



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
EBA – Escola de Belas Artes
Curso de Graduação em Pintura / Dep. BAB

Histo é Arte.

a didática na imagem

Alice Braga Gastaldo

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dalila dos Santos Cerqueira Pinto

Rio de Janeiro, abril de 2021

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
EBA – Escola de Belas Artes
Curso de Graduação em Pintura / Dep. BAB

Histo é Arte.

a didática na imagem

Monografia apresentada como requisito para o
Título de Bacharela em Pintura pela Escola de Belas
Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Alice Braga Gastaldo / DRE 116014848
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dalila dos Santos Cerqueira Pinto

Rio de Janeiro, abril de 2021

Oh, felicidade de entender, maior que a de imaginar ou que a de sentir!

Borges, 1989, p. 95

2020 – primeiro semestre

“E estudante supracitada está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA - UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. Compromete-se também a enviar em documento separado o resumo e no mínimo três imagens dos trabalhos realizados com ficha técnica completa para su orientadore, a fim de serem divulgados online no site do Curso de Pintura da UFRJ. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota de estudante. ”

Aprovade em:

Dalila dos Santos Cerqueira Pinto

Julio Ferreira Sekiguchi

Maria de Lourdes Barreto Santos Filha

Sumário

Resumo e palavras-chave	5
Introdução	9
Metodologia	11
Discussão Conceitual	12
Capítulo 1 – artesanato	18
Capítulo 2 – ideogramas e arte didática	38
Capítulo 3 – toda arte é um aprendizado	46
Processo de Criação	58
Exposição	60
Considerações Finais	75
Referências Bibliográficas	77
Índice de Imagens	80
Anexo: exposição individual - Galeria Macunaíma	83

Resumo e Palavras-Chave

Nesta monografia será discutido o valor educacional presente nos artesanatos e nas ilustrações científicas que, conforme será argumentado no texto, se encaixam na definição de “arte”. O texto aborda a presença da didática nessas formas de arte, além de reconhecer a natureza intrinsecamente educativa de todas as vertentes artísticas, desde o primórdio da civilização até a galeria modernista. Será montado um panorama geral afim de demonstrar o caráter didático nas manifestações culturais humanas, das mais banais às bienais. O trabalho conclui que as atividades humanas são infinitas, e que retemos — deliberadamente ou não — as características de quem nos precedeu e das culturas que nos cercam. Essa discussão é permeada ao longo do texto pela pintura, pelas microscopias histológicas e pelas artes têxteis, que são utilizadas como exemplo da forma com a qual expressamos nossa sabedoria de modo manual e didático, e como transmitimos esses conhecimentos adiante através de seus produtos.

Palavras-chave: Arte, Educação, Artesanato, Ciência, Ilustração Científica

Agradecimentos

Agradeço a Dalila Santos, Lycia Gitirana, Nilsa Gastaldo, Maura Andrade, Loiva Petter, Lydia Erichsen, Karin Helga e a todas as demais senhoras de idade deste mundo, detentoras de sabedoria de vida, solenes matriarcas e faróis do conhecimento para mim e tantes outres.

A Dalila, minha querida orientadora, e também a Lourdes, Júlio, Yoko, Chang e Zhou-lao, cujas aulas mudaram minha vida, cujos semestres foram poucos, e de quem humildemente me considero eterna aprendiz.

A Adriana e Édison, minha mãe e meu pai, por me ensinarem a gostar do mundo, por cuidarem de mim e me criarem para ser gentil. Agradeço a eles ainda pelas discussões teóricas, indicações de leitura e pelo grande apoio e ajuda durante todo o processo de escrita deste texto.

A Rodrigo, meu irmão, pelos bons memes, sensatas sugestões, apoio técnico, consultoria científica e tradução do trecho em russo. Também pelas sábias perspectivas em todas as conversas, pela companhia e por impedir que esta monografia causasse vergonha alheia.

A Mariana S, Thiago, Carlos, Renan, Fernanda, Lucas, Paula, Nara, Marcos e a toda a oceanografia da UERJ, que foi meu primeiro lar universitário e a quem devo amizades incomparáveis e vários dos meus momentos mais felizes.

A Matheus, que me ajudou na conversão deste arquivo, que me encoraja, me diverte e me acompanha em cada etapa do processo acadêmico. A Isabel, Mariana A e Miguel, cujas conversas toda vez me animam e fazem sorrir.

A Agnes, colega na arte científica, no museu e em tantas aventuras tão importantes, a André, que me auxiliou na edição digital das imagens das obras, a Ana, com quem a conversa gerou a ideia para o capítulo sobre Artesanatos, a Paula, Yaya, William, Bruna, Luanna, Camila, e a todes es amigues que fiz no ateliê, cujo espaço adorei frequentar e cujas companhias adoro ter.

A Rafaela, Diego, Jonathan, Yasmin, Julia M e Julia N, mis colegas de laboratório do CCS, que me enriquecem as experiências e com quem todos os dias aprendo e me divirto.

A Pagu, adorável felpuda, cujo corpo quentinho de sol me enche o coração.

*"(...) e travou-se uma acalorada discussão
entre o naturalista e o pescador,
porque ambos conheciam os peixes,
mas cada qual de modo diverso."*

Verne, 1941, p.358

Introdução

apresentação da proposta, objetivos, justificativa

Este é um texto que explora o modo como o aprendizado acontece através da arte. Faz-se primeiro a delimitação das atividades que são consideradas artísticas para propósitos desta pesquisa, e então discute-se como a arte pode ser aproveitada para enriquecer as experiências de todos¹. Ao final da fundamentação teórica, é discutida a importância da democratização do acesso a essas atividades artísticas, uma vez que a disseminação de conhecimento através da arte requer que seja dividida com o maior número de pessoas possível, o que será discutido posteriormente.

Ao colocar lado-a-lado a visão que diferentes autores têm para a mesma questão, desenvolvo o argumento de que toda obra de arte é em si um aprendizado. Além disso, proponho a elevação das ilustrações didáticas, Artesanatos e trabalhos manuais também ao estatuto de Obras de Arte na medida em que todos esses elementos possuem características afins e são, a meu ver, indissociáveis uns dos outros, algo que também vai ser discutido ao longo do texto.

Investigação e evidenciação serão feitas através da pesquisa em diferentes textos e autores que abordam a questão do didático na arte, como esse aprendizado ocorre e por meio de quais recursos. É interessante ressaltar que foram também consultados e citados textos teóricos sobre a origem do fazer artístico e arte teórica de modo geral, o que auxilia na construção do argumento de que a forma humana de aprender e a de fazer arte são essencialmente a mesma.

¹ Esta monografia faz uso, sempre que possível, da linguagem não-binária para se referir a pessoas cujo gênero não é especificado ou quando se trata de um grupo de pessoas de vários gêneros. Esta é uma escolha minha, autora, que busco contribuir com a normalização do uso da linguagem neutra na língua portuguesa. Palavras que não possuem distinção de gênero, como “artista”, permanecerão iguais, mas ao longo do texto vão ocorrer palavras como “autores” (= autores/as), “els” (= eles/as) e “artesane” (= artesão/ã). A consultoria ortográfica feita para a correta utilização desses termos pode ser encontrada em https://identidades.wikia.org/pt-br/wiki/Linguagem_n%C3%A3o-bin%C3%A1ria_ou_neutra, acessado pela última vez em 05/03/2021.

Há também o aspecto prático dessa investigação, presente na exposição que a ela se associa, e na qual eu, artista, disseco as possibilidades existentes de se aprender por meio da arte, representação gráfica e da produção manual de objetos. O aspecto prático do trabalho funciona como uma espécie de autoestudo e autoconhecimento — como muitas vezes é o caso em obras artísticas — onde, ao pôr em prática técnicas e pinturas desenvolvidas simultaneamente à escrita do texto, é possível alcançar um melhor e mais profundo conhecimento dos argumentos expostos ao longo da monografia (como mencionado na discussão conceitual). O processo acontece de maneira que o texto não estaria inteiro, e nem poderia ter sido escrito, sem que o acompanhassem as obras que com ele foram feitas. Menos ainda poderiam as obras ter sido fabricadas sem o pensamento trazido pelo texto. O conjunto não estaria completo sem que ambas as partes existissem, e um aspecto é tão indispensável quanto o outro. Ao longo do meu texto, há passagens que questionam a sistemática separação entre assuntos “do corpo”, “práticos” ou “físicos” e os “da alma”, “teóricos” ou “espirituais” — entre Arte e Artesanato, entre Arte e Ciência. Esses meios funcionam interligados e, conforme será discutido, indistinguíveis. Sendo igualmente parte da mesma unidade, diferenciá-los dificulta mais do que simplifica as discussões sobre arte e seu papel na sociedade. É por meio dessa linha de raciocínio que funciona esta pesquisa e sua exposição. Levando em consideração esse processo de produção tanto de textos quanto de obras de arte e aprendizados, é possível explorar as diversas formas de compreender e produzir arte contemporânea.

Metodologia

Este trabalho propõe, por meio da investigação histórica, prática e de exemplos contemporâneos, compreender de que modo acontece o processo do aprendizado através da arte. Será nele montado um panorama investigativo a fim de não somente abranger a noção que se tem da Obra de Arte, como também evidenciar seu papel crucial no processo didático em todas as áreas do conhecimento.

Dentro da metodologia histórica, utilizarei textos de diferentes épocas e que tratam de maneira diversa o assunto da obra de arte e seu papel em nosso cotidiano e, ao compará-los, compreender melhor onde este texto se posiciona e quais são suas bases teóricas.

Através da metodologia investigativa, discutirei e darei exemplos de como a arte pode se relacionar com a sociedade não-frequentadora das galerias, consigo própria e com sus artistas. Desdobrarei diferentes possibilidades de compreensão da Obra de Arte de modo a torná-la mais ampla e compreensível.

Ao fim do texto — mesmo que não da discussão — teremos, espero, compreendido melhor o modo como pensamos e assimilamos a arte na vida cotidiana, como com ela nos comunicamos e o que dela queremos.

Discussão Conceitual

*“(...) percebam
como uma única folha de capim,
sob a perspectiva certa,
divide o céu em dois.”*

Gaston Bachelard

Há um quê de apreciar o mundo quando se desenha coisas pequenas. A vontade de explorar o microcosmo é da mesma banalidade que entender os arredores, prestar atenção aos detalhes. A vontade muito humana de experimentar para obter resultados, dividir experiências e aprender em coletivo é o tema em pauta nesta monografia. Não somente tema, inclusive, como também seu propósito metalinguístico, uma vez que ao se expor os pensamentos, aprende-se.

Desenhar, então, reproduzir em papel o que se vê na vida, é dar forma ao entendimento que temos das coisas, criar pequenos universos em A4. “A lupa do botânico é a infância reencontrada. Com ela, ele recolhe-se ao jardim. Assim, o minúsculo, porta estreita, abre um mundo. A miniatura é uma das moradas da grandeza.” (Bachelard, 2008, p. 456.)

Dessa maneira, a arte pode existir como excelente ferramenta de compreensão do mundo ao redor. É difícil discordar que quanto mais se pinta, esculpe ou grava um mesmo objeto, mais ele adentra nossa percepção, mais se torna real e concreto da mesma maneira como um conceito abstrato toma forma quando o compreendemos: transformamos o mundo ao representá-lo.

Este trabalho tem, como muitos, as formas orgânicas da natureza como base formal e plástica. A expressão artística funciona em meus trabalhos como forma de ampliar o que é pequeno demais a olho nu, levar quem os observa a dar importância aos detalhes. A arte aqui presente funciona como

espécie de “explicação”, onde tomamos algo minúsculo e o tornamos amplo e compreensível. “Uma única vez em minha vida, vi um tenro líquen nascer e se estender sobre o muro. Que novidade, que vigor para a glória da superfície!” (Bachelard, 2008, p.461) Como entender a arte, então, se não como modo de dar destaque ao que vemos, compreendemos e exibimos? E como entender também a ciência, se não como modo diverso de fazer o mesmo? “[...] para Platão a Arte compreende todas as atividades humanas ordenadas (inclusive a ciência) e distingue-se, no seu complexo, da natureza.” (Abbagnano, 1998, p.81)

A diferença, para propósitos desta pesquisa, é que a arte permite subjetividade contida na imaginação de quem a produz. Não se limita, portanto, somente pela gama do possível, mas por aquilo que se deseja existir no mundo. Encontrar semelhanças visuais e semânticas, aproximar elementos distantes em termos e fazê-los ter sentido lado a lado, isso cabe à arte tanto quanto à pesquisa científica. Ao produzir conhecimento — pinturas, artigos, exposições — se está também enriquecendo o mundo com sua contribuição.

Para que se defina a arte com precisão, é necessário antes de tudo cessar a ideia de que se ela destina ao prazer e passar a considerá-la uma das condições para a vida humana. Considerando-a desta maneira, não podemos deixar de ver como a arte é um modo de comunhão entre as pessoas.

Toda obra de arte resulta naquele que a recebe encontrando algum tipo de comunhão com quem a produziu ou que está produzindo a arte, e todos aqueles que, junto consigo, anteriores ou posteriores a si, receberam ou receberão a mesma impressão artística.²

(Tolstoi, 1995, p.45)

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, foram utilizados para apoio teórico autores como Lev Tolstoi e Brian O'Doherty, assumidamente críticos da visão hegemônica do termo “Arte” e da comunidade artística de modo geral, cada um em sua respectiva época. Perspectivas desse tipo

² Tradução da autora. No original: “In order to define art precisely, one must first of all cease looking at it as a means of pleasure and consider it as one of the conditions of human life. Considering art in this way, we cannot fail to see that art is a means of communion among people.

Every work of art results in the one who receives it entering into a certain kind of communion with the one who produced or is producing the art, and with all those who, simultaneously with him, before him, or after him, have received or will receive the same artistic impression.”

auxiliam a fundamentação teórica deste texto na medida em que procuro também desfazer a noção convencional dos mundos da arte para que incluam também os Artesanatos, a arte didática e afins.

Autores como Howard Becker, Jorge Coli e John Dewey, providenciam um panorama mais amplo da relação que a arte tem com a sociedade e com as pessoas não-frequentadoras de galerias, especificamente quando se diz respeito à questão do ensino de arte, e como acontecem esses intercâmbios em diferentes circunstâncias.

Já Ítalo Calvino, Julio Verne, e Jorge Luis Borges entram no texto com a função de ilustrar poeticamente os argumentos, providenciando não somente uma melhor compreensão das discussões que serão feitas, como também permitindo a quem me lê um vislumbre da literatura que me acompanha e influencia.

Ao pintar os trabalhos acompanhantes deste texto, foi possível não somente aprofundar o conhecimento sobre os grafites e tintas, mas também sobre os tecidos celulares que são objeto das minhas pinturas. A beleza sutil desse processo está em ambas as coisas acontecerem simultaneamente e dependerem intrinsecamente uma da outra. Cá estou, então, aproximando elementos supostamente desconexos e acrescentando sentido ao mundo. Esse processo se relaciona especificamente à questão do minúsculo na medida em que, quando se vive “em tamanho real”, é natural que deixemos de prestar atenção às coisas de todos os dias — plantas, ônibus, gentes, postes —, quando desenho um pequeno detalhe de uma macega no meio-fio, estou chamando atenção para ela de modo a não importar, neste caso, a maestria ou técnica com a qual o fiz, mas sim o fato de que agora sabemos de sua existência. Esse tem sido um tema recorrente em meu trabalho, o representar dos cantinhos e lugares solitários do mundo e, ao pintá-los, pôr neles importância. Como se, tal qual o sacerdote de Borges, o mundo nos trouxesse segredos na forma dos trovões, das células procariontes e da pelagem dos jaguares.

Então minha alma se encheu de piedade. Imaginei a primeira manhã do tempo, imaginei meu deus confiando a mensagem à pele viva dos jaguares, que se amariam e se gerariam eternamente, em cavernas, em canaviais, em ilhas, para que os últimos homens a recebessem. Imaginei essa rede de

| *tigres, esse quente labirinto de tigres, dando horror aos prados e aos rebanhos para conservar um desenho.*

Borges, 1989, p.93

As pinturas que acompanham esta monografia têm a sua temática trabalhada ao redor do estudo de tecidos celulares (histologia), que tanto fez parte da minha formação acadêmica, quanto permite, através das microscopias, uma enorme possibilidade de soluções gráficas e conceituais, fazendo das células um bom motivo visual para ir junto ao texto. A *quasi*-abstração das pinturas desses tecidos permite que funcionem como obras ambivalentes: abstratas e orgânicas para artistas; informativas e detalhadas para histologistas. Essa peculiar característica encaixa obras como as Microscopias (pinturas 4-9), por exemplo, em um meio-termo onde se pode obter diferentes informações da mesma pintura, de diferentes modos e sob diferentes perspectivas. Como uma membrana celular de permeabilidade seletiva, a ideia é que se permita a troca de informações entre dois meios que pouco costumam se encontrar: uma osmose intelectual, se me permitem.

Há um argumento a ser feito quando pensamos na abrangência da Arte para a inclusão de atividades não tradicionalmente entendidas como “artísticas”. Não é do interesse desta pesquisa definir com qualquer rigor o que *é*, o que *não é*, ou *o que deveria ser* considerado arte, porém se faz necessário definir os termos da nossa conversa, para que nela não haja desentendimentos teóricos.

Existe a Arte como descrita por Gombrich (1999, p. 10), por exemplo, que é questionada por Tolstoi (1995, cap. 8), O’Doherty (2002) e Taylor (1978, cap. 4) que se trata de uma atividade cultural produzida pela e para a classe alta da sociedade europeia e posteriormente também norte-americana. Essa Arte, construída conceitualmente no período renascentista, tem o propósito de instigar e entreter a elite culta dessas sociedades, e se mostra historicamente hostil às tentativas de expandi-la para que chegue a outros grupos de pessoas e, quando o faz, toma a forma de imperialismo cultural. Mesmo as tentativas de virar do avesso essa Arte, como o Dadá, que se riam dela ou contrariavam-na, foram logo engolidas e elas próprias viradas em seus avessos, transformadas cada uma nessa Arte.

A discussão chega a tal ponto que, para reconhecer com sucesso as várias origens e propósitos de uma obra de arte, diversos dos da *Arte*, se poderia proceder de duas maneiras, a primeira: concordasse em especificar “arte” como um conceito especificamente europeu e pertencente à classe alta, aí então criam-se outros termos específicos para a atividade cultural das demais pessoas. Poderíamos compreender a arte especificamente como aquilo que dizem os teóricos mais conservadores e deixá-la nisto: pérolas ornamentais destinadas ao entretenimento de sua seleta plateia. Desta maneira, do mesmo modo como não fazem sentido os termos “china medieval”, ou “rei russo”, levando em consideração as incongruências culturais e geográficas que esses termos implicam, os termos “Arte popular” ou “Arte sulamericana” também constituiriam uma contradição em termos, e assim nos veríamos livres para criá-los novos, mais precisos e relevantes a cada contexto que queiramos discutir. Seria um modo de deter o imperialismo histórico ocidental-capitalista que se vive hoje, e garantir que cada grupo cunhasse sua própria palavra para o que, nele, equivale à *Arte*. Levando em consideração, naturalmente, que esses termos não seriam de todo equivalentes, assim como a dinastia Song e os Tsares — ou, mais apropriadamente, a 宋朝 e os Цари — não equivalem diretamente à época medieval ou aos reis, já que não se trata apenas de termos diferentes para as mesmas coisas.

A segunda resolução possível para esse impasse seria a mais completa apropriação do termo “arte” e sua conseqüente abrangência para que contivesse de maneira digna as produções culturais de todos. Dentro desta discussão seria perfeitamente coerente que pensássemos na Arte Decorativa, Artesanal, Aplicada, Industrial, etc. — tanto é que o fizeram William Morris, Walter Gropius e tantos outros do início do século. Este segundo é o caminho que pretendo cursar com o desenvolvimento desta monografia, levando em consideração a substancial pesquisa histórica e sociológica adicional a ser feita caso optasse pela desmantelamento estrutural do termo “Arte”. É uma conversa ampla e interessante, mas que terá de ser discutida em trabalhos posteriores devido à sua enorme complexidade.

O esforço de propor novos entendimentos para o que significa “arte”, em quaisquer das duas direções, seria monumental, e seria também necessária a mobilização de um grande número de pessoas para que qualquer uma das duas soluções se concretizasse. Estamos, no entanto, e como será dito no

capítulo 3, numa época de crise identitária para a arte ocidental, e o momento histórico em que vivemos se torna oportuno para que aconteçam deliberações desse tipo.

Capítulo 1

o artesanato

“Man bemerkt sehr oft, daß Männer, die freylich manches geleistet, nur sich selbst, ihre eigenen Schriften, Journale und Compendien citiren; anstatt daß es für den Einzelnen und für die Welt viel vortheilhafter wäre, wenn mehrere zu gemeinsamer Arbeit gerufen würden.”³

Johann W. von Goethe

As Belas Artes como as conhecemos no ocidente têm sua origem no trabalho prestado a igrejas e realezas medievais (O'Doherty, 2002, cap. 1). O “propósito” dessas peças era exterior a elas próprias e maior do que os objetos produzidos em si: a grandeza de um deus, por exemplo, épicas parábolas ou louvor a uma pessoa de importância. Nesse sentido, pode-se confortavelmente aproximar a arte europeia pré-renascentista à arte conceitual contemporânea, levando em consideração a predileção que ambas dão a conceitos abstratos presentes fora do objeto físico que os representa. Uma Virgem bizantina (fig. 1), por exemplo, quer que possamos, através dos resplandecentes ornamentos dourados, testemunhar a santidade e virtude da personagem, mas o belo dourado não *é* a santidade. O mesmo se pode concluir de um Magritte (fig. 2) ou de um Tunga (fig. 4), cuja arte traz assuntos que estão simbolicamente representados, mas a conclusão a se tirar é a de que esses assuntos existem para fora da obra física que as remete.

(...) as coisas transformam-se em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte contenham-se nelas. Na verdade, o objeto frequentemente se torna o meio pelo qual essas ideias se manifestam e são lançadas em debate — uma forma popular do academicismo modernista mais recente (“as ideias são mais interessantes que a arte”).

