

Kudak
W. Steiff
Strom
Hilf v.
Flora Müller's Arbeit

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MARIA SILVIA BARROS DE HELD

A CERÂMICA URBANA: ENTRE A ARTE E O ARTESANATO

(ESTUDO SOBRE A CERÂMICA URBANA NA CIDADE DE SÃO PAULO)

Tese de Doutorado apresentada na área de Artes da Escola de Comunicações e Artes da USP. Orientadora: Profa. Dra. Yolanda Lhulier dos Santos.

SÃO PAULO
1988



ECA

Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo

Tese de Doutorado da Candidata MARIA SILVIA BARROS DE HELD
realizada no dia 20 de junho de 1989.--.--.--.--.--.--.--.--.--.--

BANCA:

PROFA. DRA. YOLAMDA LHULLIER DOS SANTOS

PROF. DR. AMÉRICO PELLEGRINI FILHO

PROF. DR. WOLFGANG PFEIFFER

PROFA. DRA. NEIDE ANTONIA MARCONDES

PROFA. DRA. LISBETH RUTH REBOLLO GONÇALVES

AGRADECIMENTOS

Ao longo de nossa pesquisa, muitos foram aqueles que procuraram nos auxiliar, através de documentações, troca de informações, experiências, depoimentos. Com muita paciência e carinho. Por tudo, agradecemos às seguintes pessoas e Instituições:

Profa. Yolanda Lhulier dos Santos, pela orientação.

ABC - Associação Brasileira de Cerâmica, através de:

Tercílio Pozzani, Presidente.

Nilziete de Mello Rodrigues, Coordenadora da Comissão de Arte Cerâmica.

M^a Angélica T. Paiva, Secretária Executiva da ABC.

Marilene Soubhia, Bibliotecária.

SUTACO - Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades, através de:

Marina Villares Novaes Ceravolo, Socióloga responsável pelo setor de artesanato em cerâmica.

Fátima Ibanhes Rodrigues, Bibliotecária.

SEMAB - Secretaria Municipal de Abastecimento, através de: Omar Hollo, Diretor do Departamento de Apoio e Desenvolvimento.

Antonio Jaime Tedesco, Diretor da Divisão Técnica de Projetos, Obras e Orçamentos.

CEAG/SP - Centro de Apoio à Micro, Pequena e Média Empresa, através de Wilma Bertolaccini, Diretora do Promicro.

Arquivos Históricos Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, através das bibliotecárias Antonia Maria Rizzardi e Ernestina Cintra.

Fundação Mokiti Okada, através de Jandira de Paulo, Relações-Públicas do Setor Cultural.

Galeria Tōki, através de suas proprietárias: Eunice Yokota, Naomi Ikeda e Tomos Yokota.

Kitaro Zen Galeria, através de seus proprietários, Rui Tsatugo e Maria Cristina Aoki e Mônica Burihan Mussalam, Gerente e Relações-Públicas.

Deco Galeria, através de seus proprietários, René e Hideko Suzuki Taguchi.

À Profa. Lisbeth Rebolo Gonçalves, pela inestimável colaboração no decorrer da pesquisa e pelo apoio no Exame Geral de Qualificação.

Ao Prof. Américo Pellegrini Neto, pela atenção e apoio no Exame Geral de Qualificação.

Ao Prof. Eldino da Fonseca Brancanti, pelos depoimentos e documentações fornecidos no decorrer do trabalho.

À Profa. Maria Darcy M. Penna Firme, pela excelente realização do trabalho de datilografia, que em muito valorizou a apresentação da pesquisa.

Ao Prof. Seiji Hiraide, pela sua calma oriental e eficiência na realização das fotos.

A todos os ceramistas que pacientemente colaboraram e acreditaram neste trabalho, fornecendo-nos suas experiências em depoimentos no decorrer dos últimos quatro anos.

A meus pais, Gerson (in memorian) e Ilda de Barros, ceramistas, cujas aprovações e críticas foram particularmente importantes para minha formação e apreensão da ARTE. À Bya, irmã querida, pelo apoio profissional. Ao José Roberto, companheiro paciente, e aos meus filhos, André e Roberta, que tiveram parte de suas infâncias sacrificadas pela teimosia da mãe na realização desta tese. Peço permissão aos ceramistas, para a eles dedicar este trabalho.

"Na sociedade capitalista, a obra de arte é produtiva quando se destina ao mercado, quando se submete às exigências deste, às flutuações da oferta e da procura. E, dado que não existe uma medida objetiva que permita determinar o valor dessa mercadoria peculiar, o artista conserva-se submetido aos gostos, preferências, idéias e concepções estéticas daqueles que influenciam decisivamente o mercado".

A. Sanchez Vasquez
As Idéias Estéticas de Marx

... "Mas não podemos deixar de assinalar que a produção local sob o aspecto (...) artístico atingiu elevado padrão, não só de volume como de qualidade, que honra São Paulo e o Brasil".

Eldino da Fonseca Brancante.
A Cerâmica na Villa de São Paulo.
Seu interesse histórico e sociológico. In: São Paulo em Quatro Séculos.
Ed. comemorativa do Inst. Hist. e Geográfico de São Paulo - 1954.

ÍNDICE

1.	INTRODUÇÃO	7
2.	ASPECTOS HISTÓRICOS MAIS RELEVANTES (Décadas de 40 a 80) ..	13
3.	A CERÂMICA URBANA DE SÃO PAULO NO CIRCUITO P-D-C	35
3.1	Produção	38
3.1.1	Fatores Pertinentes à Produção	38
3.1.2	Aspectos Constitucionais e Técnicos da Produção	45
3.1.3	Conclusões Parciais quanto à Produção	50
3.2	Distribuição	56
3.2.1	Fatores Pertinentes à Distribuição	56
3.2.2	As Instituições e Associações mais Relevantes de São Paulo	62
3.3	Consumo	117
3.3.1	Fatores Pertinentes do Consumo	117
3.3.2	Conclusões Parciais do Consumo	122
4.	O OBJETO ARTÍSTICO E O OBJETO ARTESANAL	127
5.	ATIVIDADES DIDÁTICAS DO CERAMISTA	153
5.1	O Aluno e seus Objetivos de Aprendizagem	154
5.2	Aulas nas Oficinas de Cerâmica	156
5.3	O Ciclo P-D-C dos Trabalhos dos Alunos	161
5.4	Conclusões Parciais	164
6.	CONCLUSÕES FINAIS	167
7.	CERAMISTAS MAIS RELEVANTES DE SÃO PAULO	173
8.	BIBLIOGRAFIA	198

INTRODUÇÃO

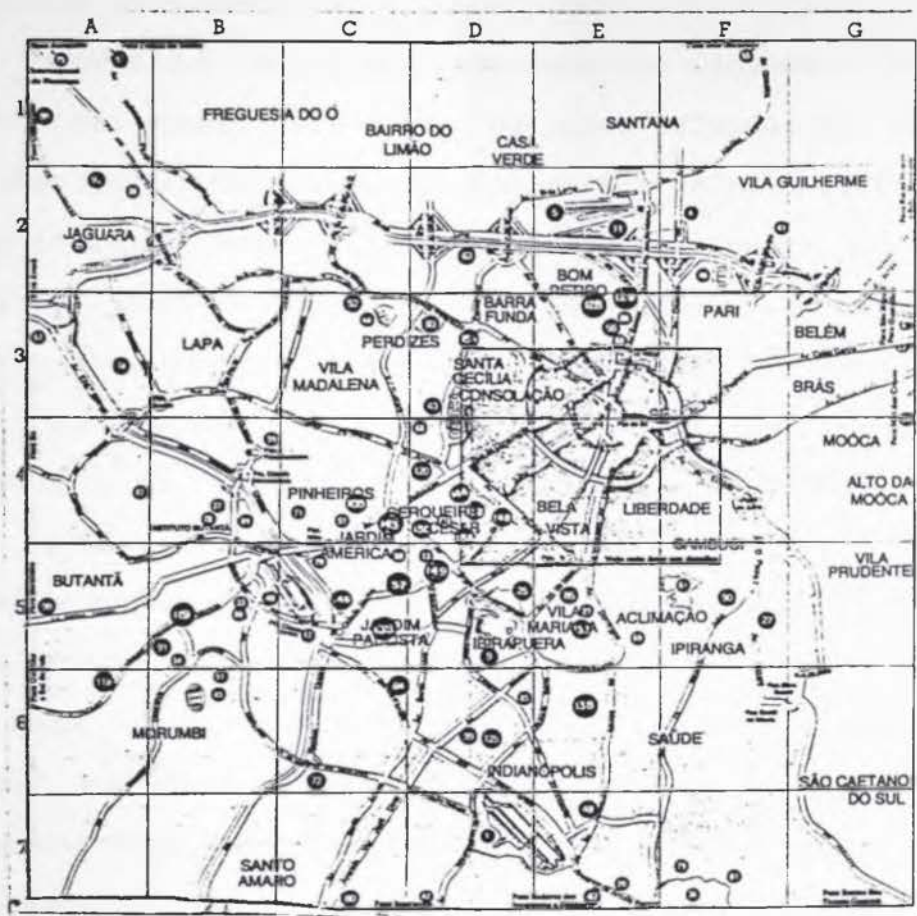
O interesse desse estudo, no sentido imediato, tem como área de pesquisa a cerâmica urbana, especificamente na cidade de São Paulo.

Não se trata de cerâmica industrial, nem de cerâmica empregada em tecnologia de ponta, mas da cerâmica definida por Aristides Pileggi,¹ acrescentando-se ou não a ela, camadas de esmalte. É exatamente esse tipo de cerâmica que nos interessa, produzida em pequenas e modestas oficinas e, posteriormente, comercializada.

Quando afirmamos que a área de pesquisa é a cidade de São Paulo, convém esclarecer que não se trata da "Grande São Paulo", envolvendo regiões circunvizinhas, com trinta e sete municípios, mas, a cidade de São Paulo, conforme pode ser observada no mapa.

Temos consciência que falar de São Paulo não é falar de Brasil, uma vez que se trata da região mais rica de um país de terceiro mundo, que consome mais da metade da energia produzida em território nacional através de suas 115.000 indústrias e detém outros superlativos em termos de importância econômica. A razão dessa opção deve-se à escolha de um espaço significativo em termos heterogêneos, tendo em vista uma boa amostragem e, nesse caso, São

1 Cerâmica. Na definição de Pileggi: "Arte provinda da terra, a cerâmica é a própria terra tomada a forma, a argila transformada em obra de arte, em objeto de uso doméstico", PILEGGI, Aristides. A Cerâmica no Brasil e no Mundo, p. 4.



Paulo, conforme dados levantados,² possui 70% de seus habitantes descendentes de imigrantes de todas as partes do mundo e de diversos estados brasileiros. É aí que ocorrem experiências diversificadas.

Não se trata da romântica pretensão de se esgotar o assunto, mas iniciar, a partir desse trabalho, alguns estudos referentes ao setor, tão pobre em levantamentos, tão rico em aspectos sociais relacionados à plástica. Como afirma Pileggi, ... "Da olaria, como base de construção, à época dos Faraões, até às obras delicadas de Bernard Palissy, a cerâmica vem retratando a conjuntura social e econômica de cada povo: suas pretensões, sua capacidade, seu

² Dados fornecidos pela Secretaria de Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, que também forneceu o mapa acima.

gosto, sua inteligência.³

Entre outros pontos, interessa-nos observar que tipos de produtos são desenvolvidos nas pequenas oficinas da urbe, quais as razões que levam tantas pessoas a optarem pela cerâmica em termos de produção, como distribuem seus trabalhos e por quem são consumidos. Além dos dados acima mencionados, procuraremos observar se o que é produzido é ARTE ou é ARTESANATO, nesse caso, buscando conceitos de teóricos e de ceramistas, confrontando-os e analisando-os em relação à produção plástica observada.

O tipo de abordagem utilizada tem por objetivo a ordenação de alguns aspectos da realidade plástica no campo da cerâmica urbana. Busca-se, através da fundamentação do trabalho na pesquisa de campo, da análise quantitativa e qualitativa dos dados levantados, uma aproximação maior, no sentido epistemológico, do pensamento marxista, concordando com Lauer, quando afirma: "...hoje, o pensamento marxista, no campo da cultura, é dominado por uma vocação especulativa em função da falta de contato direto com a realidade, sendo esta o único caminho para apreensão do concreto".⁴ Como justificativa para esta colocação, afirma que, embora a observação empírica dos fenômenos seja utilizada no marxismo como meio de revelar as múltiplas determinações do concreto, na estética marxista o caminho foi contrário: partiu-se de um conjunto de abstrações de origem nominal, para com ela pretender organizar uma realidade, porém, as determinações concretas são ignoradas".⁵

No caso da cerâmica urbana, especificamente, torna-se quase impossível um estudo sem a sedimentação na PRAXIS. Como afirma no prefácio de seu trabalho a ceramista Miriam Gabbai "...de nada adianta utilizarmos livros estrangeiros se a realidade brasi-

3 PILEGGI, Aristides, op. cit., p. 3.

4 LAUER, Mirko, Crítica do Artesanato, p. 1.

5 Idem, ibidem, p. 28.

leira e as matérias primas aqui encontradas são diferentes".⁶ Deve-se levar em conta que a observação da referida autora diz respeito à cerâmica pela ótica da ceramista, porém, quando se trata de ceramografia brasileira pelo enfoque social, o problema assume uma complexidade bem maior.

Tomando por base de estudo a pesquisa de campo, temos consciência que a opção por esse tipo de metodologia poderá ser alvo de críticas, no sentido de delimitações não muito claras de cada aspecto, mas este fato justifica-se pela própria PRÁXIS, e qualquer tentativa de trabalho em teoria social da plástica, no campo da cerâmica urbana é, em si mesmo, uma abstração obtida a partir das várias facetas e determinações do concreto. Além disso, como Lauer, acreditamos no desenvolvimento de uma nova matriz metodológica que futuramente permitirá, numa perspectiva metodológica relevante, a canalização, o direcionamento de todos os esforços empíricos atuais, que não encontram espaço adequado em teorias formais, como o estruturalismo, o funcionalismo, a estética, marxista ou não, para ordenar suas visões diretas da realidade plástica.⁷

A razão da opção metodológica, além da convicção de ser esse o caminho mais viável, é contribuir, ainda que numa ínfima partícula, para o desenvolvimento dessa matriz. Nessa mesma linha de pensamento, Lúcia Santaella afirma: "Profundas mudanças incidiram no mundo a partir principalmente de meados do século XIX. Não podemos desapercerbê-las. A leitura do passado só pode iluminar o presente na medida em que o passado não funcione como parâmetro absoluto".⁸ Há necessidade de reordenação de dados no decorrer das épocas e atualmente acredita-se que os compartimentos tornados es

6 GABBAI, Miriam B. Birman. Cerâmica Arte da Terra, prefácio da obra, p. 4.

7 LAUER, Mirko, op. cit., p. 1.

8 SANTAELLA, Lúcia. Arte e Cultura. Equívocos do Elitismo, p. 27.

tanques um dia realmente nunca existiram. Se em algum momento o processo da produção artística foi estudado em aspectos isolados tendo em vista, entre outros fatores, facilitar a análise, acredita-se que a mesma liberdade deva existir na idéia de novamente uni-los no sentido do mesmo estudo, justificado pela mesma necessidade que um dia isolou aqueles aspectos. Embora muitos autores já tenham se utilizado em seus trabalhos desta afirmação de Marx, mais uma vez lembramos que "toda a realização de um período anterior adotada por um período posterior constitui a forma antiga mal entendida".⁹

Algumas hipóteses foram formuladas e analisando-se as relações causa-efeito entre outros aspectos, pretendemos verificar os seguintes pontos:

- . A maioria dos ceramistas da cidade de São Paulo não têm formação específica na área;
- . São do sexo feminino (considera-se este dado importante, caso venha a ser comprovado, tendo em vista o aspecto machista e patriarcal da sociedade em que vivemos);
- . Não dependem da cerâmica financeiramente;
- . Tiveram interesse pela cerâmica inicialmente como LAZER (mesmo que posteriormente tenham passado a vê-la sob outro prisma, o primeiro contato poderá influir na produção, caso este dado também venha a ser confirmado);
- . O interesse centra-se não numa relação conteudística autor-produto, mas num maior aperfeiçoamento técnico, mais relações objetivas que subjetivas;
- . Afirma-se ainda que, tomando como causas principais esses aspectos, *a expressão espontânea é mínima em relação aos meios*

⁹ MARX, K. Carta a F. Lasalle. Seleção de Escritos sobre a Literatura e a Arte, in: SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p. 27.

convencionais na cerâmica urbana de São Paulo; grande é a freqüência de soluções estereotipadas em relação à linguagem individual. Há uma redução da expressão estética em função de uma infra-estrutura comercial.

Uma vez apresentadas as hipóteses básicas de trabalho, pretendemos desenvolvê-lo pelo índice proposto, e acreditamos que, no decorrer do mesmo, através de demonstrações, as mesmas venham a ser comprovadas.

2. ASPECTOS HISTÓRICOS MAIS RELEVANTES

- DÉCADAS DE 40 A 80 -

Antes de tratarmos especificamente da cerâmica urbana em São Paulo, cremos ser pertinente observarmos, ainda que superficialmente, algumas décadas anteriores, tanto no aspecto internacional como no nacional.

A aceitação da cerâmica no sentido artístico dentro do cenário internacional, para a maioria dos historiadores, em muito deve à Bernard Leach. Assim, Leach é reconhecido como "um dos mestres supremos da cerâmica em tempos modernos".¹

Em 1909 Leach foi ao Japão ensinar gravura. No ano de 1911 foi convidado para uma festa "raku" e, a partir de então, passou não só a se interessar como também a aprender cerâmica com um mestre da escola Kenzang. No ano de 1920 retorna à Inglaterra, acompanhado de Shoji Hamada, jovem ceramista. Construíram em St. Ives uma olaria e uma oficina de cerâmica, apoiados financeiramente pela fundadora do "Handicraft Guild". O objetivo de Leach era basicamente associar a qualidade da cerâmica oriental, principalmente a chinesa, à já conhecida cerâmica inglesa.

Embora as dificuldades existissem e fossem inúmeras em ca

1 WORCMAN, Susane. A Cerâmica na Formação do Artista, ou melhor, a Arte na Formação do Ceramista, in: Arte Cerâmica, Edição de Palestras sobre Arte Cerâmica proferidas no 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica no Rio de Janeiro, abril de 1986, p. 26.

da etapa, desde a produção, distribuição ao consumo, a pequena cidade passou a atrair um grande número de artistas, interessados no trabalho lá desenvolvido. Entre eles estavam: Ben Nicholson, Barbara Hepworth e Naum Gabo. De 1939 a 1950, a escola de St. Ives era formada por artistas de mentalidade mais internacional e de vanguarda que a metrópole. As conseqüências desse período levam Susane Worcman a afirmar que "a aceitação da cerâmica como uma das artes 'nobres' foi uma das características especiais da estética de St. Ives e isso se deu, certamente, pela direção que Bernard Leach imprimiu à produção do que lá se fez: objeto utilitário e não utilitário, de stoneware e de barro comum, dentro dos mais exigentes padrões técnicos".²

Na mesma época, principalmente no pós-guerra que St. Ives ganha notoriedade, Miró une-se ao amigo ceramista Artigas, com o objetivo de produzir cerâmicas, não apenas pintar sobre a superfície cerâmica, mas com o propósito de adquirir o domínio de todas as etapas da produção. Miró passa a se interessar cada vez mais pelo setor, e na década de 50 praticamente isola-se, em companhia de Artigas, numa casa de campo do último. Neste período produz mais de 300 peças de cerâmica. Já em 1960, em companhia do filho de Artigas, produz os conhecidos murais da sede da UNESCO em Paris, conhecidos como "muro do Sol" e "muro da Lua", com os quais obtém o prêmio Guggenheim, iniciando, a partir de então, uma série de outros murais. O relacionamento de Miró com a cerâmica era analisado por ele com o seguinte comentário: "...Era freqüentemente uma batalha com o fogo - nós queríamos dominá-lo, mas, durante o caminho havia acidentes com a queima ou todo tipo de acidente inesperado. Era magnífico!"³

2 Idem, *ibidem*, p.p. 26 e 27.

3 Idem, *ibidem*, p. 27.

Nesse mesmo tempo, mais precisamente em 1946, Picasso passa a se interessar por cerâmica através de visita a uma exposição em Vallauris. A partir de então, passa a produzir incessantemente e, embora pretendesse permanecer nessa atividade, ainda que temporariamente, isolado, não conseguiu. Como afirma Georges Ramié... "O rumor depressa se estendeu, nos arredores e ao longe. Tão longe até que, de todos os pontos do mundo, vieram amigos, conhecidos ou desconhecidos: pintores, escultores, gravadores, poetas, músicos, para o cumprimentar e ver de que curiosa maneira aquele ilustre pintor cubista poderia comportar-se com a rotundidade das bolas de barro do oleiro".⁴ Esse interesse de Picasso pela cerâmica contribuiu para a revalorização da atividade e das possibilidades que dela pode-se dispor como suporte para a linguagem plástica.

Em termos nacionais, no início do século, destaca-se no campo da cerâmica uma figura que em muito contrasta com sua própria época: Eliseu Visconti. Nesse sentido, Visconti é considerado como um dos únicos artistas de seu tempo que conseguiu trabalhar guardando certa independência dos padrões de sua época, influenciado pelos movimentos europeus mais próximos de seu tempo, sobretudo o "Art Nouveau". A situação artística da época é assim sintetizada por Bardi: "Arte aplicada o Brasil produzia nos Bauhaus do tempo, denominados Liceus de Arte e Ofícios, centros artesanais que repetiam os moldes da arte dita culta, herança da academia instituída pela Missão Francesa de 1816. A cópia dos modelos de fora, circunscrita aos de preferência do genérico, vetava qualquer iniciativa de ruptura: ao lado da produção imitada das formas ditas coloniais (infelizmente ainda continuando, infestando as casas), os liceus reciclaram os estilos do passado, os Luís XV

4 RAMIÉ, Georges. Cerâmica de Picasso, p. 15.

e XVI, preferência parisiense, monótona, o mesmo ocorrendo com a pintura e a escultura".⁵ O cenário de então tinha como tema central os ensinamentos professados pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro que, como capital, era também o maior foco de irradiação artística do país. Esses ensinamentos, que tomavam por base fórmulas e modelos europeus derivados do oitocentos francês eram extremamente repetitivos, ao mesmo tempo que os modelos da arte grega e romana da Antiguidade permaneciam imunes a toda ruptura promovida pelo Impressionismo na França. Ainda em relação à Escola de Belas Artes, Pietro Maria Bardi afirma: ... "Beleza, Bem, Harmonia, Simetria, Proporção, Chatice, tais eram as prescrições".⁶

Eliseu Visconti, em sua volta da Europa, depois de ter passado pela escola de Eugène Grasset, bastante influenciado não só pelas linhas e temas, mas, pelo espírito "Art Nouveau", se interessou pela cerâmica. Fiel a Van de Velde, que "achava desejável que o artista produzisse a maior quantidade e diversidade possível de objetos"⁷, desenvolve diversos projetos para serem executados em cerâmica, sendo a maioria concretizada na fábrica de Américo Ludolf, no Rio de Janeiro, a "Ludolf & Ludolf".

Através da observação de sua produção, podemos constatar as várias influências recebidas em sua estada na Europa. Com a mesma vitalidade no traço, desenvolve por vezes linhas de ritmos lentos e sinuosos, bastante característicos do "Art Nouveau" francês, assim como em alguns momentos utiliza soluções bastante abstratas, semelhantes às da Escola de Glasgow. A respeito dessas influências, Flávio Motta faz o seguinte comentário: "O pintor Henrique

5 BARDI, Pietro Maria. Arte da Cerâmica no Brasil, p. 130.

6 Idem, ibidem, p. 130.

7 Catálogo da Exposição "Eliseu Visconti e a Arte Decorativa" realizada no Solar Grandjean de Montgny - Centro Cultural da P.U.C. - Rio de Janeiro de 17/8 a 17/9/1983, p. 80.

Cavalleiro (genro e colaborador do artista) contou-nos, em certa ocasião que Eliseu conhecera Gauguin em Paris. Ele deve ter compreendido a importância do mestre francês, pois em sua obra, notadamente nas artes decorativas, nos painéis e nas ilustrações, percebem-se os vínculos com o sintetismo do grupo de Pont-Aven ligado a Gauguin, com o simbolismo dos Nabis e com o "cloisonnisme".⁸ Os resultados de suas investigações no campo da cerâmica são apresentados ao público em 1901 na "1ª Exposição na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro", onde mostra arte decorativa e artes decorativas aplicadas à indústria.