O'Doherty, 2002, p.3

³ Trecho no idioma original. Tradução da autora: *“Percebe-se com frequência que aqueles com grandes conquistas citam apenas a si próprios, seus próprios textos, diários e compêndios; em vez disso seria muitíssimo mais proveitoso aos indivíduos e ao mundo se mais pessoas encontrassem propósitos a ser pensados coletivamente.”*

A relação entre as artes e quem as consome — e para quem são feitas — flutua e se modifica com o passar dos séculos e, junto dela, a noção de “para quê” serve a arte. Hoje se pode perceber uma maior separação entre essas entidades; as artes e seu público. É muitas vezes entendido que as “Grandes Artes” hoje são livres e independentes de coerção social ou influências financeiras, como se essa suposta liberdade fosse o que as diferenciasse e fizesse melhores do que os trabalhos manuais, a terapia ocupacional, artesanato ou objeto de utilidade prática. Não se pode, no entanto, afirmar que tenha jamais sido verdade essa compreensão da arte “livre e genuína” (Becker, 2008, cap. 9). Mesmo que mudem os discursos, os meios, os públicos e os *connaisseurs*, a arte sempre esteve sujeita a uma ou outra força maior que a induz e modifica, tanto quanto — se não mais que — os trabalhos manuais.

Além disso, é necessário ter em consideração o viés etnocêntrico pelo qual se define uma obra como “Arte” ou “artesanato”. É uma prática das sociedades colonizadoras denominar a expressão artística dos colonizados como “artesanato” ou “arte popular”. Seria impossível negar os motivos sociais que levam um mesmo objeto a ser considerado arte ou artesanato, independente da sua utilidade prática. As invenções renascentistas, por mais puramente funcionais que fossem, que tenham somente existido para cumprir um propósito prático ou por encomenda à nobreza, jamais foram tratadas com o título de trabalhos manuais, nem sus autores como artesanes. Toda obra de arte deve ser entendida como fruto de seu tempo e de seu contexto social, mas os artesanatos costumam ser reduzidos somente a estes aspectos, muitas vezes por não serem vistos para além da cultura que as produziu. Onde estão os grandes gênios criadores de esculturas de barro de Santarém (fig. 5)? Certamente existiram, e possivelmente seriam lembrados por nome e sobrenome caso tivessem recebido destaque artístico. As esculturas, vasos e muiraquitãs acabam sendo reconhecidos pela região de onde vieram, pela cultura que as produziu e não pelo viés artístico ou intelectual dessas artistas. Com Giotto isso não aconteceu. Mesmo fora dos circuitos da arte, os estilos europeus ainda são comumente apreciados como algo refinado, fruto de grandes mentes criadoras (alguma teórica já se referiu a Picasso como Artesão?). Com relação à produção manual de hoje, o nome “artesanato” consuma trazer consigo a ideia de que a arte de uma cultura ou época era de certo modo homogênea, ou que seria impossível diferenciar a produção de uma pessoa para a outra. Enquanto isso, Grandes Mestres europeus recebem, cada um, individualmente, reconhecimento e aclamações por seus

estilos únicos. A separação entre “arte popular” e “Belas Artes” não só é deliberada, como divide artistas primeiro-mundistas, brancos e masculinos, do “resto”, cuja arte tende a ser “típica” daquele grupo, diluída nas suas semelhantes como uma única produção.

Um exercício interessante de se fazer seria inverter os papéis culturais da arte e do Artesanato. Onde se exaltam os grandes mestres da arte europeia e norte-americana, se poderia tratá-los como uma cultura artesanal coletiva caracterizada por amplos maneirismos gerais, misturar suas obras e encontrar trejeitos que as assemelham umas às outras, desvendar como a “arte Nacirema” (Miner, 1973) se expressa e reflete a compreensão de mundo daquelas pessoas. Simultaneamente, ao elevarmos os Artesanatos ao padrão e conceito das belas artes, poderíamos começar a reconhecer e nomear sus Grandes Mestris, suas linhagens de influência, quais grupos de artistas revolucionaram a maneira de fazer algo, quais eram suas filosofias e por que se destacavam des demais. Criaríamos movimentos artísticos dentro das Artes Artesanais que se assemelhassem e estudaríamos as vidas e motivações pessoais de sus glorioses dissidentes. Esse tipo de inversão funciona como bom exercício na aceitação dos Artesanatos como arte, e também ajuda a relativizar o papel que damos às Belas Artes, mesmo dentro dos circuitos de “galerias cubo branco” (O’Doherty, 2002). Uma das forças que mais separa a arte do Artesanato é a cultura, e nesta há uma relação de poder que envolve todo tipo de pessoas e de trabalhos manuais.

Há várias possíveis separações que se pode fazer entre a arte e o Artesanato. A primeira e talvez mais marcante delas é a cultural, onde se determina que a expressão artística de algumas pessoas ou grupos deve ser reconhecida como Arte e a de outros como artesanato fundamentando-se principalmente nas características culturais de quem as produz. Outro modo possível de separação é temporal, na medida em que há períodos inteiros da arte, mesmo que euro-cristã, tidos por “ingênuos” ou menos artisticamente relevantes do que outros, grupos de pessoas de uma determinada época são então considerados “primordiais” ou “naïf”, às vezes meros ensaios para a “verdadeira Arte” que sus descendentes viriam a produzir. Um terceiro modo de separar a arte do Artesanato é utilitário, onde a Arte é algo feito a partir dos sentimentos livres, individuais e genuínos do artista, e que normalmente se trata de algo cujo propósito único é ser palco para a contemplação sublime, enquanto o artesanato, em contraponto, não permite essa mesma contemplação por ser um

objeto mundano que serve um propósito também mundano, como um bule de chá ou uma peça de roupa — embora seja difícil classificar o saleiro de Cellini (fig. 3) como um objeto somente “utilitário”. Existem muitos outros modos de definir e separar a arte do Artesanato, e essas separações se somam e se sobrepõem, mas o que têm em comum é que reduzem o Artesanato a algo menor, basal, produto de pessoas pouco estudadas, simples ou ingênuas; e elevam a arte, por outro lado, a uma atividade erudita e intelectual que convida à reflexão teórica, que é produzida por gente culta e de bons modos. É natural que tenhamos, como civilização, particular gosto por um ou outro estilo ou época, mas as relações que existem hoje e as “autoridades” que deliberam o que é ou não Arte ainda são permeadas por todo tipo de discriminação, de modo a não se poder deixar, ao escrever a respeito, de procurar com o máximo cuidado corrigir o viés das opiniões aceitas como fato. Numa discussão atual e bem informada sobre o estado da arte, se faz necessário reconhecer a tendência etnocêntrica que contém esse tipo de discurso, bem como a quem ele costuma beneficiar, especificamente.

A posição de artistas brasileiros neste cenário deve ser considerada na medida em que, nacionalmente, estarão sujeitos às suas origens e identidade específicas e, internacionalmente, sofrerão provável rótulo de “arte brasileira”, independente das origens e identidades que o artista tenha dentro do território nacional. Além disso, há limitações físicas que impedem a produção de certos tipos de arte no Brasil devido ao seu status de país terceiro-mundista⁴, tragicamente feito mais aparente nos últimos anos. Instalações milionárias e exposições internacionais são privilégios já escassos no Brasil, dependentes como são de apoio financeiro, acesso a materiais caros e conexões com gente influente. A produção artística (incluindo o Artesanato) nacional é naturalmente limitada aos recursos disponíveis a cada artista, e nesse sentido é difícil competir com as Belas Artes internacionais.

São intransponíveis as dificuldades que o artista nacional encontra para vencer dentro das novas possibilidades que a produção industrial já oferece largamente em determinados países. Tenhamos,

⁴ Existem hoje alguns resguardos quanto à utilização desse termo, alguns preferindo em seu lugar “países em desenvolvimento” ou mesmo a abolição total dessa separação entre países. Quero aqui evidenciar, no entanto, a desigualdade social e econômica presentes principalmente nas nações da América Latina, África e grande parte da Ásia, tanto quanto sua relação de países culturalmente colonizados com relação à Europa e posteriormente à América do Norte.

pois, respeito por essa luta do nosso artista, reconhecendo certas verdades, dando o maior apreço ao que já vai ele conseguindo, apesar das múltiplas barreiras que se lhe deparam. Não queiramos impor, na medida do utópico, os conceitos rigoristas que nos entusiasma pela vaidade de imitação daquilo que aqui é impossível realizar com honestidade, isto é, realizar sem artifícios que acabam por mascarar um vergonhoso e injusto protecionismo de uns poucos. A realidade é única para todos nós e não adianta estabelecer privilégios para um ou dois, com o fito de simular um progresso que não pode beneficiar a todos, isto é, criar as possibilidades do trabalho artístico em ordem social justa.

Campofiorito, 1960, p.227

Não há, nem nunca houve, uma definição cabal da palavra “arte”, e seu preciso significado vem sendo modificado e discutido desde o início do termo (Tolstoi, 1995). O que existe, no entanto, são grupos dominantes que intitulam a sua própria produção cultural de Arte e a dos outros grupos como artesanato. As próprias pessoas que produzem estes Artesanatos muitas vezes concordam que seu ofício não se equipara — em habilidade manual ou mental — àquele dos grandes mestris, uma vez que não se veem representadas no que é chamado de produção artística. Acontece que “produção artística” é um termo construído deliberadamente e que, também deliberadamente, acrescenta ou exclui grupos e obras de acordo com o que for vantajoso a quem emana as normas culturais (Hall, 2005). Como já dito, uma arte ocidental, primeiro-mundista, masculina e branca é quem dita, historicamente falando, quais tipos de ofícios são fruto de intelectuais e quais são trabalhos braçais da população inculta. Não é acidental, portanto, que seja o trabalho daqueles o que até hoje se sobressai, que entra em galerias com exposições individuais, cujos autores ganham o status de gênios criadores, que são mostrados como produtos de mentes brilhantes e não como curiosidades históricas. A diferença entre uma coisa e outra, objetivamente falando, está somente na narrativa semiótica.

Desconsiderando a separação entre as belas artes e o Artesanato, permitimo-nos um entendimento mais refinado de ambos. Dando à produção criativa de qualquer ser humano sob quaisquer circunstâncias e em qualquer época o título de Arte, podemos melhor pensar a relação que esses objetos — essas obras de arte — têm com quem os observa. A apreciação da harmonia estética existe em todas as pessoas, e não faltam teóricos e movimentos artísticos indicando que o valor de uma obra reside na percepção do coletivo, e não inerente ao objeto em si (fig. 6). O diálogo estabelecido entre arte e público é um tema antigo e já amplamente debatido nos meios acadêmicos e circuitos de arte tradicionais; há tempos a obra de arte não é mais limitada ao museu, mesmo a dos grupos

hegemônicos produtores de arte (Dewey, 2010). As intenções teóricas e os sentimentos evocados por uma obra de arte (convidar à reflexão, desconcertar, comover, etc.) podem ser perfeitamente aplicados a todo tipo de “arte popular”, ou seja, a discussão conceitual e os parâmetros das “grandes artes” não precisariam ser confiados somente às academias. Se o fazer artístico é um traço natural do ser humano, o pensar intelectual que o envolve também seria.

Sem o intercâmbio com grupos e ideias externos a si, as belas artes contemporâneas caminham em direção a um estado progressivamente introspecto, passam a agir como um espaço fechado e isolado do resto do mundo, produzindo conteúdo a uma sucinta plateia de iniciados que a poderão “verdadeiramente” compreender.

As transformações que ocorreram ao longo dos últimos séculos tiveram como efeito a autonomização das diferentes formas de expressão artística que se institucionalizaram do domínio das Belas Artes, com o seu corpo de agentes próprio e com a constituição de espaços reservados, o Museu e as galerias. A expressão artística deixou assim de ser uma componente inseparável da experiência estética para passar a identificar-se com uma instituição própria, dotada de poder de criação, de inculcação das suas normas e de sancionamento das obras. Podemos identificar o final do século XVIII como a consumação deste processo, consumação que ficou marcada pela divisão do domínio da techné em duas esferas separadas: o domínio das Belas Artes e o domínio das artes e ofícios. A atividade artística dotou-se assim de uma instituição sacralizante, separando-se cada vez mais da vida quotidiana. Este processo culminaria no ideal romântico da arte pela arte, na separação entre a esfera da expressão profana e a dos objetos utilitários, dos objetos destinados aos diferentes usos na vida quotidiana. Este último domínio ficará doravante a cargo do artesão e, a partir de meados do século XVIII, com o aparecimento da sociedade industrial, a cargo da dupla formada pelo engenheiro e pelo operário. A musealização das obras de arte acompanhou de perto estas transformações de separação e de sacralização da atividade artística.

Rodrigues, 1990, p. 4

O exclusivismo acadêmico muitas vezes presente nas artes é um dos empecilhos para a aceitação bem-sucedida da arte não convencional em seus meios. O discurso que impede o acesso do Artesanato à galeria é permeado pelos pré-requisitos e complexas falas presentes naqueles já dentro desse circuito. Há ainda a falta de pontes que permitam a um público leigo melhor acesso ao que está sendo debatido dentro desses mundos “academizados”.

Para muitos de nós, o recinto da galeria ainda emana vibrações negativas quando caminhamos por ele. A estética é transformada numa espécie de elitismo social — o espaço da galeria é exclusivo. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, joia ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio — o espaço da galeria é caro. O que ele contém, se não se tem

iniciação, é quase incompreensível — a arte é difícil. Público exclusivo, objetos raros difíceis de entender — temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (e na pior das paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta frequência.

O'Doherty, 2002, p.85

A popularização do acesso à arte significaria uma compreensão mais abrangente e informada do próprio nome “arte”, e entender os Artesanatos como ricas expressões artísticas nos permite ter também um entendimento melhor de como funcionamos enquanto sociedade.

Ao se tornar consolidada, os critérios de uma arte se tornam mais e mais rigorosos. A maior parte dos artistas aceita esse rigor, satisfeitos com as possibilidades de expressão dos modelos convencionalmente aceitos. Eles são profissionais bem integrados, análogos aos cientistas que produzem “ciência normal” em períodos não-revolucionários (Kuhn, 1962). Mas outros acham esse rigor restritivo e opressor. Eles sentem que, para demonstrar sua competência, têm que gastar tanto tempo adquirindo as habilidades e conhecimentos convencionais, que nunca conseguem alcançar a produção da arte que os interessa. Eles também sentem por vezes que jamais vão se sobressair quando comparados à técnica e conhecimento dos que já são enaltecidos. Além disso, eles observam que qualquer inovação que façam provoca a crítica de que não possuem a capacidade de produzir algo com competência. Artistas que não demonstram saber a maneira correta de fazer algo são julgados pelos críticos, público e demais artistas como desajustados e incompetentes, mesmo que desviem das normas deliberadamente. A tirania destes modelos formais de trabalho artístico é encontrada em todos os ramos. [...] Críticos, financiadores e artistas que acham as restrições da convenção intoleráveis resistem através de uma variedade de acusações contundentes. Eles denominam a obra que aceita as restrições como “acadêmica”, ou mencionam um “mero” virtuosismo técnico ou “mero” ofício.

O ponto final da sequência onde a arte se transforma num ofício consiste em novos artistas jovens e rebeldes recusando-se a participar do jogo e libertando-se de seus confinamentos. Eles propõem um novo jogo com objetivos diferentes, regido por diferentes regulamentos, onde a técnica e o conhecimento antigos são irrelevantes e supérfluos, e de nada adiantam na nova iniciativa. Eles produzem ou descobrem novos pilares, novas obras-primas que ocupam um novo padrão de beleza e excelência, obras que requerem habilidades e pontos de vista diferentes. Em suma, eles fazem uma revolução [...].⁵

Becker, 2008, p. 296

⁵ Tradução da autora. No original: “As an art becomes conventionalized, standards become more and more rigorous. Most artists accept that rigor, satisfied with the expressive possibilities of conventionally acceptable forms. They are integrated professionals, analogous to the scientists who produce “normal science” in nonrevolutionary periods (Kuhn, 1962). But others find that rigor constraining and oppressive. They feel that, to demonstrate their competence, they have to spend so much time acquiring the conventional wisdom and skills that they can never get to the production of the art which interests them. They sometimes also feel that they will never be able to outdistance the traditional knowledge and technique of those now acclaimed. In addition, they find that every innovation they make provokes the criticism that it fails to meet current standards of competence. Artists who give no evidence of knowing any of the right ways of doing things are thought by critics, audiences, and other artists to be bunglers and incompetents, even though they deviate from standard norms deliberately. The tyranny of such proper models of artistic work can be found in every field. [...] Critics, patrons, and artists who find the constraints of convention intolerable fight back using a variety of invidious descriptive phrases. They call work which accepts the constraints “academic”, or speak of “mere” technical virtuosity or “mere” craft.

So the end point of the sequence in which an art turns into a craft consists of younger, newer, rebellious artists refusing to play the old game and breaking out of its confines. They propose a new game, with different goals, played by different rules, in which the old knowledge and techniques are irrelevant and superfluous, no help at all in doing what needs to be



Figura 1 - Virgem Amolyntos, autoria desconhecida (séc XVI)



Figura 2 - Ceci n'est pas une pipe, René Magritte (1928)



Figura 3 - Saleiro de Francisco I, Benevenuto Cellini (1640)



Figura 4 - Xifópagas Capilares entre Nós, Tunga (1984)



Figura 5 - Estatueta Tapajônica, autoria desconhecida (séc X - XIII)



Figura 6 - Brillo Box, Andy Warhol (1964)

revolution [...]."

O ensino de arte, portanto, não deveria ser alienante. Um bom começo seria chamar a atenção das pessoas ao que está sendo feito ao seu redor. Ensinar somente sobre es Grandes Mestris e as Grandes Técnicas muitas vezes contribui para o distanciamento do mundo artístico. É necessário trazer foco para artistas (incluindo es Artesanes) que talvez es estudantes conheçam, que tenham nascido na mesma cidade, com histórias de vida parecidas, com a mesma cor de pele, que estejam vivos ainda — imaginem, se tivéssemos o mesmo orgulho de ter grandes Artesanes na família quanto de ter uma grande artista. A Arte se torna muito mais tangível quando se consagra aquilo que está próximo. Esse movimento também evidencia, no processo, a obra de artistas contemporâneos, tão importantes para a compreensão do cotidiano quanto foram es renascentistas. Toda arte já foi, em seu tempo, contemporânea; é preciso trazer o “passado glorioso” para junto de nós tanto quanto exaltar quem existe ao nosso lado e produz arte hoje — num exercício de inversão parecido com o de trocar a arte pelo Artesanato dentro do discurso teórico.

Pode-se inclusive argumentar que a arte só é realmente viva quando produzida espontaneamente por pessoas que veem, em seu cotidiano, a beleza, a peculiaridade ou o estético. No momento em que é terminada uma Obra de Arte — no sentido mais convencional do termo — ela está imóvel no tempo, aberta ainda para associações e interpretações que possam ser feitas dela, mas de outros modos estática e oca de sentido quando deixada sozinha na sala de exibição. Já as artes consideradas coletivas, os Artesanatos, o canto e a dança tradicionais, atividades culturais praticadas de tão diversas maneiras, carecem necessariamente não de apenas uma, mas muitas pessoas que a pratiquem, às vezes simultaneamente, para que realmente possam ser sentidas e experienciadas.

Algumas das sensações são simples efeitos sensoriais ou simples reações automáticas aos estímulos do meio ambiente. Para integrarem a dimensão estética, as sensações têm que fazer parte da experiência, provocar um sentimento de plenitude da existência, abrir aquilo a que poderíamos dar o nome de sentido da vida e, nesta medida, encontrar ordem e apaziguamento para a inquietação provocada pela percepção do caos, do inexplicável e pela noite da nossa mortalidade.

Rodrigues, 1990, p.3

Não se pode, por exemplo, dizer que o latim é uma língua viva pela sua ocasional fala em missas e citações milenares, é necessário o volume de uma comunidade fazendo uso contínuo de algo — cantos, colheitas, idiomas, arte — para que se possa realmente dizer que aquilo está vivo. Na prática,

nas mudanças minúsculas, no aprimoramento gradual e no desgaste se pode encontrar o valor artístico contido nos trabalhos manuais e nos Artesanatos. É válido notar que estes, por sua vez, são ostensivamente ensinados no decorrer das gerações e cultivados como prática sempre que possível, uma vez que sua existência depende diretamente de um grupo grande de gente engajada.

Algo parecido acontece com a linguagem escrita: se costuma dizer que um dicionário ou um livro de gramática contém “o português correto”, ou “a norma culta”, quando de fato esses livros e normas ortográficas, a categorização da língua de modo geral, estão constantemente sendo atualizados, revistos e modificados para comportar o que falam as pessoas. No latim — seguindo o mesmo exemplo — o “ramo filogenético” do qual nasceram o francês, o espanhol, o português etc., era falado pela plebe, pelos escravos e pelas pessoas comuns. O latim-língua-morta era dos aristocratas e manuscritos, e permanece até hoje cristalizado no tempo. Não se pode dizer que uma ocorrência da língua seja melhor que a outra, mas a maneira de manter viva uma forma de arte é deixá-la se moldar e modificar-se espontaneamente em direção às pessoas. E assim, do mesmo jeito como a gramática existe para comportar a língua falada, a arte deveria comportar a vida das pessoas, que por sua vez são as criadoras da sua mais espontânea manifestação: a experiência estética perante o cotidiano. Lev Tolstói define arte como a capacidade humana de transmitir experiências e sentimentos a outras pessoas. Quando sentimos medo, felicidade, raiva e demonstramos esse sentimento na forma de uma história, de uma música ou objeto que permita a outros que o compartilhem conosco, ele será, necessariamente, artístico.