No decorrer e após a Segunda Guerra Mundial, com a falta de importação, a cerâmica aqui teve um impulso maior, o que serviu de base para o nível de desenvolvimento técnico em que se encontra atualmente. Outro fator que contribuiu muito para o enriquecimento da atividade cerâmica foi a presença de estrangeiros que por aqui passaram ou se estabeleceram, como bem lembra Bardi.⁹

A década de 40, marcada internacionalmente pela II Guerra Mundial, no Brasil apresenta, entre os acontecimentos históricos, alguns pontos que optamos por mencionar, como a instituição do salário mínimo, o desmantelamento dos últimos remanescentes do Partido Comunista do Brasil, a fixação de bases norte-americanas em Natal, Belém e Recife, com o compromisso brasileiro de fornecimento de ferro aos aliados. Nesse mesmo período, envia a Força Expedicionária Brasileira, constituída por 25 mil homens, para a campanha da Itália.

No panorama das Artes Plásticas, entre outros eventos, ocorre em 41 a Exposição de Mosaicos da Osirarte, com a apresentação

8 MOTTA, Flávio. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. In: Catálogo da Exposição "Eliseu Visconti e a Arte Decorativa" realizada no Solar Grandjean de Montigny - Centro Cultural da P.U.C. - Rio de Janeiro de 17/8 a 17/9/1983, p. 90.

9 BARDI, Pietro Maria, op. cit., p. 132.

de azulejos pintados por artistas. A respeito da mostra, Lourival Gomes Machado comenta ser a produção "medievalizante".¹⁰ Em 45, Portinari completa os painéis do novo edifício do Ministério da Educação, e no mesmo ano em São Paulo é inaugurada a Galeria Domus, que terá, a partir daí, uma grande participação nos eventos artísticos nacionais, em especial aqueles do eixo Rio - São Paulo.

Em 47 ocorre a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), por Assis Chateaubriand, e no ano seguinte, a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), por Francisco Matarazzo Sobrinho. Em 48 ocorre a visita de Calder ao Brasil, com palestra de Mário Pedrosa a respeito do artista. No ano de 49 a Galeria Domus organiza a "Exposição de Pintura Paulista" no Rio de Janeiro, e Flávio Motta cria em São Paulo a "Escola Livre de Artes Plásticas, que irá durar poucos meses. Ernesto de Fiori expõe seus trabalhos na "Casa e Jardim" em São Paulo.

Em cerâmica, na década de 40, no Rio de Janeiro, ocorreu o "1º Salão de Cerâmica Brasileira", mais precisamente em 1947, e o segundo, no ano seguinte, em 48, com grande repercussão no cenário artístico nacional. Os salões foram organizados por Djalma de Vicenzi, sob os auspícios da Sociedade de Artistas Nacionais no Museu Nacional de Belas Artes. Entre outros, participa Margaret Spece, cujo trabalho "caracteriza-se pela expressão de sugestiva modernidade, em que o espírito criativo da notável artista norte-americana tira o melhor partido da beleza dos materiais empregados e dos caprichos da forma, em suas possibilidades mais audaciosas e originais."¹¹ A respeito da mesma autora, a revista Habitat tece o seguinte comentário: "...horror à boa sociedade, possuidora de barquinhos feitos com chifre de boi, de prata portuguesa,

10 AMARAL, Aracy, Arte para Que?, p. 392.

11 Matéria publicada em O Jornal, Rio de Janeiro, 17/10/1948.

de purpurina em móveis de um falso antigo".¹² Nesse mesmo ano, é fundado "O Pote Clube", que tinha como objetivo primordial a reunião de ceramistas e interessados em cerâmica numa agremiação que tivesse, além de uma oficina comunitária para aulas e atividades dos ceramistas, espaço para palestras, e debates de interesse comum. Ainda na década de 40 destacam-se, entre outros, a ceramista Hilda Goltz e o Prof. Oswaldo Teixeira, ambos do Rio de Janeiro, e em São Paulo a ceramista alemã Elizabeth Nobiling e a húngara Katarina Mark Poll.

Com o passar do tempo, notamos que o interesse pela cerâmica ocorre de modo crescente, apresentando, a cada ano, um número cada vez maior de adeptos.

Nesta época, entre outros fatos internacionais, dignos de registro, Truman autoriza a fabricação da bomba H, Eisenhower é eleito presidente dos Estados Unidos, ocorre o Congresso pela Paz em Viena e o Partido Comunista é declarado ilegal nos Estados Unidos.

No mesmo período, no Brasil, Vargas vence as eleições em 50, e em 56 ocorre a posse de Juscelino e a construção de Brasília. Em termos artísticos o panorama se amplia, ocorrendo entre outros, os seguintes eventos em São Paulo: em 50, o início do Instituto de Arte Contemporânea no MASP, a inauguração da primeira emissora de T.V. no país - a T.V. Tupi em São Paulo e em 51 acontece a primeira Bienal do MAM, com a participação de 21 países que apresentaram um total de 1500 obras, das quais 400 foram selecionadas. Nesta década, ocorre também a abertura do Parque Ibirapuera, com projeto de Oscar Niemayer e outros, enquanto as Bienais continuam a acontecer.

Na década de 50, vem ao Brasil o ceramista Gastone Novelli.

12 BARDI, Pietro Maria, op. cit., p. 132.

São editados dois livros nacionais sobre cerâmica artística: Em 50, o Prof. Eldino Brancanti publica "O Brasil e a Louça da Índia" e em 1958, Aristides Pileggi lança "Cerâmica no Brasil e no Mundo". Nesse tempo, em São Paulo, Calabrone expõe sua produção em cerâmica na Galeria "Mary's Store". Outro ceramista que aos poucos se afirma a partir da mesma década no cenário nacional é Ângelo Taccari, de São Paulo, que recebeu de Brancanti, através da revista "Habitat" de 1956, o seguinte comentário: "Verdadeiro mago no domínio do fogo e no trato do barro".¹³

Taccari, junto a mais oito ceramistas de São Paulo, com um total de 23 peças, representaram o Brasil na "Exposition Internationale des Chefs d'Oeuvre de la Céramique Moderne", ocorrida em Cannes, em 1955. A referida mostra reuniu duas mil peças, provenientes de 31 países, apresentando um total de 390 expositores. O Prof. Eldino da Fonseca Brancanti foi o responsável pela seleção e envio das peças e justifica sua opção por convidar apenas ceramistas de São Paulo do seguinte modo: "Dada a premência de tempo, não nos foi possível convidar um número maior de ceramistas de São Paulo e de outros Estados para participarem da Exposição e, desta forma abrilhantar ainda mais a nossa representação".¹⁴ Participam da mostra: Giandomênico de Marchis (1º Prêmio de Cerâmica na Bienal de São Paulo em 1952), Lilly Richter Montagne, Teresa D'Amico Fourpome, também laureada em Bienais, Ângelo Taccari, Bruna De Marchis, Pedro de Oliveira Ribeiro Neto, Quirino da Silva, Maria Helena Brancante, entre outros.

Em 56, têm início os Congressos Anuais de Cerâmica promovidos pela ABC (Associação Brasileira de Cerâmica).

13 BRANCANTE, Eldino da Fonseca. Prefácio do catálogo da Exposição de Ângelo Taccari no Escritório de Arte de Renato Magalhães Gouvêa, S.Paulo, 1980.

14 _____, Primeira Exposição Internacional de Cerâmica Moderna. In: Revista Habitat, nº 32, julho de 1956, p.p. 25, 26, 27.

Em julho de 59 o Brasil participa da Exposição de Cerâmica realizada na Áustria, em Gmunden com 9 ceramistas: Antonio Paim Vieira, Clélia Cotrim Alves, Francisco Brennand, Gustavo Martins, Heloísa Alves Lima, Hilda Goltz, Maria Helena Mota, Todekyo Sakai e Iolanda Cintra Fiori. Na mesma década, em São Paulo, Tadayoshi Ito organiza sua oficina, produz cerâmica, leciona e realiza algumas mostras junto com seus alunos. Em seus trabalhos, utiliza três modalidades de técnicas japonesas: "shino-yaki", "karatsu-yaki" e "oribe-yaki", bastante semelhantes às utilizadas por Bernard Leach. Na mesma década há exposições de Giandomênico de Marchis e seus alunos, e no Teatro Municipal a de Lúcia D'Amico Nesi.

Na década de 60, entre os aspectos internacionais mais relevantes em termos históricos, procuramos destacar alguns, tais como: a eleição, em 60, de Kennedy nos Estados Unidos e, em Moscou, a conferência de 81 partidos comunistas, assim como a criação da FLN no Vietnã. Ocorre também a construção do muro de Berlim, o rompimento de Cuba com os Estados Unidos, Lumumba é assassinado no Congo e o encontro de Kennedy e Krushev em Viena.

No ano de 1963 Kennedy é assassinado em Dallas, e na URSS é assinado um tratado que limita as armas nucleares. Em seguida, há a queda de Krushev na URSS e Brejnev assume como primeiro secretário do Partido Comunista. Martin Luther King recebe o prêmio Nobel da Paz em 64, e dois anos depois, Indira Ghandi na Índia é levada ao poder. Em 68 ocorrem dois assassinatos: o de Robert Kennedy, candidato democrata à presidência e o de Martin Luther King. No final da década, o primeiro homem chega à lua e Pompidou é eleito na França.

No Brasil, em termos políticos, a década é historicamente marcada pelo início da ditadura militar em 64, que se arrastará por 20 anos. No início de 61 Jânio toma posse e renuncia no mesmo ano. Mazzili assume interinamente a presidência e é decretado es-

tado de sítio pelos militares. Estes enviam a Mazzili mensagem, na qual consideram inaceitável a volta de Goulart e alegam como motivo a "segurança nacional" pelo fato do mesmo ser considerado agitador dos meios operários. Mazzili envia a referida mensagem ao Congresso, que se recusa a vetar a posse de Jango. Os militares reinteram a posição anterior. O Congresso institui o sistema parlamentar. Os ministros militares se dispõem a aceitar o novo regime. Jango retorna e toma posse em Brasília como Presidente da República. Volta em 63 o sistema presidencialista. Inicia-se a conspiração militar. Jango é deposto e os ministros militares publicam o Ato Institucional. Em 64 Castelo Branco assume como presidente da República e rompe relações com Cuba. No ano seguinte os partidos políticos são suspensos e em 68 o novo nome oficial do país é anunciado: República Federativa do Brasil. Há a dissolução do Congresso. Aumenta a onda de repressões. É criado o Ato Institucional nº 5.

Em termos artísticos, particularmente em São Paulo, entre outros eventos, as Bienais continuam a acontecer. O CPC de São Paulo, assim como o do Rio de Janeiro são subvencionados pela UNE. É criado o de Pernambuco, que atua interligado aos demais.

Em 63 é inaugurada a N.T. - galeria Nova Tendência, com o objetivo de reunir os concretistas de São Paulo. No mesmo ano é criado o Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP. No ano seguinte, Ferreira Gullar publica "Cultura posta em Questão", com toda primeira edição adquirida pela polícia. Um grupo de artistas funda o grupo REX em São Paulo, como um espaço novo para a arte. São eles: Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Frederico Nasser, José Rezende e Carlos Fajardo. A galeria encerra suas atividades em 67, com um *happening* de Nelson Leirner. Nele, os quadros foram chumbados às paredes. As pessoas os arrancavam e os levavam de graça para casa.

No final da década, os artistas brasileiros selecionados para a VI Bienal de Paris são proibidos de apresentar seus trabalhos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No mesmo ano, ocorre a X Bienal de São Paulo. É organizado no exterior um boicote ao evento.

Na década de 60 os eventos ligados à cerâmica artística se ampliam.

Em novembro de 1961 é inaugurado em São Paulo o "estúdio Decor", de Rosina Moraes Costa. No mesmo ano, Bianca Maria Rocha Ferreira e seus alunos de mosaico e murais da Fundação Armando Álvares Penteado expõe trabalhos na "Feira do Lar" realizada na Parque do Ibirapuera. Nesse período o grupo executou trabalhos com desenhos de Graciano, Lula Cardoso Aires, Poti, Caribé, Sérgio Bernardes (para o "City Bank" em Recife) e Rocha Ferreira (mosaico para a Igreja do Cristo Redentor no Rio de Janeiro). Ainda em São Paulo Irmã Raphaella leciona cerâmica no Colégio São Vicente de Paulo e Lúcia D'Amico Nesi continua a expor, além de ter publicado o livro "Pintura sobre a Cerâmica", com edição esgotada. Na mesma década o curso de cerâmica do Professor João Rossi na F.A.A.P. atrai interessados não só do Brasil como do exterior. Recebe bolsistas estrangeiros e realiza várias exposições. Em 67 tem como proposta o início de "Cursos de Licenciatura em Cerâmica Técnica e Artística" que aliariam a indústria e a arte, que, segundo o Prof. Rossi, seria a "união da forma e matéria" com disciplinas como: geologia, cromatologia, morfologia, cristalografia, matemática, física-química, modelagem e aplicabilidade, história da arte, e livre-expressão.¹⁵

Na década de 70 ocorrem vários acontecimentos históricos importantes, dentre os quais destacam-se a aproximação das grandes

¹⁵ Artigo sobre o Prof. João Rossi e a F.A.A.P. Jomal Diário de São Paulo, SP, 26/06/1966.

Potências, com a visita de Nixon à China e à U.R.S.S. em 72. No ano seguinte, ocorre a guerra do Yon Kippur ou do Ramadã, quando o Egito e a Síria tentam recuperar os territórios ocupados por Israel. A intervenção dos Estados Unidos pôs fim à guerra e em 1979 Egito e Israel estabeleceram um acordo de paz.¹⁶

Em 73 ocorreram lutas entre israelenses e palestinos, que persistem até os dias atuais. Comandados pela O.L.P., os palestinos reivindicam a criação de um Estado palestino dentro dos territórios ocupados por Israel.¹⁷ Em 74, nos E.U.A. aconteceu o "escândalo Watergate", e Nixon renunciou, substituído por seu vice, Jimmy Carter. Ocorreram também na década de 70 as independências de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, pondo fim ao império colonial português. Em 79 os Estados Unidos assinaram tratado com o Panamá, finalizando, assim, a dominação colonialista dos Estados Unidos na região do canal interoceânico.¹⁸ Em Portugal cai a ditadura Salazarista em 74.

No Brasil, a década de 70 é marcada pelo endurecimento do regime pós 64 (A I 5) e pela Censura. Todo um setor da *intelligentsia* foi cassado ou abandonou o país, em exílio voluntário ou involuntário. O governo atua numa atitude incoerente: ao mesmo tempo que censura, financia e favorece a produção cultural, como forma de exercício de controle do setor. Cria na época instituições como a FUNARTE, a Embrafilme, o S.N.T.¹⁹

A ditadura continua. Governo do general Médici. De 70 a 73 é a fase da euforia econômica, conhecida como "milagre brasileiro". É a era dos super-mercados e *shopping-centers*.²⁰ A socie-

16 CACERES, Florival. História Geral, p. 305.

17 Idem, *ibidem*, p. 305.

18 CAMPOS, Raymundo. Estudos de História Moderna e Contemporânea, p. 302.

19 Revista Visão, agosto de 1973. In: *Nosso Século*, p. 245.

20 *Nosso Século*, 1960/1980, p. 221.

dade de consumo é movimentada pelo tripé econômico: empresas estatais, privadas e estrangeiras. Dada à grande produção, com o crescimento dos diversos setores industriais, há grande utilização do marketing pelas empresas, visando o escoamento da produção. Entre as indústrias, desenvolve-se bastante a automobilística, que traz, como consequência, o aumento das estradas de rodagem. É grande a utilização do joint-venture, com o objetivo de favorecer a entrada do capital estrangeiro, através das multinacionais. Em 75, em sigilo, o Brasil entra na era atômica.²¹

As exportações sofreram um grande aumento e a política cambial tornou-se flexível com as constantes desvalorizações do cruzeiro. As Bolsas de Valores foram incentivadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Inicia-se a construção de Itaipu. É criado o Estado do Mato Grosso do Sul. Constrói-se a Transamazônica e é criado o PIN (Plano de Integração Nacional), com grandes migrações internas e fracassos. A Zona Franca de Manaus é reestruturada.

O Brasil vence a Copa do Mundo, tornando-se tri-campeão. É criada a Loteria Esportiva. Surge no mercado brasileiro o primeiro T.V. em cores. É a época do "novo nacionalismo". Sem xenofobias. Surgem projetos como o Mobral, o Rondon e o Plano Nacional de Saúde que, posteriormente, em unanimidade, fracassam.

Em 72, governadores e vices passam a ser eleitos por voto indireto e aberto da Assembléia Legislativa. No mesmo ano, Delfim Neto, favorável ao endividamento externo, assina empréstimo da AID de 15 milhões de dólares. Em 74 é aprovada a "Lei Falcão", feita por Golbery do Couto e Silva. Em 75, morre no DOI-CODI de São Paulo o jornalista Wladimir Herzog. O fato tem grande repercussão. No mesmo ano, Geisel efetiva a fusão do Estado do Rio de Janeiro com o da Guanabara. Em 78, cai o A I-5. No mesmo ano, o MDB, única fren

21 Idem, *ibidem*, p. 239.

te oposicionista oficial massacra a ARENA nas urnas.

No final da década, o Brasil se vê afogado na dívida externa. É o fim do "milagre" econômico. É o fim da euforia ufanista. Mas a censura às artes continua, e chega ao veto da apresentação do ballet Bolshoi no Brasil. As correntes intelectuais mais independentes do sistema, em termos de produção cultural, atuam mais na linha de contracultura e há reflexão sobre o passado. A imprensa chamada "alternativa" continua, com jornais como "O Pasquim".

Em termos plásticos, a década de 70 se caracteriza, entre outros, pelos seguintes fatos: no Norte, Nordeste, Mato Grosso e Rio Grande do Sul, Bardi aponta artistas plásticos de grande expressão, que surgiram realizando exposições fora do eixo Rio-São Paulo, como o paraibano Espíndola e o mato-grossense Miguel dos Santos. Das trinta galerias de arte existentes em São Paulo, 29 eram dirigidas por mulheres. Em 78 ocorre um incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e há destruição de mil peças do acervo, composto por obras, entre outras, de Salvador Dali, Portinari, Max Ernst e Picasso.²²

A euforia especulativa chega às obras de arte. Grandes leilões são realizados neste período. A maioria adquire obras por puro investimento, visando a revenda. Há protestos de vários artistas, entre eles, Wesley Duke Lee, que comunica, através de um manifesto, que, a partir de então, passará a vender suas obras aos interessados diretamente em seu ateliê. O Grupo Rex, composto por Luís Carlos Baravelli, Carlos Alberto Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, funda em 1970 a Escola Brasil.

Paralelamente ao movimento Pop, surge a Arte Conceitual, que, como o nome indica, produz objetos que exprimem um conceito. Assim, um objeto deslocado do cotidiano de suas funções utilitárias

²² *Folhetim*, suplemento dominical da Folha de S. Paulo, SP, 28/10/79. In: *Nosso Século 1960/1980*, p. 271.

rias apresenta-se como um fenômeno, em busca de um sentido para o espectador. O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC), em sua exposição "Retrospectiva 74", particularmente, funcionou como centro irradiador da Arte Conceitual. Na mesma linha seguem a Video-Arte, a Arte Ambiental catastrôfica e a Arte Postal.²³

Na década de 70, no campo da cerâmica, poucos eventos acontecem, mas os que ocorrem são bastante significativos, como a exposição de Megumi, Kaitaro e Yanata, realizada no Tremembé a céu aberto, onde apresentaram a cerâmica em nova concepção. Na Galeria "Oca" acontece a exposição de Busu (Magda de Simone) e no Clube Paulistano são apresentados trabalhos em cerâmica realizados em conjunto: Eunice Pessoa e Fúlvio Pennachi. Ariano Suassuna, na mesma década aponta para a cerâmica armorial, com temas extraídos da literatura de cordel por nordestinos.

Em 74, no mesmo recinto que está se realizando a Bienal e a Mostra da Gravura Brasileira, ocorre a exposição de Cerâmica Russa, com 102 peças de cerâmica popular soviética.

Na década inacabada de 80, entre os vários acontecimentos históricos com repercussão internacional, surge na Polônia o líder do movimento operário Lech Walesa. Comandou uma série de greves por melhores salários e condições de vida para os trabalhadores. Derrubou ministros e gerou o Solidariedade - primeira central sindical independente do mundo comunista. Reuniu 10 dos 13 milhões de operários poloneses.

Em 80, o ex-ator de cinema Ronald Reagan é eleito presidente dos Estados Unidos. Na mesma época, Israel invadiu o Líbano, visando aniquilar as bases de guerrilheiros palestinos naquele país. Em 82, na U.R.S.S. morre Brejnev. Assume Andropóv e Tchernenko. Morre Tchernenko em 85.

23 Nosso Século - 1960/1980, p. 271.

Na Tchecoslováquia, em 82, ocorreu a "Primavera de Praga", um processo de democratização do socialismo, cujo líder foi Alexander Dubcek.²⁴

Em 85, assume o poder na União Soviética Mikhail Gorbachev, iniciando então uma reforma política, a *glasnost*, acompanhada de uma reestruturação econômica, a *perestrōika*.

No Brasil, a década de 80 inicia-se com uma escalada de atos terroristas de direita, com vários atentados a bomba, como por exemplo, o caso do Rio-Centro. Em 80 acontece também a visita do Papa João Paulo II, que dura doze dias, percorrendo vários pontos e realizando um total de 40 discursos, pautados em problemas sociais. Em 82 há a rejeição da ditadura nas urnas pela segunda vez. O pluripartidarismo derrota a antiga ARENA nas urnas, hoje PDS. No mesmo ano, inicia-se a campanha pelas eleições diretas. Há o veto do Congresso pela emenda apresentada por Dante de Oliveira. No mesmo ano, é aprovado o voto direto para governador.

Tancredo Neves é apoiado pela Aliança Democrática, oposição burguesa representada pelo PMDB e a dissidência do PDS, a troca da indicação de seu vice ao Colégio Eleitoral. Em 85 o eleito, mais uma vez descontente, derrota os candidatos do PMDB em vários pontos, como São Paulo, Rio, Porto Alegre e Fortaleza. O Ministério de Tancredo é substituído paulatinamente por Sarney.

Em 86 Sarney e o então Ministro da Fazenda Dílson Funaro lançam o "Plano de Estabilização da Moeda", conhecido por "Plano Cruzado", até as eleições de 21/11/86. Há, pouco antes das eleições, a utilização da Lei Delegada nº 4, de Goulart, com apreensão do boi gordo nos pastos. Na semana seguinte, lançam o "Plano Cruzado II", de descongelamento. O governo da Nova República perde o crédito junto à opinião pública. No Congresso, aparece um par

24 CAMPOS, Raymundo, op. cit., p. 304.

tido supra-partidário, baseado em forças conservadoras, que consegue, entre outras, aprovação dos seguintes pontos: cinco anos para Sarney, restrição dos latifúndios para a realização da Reforma Agrária, veto às 40 horas de jornada semanal dos trabalhadores, veto à independência sindical e limitação aos direitos de greve.

A reforma partidária, que teve início em 80, não contava com o aparecimento de um novo partido, o PT, liderado pelo ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Luís Inácio da Silva, o "Lula", atual deputado federal pelo partido, que em 88 sairia vitorioso nas eleições em várias cidades, como São Paulo, por exemplo.

A respeito da década de 80, Luiz Claudio Mubarac, um dos orientadores do "ateliê livre" do Museu Lasar Segall faz o seguinte balanço: "Sem pretender um jogo de palavras, eu diria que se há algo de típico na produção dos anos 80 é a sua atipicidade. Basta olharmos um catálogo de uma grande exposição atual, nacional ou internacional, para constatarmos o imenso e caótico volume de manifestações artísticas diferentes.

Há trabalhos imersos na tradição, há trabalhos totalmente conceituais, outros transando a duas coisas, enfim, se há algum parâmetro, é o da individualidade. Parece-me que nesse final de século não há espaço para escolas ou tendências unificadoras. As experimentações radicais percorreram os últimos cem anos de um modo intenso e agora começam a surgir experimentações dentro de experimentações, talvez mais sutis, talvez mais grosseiras até, mas sempre em voz baixa. Eu não creio numa "volta à pintura". Há sim um foco, novamente, da cultura oficial na pintura. Na realidade, me cansa um pouco essa política da crítica de arte por meio de exclusões. Se os pintores sempre pintaram, não há volta. Há somente uma nova atenção voltada para esse tipo de ofício.