Assim como, graças à capacidade humana de compreender pensamentos expressos em palavras, qualquer um pode aprender tudo o que a humanidade já fez por si no campo do pensamento, pode-se no presente, graças à capacidade de compreender os pensamentos de outras pessoas, participar de suas atividades, além de, ele próprio, graças a essas capacidades, demonstrar os pensamentos recebidos de outrem ou os seus próprios do modo como para ele se manifestam, para seus contemporâneos ou para a posteridade; logo, graças à capacidade de se ser impregnado pelos sentimentos de outras pessoas através da arte, pode-se ter acesso a tudo o que a humanidade vivenciou antes de si no campo do sentimento, se tem acesso aos sentimentos vividos por seus contemporâneos, por outras pessoas milhares de anos atrás, e é possível transmitir esses sentimentos a outras pessoas. (...). Estamos acostumados a considerar arte apenas o que lemos, ouvimos, vemos em teatros, concertos e exposições, construções, estátuas, poemas, romances... Mas tudo isso é apenas uma pequena porção da arte com a qual nos comunicamos uns com os outros ao longo da vida. O todo da vida humana é repleto de obras

de arte de vários tipos, de canções de ninar, piadas, mímica, decoração doméstica, vestuário, utensílios, até atividades religiosas e procissões. Tudo isso é fruto da arte.⁶

Tolstoi, 1995, p. 48-49

Não é incomum ao longo da história, com exemplos inclusive nos tempos atuais, que uma obra de arte esconda os processos técnicos através dos quais foi produzida. Mil veladuras numa pintura à óleo cobrem os riscos deixados pelas cerdas de um pincel, décadas de prática ensinam a esconder a força bruta e a elasticidade corporal necessários para a execução de um balé. Essas pinturas e essas danças dão a impressão de terem surgido espontaneamente, ou de terem sido criadas com toda a facilidade do mundo, de tão graciosos seus movimentos e suas cores (Rodrigues, 1990). Essa escolha estilística entra e sai de moda diversas vezes no decorrer dos séculos. O que seria uma arte de performance na rua, portanto, se não a impressão de que estamos presenciando um acontecimento espontâneo, em vez de um esforço coletivo que pode ter envolvido dezenas de pessoas, licenças da prefeitura, meses de planejamento e inúmeros ensaios? Alguns prédios e construções modernistas como o edifício da UERJ (fig. 7), por outro lado, fazem questão de pôr as vigas de concreto à mostra. A ausência de reboco como um lembrete do que realmente mantém uma construção em pé. Mesmo assim, esse mesmo prédio é hoje popularmente conhecido como um dos mais feios da cidade do Rio de Janeiro. Pelo mesmo motivo, talvez?

Mesmo quando a arte deliberadamente “mostra” seus métodos, como acontece no expressionismo e suas cores sem mistura e pinceladas contundentes (fig. 8), há vários outros processos que acabam se escondendo para que outro seja posto à mostra. Há de se argumentar, no entanto, que farinha, manteiga, fermento, ovos e açúcar não formam em si um bolo: é necessário que se “esconda” os

⁶ Tradução da autora. No original: *“Just as, owing to man’s capacity for understanding thoughts expressed in words, any man can learn all that mankind has done for him in the realm of thought, can in the present, owing to the capacity for understanding other people’s thoughts, participate in other people’s activity, and can himself, owing to this capacity, convey the thoughts he has received from others, and his own as they have emerged in him, to his contemporaries and to posterity; so, owing to man’s capacity for being infected by other people’s feelings through art, he has access to all that mankind has experienced before him in the realm of feeling, he has access to the feelings experienced by his contemporaries, to feelings lived by other men thousands of years ago, and it is possible for him to convey his feelings to other people. (...) We are accustomed to regard as art only what we read, hear, see in theatres, concerts and exhibitions, buildings, statues, poems, novels... But all this is only a small portion of the art by which we communicate with one another in life. The whole of human life is filled with works of art of various kinds, from lullabies, jokes, mimicry, home decoration, clothing, utensils, to church services and solemn processions. All this is the activity of art.”*

ingredientes para que se faça um bolo comestível. Um exemplo possível é a obra “A Perspicácia” de René Magritte (fig. 9), as pinceladas não são o assunto do quadro, não se pensa nelas quando se olha para a tela, mas sim no assunto da figura. Figura que, por sua vez, chama atenção para um questionamento afim: o pintor observa o ovo e pinta um pássaro adulto, transformando o ovo “real” numa interpretação sua de como se parecerá quando chocar e se tornar uma ave. Mesmo que a arte não tenha como propósito único a elipse de seus fundamentos — e mesmo que isso não seja uma atitude ruim — é importante chamar atenção aos processos e às intenções de criar que foram dadas a uma obra de arte, mesmo que elas tenham sido visibilizadas. O objeto artístico carece de uma força criadora que o fez estar ali, independente de qual seja. Não se faz arte “a esmo”, e mesmo em casos como Jackson Pollock (fig. 10), o “esmo” é em si a intenção da obra, fazendo existir, afinal, um propósito.

Aplicando essa reflexão aos Artesanatos, eles seriam a pura intenção, o sangue e a nervura do trabalho artístico. Um pote de barro ou uma dança religiosa seriam as metafóricas vigas de concreto à mostra. Não há elipse a ser feita, pois esses elementos não têm o que esconder, eles apenas são. As tranças ligeiramente imperfeitas de uma tapeçaria e as marcas de dedos numa peça de cerâmica são características quase intrínsecas à existência desses objetos, elas evidenciam a intenção de criar em sua forma mais crua, e por isso, os destaco como os processos mais fundamentais do fazer artístico. Um balé clássico ou pinturas realistas residem seu encanto em não parecerem ter exigido esforço algum, todo o trabalho e falhas de artista são voltados a não se deixar serem percebidos por quem os observa. Já o encanto das músicas tradicionais e das tranças de pão, por exemplo, residem no fato de que o que se percebe neles são as marcas de mãos e mentes que os fizeram, e de quanto esforço necessitaram.

A arte eurocêntrica vem com o tempo se tornando mais categórica na medida em que, a partir da renascença, se tem cultivado a ideia da arte pela arte, de que o mundo artístico de algum modo atinge um ideal platônico de realidade que se basta em si mesmo, a “arte inútil”.

Platão achava suspeita tanto a pintura como a escrita, porque produziavam formas mortas dos objetos e das palavras, desviando-nos assim do processo da descoberta da palavra viva que, interagindo conosco,

nos faz descobrir a autêntica essência das coisas (Platão 1985, 82-86). A razão desta suspeita tinha a ver com o facto de, para os Gregos, a techne compreende, tanto o domínio daquilo a que hoje damos o nome de técnica, como o domínio daquilo a que hoje damos o nome de arte.

Rodrigues, 1990, p.7

Embora a proposta não seja abolir toda a arte que existe, nem mudar radicalmente a direção para a qual está indo a arte contemporânea, seria interessante um esforço coletivo de reaproximar o mundo das artes com o dos objetos práticos. A arte vem se separando historicamente do fazer prático, e assim, se distanciando da vida cotidiana das pessoas. Houve movimentos que reduziram esse distanciamento, como a *Bauhaus* ou o *Arts and Crafts*, por exemplo, onde há a noção de que objetos com uso prático e produzidos em massa podem e devem ser resguardados como objetos de arte, e não só isso, como para serem considerados e apreciados esteticamente, não precisariam estar expostos e inseridos em museus ou galerias. A ideia de levar arte para dentro das casas das pessoas não é nova, mas são poucas as escolas artísticas que ainda a levam em consideração. A arte interativa (fig. 11), um exemplo contemporâneo, tanto em espaços de exposição quanto em lugares públicos, é uma atitude que incentiva e influencia as pessoas a se interessarem pelo mundo artístico.

Além disso, o ensino da arte no Brasil tem sido, em grande parte, baseado nos modelos europeus e na arte do primeiro mundo de modo geral (Andrade & Cunha, 2016). Isso faz com que a comunidade artística e também a população atribua mais valor a esse tipo de arte em detrimento das formas populares de expressão artística. Outra consequência observável é a desvalorização inclusive da arte brasileira de galeria, que fica em segundo plano quando comparada às obras europeias (Campofiorito, 1960). Existem então, no ensino eurocêntrico de arte no Brasil, consequências que de duas formas prejudicam o entendimento que estudantes terão do conceito de arte: excluir da definição de “arte” as manifestações culturais populares e regionais, e desconsiderar da cena global a arte brasileira e terceiro-mundista de modo geral.

Não há dúvida quanto ao valor legal dessa discussão ampla e polêmica [a educação da arte no Brasil], mas há que se admitir também que a sua conclusão, qualquer que seja ela, pouco ou nada acrescentará ao que constitui o cerne dessa área: a necessidade de haver professores – sejam eles generalistas ou não – munidos de sólida conceituação acerca de arte e de educação, bem como acerca das conexões possíveis entre esses dois territórios, não só no plano teórico, mas principalmente no plano metodológico. A iniciativa tomada por Ana Mae Barbosa na década de 1980, ao trazer as concepções de Dewey para o cenário da arte-educação, carece de continuidade, pois o ensino da arte requer clareza

sobre os temas que lhe são próprios: o que é o desenvolvimento humano, o que é a educação, qual é o sentido da arte no contexto em que se almeja a transformação educacional e social; quais recursos metodológicos podem ser postos em ação para que a arte seja instrumento efetivo no processo de conferir significado às coisas e, assim, formar o aluno em sintonia com o mundo contemporâneo.

Andrade & Cunha, 2016, p. 307

Muitas vezes é difícil lembrar que os objetos considerados obras de arte, principalmente os “grandes clássicos”, são exatamente isto: objetos. As técnicas mundanas que os produziram, as pessoas que os puseram no mundo eram seres humanos com vontades e preferências tanto quanto também somos hoje (Dewey, 2010). Quando uma obra de arte se torna, com o tempo, um “grande clássico”, há o costume de afastá-la do resto do mundo, como se essas obras alcançassem um plano sublime, como se tivessem sido apagados os traços de que um dia elas foram papéis rasurados, amontoados de argila, manchas de tinta, blocos de mármore mal-acabados (Coli, 1981). Ao distanciar as obras de seus processos, afastamo-las também de outras cujos erros e tentativas estão mais aparentes, e consideramos essas primeiras melhores. Novamente, quanto mais um trabalho nos dá a impressão de ter surgido de modo espontâneo, mais temos a tendência de enaltecer seu criador como alguém de grande domínio das técnicas. Artistas e obras que possuem as mídias mais aparentes muitas vezes precisam ter seu talento explicado, justificado, para que possam ocupar um lugar ao lado desses primeiros. O que se perde nesse gesto é o fato de que as obras de arte não existem, e nem poderiam, se tentassem, existir separadas das técnicas que as conceberam, elas *são* esses processos.

Os picos das montanhas não flutuam no ar sem sustentação, tampouco apenas se apoiam na terra. Eles são a terra, em uma de suas operações manifestas. Cabe aos que se interessam pela teoria da terra — geógrafos e geólogos — evidenciar esse fato em suas várias implicações. O teórico que deseja lidar filosoficamente com as belas-artes tem uma tarefa semelhante a realizar.

Dewey, 2010, p.60



Figura 7 – Campus da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, foto de Fernanda Ferreira (2019)



Figura 8 – O farol de Monhegan, Anita Malfatti (1915)



Figura 9 – La Clairvoyance, René Magritte (1936)



Figura 10 – Nº 5, Jackson Pollock (1948)

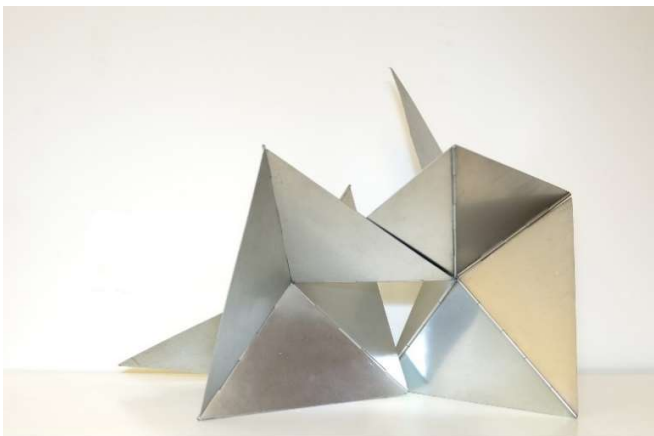


Figura 11 – Bicho Caranguejo, Lygia Clark (1960)

Paralelamente, os trabalhos manuais são muitas vezes desvalorizados e vistos como menores, especificamente por não poderem ser elevados ao nível de abstração sublime à qual são sujeitas as Obras de Arte, no sentido tradicional do termo.

O mecânico inteligente, empenhado em sua atividade e interessado em bem executá-la, encontrando satisfação em seu trabalho e cuidando com genuína afeição de seu material e suas ferramentas, está artisticamente engajado. [...]. Os fatores que glorificaram as belas-artes, elevando-as em um pedestal distante, não surgiram no âmbito da arte, e sua influência não se restringe às artes. Para muitas pessoas, uma aura mesclada de reverência e irrealidade envolve o "espiritual" e o "ideal", enquanto, em contraste, "matéria" tornou-se um termo depreciativo, algo a ser explicado ou pelo qual se desculpar. As forças atuantes nisso são as que afastaram a religião, assim como as belas-artes, do alcance do que é comum, ou da vida comunitária.

Dewey, 2010, p. 63

Antes, durante e apesar de existirem museus, galerias e casas de colecionadores como instituições estabelecidas para o consumo de Arte, as atividades artísticas sempre existiram e continuarão a existir entrelaçadas na vida cotidiana. É impossível não ter preferências estéticas na vida, não apreciar o canto de um pássaro, o prazer de um serviço bem feito, não ter um conjunto predileto de cores ou um jogo de belos talheres para ocasiões especiais. Mesmo nas escolhas teóricas e nos objetos de pesquisa, expressamos nossas preferências estéticas. Todos cultivam experiências estéticas de alguma natureza, mesmo a mais leiga das pessoas, a mais desinteressada pelos mundos da arte. Esse tipo de apreciação da vida, porém, não costuma ser chamado de “arte”, embora haja pouco que possa ser mais essencialmente humano do que o gosto estético — artístico — pelo mundo, o produzir de belos objetos, a análise crítica da aparência das coisas. Poderíamos também chamar esses hábitos de “arte”, compreender que a arte sempre tenha feito parte da nossa existência, que exista em cada uma em iguais quantidades.

O conceito hegemônico de Belas Artes, no entanto, não costuma comportar nem os Artesanatos nem as experiências estéticas cotidianas. Há para isso razões monetárias e sociais.

Quase todos os museus europeus são, entre outras coisas, memoriais da ascensão do nacionalismo e do imperialismo. Toda capital tem de ter seu museu de pintura, escultura etc, em parte dedicado a exibir a grandeza de seu passado artístico, em parte dedicado a exibir a pilhagem recolhida por seus monarcas na conquista de outras nações, a exemplo da acumulação de espólios de Napoleão que se encontra no

Louvre. Eles atestam a ligação entre a moderna segregação da arte e o nacionalismo e o militarismo. Não há dúvida de que, em alguns momentos, essa ligação serviu a um propósito útil (...).

Dewey, 2010, p. 67

Não podemos esquecer que em tantos lugares há galerias que exibem objetos como troféus, saqueados de seus países originais ou comprados por preços banais de países economicamente em desenvolvimento, ex-colônias e afins. Objetos estes que comumente se encontram na mesma sala de exposição uns que os outros e recebem interpretações parecidas, independentemente de serem artísticos, religiosos, cotidianos ou mesmo de culturas diferentes que coexistiam na mesma região geográfica. Muitos são esses artefatos que permanecem até hoje em países de primeiro mundo, gerando lucro econômico e moral aos colonizadores. Essa mesma arte retém, nesses lugares, um propósito pragmático: conferir prestígio às instituições e colecionadores que os acumulam. O “valor artístico” se transforma assim em moeda de troca em leilões e museus. Do mesmo modo como se costuma desqualificar o trabalho de artesanes pela sua reprodutibilidade, rebaixar seu valor em dólares pela sua suposta banalidade, os mesmos trabalhos podem ganhar preços astronômicos quando pertencentes a uma cultura “perdida”, e mesmo assim não deixam de ser “arte popular”.

A arte que temos é o todo da arte, a verdadeira, a única arte, e mesmo assim dois terços da raça humana, todas as pessoas da Ásia e África, vivem e morrem sem conhecer essa uma e verdadeira arte, e, além disso, meramente um por cento de todas as pessoas em nossa sociedade Cristã se beneficiam dessa arte que chamamos de o todo da arte; os noventa e nove por cento restantes do nosso povo Europeu nascem e morrem há gerações, trabalhando arduamente, sem nunca sentir essa arte, que além disso é de um tal tipo que, mesmo se pudessem aproveitar-se dela, não entenderiam nada. Nós, de acordo com a teoria estética que seguimos, ou reconhecemos a arte como uma das mais grandiosas manifestações de uma ideia, de Deus, da beleza; ou é a forma mais elevada do prazer espiritual. Além disso, reconhecemos que todas as pessoas têm direitos iguais, se não materiais, então ao menos nos espirituais, nas bênçãos; e simultaneamente noventa e nove por cento do nosso povo Europeu, geração após geração, nasce e morre executando duramente o trabalho necessário à produção da nossa arte, da qual não se beneficiam, e mesmo assim, nós tranquilamente confirmamos que a arte que produzimos é o todo da arte, a real, a verdadeira, a única.⁷

Tolstoi, 1995, p. 59

⁷ Tradução da autora. No original: “*The art we possess is the whole of art, the true, the only art, and yet not only do two-thirds of the human race, all the peoples of Asia and Africa, live and die without knowing this only true art, but, furthermore, barely one per cent of all the people in our Christian society benefit from this art which we call the whole of art; the remaining ninety-nine per cent of our European people live and die by generations, working hard, without ever tasting this art, which besides is of such a kind that, even if they could avail themselves of it, they would not understand anything. We, according to the aesthetic theory we confess, recognize that art is either one of the highest manifestations of the idea, of God, of beauty, or else is the highest spiritual pleasure; besides that, we recognize that all people have equal rights, if not to material, at least to spiritual, blessings; and meanwhile ninety-nine per cent of our European people, generation after generation, live and die working hard at tasks necessary for the production of our art, from which they do not benefit, and even so we calmly assert that the art we produce is the real, the true, the only, the whole of art.*”

Paralelamente, uma ilustração em um livro didático ou um Artesanato provavelmente não vão ser vendidos por milhões a uma galeria, especificamente por sua facilidade em ser duplicáveis. Isso desvalorizaria uma obra, se considerada sob o ponto de vista puramente econômico. A ideia de que a raridade e individualidade de uma obra a torna “melhor” ou “mais artística” é uma noção historicamente recente e essencialmente capitalista (Dewey, 2010), e até mesmo manifestações transgressoras que impossibilitavam ou esmaeciam esse processo — os *ready-mades*, a *pop art*, as performances — foram eventualmente engolidas pelo mercado, taxadas de “grandes clássicos” e capitalizadas mesmo assim. Antes das fábricas, os artistas eram, eles próprios, pequenas indústrias artesanais, responsáveis por cada etapa do seu processo produtivo, desde a negociação de preços até a concepção dos esboços e compra de materiais. Processos esses que foram seccionados ao longo do período industrial e que raramente sobrevivem no meio artístico ocidental, salvo talvez pelos artesãos que ainda costumam deter grande parte, se não toda, a escala de sua produção artística. A inegável influência do capitalismo na cultura pode ser profundamente sentida no ramo das artes: não só na fragmentação e conseqüente alienação dos diferentes ofícios de um artista, mas também na pressão pela “uniqueness”⁸ de uma grande obra prima. Enquanto isso, os valores da arte tradicional chinesa, por exemplo, ainda possuem vivo o resquício de valorização do domínio de todas as técnicas, todas as etapas de produção de um trabalho artístico, além da comprovação da maestria através da confiável reprodutibilidade dos objetos feitos. Esse tipo de arte se aproxima muito mais do modo como entendemos o Artesanato e, conseqüentemente, do modo não-capitalista de se entender o fazer artístico.

A separação entre obra de arte e vida comum é um movimento que auxilia a máquina capitalista de diferentes maneiras. Uma vez que se iguala a qualidade à raridade de uma obra de arte, a obra em si pode não ter sofrido qualquer alteração quanto à técnica ou qualidade, mas seu valor de mercado muda em muito. Consagradas obras de arte são ostentadas muitas vezes como plumas no pavão de colecionadores. As obras de arte tradicionais passam então a ser uma demonstração de cultura e classe, mais do que belos objetos. O interesse capitalista no mundo da arte se faz presente também

⁸ Neologismo criado para descrever o quanto uma obra de arte se distancia visualmente das outras, o quanto a ideia por trás dela é “mais original” que outras obras criadas no mesmo contexto, em suma, o quanto mais “única” ela é comparada a seus pares.)

com a morte de uma artista de importância: é comum que seus preços então dupliquem ou tripliquem. Esse interesse não está na artista como pessoa, nem em sua habilidade de produzir belos trabalhos, mas em quantos deles existem no mundo, o quanto eles são únicos e se é ou não possível que se faça mais. É válido ressaltar que esse apreço monetário pela arte é uma das maneiras existentes de apreciá-la e enaltecê-la e que não há modo correto de apreciar a arte, mas caso houvesse, a coleção burguesa estaria longe de sê-lo.

A arte monetária “de massa” também existe dentro dos interesses capitalistas, de maneira inclusive mais explícita. Se a arte “da academia” é valorizada por sua raridade e tem seu valor artístico literalmente estimado em dólares, a arte “de massa” — e aqui me refiro a tipos como Romero Britto, e não a Artesanês — é reproduzida quantas vezes forem possíveis. Cada extremo dessa variedade de arte capitalista gera seu lucro de maneiras opostas, mas ambas acabam sendo fortemente influenciadas por regras e coerções alheias ao mundo artístico, ao mundo estético e, sobretudo, alheias à vida das pessoas que com elas interagem.

Há quem possa argumentar que não se pode — ou não se deve — “trazer de volta à terra” o mundo da Arte. É um esforço notadamente religioso o de separar a mente do corpo, elevar certos ofícios ao nível de “espirituais” ou “da mente” — e portanto mais “dignos” — ao mesmo tempo em que se desvaloriza outros ao nível de “terrenas”, “corporais” — ou “menos dignas”. Percebe-se com facilidade que, quando se deseja, em uma sociedade como a nossa, desmerecer o valor de algo, existe o costume de igualá-lo ao corpóreo, ao terreno, aos desejos brutos e primais quem “pensa menos”. Isso acontece com a arte, mas também com costumes, religiões e até culturas inteiras. Toda atividade, no entanto, por mais corpórea que seja, exige raciocínio e planejamento, e toda atividade mental, por nobre e intelectual que pareça, exige esforço e atitudes físicas em sua execução. Tratar mente e corpo como entidades diferentes em um ser humano não é de nenhum modo algo inédito, mas a separação dessas entidades como superior ou inferior à outra extravasa essa ideia. A mente não vive sem corpo tanto quanto o corpo não vive sem mente, ambos participam de um mecanismo complexo que nos permite a experiência do mundo, e nenhuma das partes é mais humana que a outra, tanto quanto as raízes não são mais árvore que as folhas.