Acho a arte dessa década menos inovadora e mais concilia

dora. E é claro que esse acalmar de ânimos vai ter os seus frutos. Os grandes períodos criativos são cíclicos e permanentes. Não há a morte na arte, nem de nenhuma de suas manifestações. A conviência do raio laser com o grafite é desejável, possível e estimulante. Não gosto dos jogos olímpicos das artes (e adoro os desportivos), pois em arte não há recordes. Diria que as interferências no trabalho pessoal são sempre fruto de encontros, às vezes buscados, às vezes ocasionais. Esses encontros podem se dar com um trabalho do século XVII ou de 1984. Não há limites; somos todos contemporâneos".²⁵

A respeito da cerâmica, Carlos Von Schmidt comenta: ... "Lamentavelmente, contam-se nos dedos da mão o número de artistas que se dedicam à cerâmica com êxito. A enorme quantidade de objetos inúteis e de ilimitado mau gosto, produzidos por incontáveis senhoras desocupadas e mocinhas casadoiras, abarrota prateleiras de cursos de cerâmica, salas de visita e lojas de decoração. É raro, difícil mesmo, encontrar nesse imenso e profundo mar de mediocridade um ceramista que voe mais alto. Xícaras, vasos e cinzeiros constituem seu universo. Pequeno, provinciano. Ultrapassá-lo, tarefa que não lhes estimula e/ou atrai".²⁶

Em 80 a ceramista Norma Grimberg faz sua primeira exposição individual na Galeria "Arte Aplicada", ocasião em que chama a atenção da crítica não só pelas suas propostas como pelas possibilidades que o material oferece. A respeito da mostra, Jacob Klintowitz comenta: ... "Raramente uma primeira exposição oferece um trabalho tão cuidado, pensado e amadurecido (...) capaz de uma linguagem pessoal e de uma proposta estética. Norma Grimberg transforma suas cerâmicas em sistemas modulares onde o padrão individual é um

25 MUBARAC, Luiz Cláudio. Somos todos Contemporâneos. In: Arte em São Paulo nº 29, março de 1985, p. 34.

26 SCHIMIDT, Carlos Von. Folha de São Paulo, SP, 07/07/80.

"container", uma forma que se presta às mais variadas combinações.²⁷

A respeito das propostas de Norma Grimberg em cerâmica, Carlos Von Schmidt comenta: ... "Sua obra, inventiva, demonstra que a argila, quando convenientemente trabalhada, artisticamente desenvolvida, apresenta resultados inesperados e surpreendentes (...). A artista, com grande expressividade, demonstra que está na cabeça e na mão, e não no material, a possibilidade de uma obra de arte. Criando formas modulares, estabelecendo relações de movimento, de espaço entre os módulos, criou uma linguagem em que a pureza das linhas, a simplicidade, a beleza e a harmonia da forma constituem preocupações constantes".²⁸

Em julho de 1981, Cecy Sato expõe obras de 17 ceramistas. São trabalhos de Alberto Cidraes, Bindy, Elly, Jeremy, Kimi, Lúcia Ramenzoni, M. Lígia Reinach, Masumi Tsuchimoto, Norma Grimberg, Oficina Terra de Lúcia Maggi e Célia Cymbalista, Ofra, Paulo James, Pottery, Regina Tsuchimoto, Stao, Shizue Miyako e Shoko Suzuki.²⁹ No ano seguinte, em 82, é realizada uma coletiva de cerâmica intitulada "Cerâmica Hoje", no Centro de Artes da Companhia Porto Seguro, localizada na Av. Rio Branco em São Paulo. São 23 ceramistas que apresentam em torno de 150 trabalhos. Do grupo participam nomes como Alberto Cidraes, Norma Grimberg, Leleta Rabbat, Shoko Suzuki, Megume Yuasa, Offra Grinfeder, Célia Cymbalista, Cláudia Amorim, Cristiano Quirino, Jeremy Fiennes, Harwing Burchard, Kimi Nii, Mieko, Sang Mi Chun e Vico.³⁰ Através da imprensa, são divulgadas oficinas de cerâmica, como o "Atelier Keramik" de Lígia Cox e Ângela Ricardi, onde, além de produzirem, ministram cursos de cerâmica para todas as idades.

27 KLINTOWITZ, Jacob. Jornal da Tarde, SP, 5/06/80.

28 SCHIMIDT, Carlos Von. Folha de São Paulo, SP, 7/07/80.

29 A Gazeta da Lapa. São Paulo, 20/06/81, p. 8.

30 Diário Popular. São Paulo, 20/9/82.

Em dezembro de 1982 é inaugurado o "1º Salão Paulista de Cerâmica", promovido pela Secretaria do Estado da Cultura no Paço das Artes em São Paulo. Nesse Salão, são premiados trabalhos de Elly Batche e Jeremy Fiennes. Recebem Menções: Mary Di Iório, Rodrigo Llorente, Ana e Lídia e Berenice Buchelle Reichann. O júri de seleção e premiação foi constituído pelos seguintes críticos: Ernestina Karman, José Roberto Teixeira Leite, José Henrique Fabre Rolim, Alberto Beuttmuller e pelo ceramista Antonio Carlos Moreno Koch.³¹

Em 82 é inaugurada, com exposição de trabalhos de Megume Yuasa, a galeria "Ocra", de Haidée Leão Esteves, Sílvia Setúbal Carramaschi e Luciana Wis. É uma das primeiras galerias especializadas em cerâmica urbana. A galeria realiza uma série de eventos, até o ano de 1986 quando, lamentavelmente, encerra suas atividades.

Em julho de 83 ocorre a exposição do Japão na Assembléia Legislativa, em homenagem aos 80 anos de imigração, organizada pela "Sociarte" - Sociedade dos Amigos da Arte em São Paulo. No mesmo ano ocorre a mostra de cerâmica chinesa no MASP, promovida pela Embaixada da República Popular da China.

Em termos de oficina com aulas de cerâmica, ocorre nesta década uma multiplicação delas, além das já existentes há anos, como a de Ernestina Karman no bairro de Sumaré em São Paulo, o "Mistura Fina" formado por Cássio Maia, Cristina Rocha, Ivanilde Tárrega e Kiko, o "Grupo Cerâmica", composto por João Batista de Figueiredo, Heloísa Reis e Maria Ruth Malta.

Os Salões de Cerâmica acontecem em várias localidades, especialmente no Sul do país. Como geralmente são divulgados nacionalmente, como os Salões de Cerâmica do Paranã, muitos ceramistas

31 Folha da Tarde, São Paulo, 17/12/82.

participam, inclusive aqueles radicados em São Paulo, como por exemplo Leleta Rabbat, que recebeu o segundo prêmio no "4º Salão de Cerâmica do Paraná", realizado em 1983.

Em 86 a ceramista japonesa Akiko Fujita expõe no MASP suas "cidades" em argila.

Em 1987 é lançado o livro "Cerâmica, Arte da Terra", de Miriam B. Gabbai, com depoimentos de experiências de 27 ceramistas. A respeito da obra, há que se observar que alguns luminares da cerâmica brasileira não estão presentes na obra, como por exemplo, Meguma Yuasa, Brennand, Celeida Tostes e Maria do Barro. Segundo Miriam, alguns não tiveram tempo suficiente para preparar seus textos, outros não foram procurados, a ainda houve aqueles que não acreditaram no projeto.³²

Em abril foi inaugurada uma coletiva de cerâmica no Paço das Artes, com um grupo que, embora representativo, não teve sequer um xerox biográfico e, segundo informa Osmar Bustos, em seu artigo a respeito da mostra, "o Paço não tem recursos (...) e tudo que apreciamos no Paço fica sem registro".³³

Em 88 ocorre na Europa uma exposição itinerante. Dez ceramistas do Brasil participam da mostra: Nakatani, Maurício Chaer, Jean Jacques Vidal, Lica Cox, Kimi Nii e Paulo James, todos radicados em São Paulo. Além desses participam: Grace Gradin, de Salvador e Clara Fonseca do Rio de Janeiro e Máximo Toalheiro de Belo Horizonte.

A cerâmica, em termos sociais, em relação às outras manifestações artísticas no Brasil, é vista pelo Prof. Luiz Inácio Meideiros, Diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, do seguinte modo: "O elitismo da arte contemporânea, sobretudo no Brasil, estigmatizou a cerâmica como arte menor, talvez pelo caráter uti-

32 Revista Veja, 15/07/87, p. 116.

33 BUSTOS, Osmar. Jornal Diário Popular, São Paulo, 15/04/88.

litário de muitas peças. Nem mesmo a revolução trazida pela Bauhaus, aliando a arte à produção de massa, conseguiu reduzir o preconceito que, infelizmente, agora vai caindo".³⁴

34 MEDEIROS, Luiz Inácio. Prefácio do Catálogo de um Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul. In: Bardi, Pietro Maria, op. cit., p. 156.

3. A CERÂMICA URBANA DE SÃO PAULO NO CIRCUITO P - D - C¹

Nesse estudo buscamos a realidade além da aparência física dos objetos, e antes de entrarmos na discussão da problemática da cerâmica urbana e suas especificidades, convém que alguns conceitos fiquem esclarecidos, para que não ocorra no andamento do trabalho, uma bagagem extra de mal-entendidos. Embora tenhamos reservado um capítulo à parte para o estudo referente aos conceitos de ARTE e ARTESANATO, convém esclarecermos no momento o que entendemos por um e por outro. Dessa forma, o primeiro aspecto que devemos tratar é o conceito que se refere à ARTE.

Deixando de lado a estética formal, traduzida pela filosofia idealista, referimo-nos à ARTE como "uma criação cultural e de classe e, conseqüentemente, de um fenômeno historicamente determinado, dotado de uma gênese histórica e destinado a sofrer modificações a partir de avaliações da sociedade".² Quando nos referimos à "idealista", não estamos fazendo uso do sinônimo de concepção idealizada de cultura, mas em oposição à materialista. Isto porque, como afirma Santaella, toda visão de cultura como emanção ou reflexo de uma sociedade histórica é uma visão não apenas mecânica, mas também idealista, uma vez que os dois princípios fundamentais do materialismo dialético estão sendo falseados:

1 Conforme propõe LAUER, op. cit., p. 70.

2 Idem, ibidem, p. 33.

a primazia da prática e a primazia do concreto,³ ou seja, exatamente as bases que norteiam o presente estudo.

Quanto ao ARTESANATO, entendemos que, embora toda esta questão tenha necessidade de ser cuidadosamente trabalhada, convém que algumas colocações sejam feitas. Nas mais diversas conceituações observadas há um denominador comum, no sentido de reduzir os mais diferentes aspectos da questão ao âmbito econômico. Conforme observação de Lauer, isso tem ocorrido nos últimos dois decênios, e se trata de uma inversão momentânea, no caso do artesanato peruano.⁴ No nosso caso específico, a mesma afirmação só poderá ocorrer com muita, mas muita boa vontade mesmo. A nosso ver, trata-se em boa parte de um reflexo de redução pertinente ao capitalismo, que tende a esmagar o campo das significações, no caso, do artesanato num sentido mais amplo, para dele fazer emergir apenas a ideologia de quem dele faz uso. Como afirma Santaella: "...não é senão desse reflexo de redução que as classes dominantes se utilizaram e continuam se utilizando, através da história, para ocultar tudo aquilo que pode, porventura, colocar em crise a consagração de seus valores".⁵

Lembramos ainda a colocação de Augusto Boal: "a cultura é produzida pela sociedade e, portanto, uma sociedade dividida em classes produzirá uma cultura dividida. Uma sociedade submetida produzirá uma cultura de submissão. As classes dominantes tentam instituir como cultura a 'sua' cultura e como incultura a cultura das classes dominadas. Quando muito, concedem à cultura do povo o status de FOLK-LORE (conhecimento do povo)."⁶

Quando se procura entender a plástica, especificamente da

3 SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p. 33.

4 LAUER, Mirko, op. cit., p. 61.

5 SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p. 21.

6 BOAL, Augusto, Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular. In: Santaella, Lúcia. op. cit., p. 17.

cerâmica urbana através da teoria social, há necessidade que sejam analisados os três aspectos propostos por Juan Acha⁷ e desenvolvidos posteriormente por Mirko Lauer, aplicando esse tipo de análise no artesanato dos Andes peruanos⁸: a PRODUÇÃO, a DISTRIBUIÇÃO e o CONSUMO. Com efeito, como afirma Mário Pedrosa: "...hoje, no contexto sócio-econômico essencialmente capitalista, e mesmo super-capitalista, o artista é, por assim dizer, uma figura anacrônica, social e culturalmente muito mais próxima e afim ao camponês individual, que cultiva seu palmo de terra, ao artesão-artífice que maneja seu próprio instrumento do que ao operário ou ao produtor de grande indústria moderna. Embora num condicionamento social totalmente capitalista, a natureza intrínseca de seu trabalho é ainda necessariamente pré-capitalista, artesanal".⁹ É evidente que as condições para a produção criativa vieram definindo inexoravelmente desde a ascensão da burguesia como classe dominante, quando com ela trouxe um capitalismo generalizado e uma indústria já organizada em centros manufatureiros nos quais os trabalhadores individuais já haviam perdido a posse dos instrumentos de trabalho. A personalidade do artista foi dilacerada, partindo-se em duas: a do artesão-artífice que sempre foi a de um produtor de algo novo, isto é, de "belas-artes". A "obra de arte" se tornou um produto novo - para uma necessidade nova, uma clientela nova: as camadas sociais superiores, as elites da burguesia ascendente. Daí saíram os grandes artistas. Como afirma Mário Pedrosa: "...todos os desenvolvimentos sociais, econômicos ou culturais posteriores foram, no mesmo sentido, separação completa entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, artesãos e operários de um lado, e criadores e empresários industriais de outro, clientelas cada vez

7 ACHA, Juan. Las Artes Plasticas como Sistema de Produccion Cultural, México, Cuadernos del Centro de Investigacion de Artes Visuais, p. 3.

8 LAUER, Mirko, op. cit., p. 5.

9 PEDROSA, Mário. Crise do Condicionamento Artístico, in: ————
—' Mundo, Homem, Arte em Crise, p.p. 88/89.

mais leigas e da aristocracia do dinheiro, mercados cada vez maiores e indiscriminados.¹⁰

3.1 Produção

3.1.1 Fatores pertinentes à produção

A análise da produção artística, seja qual for essa produção, torna-se praticamente impossível se não observarmos as relações da estrutura, do contexto, principalmente o da área econômica, determinante, quando se trata de capitalismo, com a super-estrutura, no caso, a cerâmica urbana de São Paulo. Como lembra Engels: "...a determinação da estrutura sobre a super-estrutura afirma-se em dois sentidos: em primeiro lugar, as formas de organização da área econômica determinam, em última instância, as formas de organização de outras áreas; em segundo lugar, significa que as relações sociais de produção determinam as representações, sistemas de idéias e imagens geradas na mesma sociedade".¹¹

A cerâmica, urbana ou não, nascida das necessidades de consumo próprio e cujos produtos, no pré-capitalismo foram trocados predominantemente com base no seu valor de uso, hoje, com o desaparecimento cada vez mais acelerado desse valor, passam a servir exclusivamente para serem vendidas e começam a ser MEDIDAS deste ponto de vista. Dessa forma, o sistema pré-capitalista de produção estabelece ligação com as formas de exploração capitalista e de acumulação industrial.¹²

Observando o campo de estudo, longe da intenção

10 Idem, *ibidem*, p. 39.

11 Carta de Engels a BLOCK, J. em 21/09/1890, in: *Correspondência*, obra citada por CANCLINI, Néstor García. A Socialização da Arte. Teoria e Prática na América Latina, São Paulo, Cultrix, 1980.

12 A mesma observação que Mirko Lauer faz a respeito do artesanato nos Andes peruanos se aplica diretamente na nossa área de estudo, *op. cit.*, p. 6.

de homogeneização, a ARTE e o ARTESANATO cerâmicos, no caso urbana, compartilham de traços fundamentais comuns, sobretudo se considerarmos o aspecto contemporâneo e as formas de produção: o predomínio da oficina individual, controladora da maior parte do processo de produção. Desse modo, em termos de mercado, seus produtos se encontram com limites no campo da disponibilidade. Para Lauer, numa economia predominantemente capitalista, este tipo de "liberdade" só gozarão em breve aqueles que exercerem o papel de empresário, ou que desempenharem este papel, estando em situação exterior à parte estritamente produtiva do processo: o Estado e os intermediários comerciais.¹³

Em termos de pesquisa de campo, os levantamentos foram realizados através de entrevistas e questionários,¹⁴ aplicados na maioria das vezes em congressos, seminários, simpósios, enfim, em encontros de ceramistas. Foi com o objetivo de se traçar o perfil do ceramista urbano, artista ou artesão, que se realizou esse estudo, relacionado posteriormente a dados obtidos através de levantamentos oficiais, como a Associação Brasileira de Cerâmica, a Associação Paulista de Arte Cerâmica, a SUTACO (Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades), o projeto municipal "Feito em Casa", enfim, em instituições pertinentes ao setor. Foi com base nesses dados que o trabalho foi desenvolvido.

Foram entrevistados vários ceramistas e, do total, obtivemos como resultado positivo em termos de retorno de respostas sessenta e seis pessoas. Convém observar que esse universo de amostragem é bastante significativo, se considerarmos os dados oficiais das instituições acima citadas, quando se trata exclusivamente da cidade de São Paulo. Na época da consulta, a A.B.C. (As sociação Brasileira de Cerâmica) contava no total com setenta ce-

13 Idem, *ibidem*, p. 62.

14 Questionário em anexo. Anexo nº 1.

ramistas cadastrados da cidade de São Paulo, a A.P.A.C. (Associação Paulista de Arte Cerâmica, com quarenta e a SUTACO com treze^utos e cinquenta produtores aproximadamente.

Os ceramistas que atuam na cidade de São Paulo, no que diz respeito à naturalidade, são, na maioria, provenientes do interior do Estado - 24,25% - e de outros Estados - 39,39% - Apenas a minoria - 36,36% - é natural da cidade de São Paulo. Considera-se esses dados bastante significativos, se nos lembrarmos da observação de Mário Pedrosa quando relaciona o artista no contexto sócio-econômico capitalista, e mesmo super-capitalista ao camponês, no sentido da natureza intrínseca de seu trabalho estar associada ao sistema pré-capitalista artesanal.¹⁵

Dos ceramistas analisados, observamos que a maioria - 75,86% - se situa em termos intelectuais entre o segundo e terceiro graus - 37,93% - para cada um deles, o que pressupõe alguma formação intelectual, independente se específica na área ou não. Dessa totalidade, apenas a minoria - 16,67% - tem formação específica no campo de atuação, enquanto que os outros - 83,33% - se localizam nos mais diversos setores profissionais.

Mesmo considerando a observação de Alfredo Bosi a respeito do "ver do artista", que é sempre "um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível",¹⁶ e de Mário de Andrade a respeito do artesão como "aquele que conhece perfeitamente os processos, as exigências do material que vai mover"¹⁷ (embora esta afirmação não possa ser hoje considerada um paradigma), no sistema capitalista, onde os mecanismos de oferta e procura são os "supremos reguladores do ciclo Produção-Distribuição-Consumo", para Lauer, "particularmente na fase criativa",¹⁸

15 PEDROSA, Mário, op. cit., p. 88.

16 BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a Arte, p. 36.

17 ANDRADE, Mário de. O Baile das Quatro Artes, p. 12.

18 LAUER, Mirko, op. cit., p. 70.

em função dessa relação econômica entre a estrutura e a super-estrutura, sente-se a identidade coletiva através dos produtos finais, muito semelhantes no aspecto visual, como parte de resultado de sistema de regulação do gosto estético no campo em estudo.

Esse aspecto de "identidade coletiva" se confirma através dos resultados obtidos com a pesquisa de campo, onde se observa que a minoria, 16,67% apenas dos ceramistas entrevistados têm formação específica na área, e o restante, busca aquisição de conhecimentos através de oficinas do setor.

Quanto à busca de informações técnicas, notamos que a auto-didaxia é praticamente inexistente, uma vez que, dos ceramistas entrevistados, 89,40% já participaram de algum curso de cerâmica. Dessa forma, interessa-nos conhecer como se processa a passagem de informações, uma vez que entendemos que o ensinar não se resume a informações técnicas, mas também a posturas do professor diante do objeto plástico.

Dos ceramistas entrevistados, proprietários de oficinas, 30,30% mantêm cursos, regulares ou não, mas, em função das citadas posturas, interessa-nos sobremaneira conhecer como, de que modo essas "aulas" são ministradas, o que trataremos num capítulo à parte, em razão da importância que damos às mesmas.

No momento, o que podemos verificar é que as modalidades mais requeridas em termos técnicos fica por conta da modelagem, onde notamos que, dos ceramistas que já buscaram informações através de cursos, 96,61% procuraram este aspecto, exatamente o segmento que trata da técnica relacionada aos aspectos construtivos do trabalho. Os demais ceramistas procuraram informações nas seguintes áreas:

- 72,88% dos ceramistas procuraram cursos relacionados a tipos de argila, engobes, pastas;
- 69,49% buscaram cursos relacionados à esmal-

tações a fogo;

- 38,98% dos ceramistas já fizeram algum curso de pintura a frio;

- 54,24% já fizeram cursos de cerâmica relacionados a outros aspectos técnicos da produção, como, por exemplo, processos de queimas em alta e baixa temperatura, torno e outros.

A partir desses resultados, o aspecto mais relevante que se depreende é o da identidade coletiva, que acreditamos já comece a se configurar a partir daí. No questionário respondido pelos ceramistas, uma das questões foi elaborada de modo bastante objetivo quanto à produção pessoal, tomando-se por base o aspecto visual, as formas dos objetos produzidos. Como resposta, obtivemos o seguinte resultado:

- Formas utilitárias: 47,66% dos ceramistas optam por elas;

- Formas escultóricas (objetivos mais estéticos que propriamente utilitários): 66,30% dos ceramistas afirmam que suas produções seguem esta tendência.

Mais adiante, no mesmo questionário, os ceramistas foram solicitados a opinar em relação às suas preocupações com o produto final no momento da produção efetiva de suas obras. Nesse aspecto, o que se observa é uma grande incoerência em relação às respostas obtidas com a questão anterior, uma vez que a maioria - 39,39% - considerando-se que apenas 71,21% dos ceramistas responderam à essa questão - afirmam que "na modelagem, a atenção é dividida entre a forma e a função". Essa preocupação com a função do objeto produzido que sentido teria, se afirmam que a maioria dos trabalhos têm mais tendências escultóricas que utilitárias (no sentido funcional)? Como afirma Vera Suplicy, "no caso da cerâmica, devemos saber de início se a peça que desejamos obter será utilitária (nesse caso, analisando quais as suas funções es-

pecíficas), um objeto decorativo ou escultural".¹⁹

A pesquisa de campo, em relação à preocupação do ceramista com a função de seu produto apresenta-se discrepante em relação à afirmação de Chiti a esse respeito, quando comenta sobre as tendências atuais da cerâmica: "...na cerâmica atual feita à mão tem desaparecido o caráter funcional das peças. Não se concebe usar para destino doméstico diário uma chaleira que levou vários ou muitos dias de trabalho manual. A indústria provê para esse uso de objetos de tão baixo preço, e o trabalho manual tem sido tão valorizado, que a cerâmica manual se converteu exclusivamente em artística ou decorativa, ou seja, sua funcionalidade, sem desaparecer totalmente, tem se reduzido ao decorativo ou já se elevou bem ao nível mais alto da atividade humana: o artístico".²⁰

Akinori Nakatani, produtor de cerâmica escultórica, coloca sua relação com suas obras: "Quando faço uma cerâmica escultórica, sempre penso que a forma deve surgir em relação ou através das características do material cerâmico e procuro que ela surja da combinação das qualidades e da beleza próprias à cerâmica".²¹ Embora as questões teóricas levantadas a respeito dessas observações possam ser muitas, envolvendo questões de estética, filosofia, análise dos costumes (orientais e ocidentais, no caso), sociologia, e sabendo-se que as respostas ultrapassam os limites puramente verificativos do assunto em questão, ainda assim propomos, no entanto, algumas observações. Com essa posição, Nakatani ratifica a opinião de Eco a respeito da matéria e sua relação com a obra: "A matéria é, assim, uma espécie de obstáculo sobre o qual se exerce a atividade inventiva, que transforma as ne-

19 Texto de Vera Suplicy, in: GABBAI, Miriam, op. cit., p. 60.

20 CHITI, Jorge Fernández. Curso Prático de Cerâmica, Tomo 1, p.p. 20/21.

21 O grifo é nosso. NAKATANI, Akinori, in: GABBAI, Miriam, op. cit., p. 28.

cessidades do obstáculo em leis da obra".²² O comentário de Nakatani nos remete também à análise que Umberto Eco faz da teoria de Pareyson, a "estética da formatividade" que, à concepção idealista da arte como VISÃO, opõe um conceito de arte como FORMA, em que o termo FORMA significa ORGANISMO, fisicidade formada, dotada de vida autônoma, harmonicamente dimensionada e regida por leis próprias; e a um conceito de EXPRESSÃO, opõe o de PRODUÇÃO, ação formativa.²³

Ao observarmos o motivo principal do ceramista ter se interessado por esse campo inicialmente, obtivemos como resposta da maioria - 87% - o lazer, como causa primordial. Este resultado vem confirmar a observação de Chiti em relação aos objetivos primeiros do interessado pela cerâmica; "O leitor ou aluno que se aproxima da cerâmica pode possuir diversos objetivos práticos. Eles podem ser a necessidade de "ganhar a vida" ou de complementar os orçamentos; um entretenimento ou "hobby"; a mera curiosidade ou a vaidade intelectual; a imitação ou estímulo de um amigo ou amiga; a terapia; raras as vezes a necessidade de expressão plástica direta. Todos esses objetivos são lícitos no começo. Mais tarde, através do trabalho cerâmico, o aluno irá decantando e purificando seus propósitos e conceitos, até descobrir um mundo novo e maravilhoso, que pode mudar todo o curso de sua vida".²⁴ São exatamente estes propósitos e conceitos e o modo de decantá-los e purificá-los que nos interessam como objeto de estudo.