Temos o costume de entender as áreas “exatas” do conhecimento — matemática, física, lógica etc.— como objetivas, diretas e fixas, enquanto as áreas “humanas” — sociologia, história, cinema etc.— como subjetivas, plásticas e plurais. Temos, no entanto, de levar em consideração que todas são necessariamente humanas, e todas as compreensões do mundo são essencialmente atribuídas. Poucas teorias indicam que de fato exista ordem natural do universo ou organização inata do mundo. Todas as leis da física, gêneros de espécies e classificações que algum dia foram pensadas, possuem, em todos os casos, exceções. Todas as ordens que criamos para explicar o universo dizem mais sobre nós mesmos do que sobre o próprio. Poderíamos dizer que todo documentário é, de certa forma, também uma ficção; e toda ficção, um documentário.

Capítulo 2

ideogramas e arte didática

“Die mit Absicht engst gestellten Fragen der beginnenden Kunstwissenschaft überschreiten in konsequenter Entwicklung die Grenzen der Malerei uns schließlich der Kunst im allgemeinen. Hier versuche ich nur einige Wegweiser aufzustellen — analytische Methode mit Berücksichtigung der syntetischen Werte.”⁹

Wassily Kandinsky

Para que possamos começar a pensar nos desenhos esquemáticos como arte, se faz antes necessário revisar as origens do próprio desenho na história humana, e como se relacionam intimamente com as origens também da escrita e da fala.

Já se sabe que as primeiras expressões gráficas dos seres humanos não eram representações — e nem tentativas — do real, os famosos animais quadrúpedes e homens-palito com lanças estão inclusive dentre os mais recentes dos desenhos rupestres. E mesmo estes, teoriza-se hoje, podem ter sido constelações em forma de touros, esquemas de batalhas ou calendários, abstrações complexas partidas de elementos físicos (Wibowo, 2021). Os primeiríssimos riscos nas paredes e na areia, no entanto, as primeiras marcas de tinta deixadas pelos humanos ancestrais não só eram puramente abstratas, como estavam ligadas intrinsecamente à fala daquelas pessoas, e seus significados, infelizmente, para sempre perdidos (Leroi-Gourhan 1990, cap. 6). Seria de fato ingenuidade acreditar que, como crianças, nossos anteriores “não sabiam” construir sistemas de representação de linguagem ou formas harmoniosas que não remetessem imediatamente a elementos do mundo material. A fala, a crença, a escrita, a arte e a ciência não parecem ser “aprimoramentos” uma da outra e menos ainda surgiram em sucessão. Todas essas características

⁹ Trecho no idioma original. Tradução da autora: *“Intencionalmente, reduzi as indagações afins ao início da Ciência da Arte, pois essas questões, quando consistentemente desenvolvidas, levam além dos limites da pintura e até da arte como um todo. Aqui, procuro apenas estabelecer algumas marcas — métodos analíticos que levam em consideração os valores sintéticos [da arte].”*

— falar, crer, representar, descobrir —, tão fundamentalmente humanas, surgiram gradual e simultaneamente; interferiram umas nas outras, se trançaram, mesclaram-se. Os grafismos mais antigos de que se tem conhecimento são de formas abstratas, porém rítmicas (Leroi-Gourhan, 1990, cap. 6). É possível que a linguagem “arte-escrita” dessas pessoas representasse conceitos com objetivos diversos da linguagem falada, uma forma de expressão paralela à fala e ao gesto. Isso se pode supor pelo fato de que a grafia permanece, mesmo que brevemente, no espaço físico em que foi feita. A fala e o gesto desmancham-se no tempo tão logo quanto acabam de ser ditos, enquanto a grafia é uma linguagem da memória. Faria sentido, então, que algumas coisas fossem importantes de ser escritas e outras, faladas. O fato de os primeiros desenhos terem sido abstratos nos demonstra o quão fundamental a arte sempre foi ao longo da nossa história. Aquelas pessoas, nossas antepassadas, construía sistemas de compreensão e expressão através de formas e manchas que não existiam previamente na natureza. Independente de terem sido usados como formas de comunicação diária, mapas, belas formas para se apreciar, parte de ritos ou performances. Esses grafismos nos contam que fomos, desde o início da humanidade, capazes e felizes no fazer artístico. O que quer que fossem ou como quer que tenham sido pronunciados, esses símbolos eram, indubitavelmente, providos de significado.

Hoje, a noção “símbolo-ideia” é especialmente relevante nos idiomas ideográficos, chinês arcaico e seus afluentes, por exemplo. Nessas línguas, cada símbolo (ideograma) tem seu correspondente monossilábico na fala oral. Esse símbolo pode ser acrescido de outros ou modificado para ganhar novos sons que a ele correspondem. Na escrita ideográfica, no entanto, cada símbolo é em si mesmo a representação de um — ou alguns — conceitos, mesmo que jamais sejam ditos ou que não formem palavra alguma quando sequenciados. Mesmo as partículas que configuram cada ideograma têm, em si, significados próprios. As palavras são formadas por seqüências de ideogramas, e estes, por sua vez, são formados por diferentes arranjos de partículas. Isso proporciona um sistema de escrita que carrega consigo, obrigatoriamente, uma quantidade muito maior de compreensão de mundo para dentro de cada traço do que as línguas alfabéticas atuais. Tudo, numa língua ideográfica, significa algo, de modo como a letra “T”, por exemplo, nem o “-” ou o “|” que a constituem, não significam.

Transcrever em letras ngan (a paz) e kià (a família) corresponde a enunciar conceitos reduzidos à sua essência e que sugerem a ideia destas palavras. Dar a ideia de paz colocando uma mulher sob um telhado dá uma perspectiva “mitográfica” propriamente dita, pois não corresponde nem à transcrição de um som nem à representação pictográfica de um ato ou uma qualidade, mas ao agrupamento de duas imagens que jogam com toda a profundidade de seu contexto étnico. O fato é ainda mais sensível quando observamos o agrupamento de um telhado e um porco figurando a família, num resumo onde toda a estrutura tecnoeconômica familiar da China arcaica aparece em pano de fundo.

Leroi-Gourhan, 1990, p.204

Essa origem da escrita com ideogramas possibilita uma quase infinidade de nuance na representação gráfica, além precisão nas descrições, quando se conhece e domina o idioma. Da mesma forma como um animal contemporâneo acumula em si pequenos desvios e mudanças genéticas que possibilitaram a sua existência desde a origem da vida até a atualidade, essas formas de escrita também carregam, de certo modo, toda a semântica desde o início das expressões gráficas.

Há de se argumentar que qualquer obra de arte — ou qualquer coisa nossa, para o mesmo efeito — também traga consigo a infinidade da experiência humana, ou que qualquer ser vivo contenha toda a repetição genética desde o início da evolução da vida, o que absolutamente é verdade em ambos os casos. Não se pode deixar de notar, no entanto, que há instâncias onde esse elemento — o rastro de todo o conhecimento humano, de toda a evolução da vida — é deixado mais aparente. Mesmo que todas as formações rochosas nos possam dizer algo sobre a origem daquela terra, mesmo assim não nos contemos em dar especial relevância aos fósseis e às camadas sedimentares por seu pitoresco registro da memória de nossos tios invertebrados, de tempos anteriores a tudo, de nós mesmas.

Assim, a escrita ideográfica permite a existência de mundos inteiros de significado dentro de poucos e concisos símbolos. Os alfabetos foram com o tempo reduzidos a partículas fonéticas que permitem uma interpretação unidimensional, limitados principalmente pelo fato de que representam apenas sons e, quando palavras, apenas o que ilustram. É necessário, em um idioma alfabético, muito mais apoio contextual, são necessárias mais palavras quanto mais se quiser ser específico, enquanto línguas ideográficas contêm em sua própria essência a pluralidade simultânea. Isso pode ser diretamente ligado ao uso da imagem gráfica (desenho) que, no chinês arcaico, é indissociável da própria escrita. O gesto de “entender através de ilustrações” adiciona todo um cosmo de interpretações possíveis e canais de comunicação. A “imagem que significa” é profundamente

enraizada nas línguas ideográficas até hoje — tanto que se confunde com as próprias origens dessas culturas. Naturalmente, todas as civilizações possuem alguma forma de ícone gráfico significativo com o qual com cujes integrantes interagem, e cujos usos podem ser dos mais variados. Há, no entanto, uma diferença estrutural quando o símbolo gráfico não somente *significa* um objeto ou conceito, ele *é* o conceito.

A imagem científica (ou esquema gráfico, ilustração científica, etc., que neste texto será chamada de “*arte didática*”) entra aqui ocupando um lugar parecido com o das linguagens ideográficas. Esse termo será definido para fins deste trabalho como um tipo muito específico de arte que não é apenas arte, e nem apenas aquilo que representa, como mencionado na página 18. Seu compromisso com a clareza dos significados acarreta um contexto de conhecimento prévio dos símbolos que ela possa mostrar, símbolos estes que, por sua vez, podem ser aprendidos em outras artes didáticas e assim sucessivamente — a exemplo da ilustração científica. Aprender através da imagem é algo que existe desde o início das pré-civilizações, e é impossível apagar sua presença no atual mundo da arte tão como no da ciência, ou sua crucial importância como fundamento de ambos.

Tendo finalmente estabelecido a base conceitual da “imagem que significa”, o que proponho através da arte didática é que se possa, utilizando-se do viés e das técnicas artísticas, produzir obras que ensinem, que interajam e convidem quem as observa a carregar consigo os conteúdos que elas trazem. Em panfletos, quadros-brancos e livros de escola, a facilidade de acesso e a reprodutibilidade em massa auxiliam em seu primeiro propósito: divulgação de conceitos. Nesse sentido, a arte didática muito se aproxima do fazer dos Artesanatos: um ofício formalmente exigente, carregado de um forte propósito prático, com objetivos e maneirismos próprios bem estabelecidos e bem definidos, culturalmente específico e restrito (muitas vezes devido ao pouco alcance fora dos nichos onde circula), que exige aguçadas habilidades artísticas e compreensão conceitual, cultural e de técnica, mas produzido por grupos dissidentes das belas artes convencionais.

[...] a amplitude atingida pelo produto industrial estabelece para o mundo moderno uma contingência, qual seja a da aceitação do objeto de fabricação em série, com a circunstância de não ser esquecida a condição de sentimento artístico, pois não caduca com a perda do artesanato, a preocupação essencial pela sugestão estética. Ora nem a indústria é incompatível com o gênero artístico, nem o artesanato é

coisa abolida, como muitos julgam da produtividade moderna. Ambos se completam, quando podemos ver no operário de hoje entregue à produção em série ainda a criatura que deve ter consigo aquele mesmo cuidado de apreciar o objeto que sai da máquina como um objeto que saísse acariciado por suas próprias mãos, trabalhado pelas ferramentas habilmente manejadas – um objeto que, além da função a que se destina, vai igualmente, seduzir, agradar impor-se pela beleza da sua forma e até mesmo pela insinuação da matéria em que se realiza. [...]. O ensino pelo trabalho manual subsiste e nele reside a força do artesanato que não deve ser desprezada.

Campofiorito, 1960, p.221

A arte didática se relaciona também com os Artesanatos na medida em que, ao trazer consigo as marcas do “anterior” (seja técnicas tradicionais ou vieses científicos), da noção de continuidade existente em uma obra que não apenas *é*, mas também *demonstra*. Ambas as formas de arte têm por objetivo – ou por importante paraefeito – o intuito que se propaguem. Com ambas se aprende, e ambas são resultado de muitos significados cumulativamente construídos e dos quais presenciamos meramente uma membrana, um momento cristalizado de espessura zero na grande obra de arte composta pelos conhecimentos acumulados que representam.

A tentativa de inclusão desses ofícios no mundo das artes parte não somente da ideia de mesclar as áreas de estudos antropológicos, artísticos e das ciências exatas, mas também de uma genuína tentativa de reparação histórica entre o que pôde ou não ser considerado arte no decorrer dos séculos.

Aproximando o trabalho de artista com o de cientista, é comum pensar que pesquisadores são seres metódicos e veem seu objeto de estudo com distância e frieza, e que só o que os interessa são resultados em planilhas, ao mesmo tempo em que o artista é um ser apaixonado que se deixa tomar por emoções e produz suas obras de forma inspirada e quase mística (Gombrich, 1999, cap. 1). É válido dizer que ambas as descrições são levianas (Tolstoi, 1995), e que não levam em consideração nem a natureza dos pesquisadores nem dos artistas, principalmente considerando o quando ambos seus universos muitas vezes são o mesmo (Dewey, 2010).

É porque é na experiência estética que a ciência e a ética têm o ponto de partida e o ponto de chegada que tanto a formação do cientista, como a do jurista não podem prescindir da formação estética que os dota dos dispositivos adequados a uma minuciosa observação do mundo, à percepção da singularidade dos fenômenos particulares. É, por isso, difícil imaginar um cientista que não seja capaz de se emocionar

perante os fenômenos que observa; a argúcia dos seus trabalhos de investigação depende em larga escala desta capacidade, uma vez que só conseguimos ver realmente aquilo que nos interessa e nos fascina.

Rodrigues, 1990, p. 7

Quem já tenha conhecido tanto artistas quanto cientistas poderá dizer que não apenas artistas têm o costume de pensar cada etapa de seus processos, já tendo em mente o objeto final e pondo em prática inúmeros teoremas simultâneos para sua melhor execução; quanto se pode dizer também com tranquilidade que, para ser cientista, é necessário um mínimo fascínio pelo seu tema, maravilhar-se esteticamente com seu objeto de pesquisa e com a abordagem teórica, também ela fruto da escolha estética, achar seu estudo belo ou admirável para que se queira compreendê-lo com maior profundidade. Ambos os processos, o fazer científico e o artístico, portanto, podem e devem ser entendidos como a criação de sentido a partir do que existe no mundo, o utilizar-se da experiência estética vinda do que está ao redor e traduzi-la em outra forma, dividi-la com outres (Tolstoi, 1995). O que seria então a arte didática, se não uma forma possível de meta-arte? Quando ambos o processo artístico e o método científico possuem processos tão semelhantes, o ensino através da arte se torna uma ponte viável que transita de um ramo do conhecimento ao outro.

A arte explicativa em livros escolares, artigos científicos e ensaios sobre a teoria das cores podem ser considerados tão arte, então, quanto a que descansa imóvel em galerias, museus e contêineres. Ela é arte pelo fato de ser muitas vezes a principal responsável por incitar pessoas ao fazer artístico, promover essas experiências estéticas através da compreensão de um conceito, da beleza de uma harmonia cromática ou de um tecido celular. Esse tipo de ilustração é capaz de mudar a percepção das pessoas com relação a um tema, complicar ou simplificar a compreensão de teorias intangíveis. Qual era a cor dos dinossauros? Qual a exata trajetória de um elétron dentro de sua nuvem? E o formato de um buraco negro? Tudo isso pode ser respondido por uma ou duas imagens, mesmo que jamais sejamos capazes de ter essas experiências pessoalmente. As teorias mudam ao longo dos anos, e as ilustrações naturalmente acompanham. As pesquisas se tornam mais refinadas e as ilustrações mais precisas, mas estas ainda sim são o fundamento no qual baseamos nossas percepções visuais de como eram os dinossauros, os átomos, as supernovas. Essa arte à qual me refiro não chama atenção para si mesma, ela não é o próprio assunto e não se utiliza dos meios

artísticos em prol de si, mas para colocar em evidência outro conceito abstrato, o da polaridade de moléculas, por exemplo, e é ao compreender a polaridade depois de tê-la visto — algo intangível e invisível na prática — numa ilustração, que se pode entender a beleza da arte didática. Esse processo “faz uso” do método artístico para ilustrar algo que não costuma ser visível, compreensível ou sequer imaginável. Esta é a experiência estética do livro didático: uma pequena arte conceitual acontece naquele momento, espontânea como o surgimento de um colorido líquen.

Quando se ilustra para ensinar, é menos importante que o desenho seja próximo do seu equivalente no mundo físico do que a objetividade do significado que ele pretende transmitir. A representação torna-se uma questão muito mais sensível quando temos envolvido nela nosso olhar cuidadoso. Como poderíamos fazer arte didática de um ser humano, fazendo com que qualquer um que a veja concorde que sim, trata-se de um ser humano? Qual cor de pele, proporções, olhos, sexo e textura de cabelo devemos utilizar na representação do “ser humano metafísico”? Geneticamente falando, somos tão iguais uns às outras quanto as zebras umas às outras, nossas variações tão insignificantes quando vistas de longe que talvez um alienígena que nunca nos tenha visto tivesse enorme dificuldade em diferenciar um ser humano do outro, e seria inútil perseguir ou ilustrar o ser humano por excelência, todos estaríamos iguais e ligeiramente distantes do “ser humano médio”. A diferença-chave é a familiaridade. Quando queremos familiarizar alguém a uma teoria, espécie ou esquema, é necessário ter em mente que independente de qual representação utilizamos, será esta a que os observadores guardarão consigo como “o padrão”. A arte didática requer um cuidadoso compromisso com a representação fiel e cientificamente correta dos elementos que ilustra, além de atentas e conscientes decisões estéticas — que sempre têm de ser tomadas — em prol da melhor compreensão do que está sendo explicado. Este é um dos motivos pelos quais a fotografia, em muitos casos, não é um substituto adequado para a arte didática: o objeto fotografado sempre se distanciará da “mídia” exigida. Um inseto pode ter uma das asas ligeiramente menor, uma microscopia pode ter a coloração ligeiramente diferente, e assim por diante¹⁰. A representação artística permite o uso da

¹⁰ Na ilustração científica, se usa o nome “quimera” — em referência ao animal mitológico grego feito de partes de outros bichos — para chamar esses espécimes “perfeitos” que demonstram com precisão todas as partes necessárias de se entender.)

plasticidade do imaginário como mídia que, por não ser o objeto de fato mas sim uma interpretação construída, se aproxima mais do significado puro daquilo que se pretende ensinar.

— Por que eu? — disse. — Todos os homens me respondem assim. E todos têm um nó no sapato, uma coisa que eles não sabem fazer; uma incapacidade que os liga aos outros homens. A sociedade agora se rege por essa assimetria dos homens: é um encaixe de cheios e vazios. Mas, e o dilúvio? Se viesse o dilúvio e procurássemos um Noé? Não tanto um homem justo, mas um homem que fosse capaz de pôr a salvo aquelas poucas coisas, tudo o que é suficiente para se recomeçar. Veja, o senhor não sabe amarrar os sapatos, outro não sabe aplainar a madeira, um terceiro ainda não leu Tolstoi, um quarto não sabe semear o trigo, e assim por diante. Há anos estou procurando, e, creia em mim, é difícil, extremamente difícil; parece que a humanidade deve se segurar pela mão como o cego e o coxo que não podem andar separados, e no entanto brigam. Quer dizer que, se vier o dilúvio, morreremos todos juntos.

Dizendo isso, virou-se e desapareceu na rua. Não o vi mais e até hoje me pergunto se era um estranho maníaco ou um anjo, que há anos circula no meio dos homens, em vão, à procura de um Noé.

Calvino, 2001, p.37

Capítulo 3

toda arte é um aprendizado

“Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждений. Обыкновенно, получая истинно художественное впечатление, получающему кажется, что он это знал и прежде, но только не умел высказать.”¹¹

Lev Tolstói

Mesmo levando em consideração os revolucionários e iconoclastas movimentos artísticos de vanguarda, consegue-se perceber um constante fio da meada que conduz o mundo da arte: a maneira como uma ideia ubíqua vira a próxima, um estilo visual e preferências estilísticas, tudo desde os temas comuns da pintura até o papel da arte no mundo. Quando pensamos, por exemplo, no impressionismo e suas expansivas pinturas com molduras neutras (fig. 12), depois em Velásquez e sua pintura metalinguística (fig. 13) até Giotto com seus personagens de costas (fig. 14) e os próprios santos bizantinos mencionados no primeiro capítulo (fig. 1), é perceptível que essa particular característica — a extração do assunto da pintura de dentro do plano — foi um processo mais gradual do que se possa pensar. Podemos perguntar: será cada transgressão artística uma verdadeira revolução, ou seríamos todes inevitáveis conclusões dos séculos que nos geraram, agentes de um eterno *Zeitgeist*¹² que em cada passo da história nos acompanha e somente em cujos acúmulos percebemos nexos? Poderia ser, nesse caso, que a abrangência do mundo da arte e seu consequente amálgama às áreas vizinhas do conhecimento seja um curso natural e óbvio para o mundo artístico?

¹¹ Trecho no idioma original. Tradução de Rodrigo Braga Gastaldo: *“Os assuntos da arte consistem exatamente naquilo que torna compreensível e acessível o que talvez seja incompreensível e inacessível à razão. Geralmente, ao receber uma experiência verdadeiramente artística, nos parece que a conhecíamos previamente, mas simplesmente não éramos capazes de expressá-la.”*

¹² Termo em alemão que designa o todo do contexto cultural em uma determinada época. Trad. lit. “espírito do tempo”.



Figura 12 - *Nymphées*, Claude Monet (1918)



Figura 13 - *Las Meninas*, Diego Velázquez (1656)



Figura 14 - *Lamentação de Cristo*, Giotto di Bondone (1305)



Figura 15 - *1200 sacs de charbon*, Marcel Duchamp (1938)

Poderíamos aqui citar Duchamp e seus 1200 sacos de carvão pendurados no teto enquanto uma lâmpada repousa no chão (fig. 15) para ilustrar uma possível “inversão” no modo como entendemos a arte (a ideia de que o Artesanato/arte didática é geral e simples e a arte complicada, cientificizando a arte e artistificando a ciência). Seguindo esse princípio, trazer microscópios à galeria e o cachimbo (fig. 2) ao microscópio não seria uma ideia nova nem especialmente radical, mas uma conclusão lógica para o curso que a arte tem tomado.

A partir do final do século XIX e do início do XX em diante, o mundo da arte tomou o rumo reflexivo de se compreender. Os conhecidos *ismos* da arte moderna, por diferentes que fossem uns dos outros, definiam e modelavam, testavam os limites do que poderia ou não ser considerado “arte”, onde acabava uma obra de arte e começava o resto do mundo. A arte está na criação de uma artista? Está na exposição em galerias? No reconhecimento da crítica? Qualquer uma que se denomine artista está criando arte? Seriam os espectadores de uma galeria aqueles que de fato criam arte ao interpretá-la? Essa recorrente plasticidade do conceito foi marcante na arte moderna e continua existindo até hoje. Como será que, daqui a 400 anos, definirão a nossa arte? Não devemos nunca esquecer que tudo o que já existiu era, em seu tempo, contemporâneo; e que com facilidade juntamos cem, quinhentos, até mil anos de história dentro do mesmo “movimento” artístico. Os diferentes contextos históricos todos se atravessam na contemporaneidade, a nossa ou a de outrora.¹³ O impressionismo, assim, não se distanciaria tanto da arte de performance, e da mesma maneira, o rompimento com os vernizes e ornadas molduras neoclássicas continua acontecendo até hoje. Essa “crise de identidade” artística é o contexto histórico no qual estamos inseridos, e seu término certamente não será declarado por nós.

A vida é horizontal, simplesmente uma coisa após a outra, uma esteira rolante arrastando-nos para o horizonte. Mas a história, a visão que se tem da nave que parte, é diferente. À medida em que muda a escala, as camadas do tempo se superpõem, e através delas traçamos perspectivas para recobrir e corrigir o passado. Não admira que a arte se torne desordenada nesse processo; sua história, compreendida através do tempo, confunde-se com o quadro diante dos nossos olhos, uma testemunha

¹³ Essa visão “anacrônica” da história da arte, por si só, já gera um riquíssimo debate acerca do modo como interpretamos o passado, e certamente se trata de uma abordagem não muito ortodoxa do estudo da história humana. Não é, no entanto, propósito deste texto discutir a melhor maneira de interpretar a arte antiga. Esta perspectiva serve aqui como apoio teórico para a discussão em pauta: a influência que práticas antigas ainda têm no modo como vemos e produzimos arte hoje.

| pronta para mudar o depoimento ao mínimo sinal de provocação. A história e o olho travam uma contenda renhida no centro dessa “constante” a que chamamos tradição.

O’Doherty, 2002, p.2

Há dificuldade em situar períodos históricos dos quais estejamos demasiado próximos, há enorme pressão em nos destacarmos de acontecimentos de meros cinquenta, cem, duzentos anos atrás. A propaganda ideológica anticomunista da guerra fria e o imperialismo estadunidense na América Latina, das consequências políticas da criação da *internet* até a colonização: todos esses fatores que nos marcam profunda, explícita e implicitamente, modos de pensar quase invisíveis e ainda frescos demais para serem considerados “passados” e cujas consequências ainda não acabamos de viver. A arte, além de inegavelmente refletir a sociedade que a cria, contribui também na confirmação ou negação das ideologias vigentes em sua época e espaço.

É válido ressaltar que nós, hoje, de maneira alguma analisamos “melhor” os acontecimentos históricos mais antigos. São diversos os casos de artistas que só recebem reconhecimento centenas de anos após suas mortes, ou acontecimentos históricos essencialmente irrelevantes em seu tempo, mas que se tornam célebres e importantes para nós por serem “tudo o que restou” da sua época ou cultura, ou ainda porque suas ideologias muito bem se encaixam ao que queremos construir hoje. Iguais em número são os casos de artistas ou acontecimentos de importância astronômica em seu tempo dos quais hoje em dia não restou nada ou que consideramos sem importância. Em nenhum desses casos as obras em si foram alteradas (a não ser, claro, pela ação física do tempo), e se possuísem algum valor artístico intrínseco, ele teria se mantido razoavelmente homogêneo em qualquer época que fosse. No entanto, isso não acontece. Mesmo as tradições que hoje resguardamos como seculares ou intocadas pelos anos, — a família real britânica, o samba como música identitária brasileira, etc. — são muitas vezes produto de deliberado esforço para que assim fossem (Hall, 2005). É impossível avaliar qualquer coisa de modo verdadeiramente neutro, e há de se ressaltar que tanto não estamos tão distantes em pensamento das pessoas de cem anos atrás, pois se trata de pouco tempo, historicamente; quanto a maneira como interpretamos esses acontecimentos é sem dúvida influenciada pela moral e cultura às quais pertencemos hoje.

Com frequência, a complexidade do objeto artístico faz com que ele não seja imediatamente acessível. É claro que nos poderão objetar: "todos" gostam de Renoir ou de Van Gogh; "todos" são sensíveis a Chopin. Na realidade, a sedução "imediatista", a adesão espontânea que Renoir ou Chopin provocam, já foi mediatizada por um gosto geral que, num dado momento, nossa cultura engendrou.

Coli, 1981, p.116

No modelo modernista de galeria prevalente até hoje (O'Doherty, 2002) existe um lugar tanto físico quanto semântico que deve ser ocupado pelas obras de arte. Independente do debate sobre o que deveria ou não ocupar esse lugar — que muitos chamariam pedestal — há de se concordar que ele leva à investigação. Uma obra de arte, como a entendemos atualmente, convida seu público a decifrá-la. Mesmo que não haja o que ser decifrado, como é o caso do minimalismo, ou que a obra seja deliberadamente indecifrável ou “anti-artística”, como no Dadá, mesmo ainda que rejeite o espaço da galeria, que aconteça alhures e para outros públicos, a arte contemporânea costuma vir acompanhada de um convite à reflexão. Apesar do que se possa dizer, não há chave de decodificação para obras de arte, e qualquer tentativa de busca por um “santo graal” da interpretação correta ou pelas “verdadeiras intenções” de uma artista (Gombrich, 1999) resultariam somente em frustração ou leviana sensação de superioridade. A arte hoje (inclusive a arte antiga, considerando que interpretamos todas as coisas com olhos de nosso tempo) ocupa um lugar que é infinitamente propício ao aprendizado. Dentro de um contexto “separado” do resto do mundo, a obra propicia uma conexão pessoal com quem a ela se dispor. Como numa sala de aula, num laboratório, como numa roda de conversa, a arte oferece um espaço onde se pode inclusive discordar (“não gosto desta obra”, “isto não é arte”), mas que abre a possibilidade de iluminar um determinado assunto ou pensar por um determinado ângulo. A experiência de se estar num debate científico, num congresso onde se expõem descobertas sobre diversos assuntos, um artigo acadêmico, não estariam então nem um pouco distantes de uma conversa sobre arte. A diferença, talvez, é que os debates científicos tendem a procurar uma conclusão, um mínimo consenso sobre o assunto. A arte, enquanto isso, mesmo com seus “cânonos”, pode nunca chegar a concordância alguma e mesmo assim obter sucesso. Ainda assim, a conversa sobre arte — a conversa *com* a arte —, partilha do gosto científico pelo desmembramento de uma abstração para podê-la entender: separamos cada pincelada com os olhos, cada cor em pedacinhos e os costuramos ao contexto histórico, aos planos da composição ou a coisa alguma; dissecamos uma obra de arte pela satisfação de entendê-la.

O estímulo mental promovido por uma experiência artística varia dentro da mais ampla gama de elucubrações, e acontece inclusive fora dos museus ou do que tipicamente seria chamado arte (a exemplo das corriqueiras experiências estéticas que são também, em sua essência, artísticas). A arte ocuparia então para nós um lugar de conhecimento. Toda obra de arte pode ser didática, e por ser tão ampla e diversa, a arte permite uma infinidade de diferentes aprendizados.

O pensar em uma obra de arte, em suas técnicas e processos, suas implicações socioeconômicas, dialética filosófica, contexto histórico, sua relação com seu autor, sua relação consigo própria e seu espectador: de qualquer ângulo que se veja, há informação a ser absorvida e reflexões a serem feitas. Pode-se passar uma vida inteira aprendendo com uma única obra.

Mesmo com a crítica que se faz à noção de que qualquer peça posta na galeria seja imediatamente reconhecida como “arte” (O’Doherty, 2002), há o que pensar sobre esse hábito modernista, e há também como utilizar-se dessa cultura em nosso proveito. Se puséssemos um livro de anatomia celular sob assépticas luzes brancas (não muito distantes das de um microscópio, diga-se de passagem) dentro de uma típica galeria modernista, poderíamos talvez levar o público à reflexão sobre a importância do ensino, sobre o absurdo da situação causado pela presença do livro fora de seu contexto original, ou mesmo sobre a metalinguística de analisar artisticamente um objeto científico — ou cientificamente um objeto de arte. Naturalmente, as reações não seriam homogêneas, principalmente em se tratando de uma peça de arte contemporânea, cujo público já se acostumou a questionar ou relevar como “uma daquelas excentricidades de artistas”. Quaisquer que fossem as interpretações, teremos apresentado um livro didático como obra de arte, e muitos dos espectadores certamente pensarão nos livros didáticos de forma diferente a partir daquela experiência. O espaço artístico possibilita a abertura de um parêntese no mundo para que mostremos algo do nosso interesse. “Vejam este livro!”, dizemos. E, como costuma ser imperativo dentro de uma galeria, o fariam.

Um dos bons usos que pode ter o espaço da galeria é o de unir esses objetos e práticas que por vezes não costumam ser resguardados como artísticos — Artesanato, conhecimentos tradicionais, arte

didática — com o marca-texto metafórico que é o espaço das Belas Artes. Percebam que “museu” e “galeria”, neste caso, não são sinônimos. A mesma tapeçaria, quando numa exposição intitulada “cultura de x povo no século tal”, será recebida e interpretada de modo radicalmente diferente do que se estivesse em “ensaios e subjetividade no movimento artístico y”. O elitismo cultural da galeria pode ser subvertido no momento em que apresentamos nela objetos corriqueiros — hábito existente há mais de século, verdade —, porém sem objetivo de degradar ou questionar a galeria (Coli, 1981), mas de enaltecer peças que poucas vezes na história ganharam esse tipo de destaque. Se o que fundamentalmente nos atrai à arte é a vontade estética de compreender, há muito disso na arte didática e nos Artesanatos.

A persistente questão do exclusivismo da galeria também se encaixa neste texto: como popularizar o acesso ao aprendizado através da arte se o meio artístico ainda é fundamentalmente pouco acolhedor a não-iniciados? O genuíno gosto de ir a museus e galerias de arte é algo extremamente raro, especialmente em países com escasso incentivo à educação e à cultura. Além de o espaço da galeria se mostrar hostil a quem não o frequenta, como incentivar alguém a apossar-se dele quando ainda 33% da população não tem o ensino fundamental completo (IBGE, 2018)? Aproximar os Artesanatos e a cultura popular — historicamente pertencentes a grupos periféricos ao circuito-galeria — dos mundos da arte torna-se então um esforço com mais significado.

A freqüentação da arte depende (...) de circunstâncias materiais, de meios concretos: ela não é dada a todos. Você que me lê não é, certamente, operário nem lavrador, e provavelmente vive na proximidade de um grande centro. Aliás, o dado elementar de que você é alfabetizado já o coloca numa situação privilegiada.

[...]

Num sistema de ensino voltado para a formação a mais pragmática e tecnológica, sob o desinteresse e a incompetência dos "responsáveis", e bombardeado por emissoras de rádio e tv regidas pelo princípio absoluto do lucro, você se encontra numa situação de grande miséria cultural. As poucas manifestações artísticas de algum interesse neste país são pouco freqüentes, em geral muito caras e sempre se localizam nas grandes capitais. Quantos podemos ir ao teatro, à ópera, ao concerto, mesmo ao cinema? As aparições dos Baryshnikovs, dos Béjarts, as representações suntuosas de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, os pingados espetáculos de prestígio a preços astronômicos não são certamente capazes de preencher as enormes lacunas culturais que vivemos. E como, evidentemente, a solução não está nas lamentáveis operações demagógicas que aparecem de quando em quando, quem se interessa pelas artes no Brasil continua sendo um fruto bizarro e teimoso.

Coli, 1981, p.126-127

A dignificação de artistas próximos, como dito no capítulo 1, se mostra um bom início nesse sentido. E se os crochês de nossas avós estivessem em exposições? Imaginem a animação das famílias ao ver o reconhecimento dado ao trabalho dessas mulheres, a vontade que muitas teriam de ir vê-las contempladas pela galeria? Abranger a noção de arte cria assim vínculos entre círculos sociais que talvez caso contrário jamais se vissem.

Então, se a arte é algo importante, uma bênção espiritual, necessária a todos tal qual a religião (como gostam de dizer os admiradores da arte), ela precisa então ser acessível a todas as pessoas. E se não se pode haver arte para todos, uma de duas alternativas é verdade: a arte não é tão importante quanto se faz parecer, ou o que chamamos de arte é não é importante.¹⁴

Tolstói, 1995, p. 60

Quando propomos a popularização do acesso à arte, não se deve deixar levar pelo comum discurso de que a arte é um ponto de destaque na vida de uma pessoa, a sugestão de que o “consumo” regular de arte faz de alguém uma pessoa melhor, mais culta ou inteligente. Tentar fazer com que esse novo público que queremos atrair “se comporte” dentro de uma galeria seria reiterar o papel pedestálico que a arte ainda ocupa, resultado oposto do que estaríamos tentando atingir. É necessário que essa arte converse diretamente com a população, que seja interativa, divertida, provocante. “Palatável” é uma palavra que aqui se encaixaria com muita parcimônia. Para algumas talvez seja impensável que possamos nos deleitar, nos entreter numa galeria de arte. Exposições divertidas, mostras abertas, conversas públicas com artistas, no entanto, são exatamente o que se necessita para abranger o alcance de uma obra e, por consequência, da arte no geral. Não se deve confundir, no entanto, uma arte convidativa com uma que seja desprovida de significado ou profundidade. A arte de modo algum precisa ser “consumida” para que seja acolhedora a um número maior de pessoas. É elitista a ideia de que “o povo é ignorante” e por isso prefere conteúdo simples, e insultar a capacidade intelectual das pessoas é precisamente o oposto do que estamos tentando fazer. Aproximar a arte de galeria da realidade da população, pelo contrário, convida à mesa mais conversas sobre os mundos da arte, mais críticas frescas. Em vez de entender esse gesto como uma “vulgarização” da arte, poderíamos

¹⁴ Tradução da autora. No original: *“And therefore, if art is an important thing, a spiritual blessing, as necessary for all people as religion (as admirers of art like to say), it must then be accessible to all people. And if it cannot become art for all people, then one of two things: either art is not as important as it is made out to be, or the art which we call art is not important.”*

vê-lo como uma erudição da população. Não se pode convidar alguém a um espaço para então desvalorizá-les por “não saberem se portar” perante a arte (da Rolt, 2008) — como se a arte nunca tivesse convidado irreverência ou desprezo antes, mesmo des mais estimades críticas. “Não saber se portar” implica, primeiro, que há uma maneira correta de se interagir com a arte e, segundo, que a ela se deva respeito. Pensando desta maneira, tratar uma obra de arte com familiaridade ou irreverência, até com descaso, estaria “errado”. Como poderíamos ampliar o conhecimento artístico de alguém se não es permitimos aproximar da arte de maneira espontânea e natural?

Se possuo o direito de pensar que um grande número de pessoas não entende nem ama aquilo que considero inquestionavelmente bom porque não são suficientemente estudados, então não tenho o direito de negar que também é possível para mim não entender ou amar as novas obras de arte porque também sou insuficientemente estudado para entendê-las. E se tenho o direito de dizer que eu, junto com a maioria dos que pensam semelhante, não compreendo a nova arte simplesmente porque não há o que compreender e porque é arte ruim, então uma maioria ainda maior, toda a população trabalhadora, que não compreende o que eu considero arte bela, têm o mesmo direito de dizer que aquilo que considero arte boa é na verdade ruim e que não há nela nada a compreender. (...). A afirmação de que a arte pode ser boa e mesmo assim incompreensível para um grande número de pessoas é tão errada, suas consequências tão danosas à arte, e ainda sim é tão disseminada, tão implícita em nossos pensamentos, que nenhuma explicação de sua absoluta incongruência seria suficiente.

Nada é mais comum do que ouvir-se dizer que supostas obras de arte são muito boas, mas difíceis de entender. Estamos acostumados com essa noção, ainda que dizer que uma obra de arte é boa, porém incompreensível seria o mesmo que dizer que uma comida é boa, mas não comestível. (...). Além do mais, não se pode dizer que à maioria das pessoas falta o gosto para apreciar as mais elevadas obras de arte. As pessoas compreendem e sempre compreenderam o que nós também consideramos a arte mais elevada: as artisticamente simples narrativas bíblicas, as parábolas do evangelho, lendas folclóricas, contos de fadas e cantos regionais são compreendidos por todos. Por que então a maioria das pessoas subitamente perderia a habilidade de apreciar nossa arte mais valiosa?¹⁵

Tolstoi, 1995, p. 78-79

¹⁵ Tradução da autora. No original: *“If I have the right to think that large masses of people neither understand nor love what I recognize as unquestionably good, because they are not sufficiently developed, then I have no right to deny that it is possible for me not to understand or love the new works of art because I am insufficiently developed to understand them. And if I have the right to say that I, along with the majority of like-minded people, do not understand the works of the new art simply because there is nothing to understand and because it is bad art, then a still greater majority, the entire mass of working people who do not understand what I regard as beautiful art, have the same right to say that what I regard as good art is bad art and there is nothing in it to understand. (...) The assertion that art can be good art and yet be incomprehensible to a large number of people is so wrong, its consequences are so pernicious for art, and it is at the same time so widespread, so embedded in our notions, that no explanation of its utter incongruity can suffice. Nothing is more common than to hear said of alleged works of art that they are very good but very difficult to understand. We are used to the assertion, and yet to say that a work of art is good but incomprehensible is the same as saying of some kind of food that it is very good but people cannot eat it. (...) Besides, it cannot be said that the majority of people lack the taste to appreciate the highest works of art. The majority understand and have always understood what we, too, consider the highest art: the artistically simple narratives of the Bible, the Gospel parables, folk legends, fairy tales, folk*

A junção destes dois ramos historicamente elitizados e difíceis — ciência e arte — pode, no entanto, surpreendentemente simplificá-los. Na divisão que se faz entre as áreas do conhecimento, mencionada nos outros capítulos, onde o costume é separar algo em pedaços para entendê-lo — separamos uma área em assuntos, um curso em disciplinas, um gênero em espécies, um bicho em órgãos — devemos lembrar que a junção posterior é também indispensável (Morin, 2002). Dissecamos um animal e assim sabemos mais sobre sua anatomia interna, mas o conhecimento que geramos, obviamente, nos diz respeito a todos os outros exemplares de anatomia similar, não somente àquele um. O animal dissecado está *no lugar* deles para que tiremos dele informação acerca dos demais. Separamos esse indivíduo dos outros, e ele próprio em partes, mas o associamos depois ao ambiente do qual foi tirado e aos seus semelhantes. O que aprendemos com ele poderá ser aplicado a estudos diferentes e a espécies afins. A arte didática faz algo parecido ao criar imagens fisicamente impossíveis, vírus abertos em camadas, nuvens de elétrons, animais extintos. Dissecamos conceitos abstratos e visualizamos corais filogenéticos, atingimos o ideal metafísico de qualquer espécie. A arte didática procura representar a “média perfeita” do conceito que ilustra, mas desta forma ela não é nenhum deles do mesmo modo como o animal dissecado não é a sua espécie.

A arte, que ainda batalha para se compreender, divide-se similarmente em movimentos, famílias cromáticas, linhas teóricas e se distancia por vezes das chamadas não-artes. Cada área do conhecimento, internamente, tanto quanto essas mesmas áreas entre si, necessitam ainda mesclar-se para melhor tirar proveito de suas perspectivas únicas. Debates acerca de um quadro, por exemplo, e qual seria sua verdadeira intenção ou verdadeiro impacto no mundo, não teriam fim uma vez que, diferente da ciência, nos mundos da arte não há possível resposta certa. Se uma ideia está sendo tirada de uma obra, então aquela é uma interpretação possível de se ter, tanto é que está sendo tida. Temos, porém, de considerar as implicações a que cada interpretação levará. A ideia de que a arte funciona de algum modo separada do resto do mundo acaba, naturalmente, por separar a arte e os artistas das outras pessoas. Acreditar que algumas formas de arte são mais intelectuais leva ao preconceito das outras formas como atividades estúpidas, e assim por diante. O pensar a arte teoricamente é indissociável das consequências que isso traz, e certamente há discursos mais

songs are understood by everyone. Why is it that the majority suddenly lost the ability to understand the highest of our art?"

populares que outros, que vêm e vão de moda dependendo do momento em que se vive. As maneiras diferentes de se dividir a arte — em épocas, culturas, técnicas, etc. — trazem cada uma consigo discursos adicionais e nos levaria no futuro a lugares diferentes, historicamente falando. O “aprendizado” que obtemos com a arte, diferente da matemática ou da geografia, por exemplo, depende da interpretação e da experiência subjetiva que temos com ela.

Devemos então considerar duas questões simultaneamente: o fazer artístico como atividade de ensino, e como abranger esse fazer para que cumpra seu propósito didático-artístico de informar e trazer o maior número de pessoas possível à reflexão e interação com sua sociedade e com o mundo que as rodeia.

Para pensar na primeira questão, a forma como incorporamos certos modos de pensar o fazer artístico ao nosso dia-a-dia pode auxiliar na compreensão da arte como algo intrinsecamente didático. A arte medieval era didática na medida em que tinha narrativas claras e símbolos reconhecíveis. Ela ilustrava passagens bíblicas, lecionava sobre grandes acontecimentos do mundo. Em um contexto onde apenas seletos indivíduos eram alfabetizados, e mesmo assim, muitas vezes somente em latim, o ensino proporcionado pela arte da época prestava um valiosíssimo serviço na conscientização das pessoas. Por viesada que fosse, a arte medieval permitia o acesso das pessoas comuns à sua cultura, à sua história. Os enormes afrescos e coloridos vitrais prestavam um enorme serviço em prol da reprodução da ordem cultural em sua comunidade.

Pensando logisticamente na segunda questão, as obras de arte em espaços públicos propiciam um excelente ambiente gratuito (preferencialmente em lugares com grande circulação de gente) onde seja possível, mesmo que de forma passageira, que se esteja na presença dessas obras. Bienais de arte também se mostram importantes espaços para a divulgação de novos artistas, para que estes artistas interajam com seu público, para que esse público se entusiasme com o acontecimento extraordinário de ter obras de arte acessíveis em seu cotidiano.

Diferente das galerias e dos museus, que detêm um alcance público tópico e limitado, as Bienais de arte constituem um verdadeiro fenômeno da vida contemporânea, o qual tem exigido um olhar mais apurado

que dê conta de adentrar seus reais interesses e suas reais formas de participação e interferência no seio da vida social. Dependentes de uma grande estrutura financeira, espacial, publicitária, funcional e executiva, as Bienais de arte vêm operando como ambientes que demandam uma estrutura altamente especializada e que atendem a uma necessidade de publicização e a um discurso de popularização e educação para a arte.

da Rolt, 2008, p. 46

Pode ser irônico, talvez, que grandes mostras públicas e obras interativas, que são conceituais e custosas, sejam uma das melhores apostas para a democratização do acesso à arte. Seria importante um interesse prévio em dar destaque à cultura nacional e regional e prestar atenção ao que já está sendo feito em pequenos núcleos artísticos periféricos, a fim de comportar no mundo da arte o que já existe entre muitas pessoas.