Quanto às publicações especializadas, é curioso que as mais citadas nas respostas aos questionários são revistas, e não livros. Há grande incidência de três publicações: a revista da A.B.C. (Associação Brasileira de Cerâmica), distribuída gratui-

22 ECO, Umberto. A Definição de Arte, p. 18.

23 Idem, ibidem, p.p. 14/15.

24 CHITI, Jorge Fernández, op. cit., p. 21.

tamente aos sócios, a "Ceramic Monthly" e a "Ceramic Review". Dos entrevistados, 34,84% lêem estas revistas, muitos mencionando verbalmente que as consideram verdadeiras "fontes de consulta". Dos que lêem, 25,76% as assinam e dos que as conhecem, 30,30% consideram estas publicações bastante satisfatórias. Ressaltamos o fato que, das três publicações mencionadas, apenas uma é nacional, sendo gratuita para os sócios da A.B.C. e entregue a domicílio. A citada revista dedica-se à pesquisas e novidades pertinentes ao setor de cerâmica industrial, segmento que respalda a referida Associação e dedica uma ou duas páginas de sua publicação mensal à cerâmica artística. Xenofobias à parte, lembramos aqui a afirmação de Miriam Gabbai: "de nada adianta utilizarmos livros estrangeiros se a realidade brasileira e as matérias primas aqui encontradas são diferentes".²⁵

Ainda em relação às publicações, 43,94% dos ceramistas alegam dificuldade de acesso às publicações. Ocorre, porém, que do total entrevistado, 55,17% dos ceramistas já realizaram viagens ao exterior, embora em caráter turístico. A partir desses dados, questionamos a confiabilidade das respostas daqueles que afirmam tal dificuldade.

3.1.2 Aspectos Constitucionais e Técnicos de Produção

Um aspecto interessante a se observar é a relação do ceramista com a argila. Há algum tempo atrás, em torno de uns vinte anos, mesmo entre os ceramistas urbanos, um fator integrante à PRAXIS consistia na interferência do ceramista na argila em termos de composição, uma vez que a mesma é passível de alterações. Essas alterações em termos constitucionais conferem propriedades diferentes ao material, alterando as características da

²⁵ Prefácio da obra. GABBAI, Miriam, op. cit., p. 4.

queima, no que se refere à plasticidade, finalidade, cor, textura, entre outros fatores. Esse tipo de interferência na plasticidade propriamente dita não mais se observa entre os ceramistas, principalmente entre os habitantes de cidades, como por exemplo os de São Paulo. Entre estes, 59,09% adquirem a argila já "pronta" para ser utilizada, sendo fornecida, conforme se pode observar através das respostas, por firmas especializadas nesse setor.

Considerando a argila como matéria básica do ceramista, concordamos com Paschoal Giardullo quando afirma que "o conhecimento da composição das argilas nos fornece informações preciosas para a avaliação do seu uso específico. Essa informação deve ser combinada com dados sobre as propriedades físicas, para que se possa fazer uma avaliação do seu uso".²⁶ Ainda no tocante à argila, notamos também, através da pesquisa de campo, que a maioria dos ceramistas da cidade de São Paulo - 89,39% - opta por trabalhar com argila "branca"²⁷ e argila "vermelha",²⁸ por serem as mais comuns, portanto, mais facilmente encontradas no mercado e de custo bastante acessível.

Por intermédio também de levantamentos de campo, verificamos que a maioria dos ceramistas tem preferência, no aspecto técnico construtivo, pela modelagem manual: 72,73% dos entrevistados assim responderam. Para a ceramista Lirdi Müller Jorge, "isto se deve em grande parte à incrível variedade de manei-

26 Texto de Paschoal Giardullo, in: GABBAI, Miriam, op. cit., p. 65.

27 "A chamada argila 'branca', no caso de São Paulo, geralmente é procedente das cidades de São Simão e Suzano. Depois de lavadas, têm comportamento semelhante à ball-clay, que não existe no Brasil". Paschoal Giardullo, *Matérias Primas Brasileiras*, in: GABBAI, Miriam, op. cit., p. 67.

28 "As conhecidas argilas 'vermelhas' também chamadas taguãs são muito comuns nos Estados de São Paulo e Paraná. São argilas plásticas, ricas em ferro e com pequena porcentagem de montmorilonita". Idem, *ibidem*, p. 67.

ras de expressão possíveis que nos oferece este atávico material: o barro".²⁹ Afirma também que, dessa forma, o ceramista pode, quase desde o início, concentrar-se sobre a forma e, assim, estabelecer uma ligação íntima com a argila.³⁰

Através das respostas obtidas, a técnica preferencialmente utilizada é a "serpentina", que se constitui na sobreposição de cordões de argila, colados uns aos outros através de gretagem, até se obter a forma e altura desejadas. Este dado obtido a respeito da técnica de modelagem preferida pela maioria torna-se mais interessante se observarmos que ainda hoje a opção recai no mesmo processo construtivo utilizado pelas culturas pré-colombianas. Outros processos técnicos foram mencionados, inclusive aqueles que utilizam mais recursos, como o uso do torno, de moldes de gesso, prensas manuais ou hidráulicas, porém, as respostas ficaram distribuídas entre os itens de modo quase equivalente, não cabendo no caso, qualquer fator relevante a se observar. Nesse caso, nos limitaremos apenas ao registro, uma vez que não se torna pertinente aos objetivos desse estudo a história da cerâmica, nem o processo de evolução das técnicas mais utilizadas.

Analisando as origens da forma na arte, Herbert Read comenta a respeito da evolução da cerâmica: "...mas sempre nalgum ponto da evolução do formato utilitário, a utilidade é superada. A forma é refinada como objetivo em si mesma, para uma função que já não é rigorosamente utilitária".³¹

A produção de cada ceramista, enquanto conjunto, foi analisada no aspecto plástico, que se apresenta tendo por

29 Depoimento da ceramista Lirdi Müller Jorge, in: GABBAI, Miriam, op. cit., p. 83.

30 Idem, ibidem, p. 83.

31 READ, Herbert. As Origens da Forma na Arte, p. 78.

uma das finalidades a observação do uso de esmaltes ou não pela maioria. Em relação à utilização de esmaltes e preparo dos mesmos pelo ceramista, Chiti coloca como objetivo de sua obra "Manual de Esmaltes Cerâmicos" o seguinte: "...nossa ambição é essa: capacitar o ceramista ou o técnico para falar com suas próprias palavras em um idioma conhecido para ele, com o que poderá deixar de ser um mero espectador passivo neste campo, para chegar a ser um desenhista ativo de esmaltes próprios. A maioria dos ceramistas ou professores rotineiros, educados em escolas de baixo nível docente - como o são desgraçadamente a maioria das nossas - lhes parecerá demasiadamente atrevida nossa pretensão. A eles diremos que muitas vezes o medo da liberdade é mais poderoso que o medo da escravidão".³² Apesar dessa observação, pelos resultados obtidos concluímos que 46,94% optam pela vitrificação, porém, desse grupo, apenas 37,93% preparam seus esmaltes, enquanto que o restante - 72,73% - portanto, a maioria - prefere os esmaltes industrializados, adquiridos "prontos para uso" em revendedores.

Quanto às tendências atuais, ainda em relação ao aspecto de vitrificação ou não da cerâmica, encontramos em outra obra de Chiti o seguinte comentário: "Talvez a tendência mais acentuada na cerâmica moderna consista na revelação do material, da argila, que abre espaço na peça de cerâmica e exige seus direitos com violência. A matéria prima já não se oculta. Se manifesta através de leves pêtinas ou óxidos, e se deixa ver com exibicionismo por meio de luxuriosas texturas táteis. Até o século passado, a matéria se ocultava como algo pecaminoso. Cobriam-na ou tapavam-na com vistosos esmaltes, que não se incorporavam à peça. Esta, quase sempre os rejeitava. As energias da obra cerâmica es-

³² CHITI, Jorge Fernández. Manual de Esmaltes Cerâmicos, Tomo 2, Prefácio, p. 1.

tavam desprezadas até o periférico. Hoje em dia é ao contrário. Se usa um esmalte sempre que a forma "o peça", e que o material o incorpore, o "faça seu". Nesta corrente, profetizamos o renascer da ancestral arte do engobe, em que foram mestres inimitáveis os indígenas americanos".³³ Infelizmente, entre a opinião de Chiti e a realidade da cerâmica urbana de São Paulo, o que se nota é um grande antagonismo, se observarmos que, dos 72,72% dos ceramistas que se propuseram a responder esta questão, apenas 12,12% apresentam sua produção como conjunto, com mais obras em terracota natural, com ou sem engobe. Os outros, 43,94%, produzem mais obras vitrificadas - portanto, a maioria - que será ainda mais significativa se considerarmos a pintura "a frio" executada por 16,16% como forma alternativa para dissimular a matéria prima, o que resultará num total de 60,60% de toda produção observada coberta com camadas de esmaltes.

Aspectos térmicos

Em relação a esse aspecto, os resultados da pesquisa de campo nos indicam que a maioria dos ceramistas de São Paulo - 76,66% - tem um forno elétrico, com as medidas de 60 x 60 x 60 cm. Nesse forno, a temperatura média utilizada para queima da massa cerâmica denominada "biscoito" é de 750 a 980º C, para 43,10% dos entrevistados. Apenas 5,17% queima seus trabalhos acima dessa média, o que se considera queima de "alta temperatura".³⁴

Na chamada "segunda queima", ou seja, na queima de peças esmaltadas, verificamos através das respostas obtidas nes

33 _____ . Curso Practico de Ceramica, Tomo 1, p. 20. Em relação à técnica de engobe que CHITI comenta, a grosso modo, a definição da mesma seria a pintura da argila com a própria argila, em tonalidades diferentes, tonalidades naturais ou artificiais, coloridas com auxílio de corantes.

34 Depoimentos de Carlos S.E.P. de Carvalho, in: GABBAI, Miriam, op. cit. p. 142.

sa questão - 72,41% dos ceramistas entrevistados a responderam - que a maioria - 46,55% - realiza suas queimas entre 981 e 1.300°C, porém, procurando não ultrapassar os 1.050°C, uma vez que, como nos lembra Carlos S.E.P. de Carvalho, este é o limite de operação dos fornos elétricos mais comuns.³⁵ Segundo o mesmo autor, a grande incidência de fornos elétricos deve-se "à grande simplicidade de manejo, simplicidade de instalação, baixo custo de manutenção e variedade de marcas, modelos e preços existentes no mercado. Basicamente, existem hoje dois tipos de fornos elétricos: os tradicionais, de tijolos, e os mais modernos, de fibra cerâmica".³⁶ Continuando, afirma que "a escolha do tipo de forno depende do espaço disponível, mais que de qualquer outra coisa. No caso dos fornos elétricos, sempre será possível adaptar sua linguagem aos meios disponíveis, de acordo com sua proposta".³⁷ Acreditamos que as colocações deste autor justifiquem a opção da maioria por fornos elétricos, tendo em vista o problema de espaço, típico dos grandes centros urbanos.

3.1.3 Conclusões Parciais quanto à Produção

Através dos resultados levantados pela pesquisa de campo que procuramos analisar, observamos que os mesmos, em grande parte, justificam a "identidade coletiva", a "pasteurização do gosto", MEDIDA, conforme já afirmamos, pela especulação econômica.

Em relação a esse aspecto, observamos o comentário de Chiti: "...o auge da cerâmica, sobretudo como expressão artística superior e desinteressada, e não só como execução de peças

35 Idem, ibidem, p. 142.

36 Idem, ibidem, p. 139.

37 Idem, ibidem, p. 143.

utilitárias ou decorativas, tem ocorrido a ponto de invadir escolas, institutos e universidades dos países considerados "desenvolvidos". Ocorrem, então, inúmeras manifestações e tendências, nascidas ou compartilhadas com a pintura e escultura atuais, correntes dentro das quais o ceramista de arte (sobretudo aquele que se inicia), nem sempre sabe como situar-se, ou instalar-se com coerência. Em muitos casos, nem sequer compreende o sentido da ideologia que há por trás destes movimentos, chegando, então, ao absurdo de muita gente fazer escultura cerâmica desta ou daquela forma porque viu a peça numa exposição ou uma foto numa revista. Isso significa trabalhar por imitação estúpida, sem profundidade, vazia de conteúdo ou concepção que fundamentou o movimento com "base" no qual trabalha. Em arte, não é possível trabalhar por imitação ou cópia exterior, fenômeno que se dá em maior escala em nossos países na cerâmica, que constitui uma espécie de "periferia cultural" com relação aos mais avançados da Europa e dos americanos de língua inglesa".³⁸ Continuando, o autor ratifica a mesma idéia. O autor afirma que não se compreende o sentido cultural, ignora-se o mesmo em quase tudo, e então se adotam apostilas ou símbolos exteriores e superficiais das peças para assim se atingir uma atualização que é só aparente.³⁹ Estas visitas a galerias, museus, exposições, de certa forma, vêm comprovar a especulação econômica como uma das fontes determinantes da produção no sistema capitalista levantada por Lauer.⁴⁰ No caso específico de São Paulo, é grande a frequência dos ceramistas a esses espaços de arte. Dos entrevistados, 71,21% costumam sistematicamente visitar exposições, sendo que a faixa maior de frequência dos visitantes se situa em ao menos uma visita por mês, conforme resultados de en-

38 CHITI, Jorge Fernández, *La Ceramica Artistica Actual*, p. 11.

39 CHITI, Jorge Fernández, *op. cit.*, p. 7.

40 LAUER, Mirko, *op. cit.*, p. 70

trevistas.

Quanto às dificuldades, pelas respostas obtidas, parece-nos que elas não existem em relação à aquisição de conhecimentos teóricos para a maioria, uma vez que apenas 38,09% dos entrevistados sentem tal dificuldade. O que a maioria aspira, e ao mesmo tempo encontra dificuldade na aquisição, são informações atualizadas - 42,86% e conhecimentos práticos no aspecto técnico - 40,47% dos ceramistas. Estes dados vêm ratificar nosso ponto de vista em relação ao aspecto mimético da produção como "receita de sucesso" frente à especulação econômica.

Ainda como reflexo de produção, observamos que a maioria dos entrevistados se situa na faixa de renda acima de dez salários mínimos, sendo que 77,27% dos ceramistas pertencem ao sexo feminino e, em termos de faixa etária, têm entre 36 e 45 anos. Embora a faixa de renda total seja alta, apenas 10% dessa soma é proveniente da cerâmica. Com renda total (100%) obtida através da produção, encontramos apenas 12,12% dos ceramistas.

Mesmo não constando das respostas obtidas por escrito com a aplicação dos questionários, pudemos verificar, através da pesquisa de campo, que a maioria é casada (no sentido formal/tradicional). Observando ainda que rapidamente, uma vez que essa questão não pertence especificamente à nossa área de estudo, o papel da mulher em termos sociais, encontramos um parágrafo interessante em determinado trabalho. Embora o mencionado estudo (ao qual pertence tal parágrafo) tenha como tema a mulher da 2ª metade do século XIX, não podemos deixar de admitir que o mesmo é imediatamente anterior ao nosso, e assim deixou, em termos históricos recentes, suas marcas. Vejamos o parágrafo:

"...O amor certo, dentro da medida burguesa, só se realiza pelo casamento, objetivo essencial da mulher, sentido de sua existência; é o casamento que lhe permite ocupar um lugar

na sociedade, "ser senhora" do único espaço onde reina como esposa e mãe, segundo os autores. Rainha do lar, sob autoridade legal do marido que é quem determina a forma de educação dos filhos, o domicílio do casal e administra os bens em comum, inclusive a "legítima", resta-lhe reinar sobre os empregados domésticos, de forma bondosa ou prepotente, conforme a sua formação ou temperamento".⁴¹

Não se trata de MEDIR o grau de influência da posição da mulher na sociedade e o nível que a mesma ocupa em termos de estratificação social, mas devemos considerar ambos como fatores de relativa influência na produção cerâmica.

Em termos de cerâmica urbana, poderíamos afirmar que na "guerra" da especulação, o que ocorre na maioria dos casos é um verdadeiro "vale-tudo" visual, que tem como finalidade precípua a apreensão do consumidor último, traduzida na maior acumulação de capitais para o ceramista - sinônimo de êxito em termos de sociedade capitalista, como nos aponta Lauer.⁴² Ainda o mesmo autor, se referindo ao comércio de Arte e Artesanato traduz bem a idéia: "...é a distribuição dos produtos plásticos pelos desenhadores de seus novos destinos na modernidade do capitalismo dependente."⁴³

Em relação aos aspectos técnicos, constitucionais e térmicos, com os resultados obtidos, podemos concluir que o ceramista urbano, infelizmente, perdeu o controle do ciclo que dominava em termos de produção. Lembramos ainda que este domínio perdido sempre foi uma das características mais marcantes da pro-

41 BORGES, Urquiza Maria. Tese de Doutorado: Título. "A Mulher em Cena; Segunda Metade do Século XIX" - SP. Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 1986, p. 263.

42 LAUER, Mirko, op. cit., p. 70.

43. LAUER, Mirko, op. cit., p. 73.

dução pré-capitalista, como observa Lauer.⁴⁴ Embora já analisados os aspectos de composição de argilas, esmaltes, queimas, confecção de fornos e as perdas de domínio de cada aspecto mencionado, como exemplo ainda da perda do processo da manipulação da argila, temos um paralelo da realidade do campo pesquisado com as observações do processo do "fazer cerâmica" analisado por Cidraes.

O ceramista Alberto Cidraes, no seu texto cujo título é "Opção pela Cerâmica" afirma que o ceramista "vê o caminho de seu trabalho, que é produto de um ciclo que globalmente ele controla e que se lhe vai tornando mais e mais transparente. Ele pode minerar o barro em sua própria terra, transformá-lo em pasta por métodos simples, moldá-lo a gosto por formas mais ou menos complexas e queimá-lo com eucalipto por ele mesmo plantado"⁴⁵ Lamentavelmente, quando se observa a cerâmica numa grande metrópole, como é o caso de São Paulo, a colocação ficaria assim formulada: o ceramista urbano não vê mais o caminho de seu trabalho com tanta facilidade, uma vez que é produto de um ciclo que globalmente ele não mais controla e que se vai lhe tornando cada vez mais opaco. Ele não pode mais minerar o barro em sua própria terra, pois não mais a possui, não o transforma mais em pasta por métodos simples, por vezes desconhece esses processos, nem sempre molda seus trabalhos a gosto, por formas mais ou menos complexas, tendo em vista a demanda do mercado e o custo operacional de seu trabalho, e nem o queima mais com eucalipto por ele mesmo plantado, uma vez que já não há áreas tão próximas para o plantio. O componente arcaico, pré-capitalista, fundamental para gerar a auto-suficiência já não é mais permitido nas grandes cidades. O ciclo de desenvolvimento de sua produção que outrora desenvolvia já lhe foge ao domínio.

44 LAUER, Mirko, op. cit., p. 62.

45. Texto de Alberto Cidraes, in: GABBAI, Miriam, op. cit., p. 14.

A argila, que antes colhia em estado bruto e nela acrescentava elementos para o seu trabalho já não lhe é mais possível, muitas vezes pelas distâncias a serem percorridas. A ausência da extração de argila do solo, antes pertinente ao processo de produção pelo próprio ceramista ultimamente é tão rara nos grandes centros que Paschoal Giardullo em seu texto que explica o processo extrativo aos interessados, recomenda: "deve-se tomar cuidado com cobras, aranhas, escorpiões, pedir licença para entrar nas propriedades e não se esquecer de fechar as porteiras".⁴⁶ O mesmo Cidraes afirma: "a extração de sua própria argila, impossível para o ceramista urbano, é para o ceramista rural base essencial do seu processo de trabalho e base para tudo o que acontecerá depois".⁴⁷

Por acreditarmos ser ainda muito cedo para determinarmos o sentido evolutivo das relações entre a representação e os suportes utilizados, optamos por continuar averiguando as determinações propostas por Acha e referendadas por Lauer, ou sejam, a base sócio-econômica e a base ideológica como pontos a partir dos quais se configuram as representações e os suportes propriamente ditos. "Uma configuração nova da estrutura produtiva rompe as formas anteriores da organização da representação, do suporte material e das relações entre eles", afirma Lauer.⁴⁸ No caso específico do nosso estudo, a cerâmica urbana, em termos de produção, rompe as amarras tradicionais do processo e, lentamente, como é característico de todo sistema de produção pré-capitalista, inicia uma proposta nova da PRAXIS, determinada pela realidade que se apresenta nos grandes centros urbanos, como é o caso da cidade

46 Texto de Paschoal Giardullo, in: GABBAL, Miriam, op. cit., p. 65.

47 Texto de Alberto Cidraes, in: GABBAL, Miriam, op. cit., p.p. 15, 16.

48 LAUER, Mirko, op. cit., p. 122.

de São Paulo. Entre as mudanças, observamos um mimetismo crescente, justificado pela visão da produção plástica como mercadoria, destinada à distribuição, que tem como fator determinante o consumo, com todas as suas implicações.

3.2 Distribuição

3.2.1 Fatores Pertinentes à Distribuição

Conforme afirma Juan Acha, a arte está muito distante de começar e terminar na produção (o trabalho).⁴⁹ No nosso caso, a produção torna-se apenas um dos pontos de partida para análise do objeto plástico, que inclui também a distribuição e o consumo.

Acha não entende a distribuição como causa última que determine a produção,⁵⁰ porém, para Lauer, no caso da plástica do pré-capitalismo e dele oriunda, "a pressão aplica-se efetivamente na distribuição, que é a fase em que são gerados os lucros que legitimam a atividade no sistema capitalista, bem como a fase a partir de que se influi na produção."⁵¹

Por meio de levantamentos de campo efetuados, pudemos observar alguns traços característicos do setor, no que diz respeito à distribuição da produção da cerâmica artística urbana.

Um dos aspectos relevantes à distribuição, diz respeito ao local onde as vendas efetivamente ocorrem. A maioria das respostas obtidas se concentra na comercialização realizada diretamente na oficina do produtor - 39,39% dos ceramistas assim procedem. A justificativa para tal atitude é baseada em dois fatores: a eliminação do intermediário e a baixa produção, no sentido

49. ACHA, Juan, op. cit., p. 3.

50. LAUER, Mirko, op. cit., p. 77.

51. LAUER, Mirko, op. cit., p. 70.

quantitativo, motivos levantados através de depoimentos dos ceramistas, obtidos em entrevistas.

Além do comércio direto realizado informalmente na oficina do produtor, há quase que uma "tradição" na área da cerâmica urbana, que são as exposições dentro da oficina, exposições essas realizadas geralmente no final do ano, onde os ceramistas costumam expor seus trabalhos junto aos de seus alunos, quando ocorrem cursos regulares na oficina. Essa prática é hábito em 93,33% dos ceramistas que também desenvolvem o papel de professores, além de produtores. No caso dessas exposições, de modo geral, o caráter de novidade em relação aos produtos apresentados é muito pequeno. Essas exposições ocorrem com objetivos, a nosso ver, bem explícitos: angariar novos alunos (no caso, os visitantes são, em parte, considerados alunos em potencial) e satisfazer os discentes, oferecendo-lhes a possibilidade de mostrar suas produções, como incentivo para continuarem produzindo. Na maioria das vezes, embora essas mostras tenham uma abrangência quase doméstica, há nelas o caráter de distribuição, uma vez que as vendas são realizadas com bastante incentivo pelo proprietário da oficina, que inclusive auxilia seus alunos na avaliação dos trabalhos produzidos, ajudando-os na colocação de preço para venda. Com base em experiência pessoal, em visitas realizadas durante muitos anos a estas exposições, na maioria das vezes, o que se encontra em termos de cerâmica é o que Chiti chama de "entretenimento com um coquetel pseudo-estético, um nível elementar de exibicionismo expositor, ou o barato narcisismo da classe média".⁵²

Dada a irregularidade de sua produção, observa-se o ceramista urbano com preocupação de produzir para distribuir seu trabalho e ser consumido em épocas tradicionalmente comemora-

52 CHITI, Jorge Fernandez, op. cit., p. 8.

das, como "Dia das Mães, Natal, Páscoa e outras. Esse fato se deve à uma facilidade maior de distribuição e consumo, fatores esses, como já afirmamos anteriormente, que funcionam, como observa Lauer, como virtuais mecanismos de "planificação", também reguladores, nesse sentido, do ciclo P-D-C plástico, equilibrando a oferta e a procura,⁵³ além de colocar a atividade (no sentido artesanal) como um "expediente quase natural (caracterizado pela generosidade, o respeito silencioso e os caprichos de uma veia mineral, uma excrescência camponesa".⁵⁴

Apenas 18,18% dos ceramistas urbanos localizados em São Paulo comercializam seus trabalhos através de galerias, enquanto que o restante se divide equitativamente, com base em 6,06% entre: praças públicas, exposições sem contrato e através de "marchands". Dentro dessa questão, no caso do questionário, foi colocado o item "outra forma", cabendo a ele 4,55% das respostas. Em contato posterior com a maioria dos entrevistados que assim nos responderam, fomos informados que, nesse caso, os produtos são vendidos para conhecidos e familiares do produtor, em função da baixa produção, no sentido quantitativo, portanto, motivo justificado pela maior demanda que oferta.

Do total de ceramistas entrevistados, no tocante a pagamento de algum tributo legal, obtivemos como respostas os seguintes dados:

- . Apenas 16,66% pagam algum tributo em termos legais como artista plástico ou ceramista. Desse total:
 - . 54,54% pagam Imposto de Renda;
 - . 45,45% pagam ISS (Imposto sobre Serviço);
 - . 45,54% pagam IPTU (Imposto Predial e Territorial Urbano).

53 LAUER, Mirko, op. cit., p. 71.

54 Idem, ibidem, p. 53.

Se compararmos os dados anteriormente mencionados - 16,66% de ceramistas que pagam algum tributo - com o número de ceramistas que vive profissionalmente da cerâmica - 12,12%, observaremos a compatibilidade das informações e a quase inexistência do intermediário no campo da distribuição.

Na maioria dos casos, o produtor se apóia dentro de um padrão diretamente utilitário, como já foi verificado no aspecto produtivo, traço determinante na distribuição e consumo, que vão influir diretamente no momento da produção, principalmente na "fase criativa", segundo Lauer, na medida que controlam, de modo cada vez mais formal, o processo produtivo.⁵⁵

Como observa o ceramista japonês Akinori Nakatani, radicado em Mogi das Cruzes, "no Brasil, as obras incluídas nas artes plásticas, em geral, não são objetos de uso ou com função específica. A cerâmica, talvez por ser na sua maioria utilitária, tem encontrado barreiras neste meio, mesmo quando se trata de um objeto de arte. Quanto a mim, quando exponho minhas obras, prefiro anunciar uma exposição de cerâmica, mesmo sendo de esculturas".⁵⁶ Através desse depoimento, podemos verificar a relação valor de uso/valor de troca da cerâmica urbana no sistema capitalista e pré-capitalista. Como afirma Lauer, "o valor de troca predomina sobre o valor de uso no sistema capitalista, enquanto que no pré-capitalismo, é o valor de uso que se sobressai".⁵⁷ Embora o autor, para esta reflexão, tenha partido de uma colocação de Marx - ("se os objetos destinados ao uso transformam-se em mercadorias, isto se deve unicamente à circunstância de serem produtos de trabalhos privados, exercidos independentemente uns dos ou-

55 *Ibidem*, *ibidem*, p. 70. Verificar o capítulo anterior, sobre Produção.

56 Depoimento de Akinori Nakatani, in: GABBAI, Miriam, op. cit., p. 27.

57 LAUER, Mirko, op. cit., p.p. 47-48.

tros"⁵⁸), devemos nos lembrar que estamos tratando do Terceiro Mundo com todas as suas implicações, incluindo-se a relação entre a ideologia artística burguesa⁵⁹ e todas as suas implicações e usufrutos das classes privilegiadas e opressoras. Acreditamos que esse aspecto possa ser observado como uma das vertentes para compreendermos a afirmação de Nakatami, que podemos referendar através da pesquisa de campo, quando diz: "no Brasil, as obras incluídas nas artes plásticas, em geral, não são objetos de uso ou com função específica", e esse fato atribui como barreira para a cerâmica, que é na sua maioria utilitária. Como afirma Lúcia Santaella, "nem o próprio Marx, fatalmente desconhecedor das descobertas arqueológicas e antropológicas do fim do século XIX, pôde se ver livre da ideologia artística burguesa que proclama o nascimento e origens da grande arte a partir do milagre grego."⁶⁰

Dos entrevistados, ninguém tem algum contrato fixo para comercialização de suas obras, o que é bastante sintomático no circuito P-D-C (Produção-Distribuição-Consumo), e as peças produzidas por encomenda, em relação ao total da produção, é de 39,74%. Esse aspecto, de certa forma, oferece "garantia" ao aspecto econômico, mas de modo relativo, uma vez que o próprio processo de encomendas é instável. Dada a essa instabilidade e à instabilidade também em relação à produção (uma das características apontadas por Lauer na prática pré-capitalista, em comparação à uniformidade da indústria⁶¹) uma boa parte dos ceramistas opera com três fontes alternativas de renda que, de certa forma, respal

58 Idem, ibidem, p. 47.

59 PEDROSA, Mário, op. cit., p. 254.

60 SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p. 27.

61 LAUER, Mirko, op. cit., p. 53.

dam economicamente sua produção: aulas na própria oficina (que trataremos num capítulo à parte), com a manutenção de cursos regulares por 33,33% dos ceramistas entrevistados, venda de materiais básicos para cerâmica - 48% dos ceramistas trabalham com venda e queima para terceiros.

Se considerarmos a cerâmica urbana em geral, mesmo só tratando da cidade de São Paulo, torna-se óbvio que os chefes de oficina constituem um grupo de elite em relação aos demais produtores, o que vem confirmar a posição de Lauer em relação ao controle total do processo produtivo: "este seria o tipo de "liberdade" de que só gozarão, muito em breve, aqueles que exercerem o papel de empresário, ou que desempenharem este papel"⁶² (mesmo não atuando diretamente em cada fase desse processo, em decorrência das peculiaridades urbanas, como já observamos na análise da produção). Ainda assim, não podemos nunca nos afastar do aspecto de servilismo cultural, tão característico de países do Terceiro Mundo. Em relação a esse tipo de dependência, Santaella afirma: "Não há como negar, sem dúvida, para que não se caia em grosseiras mistificações, o nível de debilidade cultural a que ficam reduzidas sociedades que mal tiram o pé do colonialismo para dar o outro passo no terceiro bloco - o dos oprimidos - no mapa do capitalismo internacional que dilacera o globo em exploradores e explorados. O servilismo cultural de sociedades como essas (entre as quais se encontra a nossa, por mais penoso que isso seja ao nosso orgulho nacional) é tão irrefutável, que ignorá-lo ou omitir-se de dizê-lo já fazem parte da própria servidão como contradição não enfrentada".⁶³

62 Idem, *ibidem*, p. 62.

63 SANTAELLA, Lúcia, *op. cit.*, p. 49.

3.2.2 As Instituições e Associações mais Relevantes de São Paulo

Dentro de nossa proposta de trabalho, procuramos observar as Instituições mais relevantes ligadas à cerâmica urbana e pudemos verificar que a maioria delas, de forma direta ou indireta, está ligada à distribuição da produção do setor. Daí, a nossa opção das mesmas se situarem nesse espaço, dentro da estrutura do nosso trabalho. Entre as Instituições encontradas, destacaremos aqui as seguintes:

- a A.B.C. - Associação Brasileira de Cerâmica
- a A.P.A.C. - Associação Paulista de Arte Cerâmica
- a Fundação Mokiti Okada (M.O.A. - Mokiti Okada Association)
- a SUTACO - Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades (autarquia estadual)
- a SEMAB - Secretaria Municipal de Abastecimento, responsável pelas Feiras de Artesanato e pelo "Projeto Feito em Casa".
- a SUTACO, a A.B.C. e a SEMAB, na "Mostra Permanente de Cerâmica Artesanal Paulista"
- o CEAG - Centro de Apoio à Micro, Pequena e Média Empresa
- a Galeria Deco
- a Galeria Kitaro Zen
- a Galeria Tōki

Pretendemos conhecer um pouco cada uma destas instituições, as formas de atuação, o papel ou os papéis que cada uma desempenha e as relações das mesmas com os ceramistas urbanos em estudo. Para isso, nos propomos a analisar cada uma delas separadamente. Começaremos pela A.B.C. - Associação Brasileira de Cerâmica.

A A.B.C. - Associação Brasileira de Cerâmica

Os dados referentes à A.B.C. foram levantados a través dos seguintes meios:

- Biblioteca existente na sede da Associação.
- Palestra proferida pela Sra. Nilzitte de Mello Rodrigues - Chefe da Comissão de Arte da A.B.C. no II CONTAC - Congresso Nacional de Técnicas para Arte Cerâmica, organizado por Carlos S. E. P. de Carvalho e Paschoal Giardullo no Centro de Convenções do SESC - SP, 1988.
- Entrevista com a Sra. Maria Angélica T. Paiva - Secretária Executiva da Associação.

A Associação Brasileira de Cerâmica foi criada em 1953, sendo reconhecida de utilidade pública pela Lei 5546 de 14/01/1960 do Governo de São Paulo, e Decreto 58.745 de 28/06/66 do Governo Federal. É credenciada pelo Conselho Federal de Mão de Obra nº 0255. Atualmente tem sua sede à Rua Leonardo Nunes, nº 82, na Vila Clementino, em São Paulo. A princípio, reunia industriais do setor cerâmico.

A Associação, como um todo, tem a seguinte estrutura:

Diretoria: composta de presidente, vice-presidente e sete diretores

Conselho Diretor:

Conselheiros natos: 22 conselheiros

Conselheiros eleitos pelos sócios patrocinadores: 6 no total

Conselheiros eleitos pelos sócios coletivos e individuais: 22 ao todo.

Ex-presidentes conselheiros: dois

Conselheiros diretores regionais:

- Pernambuco: dois conselheiros
 - Rio de Janeiro: um
 - Santa Catarina: dois
 - São Carlos (interior do Estado de S.P.: dois
- Comitê e Comissões Técnicas

A Associação se dedica a todos os aspectos da cerâmica, entre eles a Arte Cerâmica. Em cada segmento, há uma comissão, composta de pessoas voluntárias, que se preocupam em trabalhar naqueles aspectos mais interessantes que o segmento tem para oferecer. Cada comissão tem, em média, a duração de dois anos, porém, se ela tem interesse em permanecer atuando, não há problema, de modo geral.

Os comitês e comissões técnicas assim estão organizados:

- . comitê de publicações
- . comissão de relações internacionais
- . comissão de cursos e programas
- . comissão de cerâmica artística
- . comissão de cerâmica avançada
- . comissão de refratários

A associação, desde sua fundação até hoje, já teve 34 presidentes e já realizou 32 congressos de caráter nacional. Cada um desses congressos é realizado num Estado brasileiro.

Em relação à Cerâmica Artística, setor da Associação mais pertinente a nosso estudo, a Associação basicamente tem contato com a produção através da realização de cursos técnicos a seus associados, e estes cursos ocorrem de forma sistemática em sua sede. Eles têm a duração média de quatro a cinco dias e apresentam títulos como: "Curso de Técnicas de Aplicação de Esmaltes

e Corantes na Cerâmica Artística", "Curso de Tecnologia Cerâmica para Artistas", "Curso de Modelagem em Argila", "Curso sobre Vidrados e Decoração para Cerâmica Artística", entre outros.

Esses cursos são apostilados e o material, após a realização dos mesmos, ficam à disposição dos sócios na biblioteca existente em sua sede. Caso o associado se interesse pelos assuntos abordados, há possibilidade de aquisição de cópias do material, mediante pagamento de fotocópias, realizadas no próprio local. Essas apostilas são cobradas pelo número de folhas, ao preço de mercado de fotocópias.

Quanto aos Congressos,⁶⁴ há possibilidade do ceramista participar como observador ou como apresentador de trabalhos técnicos, em algum capítulo previsto, a saber:

- . Abrasivos
- . Cerâmica Artística
- . Cerâmica Avançada
- . Cerâmica Branca
- . Cerâmica Vermelha
- . Ciência Básica
- . Cimento, cal e gesso
- . Materiais de Revestimento
- . Matérias Primas para Cerâmica
- . Projetos e Equipamentos

Os trabalhos inscritos deverão seguir as normas técnicas previstas pela A.B.N.T., divulgadas em revista da Associação, com distribuição gratuita a todos os sócios. Em consulta realizada em sua biblioteca, verificamos que são pouquíssimos os trabalhos apresentados no setor de cerâmica artística nos congressos já realizados. Apenas nos últimos é que a sessão de cerâmica artística começa adquirir expressão. Paralelamente às palestras, nos

⁶⁴ Programas do 31º e 32º Congressos Brasileiros de Cerâmica no anexo

congressos ocorre anualmente a Mostra de Arte Cerâmica, sendo concedidos aos expositores, após seleção, prêmios e troféus. Não ocorrem vendas na ocasião.

Além de Congressos, a A.B.C. realiza anualmente o Salão Nacional de Arte Cerâmica, dividido nas seguintes categorias: Escultura, Peças Artísticas e Decorativas e Peças Utilitárias (onde ocorre o prêmio "melhor design"). Nesse ano, paralelamente à exposição, há oficinas de criatividade, de torno e serigrafia.⁶⁵ Os trabalhos que participam do Salão não são vendidos no local.

Em relação à distribuição, a A.B.C. tem envolvimento com a cerâmica urbana de modo direto através da realização da "Mostra Permanente da Cerâmica Artesanal Paulista", trabalho realizado em conjunto com a SUTACO e a SEMAB (Secretaria Municipal de Abastecimento), cujo projeto e implantação trataremos posteriormente.

Há também a participação da A.B.C. na Feira Brasileira de Artesanato, organizada pelo Ministério do Trabalho, através do PNDA - Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato, realizada anualmente em São Paulo, no Pavilhão da Bienal - Ibirapuera. Esta Feira se constitui numa mostra de trabalhos de artesãos brasileiros, através de coordenadorias e associações estaduais. Tem a duração de dez dias e a Feira é organizada por estandes. A comercialização é feita diretamente ao consumidor, nos estandes. Segundo informação de Nilziette, neste ano houve, no total da mostra, a participação de 48.000 artesãos, com um resultado de vendas no valor de 130 milhões de cruzados.⁶⁶

A revista "Cerâmica", publicação mensal da A.B.C.,

⁶⁵ Convites do Salão Nacional de Arte Cerâmica no anexo 17.

⁶⁶ Matéria assinada pela Sra. Nilziette de Mello Rodrigues, coordenadora da Comissão de Arte Cerâmica da ABC, publicada na Revista Cerâmica nº 224, p. 22-A, setembro de 1988.

embora esteja no seu 34º ano de publicação e na edição de nº 224, dedica, em média, numa edição que tem por volta de 36 a 40 páginas, apenas uma, no máximo duas à seção intitulada "Arte Cerâmica". O restante da revista se constitui de publicações ligadas à cerâmica, porém, voltadas à indústria em geral e à tecnologia de ponta.

Como publicação da Associação, há também o "Anuário Brasileiro de Cerâmica", com um índice que apresenta os seguintes títulos: "Quadro de Associados", "Panoramas Setoriais", "Guia de Compras", com nomes e endereços de fornecedores, e "Informações Técnicas". No capítulo "Panoramas Setoriais" encontramos um sub-capítulo, cujo título é "Arte Cerâmica", com uma página (convém informar que a referida publicação reúne um total de 174 páginas) onde a coordenadora da comissão "Arte Cerâmica", Sra. Nilzitte de Mello Rodrigues, faz um sério balanço, pautado em dados concretos, da situação que encontrou a "Arte Cerâmica" há três anos atrás, quando assumiu sua atual função, e como a situação se encontra hoje, em termos de conquistas do setor. Esse balanço e o nosso contato com a Associação, que não é recente, mostra realmente não só um esforço considerável da comissão, como também um grande empenho pessoal de sua coordenadora. Há três anos atrás, a referida seção era inexpressiva, com pouquíssimos eventos dedicados ao setor.

Embora haja toda essa luta por parte da Comissão de Arte Cerâmica, podemos observar que seus objetivos, desde sua fundação, ainda são os mesmos, acreditamos que acrescidos de outros, mas, principalmente procura reunir os industriais do setor, que são os que justamente respaldam a Associação, oferecendo, como retorno, novidades para serem implantadas ou para melhorarem as indústrias cerâmicas.

A APAC - Associação Paulista de Arte Cerâmica

A APAC foi fundada em 19 de fevereiro de 1986, tendo sido cadastrada no Ministério da Cultura em 21 de novembro do mesmo ano sob nº 35.000.475/86-68 e tem por objetivos promover o conagraçamento entre técnicos, artistas e artesãos nos planos científico, tecnológico, artístico e de cultura em geral, além de incentivar a pesquisa e juntar forças para elevar a Arte Cerâmica ao lugar de destaque que lhe é devido.

Sua diretoria tem a seguinte estrutura:

- Presidente
- Vice-Presidente
- 1º Secretário
- 2º Secretário
- 1º Tesoureiro
- 2º Tesoureiro

além de um Conselho Fiscal, composto de 3 Conselheiros mais 3 Suplentes e um Conselho Consultivo também com 3 Conselheiros e 3 Suplentes.

Os principais eventos já realizados pela APAC foram:

1º Simpósio Nacional de Arte Cerâmica - Palácio das Convenções - Parque Anhembi - São Paulo - SP - outubro de 1986.

Raku - com Mestre Lelé - Chácara Grêmio Recreativo Faria - São Paulo - SP - março de 1987.

Assessoria do 1º Encontro de Cerâmica do Rio Grande do Sul, promovido pela ACERGS e Exposição da Galeria Design in Comun - Porto Alegre - RS - maio de 1987.

Apoio Cultural na Exposição de Cerâmica do Congresso da ABC em Brasília - DF - maio de 1987.

1a. Mostra Aberta de Arte Cerâmica - Hotel Trans

américa - São Paulo - SP - junho de 1987.

Curso de Esmaltes Reativos - Know How - Colômbia Brasileira.

Atelier Sula - São Paulo - SP - junho de 1987.

Exposição de Cerâmica Expressão e Arte - Shopping Center Iguatemi - Campinas - SP - agosto de 1987.

Concurso "Troféu Blue Life" - Galeria de Arte Blue Life - São Paulo - SP - outubro de 1987.

2º Simpósio Nacional de Arte Cerâmica - Palácio das Convenções Anhembi - São Paulo - SP - outubro de 1987.

Numa tentativa plausível de apresentar aos ceramistas formas organizadas para comercialização de suas produções, no 2º Simpósio Nacional de Arte Cerâmica, promovido pela A.P.A.C. (Associação Paulista de Arte Cerâmica), Vera Suplicy (arquiteta, ceramista, marchand proprietária da Galeria Taguá, especializada em cerâmica e co-editora do livro "Cerâmica, Arte da Terra", de Miriam Gabbai) apresenta elementos determinantes de custo e formas de comercialização da cerâmica no Brasil e fora dele, que tomamos a liberdade de transcrever abaixo, uma vez que acreditamos na pertinência do mesmo, não só ao estudo como ao assunto que ora abordamos: a distribuição.

ROTEIRO PARA COMERCIALIZAÇÃO DE CERÂMICA

1. Determinação do Custo

1.1 custos fixos: aluguel, telefone, luz, água, material de expediente, impressos e outros;

1.2 custos de fabricação:

1.2.1 matéria prima: barro, óxidos, esmaltes e similares

1.2.2 materiais secundários: parafina, serragem e outros

1.2.3 energia: gás, eletricidade, lenha, óleo diesel, e afins

1.2.4 mão de obra: conformação, acabamento, enforamento, desenforamento, esmaltação e outros utilizados

1.2.5 encargos sociais

1.3 Equipamentos: manutenção e depreciação dos fornos, tornos, moldes, ferramentas, prateleiras refratárias e outros

1.4 Embalagem: caixas de papelão, palha, jornal e similares

1.5 Administrativo: contabilidade, controle de caixa, documentação

1.6 Venda e distribuição

1.7 Custo Financeiro: condições de pagamento

2. Comercialização no Brasil

Nesse caso, Vera Suplicy aponta dois caminhos básicos, entre outros:

1 Através da SUTACO e "Feito em Casa"⁶⁷

2 Através da micro-empresa. Nesse caso, aponta algumas vantagens, como:

2.1 somente um talonário de nota fiscal

2.2 faturamento de duplicata

2.3 apuração do I.C.M. (há possibilidade de isenção: processo realizado pelo contador)

2.4 presença de livros contábeis

3. Comercialização fora do Brasil

3.1 Através do Correio - até US\$ 1.000, pode

⁶⁷ A SUTACO e o projeto "Feito em Casa" serão tratados posteriormente, nesse mesmo capítulo. A SUTACO é uma autarquia estadual, e o projeto "Feito em Casa", municipal.

ser enviado como pequena encomenda ("Petit Paquet" ou "Colis Posteaux")

3.2 Exposição - até US\$ 3.000, não há necessidade de guia de exportação, porém, as peças devem sempre retornar. Se as peças saírem do país classificadas como "obras de arte", faz-se necessário classificá-las de forma indelével, fotografá-las e obter autorização da SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)

3.3 Venda por intermédio de Comercial Exportadora: segundo Vera, para compensar financeiramente, a produção deverá ser de, no mínimo, US\$ 5.000

3.4 Venda direta: a mesma observação recai nesse item: no mínimo US\$ 5.000,00, para compensar. Nesse caso, a documentação deverá ser composta de:

3.4.1 Fatura pró-forma

3.4.2 Nota Fiscal de Venda

3.4.3 Guia de Exportação (G.E.)

3.4.4 Fatura Comercial

3.4.5 Romaneio ("Packing List")

3.4.6 Certificado de Seguro

3.4.7 Certificado de origem

3.4.8 "Airway bill" ou "Bill of landing"

3.5 Formas de Pagamento - São apresentadas duas formas:

3.5.1 Carta de crédito

3.5.2 Ordem de Pagamento

Nos dois casos acima, o valor é correspondente a "cruzado", ao câmbio do dia do pagamento. O prazo de negociação do câmbio é de 10 dias úteis da data do embarque.

Além da já mencionada "venda direta", ocorrem também as atividades dos intermediários.

Apenas 18,18% dos ceramistas entrevistados, con

forme já tivemos oportunidade de afirmar, tiveram experiência de comercialização de seus trabalhos através de galerias.