Talvez não seja então tão irônico, conseqüentemente, que o modo de ampliar os horizontes da arte para a população e vice-versa seja através da escuta da experiência local des que não costumam estar sob o holofote do mundo artístico. Tratamos assim cada pessoa como parte minúscula, porém integral de um vasto organismo coletivo, como um tecido celular.

Processo de Criação

Toda obra de arte é, de certo modo, educativa. Ao contemplar um objeto artístico, sempre se tem algo a aprender. O que pretendo com o meu processo é evidenciar esse caráter pedagógico e tratá-lo como tema no meu processo de produção.

É sob esta percepção — a de compreender artisticamente um objeto funcional — que produzo minhas pinturas e trabalhos artísticos. O “quê” do objeto artístico não se encontra no ato de conceber uma ideia mais original que as anteriores nem numa execução inédita, mas sim na sua contribuição única para o conhecimento conjunto das pessoas. Cada indivíduo é tão único quanto não é, e com esse pensamento, o mesmo padrão de crochê jamais será verdadeiramente repetido.

A arte didática se encaixa nessa filosofia sob a perspectiva de que, embora pareça inicialmente estática, um tanto mecânica e sem conteúdo artístico, há nela mundos de bactérias e dissecações, cores fixadas no formol e taxonomias de todo tipo de vida.

Os trabalhos produzidos para esta exposição procuram sempre o rigor da verossimilhança com as microscopias e seres que representam. Seu objetivo é demonstrar a articulação entre o meio artístico contemporâneo, as ciências da natureza e os Artesanatos. No amálgama dessas três áreas pretendo demonstrar as aparentemente inusitadas semelhanças entre ramos diferentes do conhecimento humano e a maneira como, essencialmente, têm o mesmo ponto de origem. Biólogos celulares que observarem essas produções saberão classificar de qual tecido se trata ou o tipo de célula que está em evidência nas pinturas. Tendo conseguido isso, desdobro as possibilidades plásticas dentro dessas células e suas cores. Escolho os formatos mais interessantes, as abstrações orgânicas geradas pelas microscópicas lembranças de fractal enraizadas nos seres vivos.

Ampliar elementos minúsculos, como mencionado na discussão conceitual, os transforma em mundos inteiros de repetições orgânicas quase alienígenas, provoca estranhamento e fascinação de um modo que é fundamental representar.

A aquarela existe para mim como mídia desde antes da entrada no curso de pintura. Nela há um excelente controle sobre as cores e manchas formadas pela tinta, e seu manuseio permite inúmeras transparências, sobreposições e riqueza de detalhes, características que historicamente têm garantido à aquarela grande parte das representações científicas. Paralelamente, os pigmentos utilizados no tingimento de amostras celulares também se mostram não só formalmente parecidos com as aquarelas e os *ecolines*, mas também essas amostras, quando prontas, têm cores muito próximas às das aquarelas.

Ao perceber que as formas celulares se encaixam curiosamente bem em mídias artesanais como o crochê, comecei a procurar de que modo poderia conciliar essas duas áreas tão distintas de modo a evidenciar a aproximação que descobri entre elas. As “croché-lulas”¹⁶ são para mim a melhor forma de juntar o conhecimento científico que recebi nos anos no laboratório de histologia com um passatempo caseiro que também sempre me fascinou. O processo artesanal de trançar linhas e nelas criar padrões, flores concêntricas e redes ornadas em muito me remete ao corte das lâminas para microscopia e ao processo de tingi-las. As “croché-lulas” são o modo que encontrei para unir as tramas rendadas do crochê com as células, cujo conjunto curiosamente também se chama “tecido”. E é função deste tecido redondo conter, metaforicamente, a gama aberta da nossa produção intelectual.

¹⁶ Título de alguns dos meus trabalhos, trata-se de um neologismo composto pelas palavras “crochê” e “célula”, que por sua vez representam dois dos grandes temas tratados neste texto: a histologia e os Artesanatos, junto com o papel educacional que possuem em seus meios de circulação.

Exposição

As obras que acompanham esta monografia foram produzidas em aquarelas, nanquins e outras tintas com técnica de aguada, linhas de algodão para as partes em crochê e papéis de gramatura alta (>200g). A escolha dos materiais foi feita com base na conveniência com a qual se pode usá-los na melhor representação dos tecidos celulares, além da maior afinidade que tenho com a maioria deles.

Os trabalhos da exposição consistem em uma espécie de gradiente que se inicia na representação figurativa de uma pilha de descartes na calçada (pintura 1), uma cena que muitas pessoas, se a vissem ao vivo, não teriam dado muita importância. O nome da pintura também não é acidental, considerando título homônimo ao filósofo René Descartes, um dos primeiros pensadores a incluir a dúvida como primeiro passo para o conhecimento. Tanto o amontoado de restos sem uso quanto o gesto de pintá-lo, ambos podem parecer escolhas estranhas de objeto estético, especialmente considerando a falta de ironia ou crítica presentes na representação. Este trabalho serve como início da exposição por convidar quem o observa a achar bela uma correlação de elementos que não se costuma considerar especialmente pitorescos — alguns até diriam feios. Há delicadeza na pintura, há a pilha de descartes e nada mais. E é nessa miscelânea que vamos adentrar nas próximas pinturas.

As folhas (pinturas 2 e 3) ainda se encontram com a mesma razão conceitual que a pilha de Descartes, mas já com o aumento presente. É como se, da primeira pintura, tivéssemos pego uma folha daquele chão e parado para apreciá-la. As folhas são de árvores comuns da cidade do Rio de Janeiro, uma mangueira e uma amendoeira, meio queimadas ou comidas por insetos. São também folhas das menos exuberantes, amareladas, gastas, exatamente do tipo que esta exposição pretende ressaltar.

As microscopias (pinturas 4-9) já começam a dar forma ao gradiente pretendido com a exposição. Ainda coloridas e delicadas, seu objetivo é exatamente que nos encante com a orgânica abstração

dos tecidos celulares. Mesmo que se tratem de células animais, elas funcionam como sucessoras das folhas no sentido de que aproximam nosso olhar mais ainda do universo do minúsculo, dos fractais formados por organelas e tecidos conjuntivos.

O embrião (pintura 10) vem à frente das obras maiores da exposição. Seu tamanho nos permite “passear” por dentro de cada detalhe daquele ser. Por ter sido feito em pontilhismo, também nos dá a ideia de ser composto por várias partículas ou fragmentos — várias células — que podem de muito perto parecer abstratas e desconexas, mas de longe formam algo com forma e incrível complexidade.

As crochélulas (pinturas 11 e 12) marcam o final do gradiente com uma espécie de volta ao início. Parece que entramos mais fundo para dentro da célula, abrindo-a em fatias, mas ao mesmo tempo voltamos ao centro de mesa feito em crochê, aos objetos pelos quais muitas vezes passamos sem perceber e que têm, cada um, sua *finesse* artística.

Na Crochélula nº1 (pintura 11) a parte em crochê foi escolhida e executada por mim, mas a receita dos pontos se trata do padrão nº14 no primeiro volume do almanaque “Practical Lacework” (1976). Este modelo em específico foi escolhido pela possibilidade plástica de transformá-lo numa microscopia celular, como veremos adiante.

Já na Crochélula nº2 (pintura 12), como se trata de um círculo fechado em crochê, os padrões de desenho na trama foram inteiramente concebidos e executados por mim.



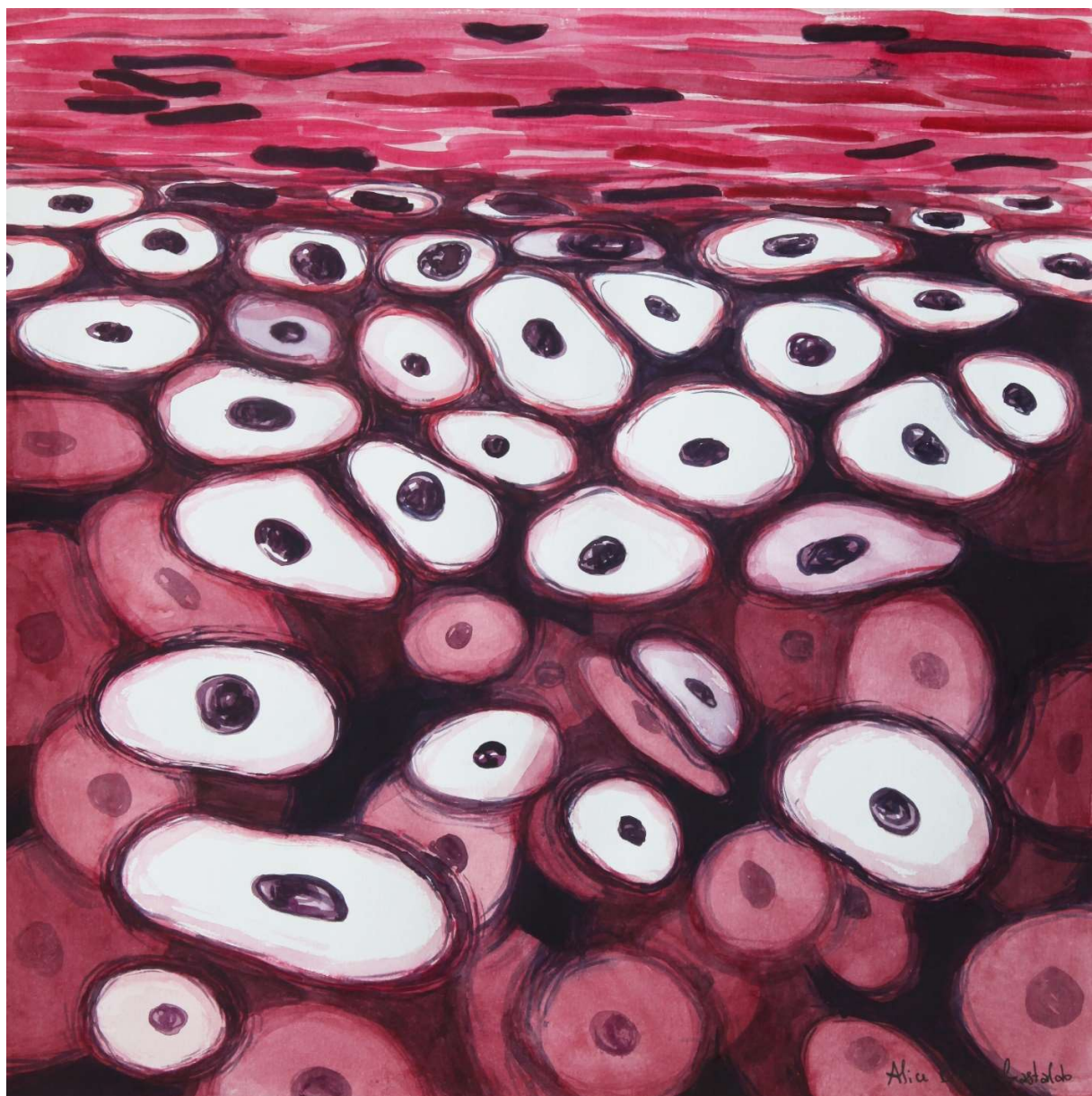
*Pintura 1 - "Pilha de Descartes" 14cm x 21,6cm
2018
caneta nanquim, tinta aquarela e papel 300g*



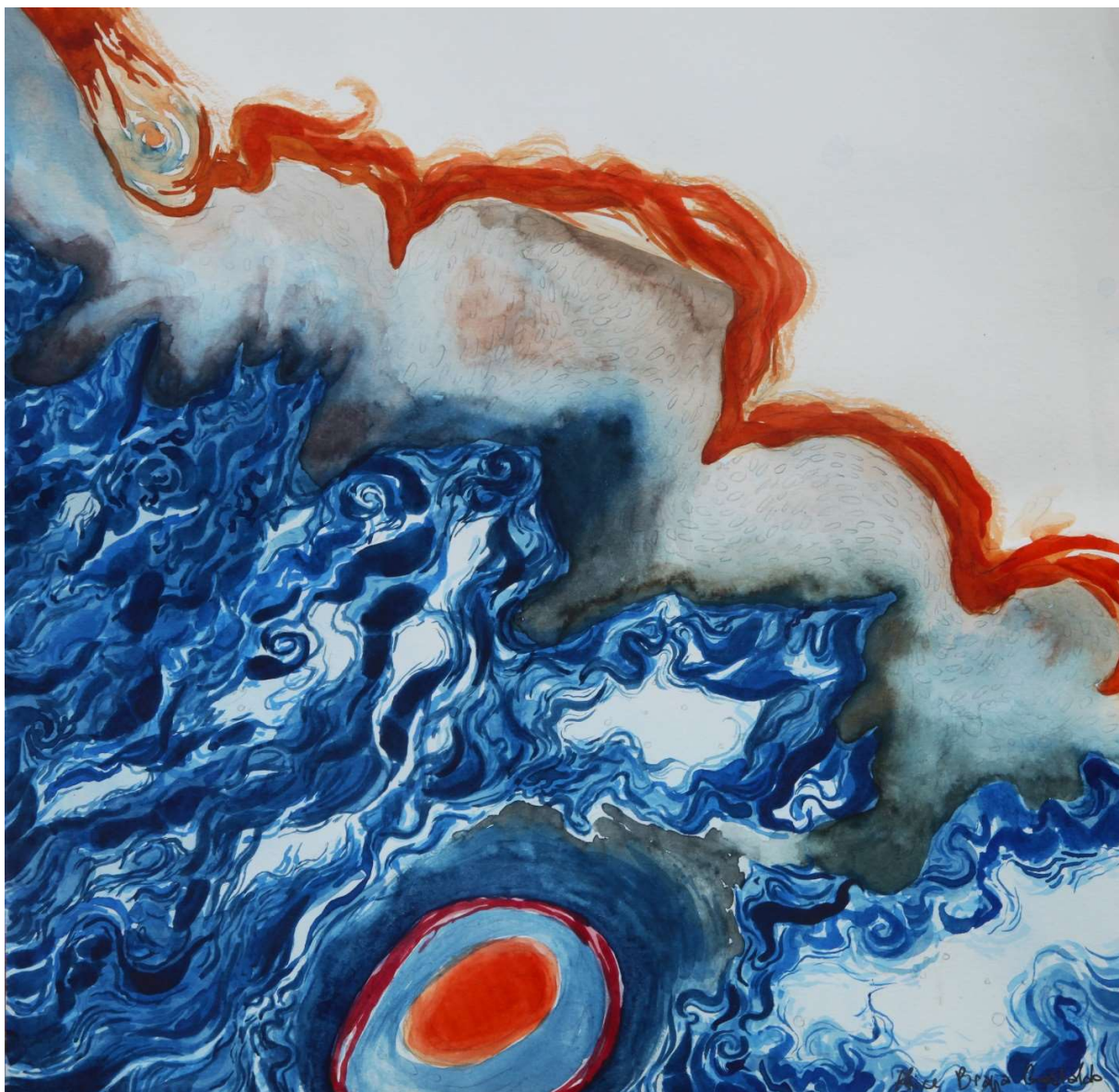
*Pinutra 2 - "Folha nº1 (mangueira)", 14cm x 20cm
2019
tinta aquarela e papel 300g*



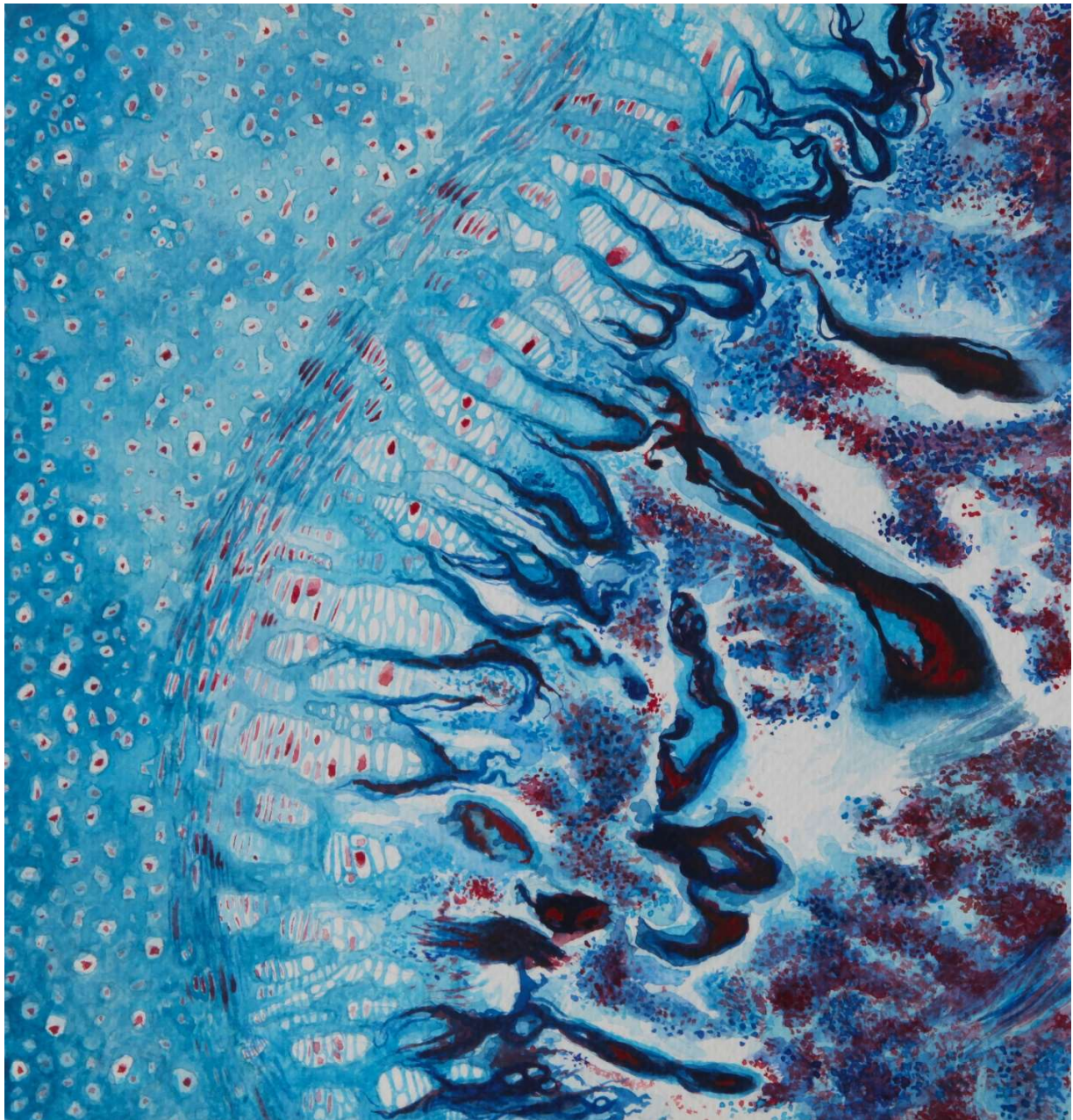
*Pinutra 3 - "Folha nº2 (amendoeira)", 14cm x 20cm
2019
tinta aquarela e papel 300g*



Pinutra 4 - "Microscopia n°1", 29,7cm²
2019
tinta aquarela e papel 200g



*Pintura 5 - "Microscopia n°2", 29,7cm²
2019
tinta aquarela e papel 200g*



*Pinutra 6 - "Microscopia n°3", 22,3cm²
2020
tinta aquarela e papel 300g*



Pintura 7 - "Microscopia n° 4"
(tríptico)

10cm x 115cm cada peça

2018

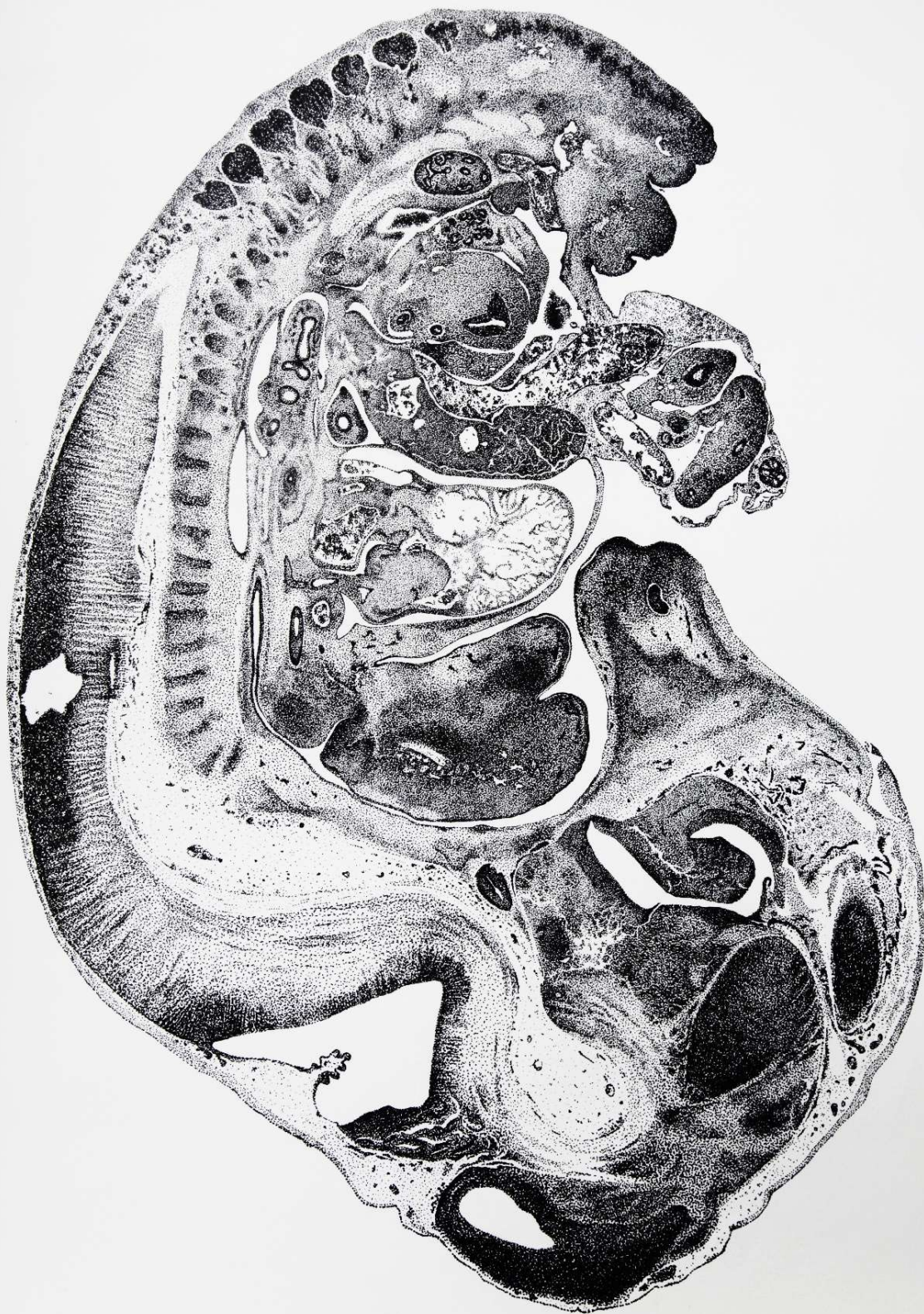
tinta aquarela e papel 300g



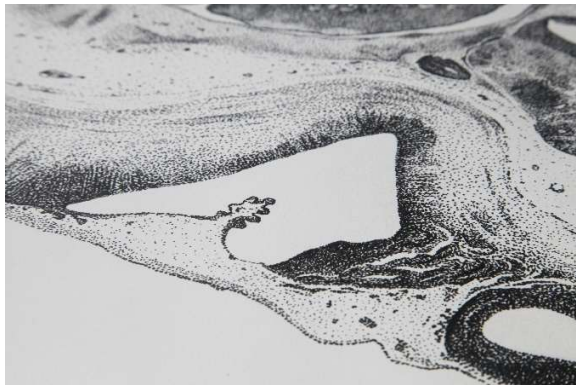
*Pintura 8 - "Microscopia n°5", 42cm x 56cm
2019
tinta aquarela, lápis de cor e papel 200g*