Nos Congressos realizados⁶⁸ observamos que, além dos aspectos formais dos mesmos, com as categorias palestristas e observadores, há, embutidos nesta estrutura, os ceramistas reconhecidos profissionalmente, inclusive pelo mercado de arte, e aqueles que atuam no anonimato, embora tenham pretensões a um reconhecimento futuro. Os ceramistas mais conhecidos, nesses congressos, funcionam como "modelo", "exemplo" aos outros e suas "palestras", de modo geral, se constituem de depoimentos e experiências pessoais (cujas colocações têm ares de um certo dogmatismo, na maioria das vezes) e são recebidos pela platéia como verdadeiros paradigmas para o sucesso, independentemente do processo idiossincrásico de atuação de cada participante. Geralmente, embora sejam pessoas que atuem com bastante seriedade em termos profissionais, desses ceramistas que fazem as palestras não são cobrados, por parte da assistência, pontos como: filosofia de trabalho, atitudes em relação a mercado de arte, temáticas abordadas, enfim, nos parece que não há interesse em conhecer aspectos profissionais que o levaram a atingir o estágio em que o mesmo se encontra, apesar do aspecto de depoimento que há, de um modo geral, nessas palestras. A avidez geral é sempre pelo aspecto técnico. A justificativa para tal atitude talvez encontre resposta neste comentário de Chiti: ... "furgões de cola sempre ocorreram em arte, porém, nunca tantos como hoje (...) o trabalho baseado em imitação do exterior de cada estilo, porém ignorando as conotações filosóficas existentes por trás (...). Não se compreende seu sentido cultural, se ignora quase tudo, e, então, se adotam apostilas ou símbolos exteriores e superficiais da coisa para assim se atingir uma atualização que é

68 Ver no Anexo 25 - Programa do "2º Simposio Nacional de Arte Cerâmica".

só aparente. E então se dão incongruências bastante ridículas de que, para citar um caso, certa pessoa de mentalidade super-burguesa, conservadora e reacionária, se vê fazendo e expondo "arte pobre". (...) Gafes desse tipo se cometem quando se trabalha sem um claro sentido ideológico e filosófico do que se está fazendo, e quando simplesmente repetem o que fazem os outros, porém sem o haver compreendido plenamente".⁶⁹

A Fundação Mokiti Okada

A Fundação é baseada na filosofia de Mokiti Okada; faz parte da Igreja Messiânica Mundial do Brasil. Tem atividades educacionais, assistenciais, culturais, editoriais, e foi criada com o objetivo de servir à sociedade. Com essas atividades, procura, de modo geral, atingir uma camada grande da população, inclusive os não messiânicos. Exemplo disso são os eventos já realizados, como os ligados à arte. Conforme informações de sua Relações-públicas, Srta. Jandira de Paulo,⁷⁰ Mokiti Okada tinha muito interesse em tornar a arte acessível às pessoas, e esta idéia tem sido desenvolvida através dos eventos e também de cursos, que são ministrados sistematicamente na Fundação, inclusive o de cerâmica.

Há, por parte da Fundação, uma grande preocupação em dar continuidade aos eventos. A mostra de cerâmica, por exemplo, já aconteceu duas vezes, em 1986 e em 1987. Agora, vai se tornar um evento bienal. Assim, não foi realizada este ano, mas, já está prevista para o ano que vem.

A Fundação Mokiti Okada estabelece relações mais

69 CHITI, Jorge Fernandez, op. cit., p.p. 7 e 8.

70 As informações sobre a Fundação Mokiti Okada (M. O. A. - Mokiti Okada Association) nos foram fornecidas em entrevista gravada dia 18.10.88 pela Srta. Jandira de Paulo, Relações Públicas do Setor Cultural.

diretas com a cerâmica a partir de sua primeira exposição, realizada em São Paulo, no período de 26/08 a 14/09 de 1986. A justificativa da mostra se revela através da apresentação do catálogo: "Na trilogia VERDADE-BEM-BELO, o patrono da Fundação. Mokiti Okada M. O. A. alicerçou sua filosofia, que atende a seu ideal de facultar ao ser humano uma vida regida pela felicidade. De inédito, temos aí, a inclusão do BELO como meio de elevar a espiritualidade do homem. Antes, admitia-se apenas que a Beleza, através da Arte, pudesse deleitá-lo, levando-o a níveis mais altos de cultura. O Mestre, entretanto, intuiu a influência que a legítima obra de arte exerce sobre o ser humano, podendo chegar, até mesmo, ao ponto de salvá-lo e dar-lhe a graça de ser eternamente feliz. Isto porque, no sentido da Perfeição, a VERDADE e o BEM devem manifestar-se, necessariamente, na linguagem do BELO. É por esse motivo que a Fundação, dando continuidade ao ideal de MOKITI OKADA, vem desenvolvendo, a par das atividades assistenciais e culturais, atividades artísticas. Dentro desse programa, abre espaço, agora, para a 1ª MOSTRA M. O. A. DE CERÂMICA CONTEMPORÂNEA. A arte da cerâmica vem acompanhando o homem através dos tempos, desde a mais remota antiguidade, podendo ser tomada como ponto de referência para as suas diversas etapas de desenvolvimento. Além desse motivo, coincidindo com o pensamento do patrono da Fundação e, justificando também esta apresentação, há o fato de que, na cerâmica, estão bem evidenciados os elementos Fogo, Água e Terra, componentes básicos do princípio da Vida".⁷¹

Para a realização da 1ª Mostra de Cerâmica, o Departamento Cultural da Fundação levou quase um ano realizando pesquisas de nomes realmente significativos no setor da cerâmica

⁷¹ Apresentação da 1ª Mostra M.O.A. de Cerâmica Contemporânea de 28/08 a 14/09/86. Texto de Tetsuo Watanabe, Presidente da Fundação Mokiti Okada no catálogo da Mostra.

contemporânea. A responsável pelos levantamentos é Yatio Uehara, coordenadora do setor de galeria da Fundação, junto com o ministro da igreja Messiânica e chefe do Departamento Cultural, Ministro Eduardo Cardoso. O critério adotado para a escolha dos participantes da primeira mostra se baseou em dois pontos: a qualidade técnica do ceramista e a criatividade. Alguns ceramistas participaram também da montagem, como Nakatani, Katsuko e Kimi Nii. A Fundação, durante a Mostra, tanto da primeira vez como da segunda, permitiu a venda dos trabalhos expostos e recolheu uma taxa variável entre 30 a 35% do preço final das obras.

Os catálogos da 1ª e 2ª Mostras de cerâmica têm como prefaciador Jacob Klintowitz, que tece interessantes observações a respeito da cerâmica no Brasil. Em relação às mostras, especificamente, coloca a primeira sendo de caráter regional e a segunda, em termos de representatividade nacional.

No prefácio do catálogo da 1ª Mostra, Jacob coloca como título da apresentação da exposição "o lugar da cerâmica brasileira" e assim analisa a posição da cerâmica em termos sociais: "A cerâmica, no Brasil, tem um percurso curioso e único. Ela faz parte importante da nossa história pré-européia, participa da vivência das grandes massas populacionais, tem artistas populares expressivos, tem artistas eruditos de alta qualidade e, entretanto, esta importância real não se traduz em status social e repercussão nos meios de comunicação. Dessa maneira, ainda que a nossa cerâmica tenha uma posição privilegiada junto à população, ela não recebe a mesma valorização social de outras técnicas artísticas."⁷²

Mesmo com essa consciência, talvez justificada pela necessidade de mostrar a importância da cerâmica, Klintowitz

72 KLINTOWITZ, Jacob. Prefácio do catálogo da 1ª Mostra M. O. A. de Cerâmica Contemporânea, Fundação Mokiti Okada, 1986.

nos remete à velha e rançosa divisão de artes-maiores e artes-menores quando manifesta o seguinte comentário:..."Em algumas regiões, como é o caso de Pernambuco, Paraíba e São Paulo, os ceramistas estão entre os melhores escultores e as mais importantes propostas formais. E, ainda assim, a cerâmica não tem participado, do ponto de vista institucional, do sistema de arte do país".⁷³

Não caberia aqui uma discussão sobre o aspecto erudito e o popular, mas lembramos a reflexão de Canclini a respeito da determinação do artístico em uma produção plástica, ou seja, as variações a que o mesmo está sujeito, conforme as relações que os homens estabelecem com os objetos, não havendo propriedades constantes nem nos objetivos do produtor, nem na obra e muito menos nos hábitos perceptivos dos receptores ao longo da história.⁷⁴

A SUTACO

A SUTACO (Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades) foi criada pelo Decreto-Lei nº 256, de 29/05/70, pelo Governador do Estado na época, Roberto Abreu Sodré. Inicialmente com o nome de Superintendência da Comunidade de Trabalho, ligada à Secretaria de Economia e Planejamento do Estado de São Paulo. A partir de 26/06/75, pelo então Governador Paulo Egydio Martins, a autarquia passou a ser vinculada à Secretaria das Relações do Trabalho, já com o nome de SUTACO - Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades.⁷⁵ A autarquia assim se apresenta: "Órgão do Governo do Estado de São Paulo vinculado à Secre

73 Idem, *ibidem*. O grifo é nosso

74 CANCLINI, Néstor García, *op. cit.*, p. 78.

75 Dados fornecidos através da Biblioteca da SUTACO, levantados em documentação lá existente.

taria de Relações do Trabalho, tem como finalidade apoiar o artesão, promover, divulgar e comercializar o produto de seu trabalho".⁷⁶

Quanto ao conceito referente a ARTESANATO, a SUTACO procura seguir o previsto pela legislação pertinente ao artesão e sua produção, inserido na regulamentação do I.P.I. (Imposto sobre Produto Industrializado), do I.C.M. (Imposto de Circulação de Mercadorias) e do I.S.S. (Imposto sobre Serviço). A definição do conceito pautada nas bases acima mencionadas, talvez em parte se justifique pelo fato de ser uma autarquia governamental, ligada à Secretaria das Relações do Trabalho.⁷⁷ No roteiro para preenchimento de cadastro de artesãos, anexo 23 desse estudo, há a seguinte definição de artesanato: "Atividade laboral não industrializada em série, que visa a expansão do emprego, como base na ação do homem, não da máquina, proporcionando-lhe aumento de renda". Embora citado, entendemos que o conceito não cabe ser discutido aqui, uma vez que pretendemos tratar das conceituações a respeito do objeto artístico e artesanal em capítulo à parte, por se tratar de conceitos bastante relevantes ao nosso campo de estudo, o que não deve ser verificado nesse contexto.

Os dados em relação à SUTACO⁷⁸ informam-nos que a autarquia é apoiada pelo Ministério do Trabalho, através do PNDA (Plano Nacional de Desenvolvimento do Artesanato). Entre os serviços que presta, mantém um comércio rotineiro através de três lo-

76 Folheto de divulgação da SUTACO - Averiguar anexo 17.

77 Verificar livreto da SUTACO a respeito, anexo 18.

78 Dados coletados em "mesa-redonda" dia 29/10/87, quando participaram Dr. Ruy Fachini e a socióloga Marina Villares Novaes Ceravolo, ambos representando a SUTACO e palestra no mesmo dia, de Marina, sobre as atividades da SUTACO no "2º Simpósio Nacional de Arte Cerâmica" realizado pela A.P.A.C. (Associação Paulista de Arte Cerâmica) no Palácio das Convenções Anhembi, S.P., dias 29 e 30 de outubro de 1987.

jas fixas, nos seguintes endereços:

- . Estação Metrô São Bento, Loja 26
- . Estação Metrô República, Loja 517
- . Av. Brigadeiro Luís Antonio, 1.230.

Além das lojas, a autarquia presta os seguintes serviços:

- . Assistência jurídica trabalhista ao trabalhador artesão. Essa assistência, entre outras atividades, tem a finalidade de orientar o artesão em relação à abertura de micro-empresa, nesse caso, indicando o CEAG (órgão de apoio à micro, pequena e média empresa, que trataremos mais tarde), com quem mantém convênio nesse sentido.⁷⁹

Conforme a socióloga da SUTACO, Marina Ceravolo nos informou,⁸⁰ alguns artesãos optam pela constituição de micro-empresas para resolver o problema de nota fiscal e impostos. No aspecto jurídico também orienta em relação a direitos autorais e assuntos afins.

- . Amparo legal para a comercialização do artesanato. Nesse caso, o artesão poderá entrar em contato com a SUTACO através de três modos:

- Através do Correio: na impossibilidade de contato com a SUTACO de modo direto ou através do município mais próximo, principalmente em casos de zona rural, o artesão poderá se cadastrar preenchendo o formulário de "pré-cadastro e atualização"⁸¹ e enviá-lo pelo correio. O próprio formulário já possui em seu verso o sentido de envelope, para facilitar o envio;

- Através de Postos de Atendimento da Secre-

79 Verificar livreto de divulgação em anexo 17.

80 Entrevista realizada em 12/10/88 na sede da SUTACO, Av. Brigadeiro Luís Antônio, 1.224, 3º andar, sala 33.

81 Formulário de "pré-cadastro e atualização" em anexo 22.

taria do Trabalho, nos municípios do Estado de São Paulo. Nesse caso, além da "ficha de cadastro de artesãos", há um "roteiro para preenchimento da ficha", com orientações para o entrevistador e para o entrevistado;⁸²

- Através de contato direto com a SUTACO, com sede na capital, à Avenida Brigadeiro Luíz Antônio, 1.224, 3º andar. Nesse caso, o artesão deverá levar o seu número de C.I.C., de R.G. ou ficha modelo 19 (no caso de estrangeiro), os seus dados bancários e três peças produzidas por ele. Durante entrevista no setor de cadastro, é preenchida a "ficha de cadastro de artesão"⁸³ e a ficha técnica, no caso da cerâmica, específica para o setor.⁸⁴ As peças são apreciadas e, então, se verifica se não há intermediários, através de perguntas ligadas às técnicas empregadas.

Após o cadastramento, que é realizado no processo final com auxílio de computadores, o artesão recebe uma "Carteira da Identificação do Artesão/SUTACO",⁸⁵ com uma folha em anexo, que contém orientações para sua utilização. A carteira tem validade por dois anos, devendo ser, então, renovada. Munido deste documento e de sua carteira de trabalho, o artesão poderá ser cadastrado no I.N.P.S. como autônomo, uma vez que a profissão de artesão está reconhecida.

Para o artesão cadastrado, a comercialização pela SUTACO é realizada e por esse tipo de serviço o órgão cobra 20% sobre o valor do produto. Através da entrevista, fomos informados que essa verba é destinada à formação de capital de giro comer-

82 Formulário com "ficha de cadastro de artesãos" e "roteiro para preenchimento de fichas" em anexos 23 e 24, respectivamente.

83 Observar em anexo 24 - "Ficha de Cadastro de Artesãos" - anexo 23.

84 Verificar o anexo 25 - Ficha técnica específica para artesanato em barro.

85 Verificar a carteira da SUTACO e sua utilização no anexo 26.

cial, uma vez que se trata de uma autarquia. Caso o artesão tenha necessidade de nota fiscal para a efetivação de venda, a SUTACO fornece a nota, cobrando para esse tipo de serviço 10% sobre o total do valor da nota a ser emitida. Não há limite de valor. Verifica-se a frequência com que são solicitadas essas notas. Se a solicitação for sistemática, geralmente orienta-se o artesão para a abertura de uma micro-empresa. Quanto à colocação de preços, o órgão prefere não interferir, a não ser que o preço esteja muito abaixo do mercado. Nesse caso, alerta o artesão, avisando que o valor solicitado pelo produto está defasado.

A arrecadação da produção se processa de duas formas: para os artesãos da capital e das regiões mais próximas a ela o produtor encaminha pessoalmente suas peças à SUTACO e lá ficam em consignação; para aqueles que vivem mais distantes, a SUTACO, desde que tenha verba, faz viagens em locais onde a produção é grande e o artesão tem, de modo geral, dificuldades para se locomover e transportar seu produto. Como exemplo, há o Vale do Parnaíba, onde a produção de peças de artesanato em barro cru é grande, e o material é bastante frágil para ser transportado. Nesse caso, a SUTACO, então, vai até lá, onde adquire e transporta para sua sede a produção. De qualquer modo, as peças destinadas ao comércio são cadastradas uma a uma, depois ficam no depósito da SUTACO, onde aguardam distribuição. Segundo informações obtidas na entrevista, o depósito também funciona como ponto de venda, uma vez que os lojistas interessados têm acesso e, muitas vezes, lá selecionam as mercadorias que mais lhes interessam. Após a efetivação da venda, no caso de produtos consignados, o valor apurado é depositado pela SUTACO na conta bancária do artesão, conforme os dados bancários informados por ele na ocasião da realização de seu cadastro. Para esse processo, são solicitados três meses ao artesão, em função do número de pessoas cadastradas. Atualmente, no

total, a SUTACO conta com 6.000. Na área de cerâmica urbana, só da cidade de São Paulo, são estimados aproximadamente 350 ceramistas, com oficinas próprias ou atuando em oficinas de terceiros como autônomos.

. Pontos de venda e organização de feiras e exposições. Quanto aos pontos de venda fixos, além do chamado "depósito", há as três lojas já mencionadas. Além disso, ocorrem convites de regiões do Estado, de outros e por vezes até do exterior para a SUTACO participar com mostras do artesanato paulista. No caso dessas feiras e exposições, algumas vezes, a própria SUTACO organiza e de qualquer modo, em geral, as vendas também ocorrem nesses espaços. Em caso de perda ou quebra das peças, a autarquia se responsabiliza pelos prejuízos, pagando integralmente o artesão. Há também exposições temáticas. Nesse caso é feito contato com artesãos de várias modalidades e todos trabalham voltados ao tema. No catálogo da mostra constam o nome e o endereço dos artesãos que participam da exposição e a localização de sua oficina e telefone, com intuito de promover e divulgar seu trabalho. Ex.: Sítio do Picapau Amarelo.⁸⁶ Além de exposições temáticas, como a do exemplo citado, há exposições com técnicas específicas de uma modalidade; no caso da cerâmica, já foi realizada uma mostra só com produtos de "alta temperatura", como pode ser observado no catálogo em anexo.⁸⁷

Foi inaugurada este ano, em 17 de setembro, a "Mostra Permanente de Cerâmica Artesanal Paulista", na praça Alexandre de Gusmão (Alameda Santos com Alameda Casa Branca) no bairro de Cerqueira César em São Paulo, SP. Ela acontece aos sábados,

86 Exemplo - Livreto "Artesanato Paulista no Sítio do Picapau Amarelo" - anexo 27.

87 Verificar o anexo 28 - Catálogo da Mostra "Cerâmica de Alta Temperatura, Utilidade e Arte" da SUTACO.

das 10 às 17 horas, numa promoção conjunta da SUTACO, A.B.C. e SE MAB, que trataremos mais tarde.⁸⁸

. Assistência à criação de associações e cooperativas, micro-empresas via convênio SUTACO/CEAG. No caso de haver interesse de artesãos de determinada região do Estado na organização de um sistema cooperativista, a SUTACO fornece orientação para abertura e desenvolvimento de associações e cooperativas, através de reuniões e de um livreto, editado pela própria SUTACO, que contém técnicas cooperativistas, elaborado por Maria José de Freitas e Virgínia Lefèvre, ambas da instituição.⁸⁹ Neste livreto constam: objetivos de uma cooperativa, modelo de ata de assembleia geral de constituição, modelo de relação dos sócios fundadores da associação de artesãos, estatutos da associação (com vários capítulos e artigos), modelo de ficha de admissão de sócios e legislação pertinente ao artesão, nos capítulos referentes a I.P.I., I.C.M. e I.S.S.⁹⁰ No caso de necessidade freqüente de emissão de notas fiscais para o artesão, de haver uma infra-estrutura organizada que já denote uma média de produção e canalização da mesma, há, para esses casos, um encaminhamento do artesão para o CEAG, através da SUTACO, que mantém convênio. Sobre o CEAG, pretendemos analisar sua atuação à parte. Sabemos, através da SUTACO, que o CEAG mantém um setor só para direcionamento de artesãos.

. Cursos para aprimoramento técnico e formação de novos artesãos. Caso o município solicite cursos sobre determinada técnica, a SUTACO designa um monitor, selecionado entre os artesãos cadastrados, conforme a técnica solicitada. A verba destinada para pagamento dessa pessoa é muito reduzida e, muitas ve-

88 Convite de inauguração da mostra - anexo 29.

89 Verificar o livreto no anexo 18.

90 Idem, *ibidem*.

zes, só é viabilizado o pedido mediante auxílio do município solicitante. Frequentemente o município recorre a patrocinadores locais e, então, o processo se torna mais fácil.

Por vezes, ocorrem solicitações para desenvolvimento de um projeto de oficina a ser montada em determinado município. Esse projeto é desenvolvido e sua implantação é realizada pelo município que a solicitou, com recursos próprios ou com ajuda de firmas locais patrocinadoras do empreendimento. Através dos cursos, também são fornecidas informações técnicas que auxiliarão na formação de novos artesãos.

. Estímulo à exportação através de programas especiais. Esse estímulo é bastante relativo, no nosso entender, uma vez que a instituição não tem indicação de importadores. Cabe ao artesão interessado consegui-los. Às vezes, ocorre a presença de estrangeiros na SUTACO com a finalidade de importar artesanato, mas, realmente, nenhum pedido até hoje aconteceu. Segundo depoimento de Marina Ceravolo, esse fato se deve às exigências solicitadas, no caso de exportação, como por exemplo: capacidade produtiva, o que implica numa regularidade de produção, inexistente no sistema pré-capitalista. Como afirma Lauer, é justamente essa irregularidade de produção, em comparação à uniformidade da indústria, que faz com que o artesanato seja visto como um expediente quase natural.⁹¹ Já foi enviado muito mostruário, às expensas da SUTACO, para outros países, como França, Inglaterra, Espanha; muitas consultas de estrangeiros foram feitas no setor de cadastro, mas, infelizmente, nada foi efetivado em termos de importação de artesanato. Atualmente, está havendo um bazar em Lisboa. Já houve contato com a SUTACO, mas, ao que tudo indica, conforme Marina nos informou, a solicitação parece ser de brindes para o tal bazar, o

91 LAUER, Mirko, op. cit., p. 53.

que a SUTACO não está autorizada a fornecer. Quando há interesse por determinada técnica ou atividade artesanal, o computador do cadastro seleciona os artesãos pertinentes à solicitação e fornece ao interessado os dados necessários.

. Orientação fiscal e previdenciária. Essa orientação ocorre através do departamento jurídico da SUTACO que encaminha o artesão aos setores competentes ao assunto do interessado.

. Biblioteca especializada à consulta. Na SUTACO há uma biblioteca que, embora tenha modestas proporções, está bem organizada, possuindo, além de obras referentes ao artesanato, farta documentação do setor. Tem também um arquivo de material audio visual com produção de diversos artesãos e regiões do Estado de São Paulo que têm artesanatos mais relevantes enquanto grupo, como Apiaí, Vale do Paraíba e outras. Essa biblioteca é aberta para consultas. Há uma grande preocupação da SUTACO com o registro, o que facilita bastante o trabalho de levantamento, não só por parte dos funcionários, como de qualquer pessoa interessada em assuntos pertinentes a artesanato.

. Cadastramento de artesãos com mais de 6.000 inscritos nas diversas modalidades. Esse tipo de serviço é gratuito, aberto a qualquer interessado, não só em termos de inscrição, como de consulta. Nesse caso, é feito o preenchimento de uma ficha de "registro de atendimento", a qual permite o acesso a todos os setores da autarquia.

. Estabelecimento de núcleos da SUTACO junto aos Postos de Assistência ao Trabalhador no interior do Estado. Esses postos já existem em quase todos os municípios do interior do Estado de São Paulo, porém, naqueles onde ainda não foram criados, a SUTACO providencia sua implantação. Esse postos atuam como um

prolongamento de todas as atividades que a SUTACO desempenha, inclusive facilitando o cadastramento de artesãos interessados.

A SEMAB - Secretaria Municipal de Abastecimento

A SEMAB tem uma relação bastante estreita com o artesão, principalmente em termos de distribuição. Atua em duas frentes de trabalho nesse sentido: as feiras de artesanato e o projeto "Feito em Casa".

As feiras de Arte e Artesanato

Em relação às feiras de artesanato, há várias delas hoje em dia, mas, a mais antiga e conhecida é a da Praça da República. Por informação do Dr. Antonio Jaime Tedesco,⁹² a feira da Praça da República já existia antes de ser oficializada. Na década de 50 freqüentavam a praça grupos de numismática e filatelia. Com o passar do tempo, houve uma reação por parte dos artistas plásticos da época, mais pelos integrantes do "Grupo Santa Helena" em relação à arte confinada em galerias, à mercê de marchands, e, então, os artistas partiram para um contato direto com o público através de suas obras, que eram levadas e exibidas pelos seus próprios autores na Praça da República. Já na década seguinte, anos 60, ocorre o movimento "Hippie", quando, então, a feira esportiva que já existia, passa a receber o nome de "feira hippie", misturando os expositores já existentes com os novos, que muitas vezes para lá acorriam por modismo.

Até então, a atividade era considerada ilegal e seus expositores sofriam sistematicamente perseguições, prisões e

⁹² Dr. Antonio Jaime Tedesco é diretor da Divisão Técnica de Projetos, Obras e Orçamentos da SEMAB - setor responsável pelas feiras de artesanato e pelo projeto "Feito em Casa".

outras punições. Ocorre em 31/05/1978 o primeiro decreto que regula a atividade de feiras de arte e artesanato. Em 1986 um grupo de funcionários municipais, constituído de arquitetos principalmente, se propõe a realizar um reestudo da praça em termos de espaços e necessidades atuais, fazendo as adequações necessárias ao decreto inicial. Entre outros aspectos, como consequência desse trabalho, é acrescido um grupo de comidas típicas brasileiras, e as barracas sofrem uma padronização de estrutura e são divididas em setores, identificados pela cor da lona de revestimento delas. A opção pela estrutura padrão⁹³ procurou seguir o modelo que a maioria já usava, tendo em vista um não acréscimo de despesas para os artesãos. As barracas ficaram assim distribuídas, para todas as feiras realizadas no município de São Paulo:

- . artesanato: lona azul;
- . pedras: lona verde;
- . comidas típicas: lona branca e amarela (listada);
- . filatelia: lona vermelha;
- . numismática: lona bege;
- . plantas ornamentais: lona amarelo-claro;
- . trabalhos de pintura em tela: sempre em cavaletes;
- . trabalhos de escultura: sempre em pedestais;
- . Na praça "Alexandre de Gusmão" - exclusiva de cerâmica: lona vermelha.

Hoje a feira da Praça da República conta com 1.500 barracas, sendo cada uma constituída não somente do artesão, mas, de sua família, uma vez que, de modo geral, observamos que nas feiras de arte e artesanato de São Paulo a organização do ar

93 Observar no anexo 40 modelo de barraca fornecido pela SEMAB.

tesanato enquanto produção é pautada em oficinas de organização familiar, não chegando à estrutura de oficina capitalista, como é definida por Lauer,⁹⁴ momento de transição entre a oficina familiar e o estabelecimento manufatureiro.

Embora existam muitos grupos, como mencionamos em relação à organização das feiras por cor de barraca, Tedesco da SEMAB nos informa que a grande maioria dos produtores se divide em "artes plásticas" (nesse caso, para efeito divisional são consideradas as modalidades tela e escultura) e "artesanato".

Apesar da existência oficializada da feira da Praça da República aos domingos, no decorrer da semana ainda aconteciam vendedores ocupando ilegalmente o espaço da referida praça e, entre eles, um número considerável de intermediários, o que prejudicava a imagem e a proposta da feira realizada aos domingos no mesmo local (colocando o produtor em contato com o público). Mesmo de forma não reconhecida, esses ocupantes se organizaram numa associação. A SEMAB entrou em contato com os representantes do grupo, tentando juntos encontrarem uma solução que não os prejudicasse em termos de mercado, uma vez que, aos domingos, as áreas já estavam todas ocupadas. Decidiram pela realização da feira no mesmo local aos sábados e, para isso, fizeram uma nova seleção, em data pré-estabelecida, para evitar os intermediários. Apenas estes ficaram de fora. Os artesãos inscritos passaram, então, a ter autorização da SEMAB para comercialização de suas produções no mesmo local em espaços pré-determinados.

Em relação aos conceitos referentes a ARTE e ARTESANATO, Jaime Tedesco nos informa que não há, em termos oficiais nem práticos, restrição quanto a eles. Nesse caso, de-

94 LAUER, Mirko, op. cit., p. 63. A oficina capitalista é aí definida como "uma oficina familiar com trabalhadores assalariados, recrutados dentre parentes e pessoas de fora do círculo familiar".

penderia da proposta de cada participante.

As feiras em São Paulo assim se realizam:

Aos sábados:

Bairro de Santana: reúne 20 artesãos, e a feira se realiza embaixo do viaduto do Metrô/Santana

Praça Marechal Cordeiro de Farias (confluência das avenidas: Angélica/Paulista/Consolação): feira mística (tarologia/quirolgia/numerologia/estudos místicos)

Feira de Artesanato da Praça da República

Feira de Artesanato da Aclimação - Praça Jorge Cury (em frente ao Parque da Aclimação) - é uma feira pequena, composta de 60 artesãos, a maioria constituída de moradores locais

Feira Circuito de Bairros: é uma feira itinerante, que percorre a cada sábado do mês um bairro. É constituída por todas as modalidades apresentadas na descrição das cores de lona das barracas e está assim organizado seu percurso:

1º sábado do mês - Bairro do Tatuapé - Praça Sil
vio Romero

2º sábado do mês - Bairro de Santo Amaro - Pra-
ça Floriano Peixoto

3º sábado do mês - Vila Mariana - Praça Santo
Eduardo

4º sábado do mês - Vila Formosa - Praça Sampaio
Vidal

5º sábado do mês - Penha - Largo do Rosário
(quando o mês tiver 5 sábados).

Aos domingos

Feira de Arte e Artesanato da Praça da República

Feira da Praça da Liberdade (tendência a produ-
tos de influência oriental)

Feira da Av. Paulista - em frente ao MASP

Feira da Praça Cornélia - Lapa - (próxima ao SESC/Pompéia) 70 a 80 artesãos, constituídos, em sua maioria, por moradores locais.

Em todas as feiras o artesão leva seu material, monta e desmonta sua barraca. Foi feita uma experiência, através de licitação pública, na qual foi contratada uma firma para colocar, montar e desmontar barracas, uma vez que fora constatada a existência de artesãos que, por dificuldades ocasionadas pela locomoção do material, estavam pagando para zeladores de prédios nas imediações da Praça da República para guardarem suas barracas. Esta experiência está sendo realizada com 200 novos artesãos da Praça da República e caso resulte positiva será extensiva aos demais participantes de feiras no Município de São Paulo.

Durante as épocas de festa como Natal, Dia das Mães, etc., o Secretário Municipal do Abastecimento poderá autorizar feiras extraordinárias, conforme consta no decreto-lei que regulamenta as feiras de artesanato, de 31/05/1978.

Há também as "Feiras Confinadas" que, apesar do nome, não se restringem a espaços necessariamente fechados, mas, sim, a áreas pré-determinadas pela SEMAB. Estas feiras ocorrem, em geral, duas vezes por semana. Como exemplos desse tipo de feira, há uma delas na Praça João Moura, embaixo do Viaduto Sumaré, e outra que acontece em frente ao Estádio do Morumbi. Às quartas-feiras e aos sábados, na Avenida Juscelino Kubitschek, no Itaim.

Dos produtos expostos nas feiras de artesanato que se realizam no município, segundo informação de Antonio Jaime Tedesco, a cerâmica (exceto na feira específica que se realiza na Praça Alexandre de Gusmão, que veremos mais tarde) ocupa, entre todas as modalidades, em torno de 30% do total apresentando e, considerando esses 30% como 100% dentro do setor, temos: 60% de peças cerâmicas com decoração de superfície, geralmente pinturas "a

frio", 40% entre peças em terracota, faiança (peças realizadas em geral com baixa temperatura). Há apenas um pequeno percentual, em torno de 5% no máximo, que apresenta técnicas mais sofisticadas, como grês, Raku, enfim, peças produzidas em alta temperatura, que requerem conhecimentos e equipamentos mais sofisticados.

O Projeto "Feito em Casa"

Conforme nos informou Antonio Jaime Tedesco, o projeto "Feito em Casa" foi criado com o objetivo de facilitar o acesso da produção do artesão ao intermediário, uma vez que a maioria não dispõe de documentação legal suficiente para ter acesso às lojas que fariam a intermediação de sua produção e o consumidor final.

O caminho do artesão no projeto "Feito em Casa" em linhas gerais é o seguinte: o artesão deverá se encaminhar para a SEMAB munido de R.G., C.I.C. e uma amostra do produto que pretende vender. É feito, então, um cadastro com seus dados, e a amostra de seu trabalho fica exposta no "show-room" na própria SEMAB, à espera dos lojistas. Estes têm acesso à sala de exposições mediante apresentação de C.G.C. Caso o lojista venha a se interessar por algum trabalho, os dados do artesão são passados a ele, que deverá fazer o contato. No "Feito em Casa", não há interferência da SEMAB na comercialização nem cobrança de taxas para emissão de notas fiscais ou duplicatas. O cadastro é renovado a cada dois meses, assim como o mostruário. Segundo o diretor da área do projeto, Tedesco, esta foi a forma encontrada para coibir a ação dos intermediários, que tentam passar por produtores.

Quanto à emissão de notas fiscais e duplicatas, há um limite máximo mensal por artesão de 130 OTNs. Caso haja uma constante demanda por parte do produtor além do limite estipula-

do, o mesmo é encaminhado para o CEAG-SP, onde receberá toda orientação necessária para a abertura de sua micro-empresa. O "Feito em Casa" também fornece orientação para organização de notas fiscais e duplicatas, conforme segue formulário em anexo.⁹⁵

Embora este projeto tenha por objetivo o contato do produtor com o intermediário e não com o consumidor final, observamos ser o mais acessível ao produtor e ao mesmo tempo o único que não cobra nenhuma taxa pela prestação de serviços, nem do produtor, nem do lojista. Observamos também que as lojas que procuram o "Feito em Casa" não são só de pequeno ou médio porte, mas também os grandes magazines, como pudemos notar através de notas emitidas. Entre eles, temos como exemplo: C&A, Mappin, Sears, e outros com a mesma estrutura comercial.

A SUTACO, a A.B.C. e a SEMAB na "Mostra Permanente de Cerâmica Artesanal Paulista"

No dia 17 de setembro deste ano foi inaugurada esta mostra,⁹⁶ que pretende ser permanente, assim como são outras feiras como, por exemplo, a da Praça da República. É, como já afirmamos anteriormente, uma promoção conjunta: SUTACO, A.B.C. e SEMAB. Tem como um dos objetivos a promoção, a divulgação e a venda direta ao público da cerâmica, principalmente da cerâmica urbana. Para o ceramista participar, não há nenhum tipo de taxa nem de comissão a ser paga pela venda de sua produção.

O ceramista se inscreve na SUTACO para participar da mostra e, em data pré-estabelecida, leva três peças, sendo entrevistado para verificação de autenticidade, observando-se se realmente não há ação do intermediário. Como esta feira pretende

95 Observar anexo 42.

96 Convite da inauguração da Mostra. Anexo 29.

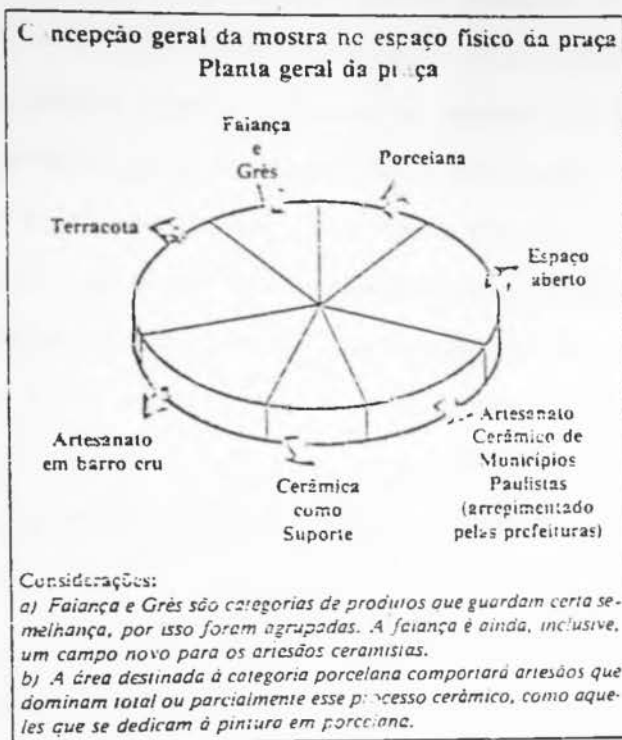
ser "sem vícios", na afirmação de Marina, socióloga da SUTACO, há uma nova entrevista com o ceramista participante a cada dois anos, quando então poderá renovar sua permanência na praça. Dessa forma, os organizadores pretendem evitar dois pontos negativos que costumeiramente ocorrem em outras feiras: a presença do intermediário, que surge com o passar do tempo, e o nível de qualidade da produção, que normalmente tende a cair por acomodação do próprio ceramista, tendo em vista o aumento de produção com objetivo de maior lucro.

A mostra, dentro da cerâmica urbana, é bastante abrangente e procura envolver várias categorias:

- . Artesanato em barro cru, pintado "a frio" ou não;
- . Cerâmica (terracota, vidrada ou não)
 - Baixa temperatura
 - Alta temperatura: faiança, grês, porcelana e técnica Raku;
- . Cerâmica decorada: pintura a frio sobre peça pronta e/ou com agregação de materiais não cerâmicos (decoreção de superfície);
- . Pintura em porcelana.

Em termos de destinação de espaços, a praça "Alexandre de Gusmão" (entre as Alamedas Santos e Casa Branca) fica assim organizada:⁹⁷

⁹⁷ Dados fornecidos por Marina Villares Novaes Ceravolo, socióloga da SUTACO, responsável pelo Setor de Cerâmica.



O projeto, embora implantado recentemente, já conta com 113 ceramistas participantes. O que se tem notado, porém, é uma certa resistênciã por parte dos próprios ceramistas em assumir a praça o dia todo, e o projeto prevê justamente seu contato direto com o público, sem vendedores, para, inclusive, o ceramista ter a possibilidade assegurada de melhor divulgar seu trabalho. Segundo Marina Ceravolo nos informa, o participante de feiras de outras modalidades já tem organizada sua participação rotineira, e o que se observa é que esse processo, como é novo para o ceramista em sua maioria, encontra resistênciã inicial quanto à permanênciã, mas, é natural que haja um tempo para melhor se organizar e decidir sobre seu interesse em assumir aquele espaço.

Como há uma padronização da SEMAB em termos de ponto de venda em praças, tais como modelo de barraca padronizado e cor de lona para cada modalidade, no caso dessa feira, que é específica de cerâmica, todos os participantes têm sua barraca na cor vermelha, e seguem o mesmo modelo de estrutura utilizado pelas outras feiras.

Como a proposta dessa mostra é cronologicamente bastante recente, no momento ainda torna-se bastante complexo avaliarmos a importância que o ceramista urbano dá e dará à mesma como um canal a mais para direcionar sua produção. De qualquer forma, podemos desde já constatar que esta feira é mais um canal de distribuição onde, no caso da cerâmica, o produtor também está com a responsabilidade de vendedor, participando da acumulação de cargos em termos técnicos, financeiros e físicos. Para Lauer, o fato de que, neste caso, a acumulação baseie-se no trabalho próprio não modifica a figura: "não se trata de um processo radicalmente distinto daquele em que a mesma acumulação baseia-se em trabalho alheio".⁹⁸ Se a feira for observada sob o ponto de vista da representação plástica, notaremos que a seleção prévia dos trabalhos (que tem como objetivo a autenticidade dos mesmos de modo a excluir o intermediário) não equivale a uma maior significação de conteúdos conseqüentemente, não demonstra uma relação mais íntima do produtor com sua produção plástica. É exatamente neste ponto que Lauer vê as feiras e as associações como "os dois lados de uma mesma moeda".⁹⁹

O CEAG - SP - Centro de Apoio à Micro, Pequena e Média Empresa

O CEAG - SP nasceu em março de 1973, como resultado do processo de descentralização do CEBRAE - Centro Brasileiro de Apoio à Pequena e Média Empresa, órgão federal hoje vinculado ao Ministério da Indústria e Comércio.

O CEAG - SP é um dos 26 "braços" estaduais do Sistema CEBRAE, presentes nas capitais brasileiras, além de outros

98 LAUER, Mirko, op. cit., p. 85.

99 Idem, *ibidem*.

80 escritórios regionais distribuídos pelo interior do país. Inicialmente tinha como objetivo proporcionar apoio técnico e gerencial, mas logo foi ampliado e hoje atua nas seguintes linhas:

- . capacitação tecnológica;
- . controle de qualidade;
- . administração de custos;
- . assessoria em marketing de vendas;
- . contabilidade geral, controle de fluxo de caixa, etc.
- . apoio à exportação.

Cada linha das acima mencionadas se desdobra num amplo leque de programas e cursos de atualização técnica. Todos os serviços são cobrados, mas os preços são simbólicos, bem abaixo daqueles cobrados normalmente no mercado.

O CEAG - SP é uma sociedade civil de economia mista, composta por 2/3 de iniciativa privada e 1/3 de participação do poder público. Desse modo, é integrado aos órgãos federais, sendo agente do BADESP - Banco de Desenvolvimento do Estado de São Paulo.

Os programas que assistem às Micro, Pequenas e Médias empresas são:

- . desenvolvimento tecnológico;
- . PROMICRO - Programa de Apoio à Microempresa;
- . Programa de Apoio à Microempresa Rural;
- . Centrais de Compras;
- . Conservação e Substituição de Energia - PROENE;
- . Exportação - PRONAEX - Programa Nacional de Apoio à Pequena e Média Empresa Exportadora;
- . Nacionalização;
- . Participação Coletiva em Feiras;
- . Bolsa de Negócios;

- . MIPEM (Banco do Brasil);
- . Programas do BADESP;
- . Cursos Rápidos de Atualização Técnica;
- . Comunicação Áudio-Visual - CAV
- . Desenvolvimento de novos projetos

No CEAG, entre os consultores especializados em várias áreas como economia, agronomia, advocacia, há um consultor destinado especialmente para atender o artesão que procura o CEAG - SP com a finalidade de abrir sua microempresa. Atualmente, a pessoa encarregada desse setor é a Sra. Wilma Bertolaccini. Infelizmente, não há como levantar dados em relação ao número de artesãos atuantes na área de cerâmica que já procuraram o CEAG-SP, uma vez que o cadastro não é separado por áreas de atuação. Fomos informados, porém, que um número considerável de pessoas ligadas ao setor cerâmico foram atendidas.

Mesmo não havendo a menor possibilidade de avaliarmos a atuação do CEAG-SP em relação à cerâmica, e com menor chance ainda quando tratamos de cerâmica urbana, por falta de dados necessários para tal análise, entendemos que, mesmo desse modo seja válida a inclusão dessa organização no nosso estudo, por se tratar de uma opção a mais para o ceramista no aspecto pertinente à distribuição. O processo utilizado pela CEAG-SP se desenvolve da seguinte forma: O interessado, ao se dirigir ao "balcão do empresário" é encaminhado a um dos consultores, conforme a área a ser desenvolvida. A partir daí, é organizado um projeto básico, um estudo de viabilidade técnico-econômica, orientação jurídica para constituição legal da empresa, orientação para obtenção de linhas de crédito e outras orientações concernentes ao futuro empresário.

parte dos artesãos ligados à cerâmica que procura: o CEAG-SP é encaminhada pela SUTACO ou pela SEMAB. Entre os

cursos oferecidos pelo CEAG mensalmente,¹⁰⁰ destaca-se um, cujo título é bastante interessante: "Iniciação Empresarial para Artesãos". Mais interessante o mesmo se torna, se observarmos a relação dos preços que são cobrados pelos demais cursos em relação a este. Enquanto são cobrados em OTNs, que variam de 6 a 12 por curso, aquele que se destina ao artesanato é o único cobrado em "cruzado" - Cz\$ 500,00 - é o valor atual do curso oferecido. Mesmo não conseguindo nenhuma documentação da organização que define ARTESANATO, percebemos dois aspectos fundamentais:

- Como o CEAG-SP se define como uma sociedade de economia mista (2/3 de iniciativa privada e 1/3 de participação do poder público), deduzimos que as definições sejam baseadas nas mesmas da SUTACO, ou sejam, nas definições do Ministério do Trabalho (que determinam o pagamento do Imposto de Renda, I.P.I. e I.S.S.);

- Se considerarmos pelos preços dos cursos, fica bem definido o lugar do artesão (operador de sistema pré-capitalista) em termos de poder aquisitivo numa sociedade capitalista, não nos esquecendo que é exatamente esse poder que irá determinar o seu lugar.

Como observa Lauer, visto da perspectiva das relações sociais de produção, a massa dos artesãos cinde-se em exploradores e explorados; visto da perspectiva da forma de produzir, cinde-se entre quem empreende (como exploradores ou como explorados) o caminho da economia de escala e quem empreende o caminho do artista individual na organização burguesa do sistema artístico. Enquanto esse processo de cisão e depuração consolida-se e define-se, vamos notando um conjunto de esforços individuais e coletivos para enfrentar a nova lógica produtivista do capital: o

100 Ver anexo 37.

incremento ou a sofisticação da oferta; os esforços por competir com alguns ramos da indústria, em condições de óbvia desvantagem técnica e econômica, tanto no que se refere ao motivo quanto ao tipo de objeto produzido.¹⁰¹ Mesmo com objetivos claros como o CEAG-SP, esses aspectos continuam em evidência, ainda que o produtor como no caso do nosso estudo tenha convivência urbana e deduza-se que desta forma conheça algumas peculiaridades da cidade em que vive.

A Galeria Deco

A galeria Deco foi estabelecida em 1980, tendo, portanto, oito anos de atividade. O contato com os artistas se processa geralmente através dos próprios artistas ou por meio de conhecidos do produtor que fazem sua apresentação.

Embora a galeria não trabalhe só com cerâmica, é considerada pelos ceramistas de São Paulo como uma casa bastante expressiva na comercialização de obras no gênero. De todas as modalidades que comercializa (gravura, pintura, escultura), 40% é cerâmica. Segundo informações de seu proprietário, René Taguchi, e conforme estimativa do mesmo, nesta região há em torno de 80 produtores de cerâmica, o que o leva a concluir ter comercializado trabalhos de 50% dos produtores locais. Continuando, afirma ter no Estado de São Paulo em torno de duzentos ceramistas, o que reforça o aspecto significativo em termos numéricos (além de qualitativos, como veremos mais tarde) de sua comercialização.

Para René a influência oriental na cerâmica brasileira teve início há trinta anos atrás. Esse momento coincide, a nosso ver, com a importação da crítica dos centros europeus e norte-americanos pela plástica dominante, com a continuação dos

101 LAUER, Mirko, op. cit., p. 86

"prêmios de viagens" dos salões de arte, com o aceleramento das relações brasileiras, em termos de arte com a Europa e E.U.A. Nesse tempo, os japoneses imigrantes tiveram muitos discípulos brasileiros e, ao mesmo tempo, muitos brasileiros foram estudar cerâmica no Japão como Cássio Maia, por exemplo, que ficou lá 2 anos aprendendo. Atualmente Cássio expõe mais no Japão que no Brasil.

Em termos de cotação no mercado de arte, especificamente em cerâmica, quem está melhor situado é Shoko Suzuki, seguida de Nakatani. Essa observação, segundo o informante, pode ser confirmada por pessoas da área, como o Prof. Bardi. Em seguida, vem Kimi Nii, que ultimamente tem conseguido aumentar sua cotação. Embora nunca se deva comparar as modalidades em artes plásticas, a cerâmica, de modo geral, em matéria de avaliação, sempre vem um pouco abaixo da pintura a óleo em tela. Quanto aos preços, a galeria Deco segue orientação internacional que regulamenta a atividade das galerias de arte. Essa regulamentação prevê que a galeria fique sempre com 1/3 do preço final. A Deco opera com 30% do valor das obras. A galeria tem listagem de pessoas interessadas em arte, e quando acontece uma exposição, os convites são enviados.

Como a influência oriental é bastante forte principalmente na cerâmica que tem uma proposta muito evidente em termos de conteúdo na relação autor-obra, observamos que René, por ser de origem oriental e proprietário de galeria de arte em São Paulo, não só tem mais facilidade de comunicação com os grandes expoentes da cerâmica urbana, na maioria orientais ou descendentes de orientais, no caso específico de São Paulo, como mantém com a maioria grandes vínculos de amizade, além de ser para os produtores um canal bastante confiável para, através de sua loja, fazer escoar suas produções. Em função da arte e da origem comum, René, além de comercializar cerâmica, de modo geral, conhece bem

a história de cada oriental ligado à cerâmica que estabeleceu raízes em São Paulo e região.

Shoko Suzuki, por exemplo, amiga particular do casal desde sua vinda para o Brasil, é, segundo Renê, uma das pioneiras a trabalhar em cerâmica no sentido de arte (em termos de conceituação tradicional). Shoko teve sua formação plástica no Japão, e quando de lá saiu já era conhecida como artista plástica. Trouxe em sua bagagem grande influência em termos de estilo da cerâmica japonesa de "Bizen", "Shigaraki" e "Mashiko" e o processo construtivo do forno "Kôshuji". Outro japonês conhecido no mercado de arte como produtor de cerâmica é Kenjiro Ikoma, também amigo particular de Renê, que produz cerâmica com grande influência do estilo "Bizen" do Japão. Há também Kimi Nii, com cotação crescente no mercado de arte, bastante conceituada, segundo Renê, entre os artistas plásticos que utilizam a cerâmica como suporte para sua linguagem.

Em São Paulo, dos produtores, 70% são japoneses, ou descendentes de japoneses. Esse fato é justificado para o entrevistado em função, não só da tradição milenar, como pela própria cultura japonesa que busca, através de formas aparentemente simples, uma relação mais íntima do produtor plástico com sua obra. A princípio, não busca a venda como objetivo último de seu trabalho, como é comum em países do Terceiro Mundo em geral, mas, antes e acima de tudo, utiliza o barro como meio de expressão, como forma de linguagem, sendo a venda uma consequência de seu trabalho. É uma postura tradicional em termos de cultura que melhor explica essa relação, comum a quase todos os produtores plásticos orientais ou descendentes desses.