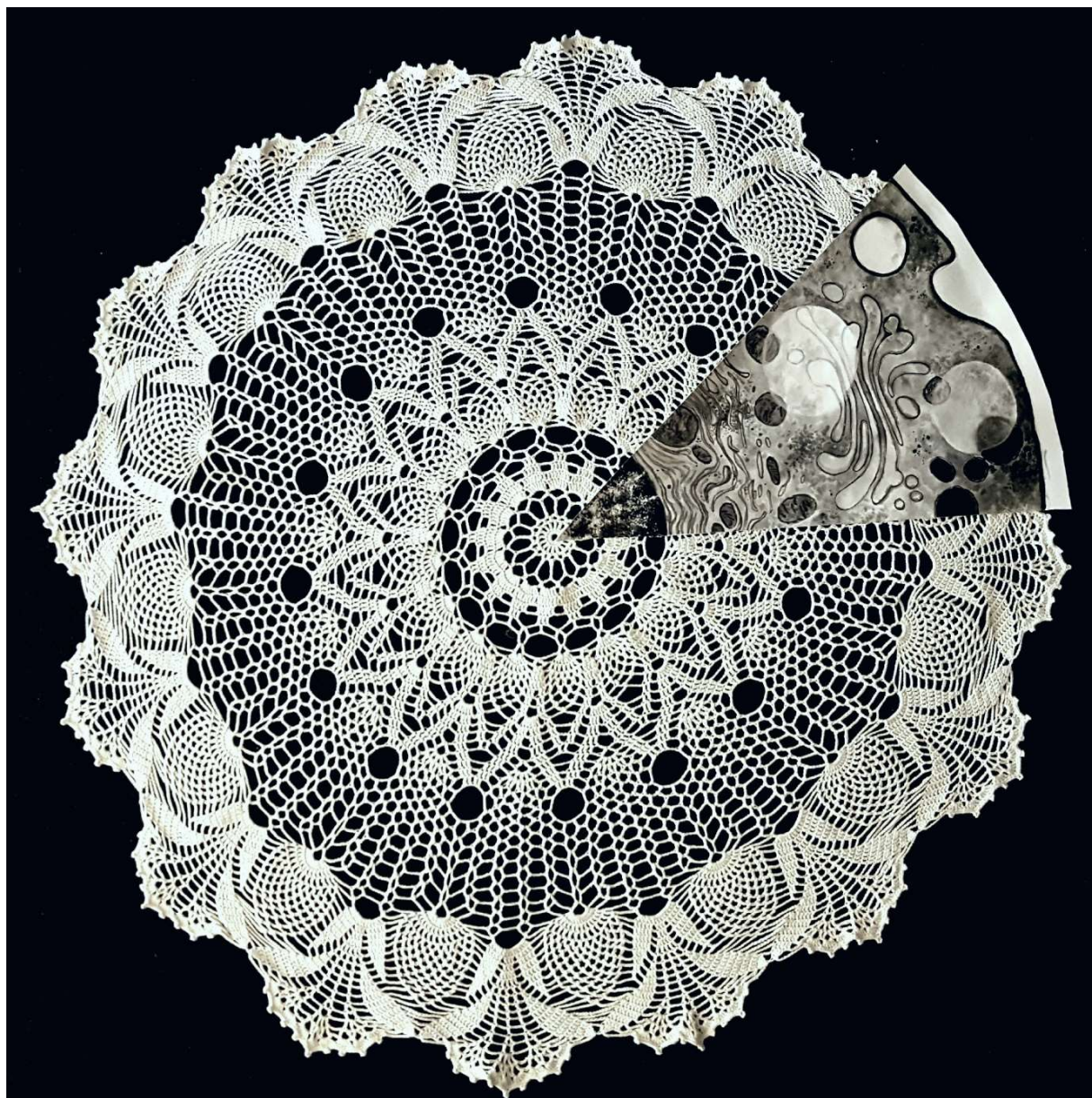
*Pintura 9 - "Microscopia n°6", 33cm²
2021
caneta nanquim, tinta nanquim e papel 300g*



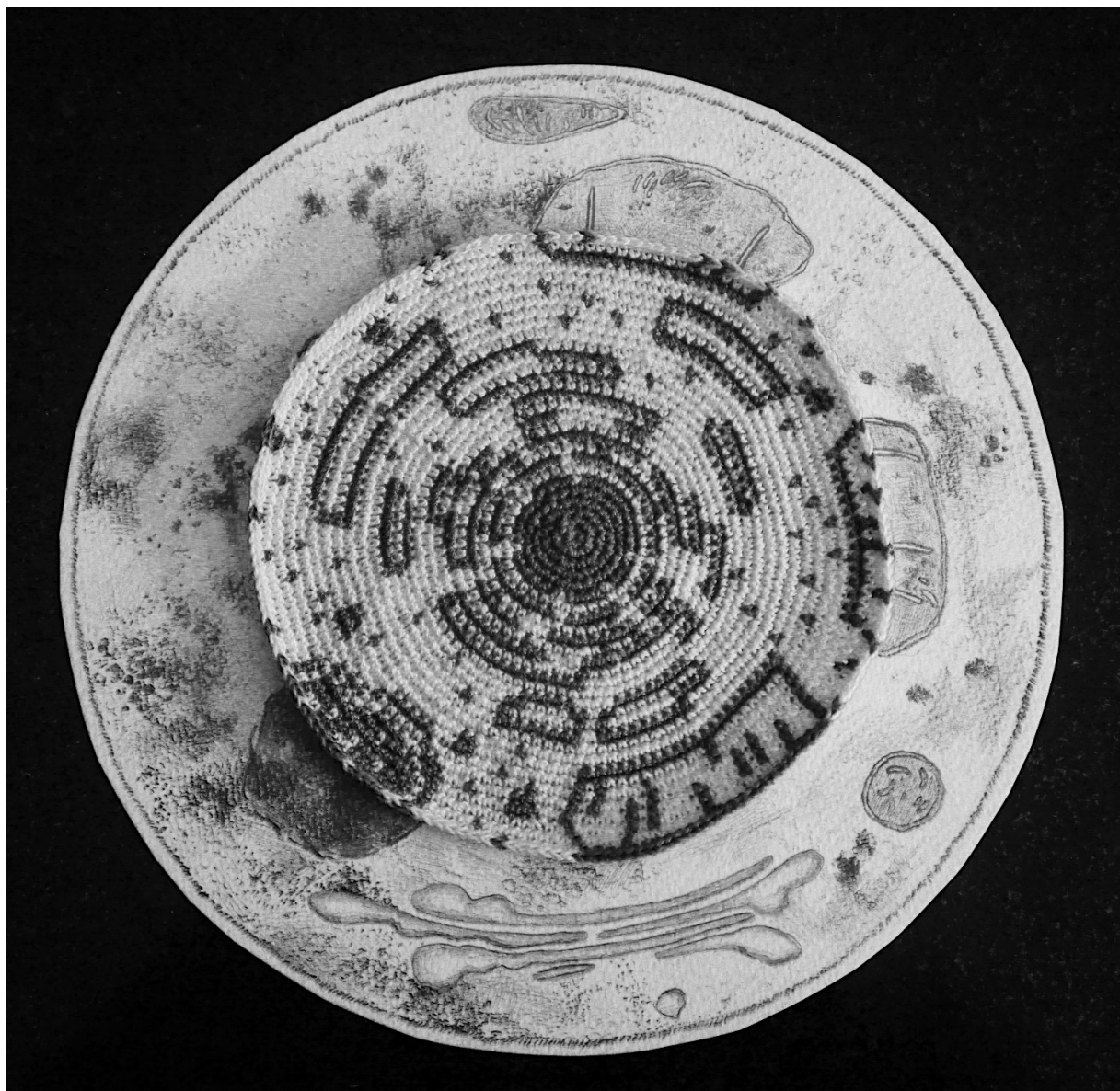
*Pintura 10 - "Embrião", 42cm x 59,4cm (feito em coautoria com Agnes Antonello)
2020
caneta nanquim e papel 200g*



Figuras s/n - "Embrião" (detalhes)



*Pintura 11 - "Croché lula nº1", 1.000cm²
2021
linha de algodão, agulha nº1, tinta nanquim e papel 200g*



*Pintura 12 - "Crochécula nº2", 20cm²
2021
linha de algodão, agulha nº1, grafite e papel 300g*

Considerações Finais

Não há como propriamente terminar um trabalho deste tipo, pode-se apenas declará-lo feito. Os caminhos estéticos e teóricos tomados neste texto, como em tudo na vida, foram escolhidos em detrimento de outros. Todas as deliberações, no entanto, foram feitas tendo em mente a clareza das explicações e exposição dos meus sinceros pontos de vista acerca de como poderíamos expandir a arte através da educação, a educação através da arte, e o conseqüente desenvolvimento cultural através de ambas.

Os tecidos celulares e artesanais têm ambos por natureza a expansão, formam peças enormes e complexas compostas pelo entrelaçar de partículas. Se levarmos esse pensamento adiante, esses tecidos de gentes se misturam com outras gentes, com outros bichos e com plantas, potes de barro, teares, trocadilhos e pinturas. Trata-se de um quase fractal de coisas que se alastra infinitamente como um líquido que não se consegue conter, mas que mesmo assim toma a forma de qualquer recipiente em que se insere.

O contexto histórico da arte que vivemos hoje, pode-se dizer, está também nesse processo de expansão que sai da moldura, da galeria, sai inclusive das canções de ninar e das salas de aula. De dentro das cabeças das pessoas, que ficam, e ganha o mundo.

“Sem dúvida a minha história também estaria contida naquele entrelaçar de cartas, passado presente e futuro, mas não sei mais distingui-la das outras. A floresta, o castelo, as cartas de tarô me conduziram a esta barreira: perder a minha história, confundi-la na poeira das outras, libertar-me dela. O que sobrou de mim foi apenas essa obstinação maníaca de completar, de encerrar, de dar vida aos relatos. Falta-me ainda percorrer de novo os dois lados do baralho em sentido oposto, e só o faço por capricho, para não deixar as coisas pelo meio.”

Calvino, 2002, p. 67

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. / Original: **La Poétique de l'Espace**. França: Presses Universitaires de France, 1957.

BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Estados Unidos: University of California Press, Ltd., 2008. / Original: **Art Worlds**. Estados Unidos: University of California Press, 1982.

BORGES, Jorge L. **O Aleph**. São Paulo: Editora Globo S.A., 1989. / Original: **El Aleph**. Argentina: Losada, 1949.

CALVINO, Ítalo. **O Castelo dos Destinos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. / Original: **Il Castello dei Destini Incrociati**. Itália: Franco Maria Ricci, 1969.

CALVINO, Ítalo. **Um General na Biblioteca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. / Original: **Prima che tu dica "Pronto"**. Itália: Mondadori, 1985

CAMPOFIORITO, Quirino. Criação — Artesanato — Indústria. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, número VI, p. 221-228, agosto de 1960.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

DA ROLT, Clóvis. **Um Rio de muitas Margens: sociabilidade, interações simbólicas e práticas na apropriação da arte**. Rio grande do Sul: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2008.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. / Original: **Art as Experience**. Estados Unidos: Harvard University, 1934.

FERNANDES de Andrade, E. N., & Vinicius da Cunha, M. (2016). **A contribuição de John Dewey ao ensino da arte no Brasil**. *Espacio, Tiempo y Educación*, 3(2), 301-319.

doi: <http://dx.doi.org/10.14516/ete.2016.003.002.013>

GOETHE, Johann W. von. **Zur Farbenlehre**. Alemanha: Tübingen, 1810.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999. / Original: **The Story of Art**. Inglaterra: The Phaidon Press Ltd., 1955.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: D&PA, 2005. / Original: **The question of cultural identity**. Inglaterra: Cambridge Polity Press, 1992.

IBGE - <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/10091/82292> acesso em 21/02/2021.

KANDINSKY, Wassily. **Point and Line to Plane**. Estados Unidos: Dover Publications, Inc., 2013 / Original: **Punkt und Linie zu Fläche**. Alemanha: Bauhaus Bücher, 1926.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a Palavra – 1. Técnica e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1990 / Original: **Le gest et la parole – technique et language**. França: Albin Michel, 1964.

MINER, Horace. **You and the Others – Readings in Introductory Anthropology**. Inglaterra: Winsthrop Publishers, 1973.

MORIN, Edgar. **Religando os Saberes**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. / Original: **Relier les connaissances**. França: Le Seuil, 1999.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco – a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002 / Original: **Inside the White Cube: The ideology of the gallery space.** Estados Unidos: University of California Press, 1986.

RODRIGUES, Adriano D. **A Experiência Estética.** Portugal: [?], 1990.

TAYLOR, Roger. **Art an Enemy of the People.** Inglaterra: The Harvester Press Ltd., 1978.

TOLSTOI, Lev. **What is Art?** Inglaterra: Penguin Books, 1995. / Original: **Что такое искусство?** Rússia [?], 1897.

VERNE, Julio. **Vinte Mil Léguas Submarinas.** São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1941. / Original: **Vingt mille lieues sous les mers.** França: David Corazzi, 1887.

WIBOWO, A. **Deciphering Cave Painting Code and Ancient Celestial Map in South East Asia Paleolithic Cultures Dated to 40000 Years Old.** *Preprints* 2021, 2021010016 (doi: 10.20944/preprints202101.0016.v1).

[?] **Practical Lacework.** Japão: T. Seto, 1976.

Índice de Imagens

Fig. 1 (pg. 25) - virgem bizantina - <http://medieval.ucdavis.edu/20A/Byzantine.html> acesso em 19/02/2021

Fig. 2 (pg. 25) - Magritte (Ceci n'est pas une pipe, 1928) - <https://bavartdages.com/2016/08/29/rene-magritte-la-trahison-des-images/> acesso em 05/03/2021

Fig. 3 (pg. 25) - saleiro de Francisco I - [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Benvenuto-Cellini/184944/Saleiro-ou-Saliera,-pertencente-ao-rei-Francisco-I-da-Fran%C3%A7a,-representando-a-terra-e-o-mar-unidos-representados-por-uma-deusa-da-terra-feminina-e-um-deus-do-mar-masculino,-1540-43-\(ouro-e-esmalte\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Benvenuto-Cellini/184944/Saleiro-ou-Saliera,-pertencente-ao-rei-Francisco-I-da-Fran%C3%A7a,-representando-a-terra-e-o-mar-unidos-representados-por-uma-deusa-da-terra-feminina-e-um-deus-do-mar-masculino,-1540-43-(ouro-e-esmalte).html) acesso em 16/03/2021

Fig. 4 (pg. 25) - Estatueta Tapajônica - <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra015.html> acessado em 19/02/2021 acesso em 05/03/2021

Fig. 5 (pg. 25) - Tunga (xifópagas capilares) - <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares/> acesso em 19/02/2021

Fig. 6 - Brillo box (pg. 25) - <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/brillo-soap-pads-boxes-1964> acesso em 04/03/2021

Fig. 7 (pg. 32) - Foto da UERJ cortesia de Fernanda Ferreira

Fig. 8- Anita Malfatti, o farol de monhegan (pg. 32) - <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1380/o-farol-de-monhegan> acesso em 05/03/2021

Fig. 9 (pg. 32) - Magritte (La Clairvoyance) -

<http://paraescreverbem.blogspot.com/2011/09/comentarios-uerj-perspicacia-de-rene.html> acesso em 19/02/2021

Fig. 10 (pg. 32) - Pollock nº5, 1948 - <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-5-1948-1>

acesso em 05/03/2021

Fig. 11 (pg. 32) - Lygia Clark bicho caranguejo, 1960 <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429>

acesso em 05/03/2021

Fig. 12 (pg. 47) - Monet nenúfares - <https://mapeandomundo.com/museu-de-orangerie/> acesso em

23/02/2021

Fig. 13 (pg. 47) - Velázquez las meninas - [https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez))

acesso em 23/02/2021

Fig. 14 (pg. 47) - Giotto lamentação - <https://virusdaarte.net/giotto-a-lamentacao-de-cristo/> acesso

em 23/02/2021

Fig. 15 (pg. 47) - Duchamp 1200 sacas de carvão - <https://www.mamco.ch/en/1224/Sturtevant> acesso

em 23/02/2021

Pinturas

Pintura nº 1 (pg. 62) – Pilha de Descartes

Pintura nº 2 (pg. 63) – Folha nº1 (mangueira)

Pintura nº 3 (pg. 64) – Folha nº2 (amendoeira)

Pintura nº 4 (pg. 65) – Microscopia nº1

Pintura nº 5 (pg. 66) – Microscopia nº2

Pintura nº 6 (pg. 67) – Microscopia nº3

Pintura nº 7 (pg. 68) – Microscopia nº4 (tríptico)

Pintura nº 8 (pg. 69) – Microscopia nº5

Pintura nº 9 (pg. 70) – Microscopia nº6

Pintura nº 10 (pg. 71) – Embrião

Pintura nº 11 (pg. 73) – Crochélula nº1

Pintura nº 12 (pg. 74) – Crochélula nº2

Anexo

exposição individual virtual na página da Galeria Macunaíma

Disponível em <https://www.facebook.com/galeriamacunaíma/>



A exposição foi acompanhada dos seguintes textos:

“Histo é Arte” é o título da exposição de Alice Braga Gastaldo que acontece, a partir de agora, na Macunaíma Virtual - 2021. Estando vinculadas ao seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), as obras apresentadas nos levam a fazer um interessante mergulho no microcosmo e nele reencontrar o macrocosmo (e vice-versa), demonstrando o quanto tudo no Universo está estreitamente interligado. A arte da pintura é o meio pelo qual a artista nos revela os mistérios da Natureza encontrados em simples objetos descartados como folhas de árvores ou lixo, dentro dos quais realiza uma imersão reflexiva, de caráter filosófico e plástico, no cerne das coisas, sejam elas naturais ou artificiais. Utilizando grafite, aquarela, nanquim e linha de costura, desenvolve trabalhos de grande beleza plástica e técnica apurada, ao mesmo tempo em que nos faz pensar no estranho e belo mundo visível/invisível que nos cerca. Com isso, criando poesia visual, consegue relacionar Arte, Filosofia e Ciência. Parabéns e sucesso para a artista formada pelo Curso de Pintura da EBA-UFRJ. Ricardo A. B. Pereira Curador-Administrador da Galeria Macunaíma Coordenador do Curso de Pintura -EBA-UFRJ

Curador e coordenador do curso de Pintura em 2021, Ricardo Pereira

As obras que acompanham esta monografia foram produzidas em aquarelas, nanquins e outras tintas com técnica de aguada, papéis e linhas de algodão para as partes em crochê. A escolha dos materiais foi feita com base na conveniência com a qual se pode usá-los na melhor representação dos tecidos celulares, que são o tema central da exposição.

A exposição consiste em uma espécie de gradiente que se inicia na representação figurativa de uma pilha de descartes na calçada (pintura 1), uma cena que muitas pessoas, se a vissem ao vivo, não dariam muita importância. O nome da pintura também não é acidental, considerando título homônimo ao filósofo René Descartes, um dos primeiros pensadores a incluir a dúvida como primeiro passo para o conhecimento. Tanto o amontoado de restos sem uso quanto o gesto de pintá-lo, ambos podem parecer escolhas estranhas de objeto estético. Este trabalho serve como início da exposição por convidar quem o observa a achar bela uma correlação de elementos que não se costuma considerar especialmente pitorescos. Há delicadeza na pintura, há a pilha de Descartes e nada mais. E é nessa miscelânea que vamos adentrar nas próximas pinturas.

As folhas (pinturas 2 e 3) ainda se encontram com a mesma razão conceitual que a pilha de Descartes, mas já com o aumento presente. É como se, da primeira pintura, tivéssemos pego uma folha daquele chão e parado para apreciá-la. As folhas são de árvores comuns da cidade do Rio de

Janeiro, já queimadas ou comidas por insetos. São também folhas das menos exuberantes, amareladas, gastas, exatamente do tipo que esta exposição pretende ressaltar.

As microscopias (pinturas 4-9) começam a dar forma ao gradiente pretendido com a exposição. Seccionamos um pedaço do visível e novamente o aumentamos. Ainda coloridas e delicadas, o objetivo das microscopias é exatamente que nos mostre a orgânica abstração dos tecidos celulares. Elas funcionam como sucessoras das folhas no sentido de que aproximam nosso olhar mais ainda do universo do minúsculo, dos fractais formados por organelas e tecidos conjuntivos.

O embrião (pintura 10) vem à frente das obras maiores da exposição. Seu tamanho nos permite “passear” por dentro de cada detalhe daquele ser. Por ter sido feito em pontilhismo, também nos dá a ideia de ser composto por várias partículas ou fragmentos — várias células — que podem de muito perto parecer abstratas e desconexas, mas de longe formam algo com formas bem definidas e incrível complexidade.

As crochélulas (pinturas 11 e 12) marcam o final do gradiente através uma de volta ao início. Parece que entramos mais fundo para dentro da célula, abrindo-a em fatias, mas ao mesmo tempo voltamos ao centro de mesa feito em crochê, aos objetos pelos quais muitas vezes passamos sem perceber e que têm, cada um, sua *finesse* artística.



*Pintura 1 - "Pilha de Descartes" 14cm x 21,6cm
2018
caneta nanquim, tinta aquarela e papel 300g*



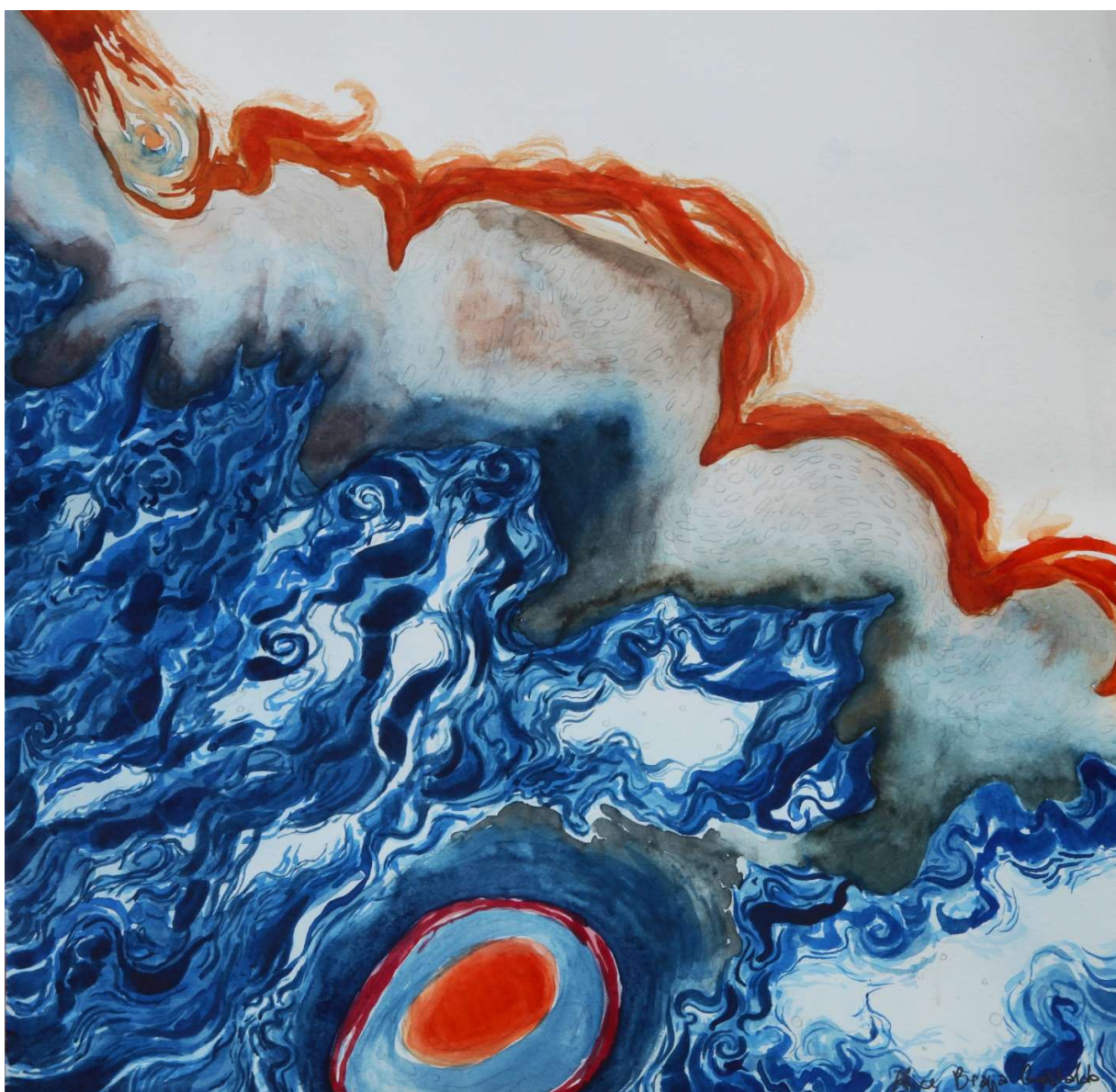
*Pinutra 2 - "Folha nº1 (mangueira)", 14cm x 20cm
2019
tinta aquarela e papel 300g*



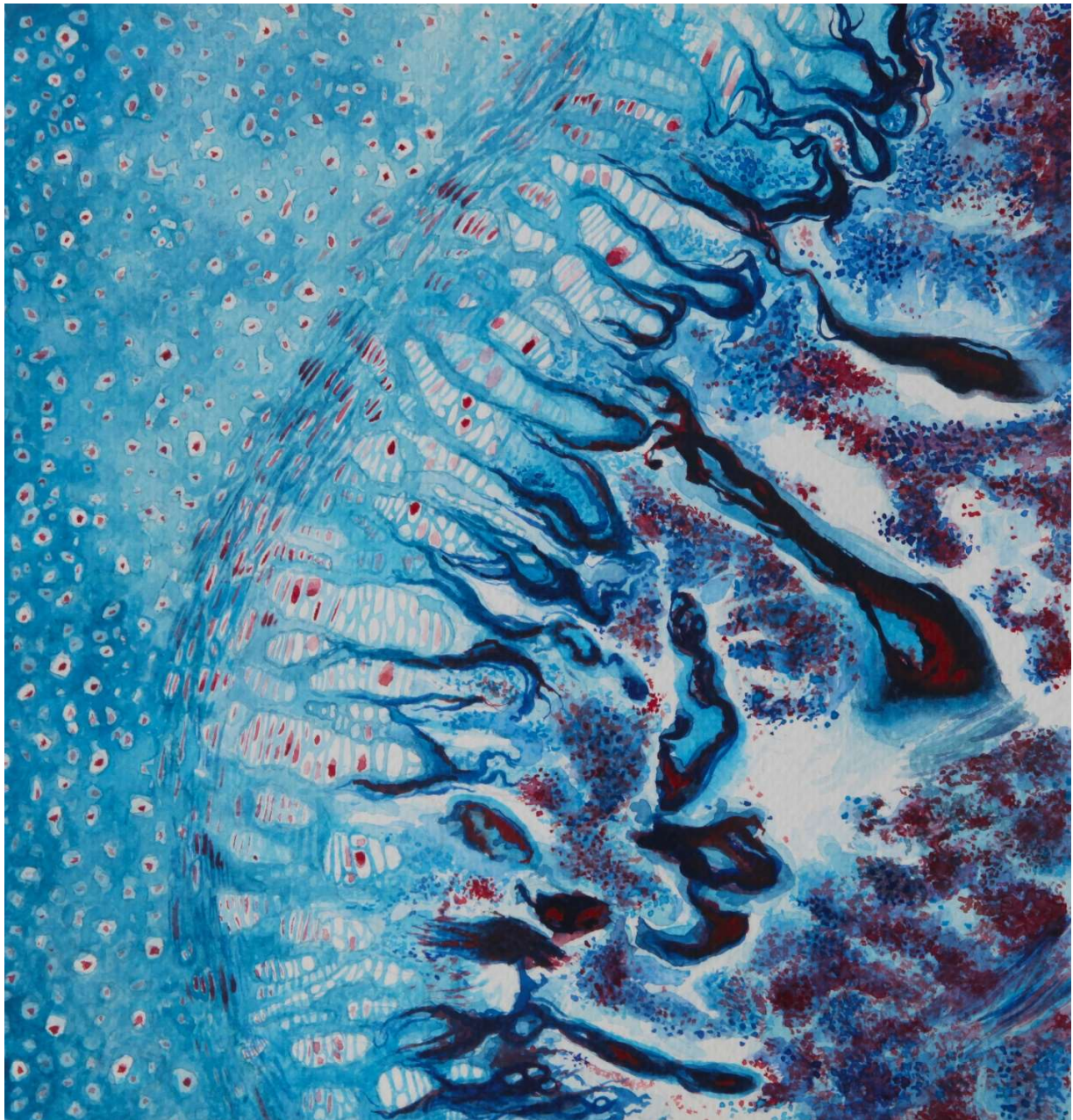
*Pinutra 3 - "Folha nº2 (amendoeira)", 14cm x 20cm
2019
tinta aquarela e papel 300g*



Pinutra 4 - "Microscopia n°1", 29,7cm²
2019
tinta aquarela e papel 200g



*Pintura 5 - "Microscopia n°2", 29,7cm²
2019
tinta aquarela e papel 200g*



*Pinutra 6 - "Microscopia n°3", 22,3cm²
2020
tinta aquarela e papel 300g*



Pintura 7 - "Microscopia n° 4"
(tríptico)

10cm x 115cm cada peça

2018

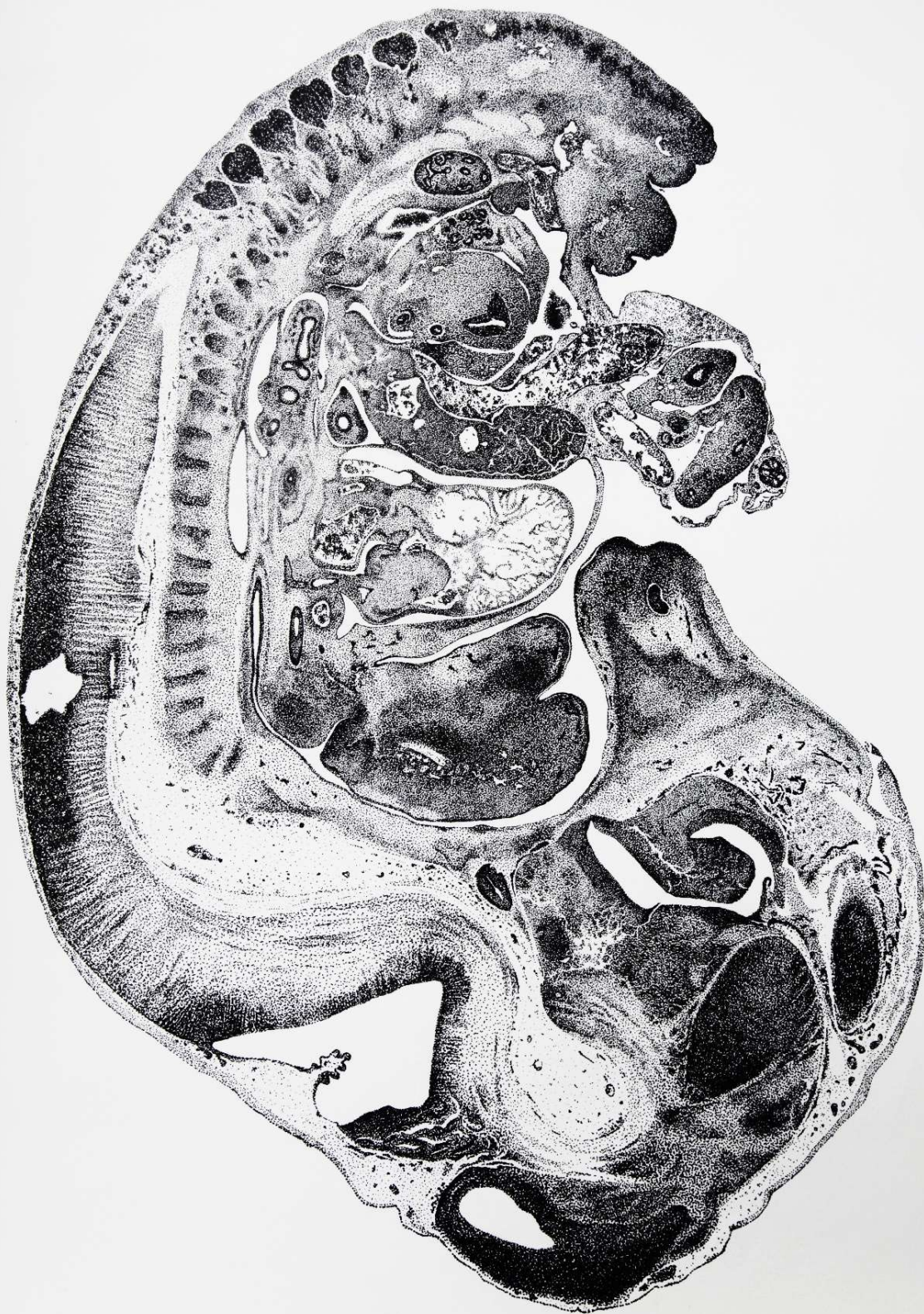
tinta aquarela e papel 300g



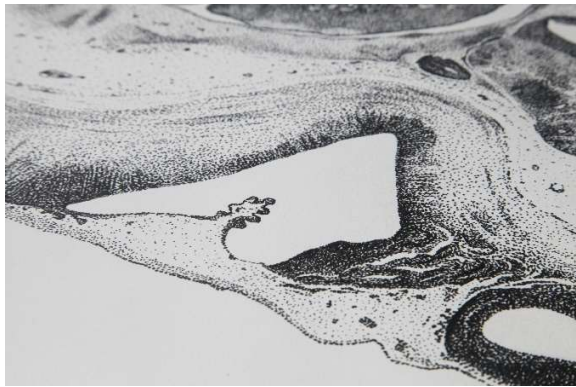
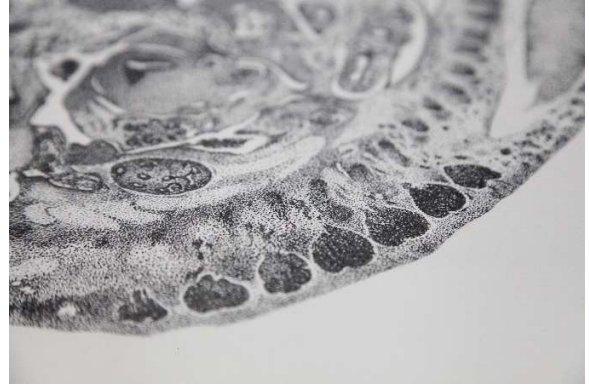
*Pintura 8 - "Microscopia n°5", 42cm x 56cm
2019
tinta aquarela, lápis de cor e papel 200g*



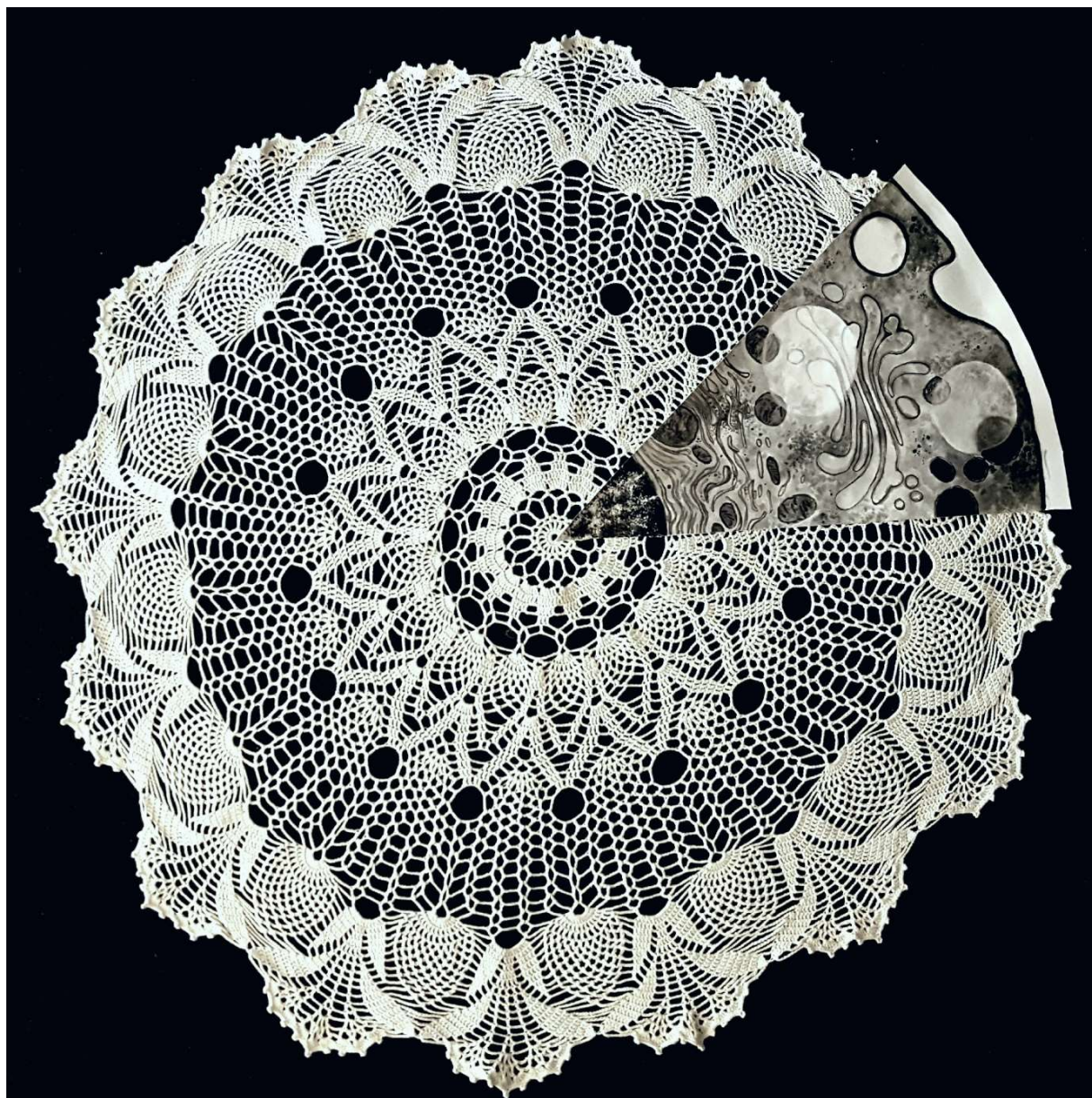
*Pintura 9 - "Microscopia n°6", 33cm²
2021
caneta nanquim, tinta nanquim e papel 300g*



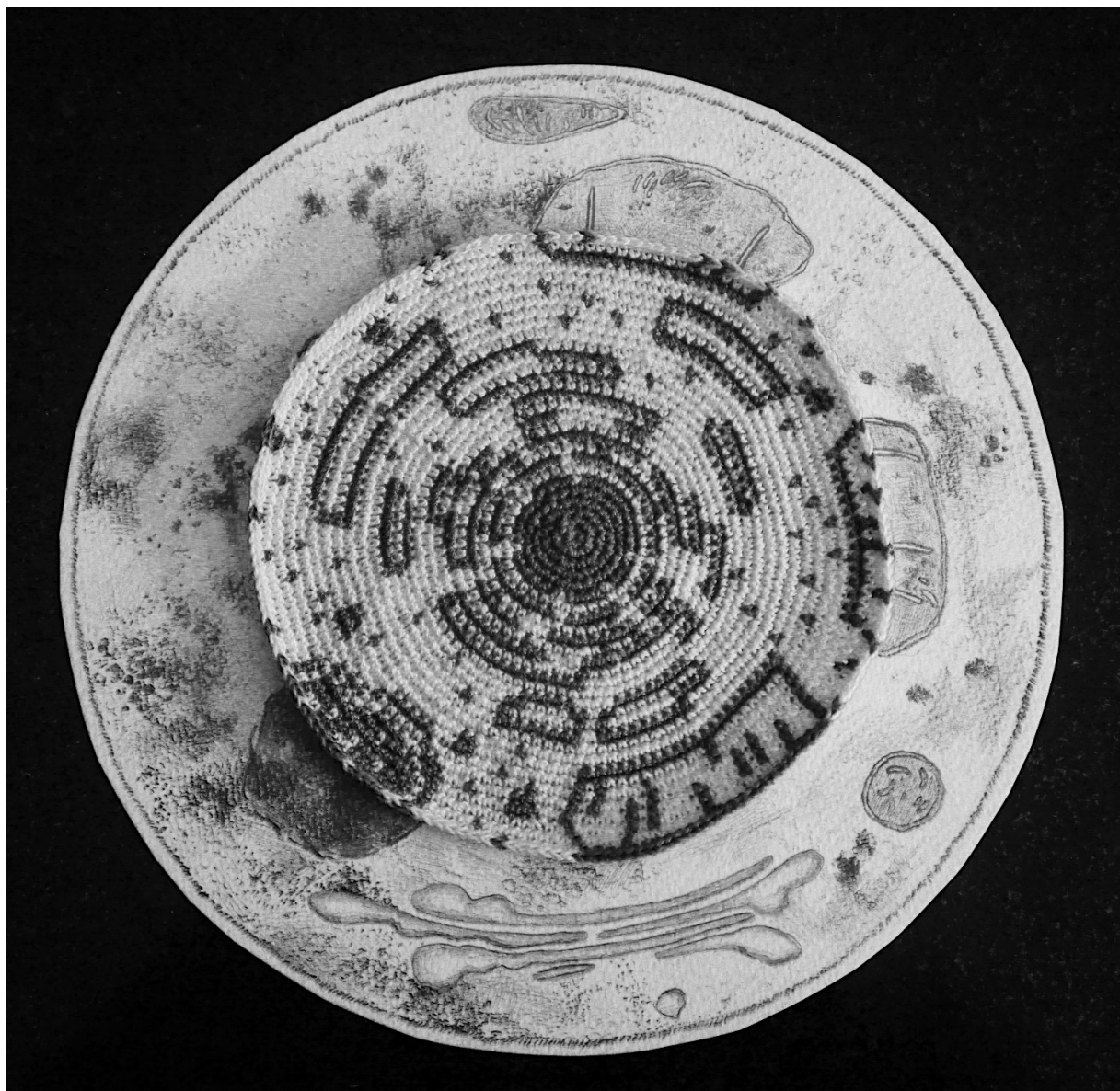
*Pintura 10 - "Embrião", 42cm x 59,4cm (feito em coautoria com Agnes Antonello)
2020
caneta nanquim e papel 200g*



Figuras s/n - "Embrião" (detalhes)



*Pintura 11 - "Crochélula nº1", 1.000cm²
2021
linha de algodão, agulha nº1, tinta nanquim e papel 200g*



*Pintura 12 - "Croché lula nº2", 20cm²
2021
linha de algodão, agulha nº1, grafite e papel 300g*