Comparando os artistas plásticos orientais e os da América Latina, Renê observa que, enquanto no Japão um aprendiz de cerâmica leva no mínimo 10 anos para ser autorizado por

seu mestre para produzir um trabalho, aqui no Brasil o interessado após três, quatro meses já se considera "pronto" para o mercado. Não há humildade, nem preocupação com o aprofundamento de seus conhecimentos. Em relação aos preços que são colocados, de modo geral, se equiparam aos artistas mais cotados.

René faz uma observação que reflete bem o comportamento oriental; "todo artista, e aí se inclui o ceramista, deve seguir uma trindade: a habilidade, a disciplina e o conhecimento; este último se traduz na filosofia de seu trabalho. Estes três pontos devem se desenvolver em conjunto, senão não há arte".¹⁰²

Esta observação de René nos remete à de Canclini em relação a um dos erros básicos de estética liberal, que geralmente ocorre ao se analisar a arte; a redução das questões estruturais da cultura à área de responsabilidade do artista e de sua relação com as obras. Para Canclini, "a crise das belas-arts é muito mais do que um problema dos artistas e muito mais do que um problema artístico. Na América Latina é parte da crise da produção cultural dependente que, por sua vez, deriva de um complexo de fatores econômicos e sociais; coexistência de zonas desenvolvidas, econômica e tecnologicamente, com outras atrasadas pela subalimentação e pelo analfabetismo; a formação de grandes concentrações urbanas, nas quais, as comunicações de massa incorporam ao consumo das diversões "modernas" a maioria da população - fora dos circuitos artísticos clássicos - e, simultaneamente, encobrem os conflitos sociais, manipulam a opinião e o gosto; as mobilizações populares em busca de melhores condições de vida e a incapacidade

¹⁰² Todas as informações sobre a "Deco Galeria" nos foram fornecidas pelo Sr. René Taguchi, proprietário, em entrevista gravada realizada em 18/10/1988. A "Galeria Deco" fica localizada na Rua dos Franceses, 153, no bairro Bela Vista. Ver no anexo 49 um dos catálogos da galeria.

das situações políticas tradicionais para satisfazer essas exigências, com as crises conseqüentes, golpes de estado, repressão e censura".¹⁰³

A Galeria Kitaro Zen

A Galeria é bastante recente. Iniciou suas atividades em novembro de 1986.¹⁰⁴ É um espaço específico para comercialização de cerâmica artística ou utilitária. Seus proprietários são de origem japonesa, o que de certa forma explica toda uma postura profissional em relação à cerâmica, calcada em tradições milenares.

Tem como proposta a realização, em média, de um evento por mês. Já realizou mostras dos seguintes artistas:

- . Katsuo Nakami (individual)
- . Miako/Izumi/Katsuko/Kimi Nii/Nakatani/Ikoma (coletiva)
- . Lígia Reinach (individual)
- . Paulo James (individual)
- . Coletiva de cerâmica utilitária (22 artistas em cerâmica de alta temperatura)
- . Jean-Jacques Vidal (individual)
- . Maurício Villaça (individual - graffite) mostra justificada pelo fato do artista sempre ter trabalhado com cerâmica
- . Suzana Formanek (individual)
- . Cerâmica Utilitária 88 - coletiva com: Célia Cymbalista/Frieda Dourian/Katsuko Nakano/Lica Cox/Mieko/Norma Grim

¹⁰³ CANCLINI, Néstor García, op. cit., p. 78.

¹⁰⁴ As informações sobre a "Galeria Kitaro Zen" nos foram fornecidas por Mônica Buriham Mussallam, gerente e relações-públicas.

berg/Paulo James/Paulo Meireles/Shugo Izumi/Sylvia Goyanna/Suzana Formanek.

A Galeria Kitaro Zen, embora tenha como proposta a comercialização de cerâmica com boa aceitação comercial, não permite ainda que seus proprietários tenham a loja como única fonte de renda.

As propostas da galeria são bem objetivas, e sua organização, em termos de divulgação dos eventos, como "press-releases", por exemplo, são bem cuidados. A Kitaro Zen segue um cronograma anual de eventos, estabelecido com um ano de antecedência. Em cada ano tem como proposta uma coletiva de peças utilitárias e, segundo Mônica, gerente e relações-públicas da galeria, é nesse tipo de exposição que ocorrem mais vendas.

Paralelamente às exposições mensais, há uma loja dentro da galeria que funciona diariamente e vende trabalhos em cerâmica de vários autores, sendo que a maioria já expôs na galeria de forma individual ou coletiva.

Quanto aos preços, os autores os estabelecem e 30% do valor solicitado fica para a galeria. Muitas vezes, a galeria compra trabalhos dos artistas e, a partir daí, coloca os preços que lhe convier.

As vendas oscilam bastante de artista para artista. No caso das vendas ocorrerem com quase todos os trabalhos que participam da exposição de utilitários, Mônica encontra justificativa no fato do utilitário, de modo geral, ser de linguagem mais simples para o público em geral, embora os preços nem sempre sejam inferiores à esculturas. Segundo Mônica, se houver uma escultura e uma jarra, ambas com o mesmo preço, com certeza a jarra será vendida antes que a escultura, pelo aspecto utilitário intrínseco na peça. O que se observa é que, no caso da galeria, o peso maior não está no aspecto escultórico ou utilitário dos tra-

balhos, mas no artista que o realiza, na sua cotação em termos comerciais. Como Mônica observa: "No caso de um presente, eu não vou te dar uma escultura, porque eu não sei se você vai gostar, mas, uma xícara, por exemplo, poderá ser utilizada pelo seu aspecto funcional, e mesmo que não seja, você irá guardá-la, pois foi assinada por um artista super-famoso, como a Kimi Nii ou o Nakatani".¹⁰⁵

Em geral, o artista procura a galeria para expor. Solicita-se seu currículo e foto de um de seus trabalhos. Pede-se, então, que o artista vá até a galeria conversar sobre suas atividades e leve uma de suas peças. Seus dados ficam arquivados e a galeria então estabelece contatos com os produtores conforme suas propostas e cronograma anual. Há grande interesse da galeria pela bijuteria e pela jóia que envolve também a cerâmica.

Quanto ao público consumidor, a princípio, os visitantes contavam uns para os outros e muitos eram atraídos pela localização e pelo próprio espaço bastante amplo e, ao mesmo tempo, acolhedor, totalmente de influência oriental. Posteriormente, alguns contatos foram realizados com artistas em geral, através de levantamentos, galerias e, atualmente, a Kitaro Zen conta com uma listagem aproximada de três mil pessoas, de um modo geral, interessadas em arte, inclusive decoradores, arquitetos, enfim, elementos ligados ao setor.

O que pudemos observar de mais relevante em relação às cerâmicas comercializadas na galeria é que as mesmas têm, de modo geral, uma influência oriental marcante, e são voltadas, no caso das peças utilitárias, ao design industrial, com formas bastante arrojadas. Excluindo os trabalhos de Jean-Jacques Vidal, cuja proposta está voltada à releituras da nossa fauna, os demais trabalhos têm caráter internacional, em relação a temas não só no

¹⁰⁵ Dados levantados em entrevista gravada em 18/10/88, na galeria, à Rua Morgado de Mateus, 589, no bairro de Vila Mariana.

tratamento de trabalhos de alto nível técnico, como em termos de relação artista-obra, em geral, apresentando uma relação conteudística bastante densa. Os valores dos trabalhos são bastante elevados de modo geral, sô atingindo um público de alto poder aquisitivo.

A Galeria Tōki

A Galeria Tōki é composta de três sócias: Eunice Yokota, Naomi Ikeda e Tomoe Yokota. O interesse pela distribuição da cerâmica teve início em 1974 quando Eunice e, posteriormente, Tomoe passaram a fazer um curso de cerâmica com o objetivo de higiene mental. A opção pela cerâmica, segundo Eunice,¹⁰⁶ tem relação com a ancestralidade oriental que, desde cedo, trouxe proximidade com o material, através da convivência e valores que são atribuídos aos mesmos. Já conheciam algumas pessoas que trabalhavam em cerâmica, orientais ou descendentes de orientais, na maioria japoneses como, por exemplo: Megumi, Shoko, Sato. Esses, porém, não davam aulas e Sato sô permitia a modelagem; a esmaltação era por sua conta e gosto pessoal, aplicando sobre as peças modeladas por seus alunos, o esmalte e a tonalidade que ele achasse melhor.

Encontraram, então, um atelier que permitia maior contato com o material, desde o amassar do barro, e para lá se dirigiram para aprender. No final do ano, como é hábito na maioria das oficinas que há cursos, há um bazar com os trabalhos dos alunos e, então, surgiu a idéia e o interesse pela comercialização.

106 As informações sobre a Tōki Galeria foram fornecidas por Eunice Yokota, uma das proprietárias, em entrevista gravada dia 4.11.88 na galeria, à Rua Itápolis, 287.

Em 1976 abriram um escritório de arte, comercializando as seguintes modalidades: pintura em tela, gravura, desenho e cerâmica. A idéia inicial era só a comercialização de cerâmica, mas a produção encontrada não era suficiente para garantir a distribuição, uma vez que as peças eram produzidas em número bastante pequeno. Desde o início sempre adquiriram as peças e sempre tiveram dificuldades maiores na aquisição dos trabalhos que na venda dos mesmos. Passaram a fazer duas exposições por ano - uma no primeiro e outra no segundo semestres. Como o escritório era pequeno em termos de espaço, utilizavam salões de clube, galerias de empresas, salões de festas de prédios. No decorrer de oito anos este foi o processo de trabalho. Paralelamente, em função da procura de trabalhos expostos por pessoas vindas de outros estados, principalmente do Rio de Janeiro, com a finalidade de adquiri-los, passaram a se interessar pela possibilidade de expor em outros Estados. De 1976 a 1984 realizaram exposições itinerantes no eixo São Paulo - Rio - Brasília, e sempre venderam muito bem. Trabalhavam nesse período com peças de pequeno e médio porte, buscando facilitar o transporte, e no final do ano as vendas sempre aconteciam em São Paulo, quando trabalhavam mais com vendas para empresas. Em 1985 inauguram o espaço onde estão até hoje, à Rua Itápolis, 287.

A abordagem inicial, com o breve histórico, encontra justificativa na necessidade de demonstrarmos o crescimento e, ao mesmo tempo, amadurecimento de um dos canais de distribuição de cerâmica de maior credibilidade nos dias de hoje, em São Paulo, que comercializa a produção daqueles que Jacob Klintowitz chama de "ceramistas eruditos".¹⁰⁷

107 KLINTOWITZ, Jacob. Catálogo da 1^a Mostra M.O.A. de Cerâmica Contemporânea, 1986.

Desde que surgiu o interesse pela distribuição de cerâmica, sempre houve, por parte de suas proprietárias, a preocupação de diferenciar a cerâmica comercializada, geralmente produzida em alta temperatura, da cerâmica regional, da cerâmica artesanato, vendida em feiras, que, embora tenham características muito fortes, diferem totalmente da proposta e dos valores desde seus pressupostos básicos, da filosofia de trabalho da galeria. Essa preocupação com a valorização ocorre também por ser a cerâmica uma área que "gera dúvidas na qualidade e na comercialização". A valorização ocorre não só pela obra em si, mas, pelas embalagens e pelo ambiente. Sempre procuraram assessoria profissional em todos os setores, buscando o aspecto da valorização dos trabalhos a serem comercializados, mesmo arcando com altos custos. Outros recursos também são utilizados no sentido de valorização, tais como: um folheto explicativo a respeito da técnica empregada pelo artista (como já afirmamos anteriormente, de um modo geral, são peças de "alta-temperatura"), e o curriculum do autor, sempre acompanhando os trabalhos comercializados.

Quando a galeria foi aberta, como Eunice afirma, já tinham oito anos de "estrada" e, por isso mesmo, já sabiam que seria inviável, economicamente, a manutenção de um espaço que comercializasse apenas cerâmica, por melhor que fosse sua qualidade técnica e estética, no sentido formal do termo. Assim sendo, continuaram a venda de outras modalidades, como vinham fazendo anteriormente, comercializando também pinturas em tela, desenho, gravura, escultura de outros materiais, enfim, outras obras além daquelas realizadas em cerâmica. A nível de mercado, em conversa com alguns críticos, estes também demonstraram para as proprietárias o aspecto positivo da diversificação em termos de elevação do nível plástico da cerâmica, quando se situa ao lado de outras modalidades, e o sentido de aceitação, uma vez que outros materiais

são bem mais aceitos por uma questão de tradição.

Como afirma Lúcia Santaella, na produção capitalista, todo trabalho se converte em trabalho assalariado e o produto do trabalho em mercadoria. Como mercadoria, "o produto tem de entrar em relação com outros produtos que possuem diferentes valores de uso. Para que estes valores de uso possam ser equiparados, deve-se fazer abstração das necessidades humanas que determinam tais valores e estabelecer uma relação quantitativa, ou valor de troca entre as mercadorias".¹⁰⁸

A proposta da galeria em termos operacionais se que o seguinte cronograma:

- duas exposições individuais por ano, sendo uma no primeiro e outra no segundo semestres;
- uma ou duas exposições coletivas de cerâmica por ano.

No caso das exposições coletivas, há sempre um projeto, uma proposta que justifique a presença de obras de vários artistas no mesmo espaço. Esses projetos são financiados pela galeria em 50% de seus custos. A mostra coletiva, no caso da "Tōki", não se resume no sentido formal do termo, mas, na conclusão final de um estudo. A exposição coletiva mais recente, por exemplo, apresentou quatro ceramistas que convidaram quatro artistas plásticos que trabalham com bidimensionais e estabeleceram com eles, em duplas, uma interrelação. Foram convidados dois artistas que trabalham com pintura, um com fotografia e um artista gráfico. A interrelação ficou a critério de cada dupla. Alguns trocaram de materiais, outros optaram pela interferência mútua nas obras, e o resultado, como tivemos oportunidade de observar, no aspecto plástico, foi surpreendente. No aspecto comercial, para Eu-

108 VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. As Idéias Estéticas de Marx. In: Santaella, Lúcia, op. cit., p. 63.

nice, os resultados superaram as expectativas e pretendem, futuramente, realizar novas experiências nesse sentido.

Atualmente, o custo de montagem de uma exposição gira em torno de cinco milhões de cruzados. Há, portanto, muito cuidado com a escolha do artista, não só pela filosofia de trabalho da empresa, mas pelo investimento que é efetuado. Quando há interesse em algum artista, além do conhecimento prévio de sua produção e das várias entrevistas realizadas com ele, é feita uma observação criteriosa em seu trabalho que, por vezes, dura mais de um mês. Além dos aspectos já mencionados, também é verificada sua atuação em termos profissionais, uma vez que para a galeria não se torna interessante investir num artista que amanhã deixe de produzir e, desta forma, não permita a possibilidade de continuidade na comercialização de seus trabalhos futuramente.

A postura da galeria, enquanto distribuidora em relação ao artista como produtor, confirma que, em termos práticos, "na sociedade capitalista, a obra de arte é produtiva quando se destina ao mercado, quando se submete às exigências deste, às flutuações de oferta e procura. E, dado que não existe uma medida objetiva que permita determinar o valor desta mercadoria peculiar, o artista conserva-se submetido aos gostos, preferências, idéias e concepções estéticas daqueles que influenciam decisivamente o mercado".¹⁰⁹

3.2.3 Conclusões parciais da distribuição

Mesmo concordando com Acha, quando afirma que a distribuição no ciclo P-D-C não é o fator determinante da produção,¹¹⁰ verificamos que é nessa fase que alguns pontos se esclare-

109 Idem, *ibidem*, p. 99.

110 LAUER, Mirko, *op. cit.*, p. 77.

cem, e esses pontos podem não determinar, mas, irão influenciar profundamente na produção, uma vez que, como observa Lauer, "a pressão aplica-se efetivamente na distribuição que é a fase em que são gerados os lucros que legitimam a atividade".¹¹¹

No caso específico da cerâmica urbana, em São Paulo, podemos observar que as mesmas vertentes que contribuíram para o atual estágio da cerâmica, são, até hoje, também fatores consideráveis que influenciam na distribuição e, desse modo, também na produção. Resumidamente (por se tratar de um prefácio de catálogo), Jacob Klintowitz consegue sintetizar em poucas palavras as influências básicas que a cerâmica brasileira recebeu:...

"A nossa (cerâmica) é diretamente envolvida em três evidentes vertentes. A primeira, é a de conteúdo fantástico, surreal, de conotação africana, ainda que passando pelos cubistas (em alguns casos) e tem forte vinculação com o imaginário nordestino. A segunda vertente é diretamente influenciada pela imigração japonesa que nos trouxe uma conceituação nobre da cerâmica, uma concepção abstrata e uma espécie de respeito sacralizado pela forma e por sua implícita simbologia. A terceira vertente é a tradição decorativista nacional, a utilização da cerâmica como peça do mobiliário, como uma maneira de tornar mais quente o ambiente doméstico".¹¹²

Se analisarmos esses fatores e suas relações com a distribuição, muito longe da idéia de se estabelecer uma tipologia, mas, uma provável correlação, observamos a situação geral hoje assim apresentada:

¹¹¹ Idem, *ibidem*.

¹¹² KLINTOWITZ, Jacob. Catálogo da 1ª Mostra M.O.A. de Cerâmica Contemporânea, Fundação Mokiti Okada, 1987.

influências
mais
relevantes

Representação
plástica

Conotação africa
na, ainda que em
alguns casos pas
se pelos cubis-
tas forte vincu-
lação com o ima-
ginário nordesti
no.

1ª Vertente

Áreas que o sistema estético burguês cindiu as ativi-
dades artísticas: a arte de elites, a arte para as
massas e a arte popular, segundo Canclini.¹¹³ As 3
modalidades desenvolveram estéticas separadas, mas,
interrelacionadas, nas quais as obras são julgadas
com diferentes critérios de valor:

A arte popular, produzida pela classe trabalhadora
ou por artistas que representavam seus interesses e
objetivos, põe toda a sua tônica no consumo não mer-
cantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos obje-
tos que cria, não em sua originalidade ou no lucro
que resulte da venda: a qualidade da produção e a am-
plitude de sua difusão estão subordinadas ao uso, à
satisfação de necessidades do conjunto do povo. Seu
valor supremo é a representação e a satisfação soli-
dária de desejos coletivos.

Distribuição

- Distribuição geralmente se processa em lojas de "souveniers" para turis-
tas estrangeiros.
- Ocorre também a distri-
buição dessa produção em
feiras de artesanato.
- Representa a "produção"
popular da cerâmica na-
cional.

113 CANCLINI, Néstor García, op. cit., p.p. 48, 49, 50.

Influência oriental - imigração japonesa, conceituação nobre da cerâmica, concepção abstrata, espécie de respeito sacralizado pela forma e por sua implícita simbologia.

2ª Vertente

Arte elitista, originada da burguesia, mas que inclui também setores intelectuais da pequena burguesia, privilegia o momento da produção, entendida como criação individual: supõe que o artístico se realiza inapreensivelmente no gesto criador e substancializa-se na obra de arte que, por isso, é fetichizada. A distribuição é ignorada pela "estética das belas artes" ou julgada um acessório posterior à obra, que não modifica sua essência; o consumo carece de uma problemática específica, pois a única função do espectador é "recolher-se", "elevar-se", "colocar-se em atitude de contemplação" para receber a visão revelada pelo criador. Seu valor supremo e a originalidade.

De um modo geral, a distribuição ocorre através de galerias de arte e "marchands" em São Paulo: 24,24% dos produtores utilizam esse canal de distribuição.

3ª Vertente

Tradição decorativista nacional, utilização da cerâmica como peça do mobiliário, como um modo de tornar mais acolhedor o ambiente doméstico.

A arte para as massas, produzida pela classe dominante, ou por especialista a seu serviço, tem por objetivo transmitir ao proletariado e às camadas médias, a ideologia burguesa e proporcionar lucros aos donos dos meios de difusão. Tem como centro o segundo momento do processo artístico: a distribuição, tanto por razões ideológicas, como econômicas; interessa-lhe mais a amplitude do público e a eficácia na transmissão da mensagem do que a originalidade da produção ou a satisfação de reais necessidades dos consumidores. Seu valor supremo é a sujeição feliz.

A distribuição, nesse caso, ocorre geralmente em bazares de final de ano (promovido normalmente por "professoras" de cerâmica (proprietárias de oficina, que também lecionam e, no final do ano apresentam a produção de seus alunos, quando, então, ocorrem as vendas), grandes magazines e lojas de presentes em geral. Em S. Paulo, 39,39% dos produtores utilizam este canal de distribuição.

"Essa distinção entre arte de elites, para as massas e popular é, de certo modo, formal. Ficaria incompleta, se não esclarecêssemos que os três níveis não funcionam de forma separada, com total autonomia: influenciam-se reciprocamente pela relativa intercomunicação que existe entre as classes sociais nas sociedades modernas, e também porque tanto a arte para as massas quanto a arte de elites pertencem à uma mesma indústria cultural".¹¹⁴

A influência oriental, no caso da cerâmica em São Paulo, não pode ser despercebida, não só na produção, como no aspecto ligado à distribuição. Em alguns casos é fator determinante, inclusive em termos de aceitação. Um exemplo disto, é a última seleção realizada pela SEMAB para a feira de arte e artesanato do bairro da Liberdade. Como nos informou Antônio Jaime Tedesco,¹¹⁵ diretor da Divisão de Projetos, Obras e Orçamentos, setor responsável pelas feiras de arte e artesanato, a preferência recaiu nos produtos de influência oriental marcante, independente do produtor ser de origem oriental ou não, inclusive a cerâmica. Essa foi uma das formas encontradas para salientar a característica mais forte do bairro, que tem o maior número de moradores de origem ou descendência oriental. No caso das galerias, como a introspecção e a profundidade são traços característicos, pode-se dizer, tradicionais do oriental de um modo geral, e estes aspectos são transferidos para o âmbito do profissionalismo, é muito mais rápido e fácil um ceramista de origem ou descendência oriental ter credibilidade em termos profissionais que qualquer outro, principalmente nesse círculo, que Canclini chama de "arte elitista".¹¹⁶

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 49.

¹¹⁵ Entrevista gravada com Antônio Jaime Tedesco, realizada na SEMAB, em 18/10/1988.

¹¹⁶ CANCLINI, Néstor García, *op. cit.*, p. 49.

Mesmo porque as três galerias de arte mais expressivas no setor da cerâmica em São Paulo são de propriedade de orientais ou descendentes. Acreditamos que esse interesse pela cerâmica, por parte do oriental, tenha relação, como nos afirmou Eunice Yokota (da galeria Tōki), com a ancestralidade.¹¹⁷

No decorrer das entrevistas e pesquisas de campo, observamos que a cerâmica, por ser no campo das artes plásticas bastante recente no Brasil, como veículo para propostas conteudísticas, gera bastante dúvida por parte do comprador, em termos de valorização da obra, como ratifica Eunice.¹¹⁸ No que tange à técnica, um fator bastante observado pelos proprietários de galeria, é se na produção foi utilizada a alta ou a baixa temperatura (alta, considerada acima de 1200°C). Há muita associação da cerâmica de "baixa temperatura" com o aspecto meramente decorativista, com a obra vazia, em termos de conteúdo, e da cerâmica de "alta-temperatura" sempre acompanhada de uma proposta embuída de um aspecto intelectualizado por parte do artista. Essa observação pode ser constatada neste texto de Jacob Klintowitz: "...No Brasil, país de tão forte cerâmica popular e de nascimento espontâneo, existe igualmente uma consciência erudita e uma quantidade suficiente de artistas que trabalham com forno de alta temperatura para a realização de uma mostra nacional como esta"....¹¹⁹

Esse fato, em linhas gerais, se deve a dois fatores:

- A cerâmica de "baixa temperatura" é facilmente produzida, em termos técnicos, é o modo mais elementar de se trabalhar e não requer conhecimento profundo do material. A temperatura, nesse caso, é mais freqüente em torno dos 960°C, e é para

¹¹⁷ Entrevista gravada, realizada na Galeria Tōki com Eunice Yokota em 4.11.1988.

¹¹⁸ Idem, ibidem.

¹¹⁹ KLINTOWITZ, Jacob. Catálogo. Cit. Fundação Mokiti Okada, 1982.

se utilizar esta temperatura que a maioria dos fornos elétricos são produzidos no Brasil.

- A cerâmica de "alta temperatura" já requer um conhecimento técnico mais profundo do material, uma intimidade maior com o processo, um domínio de todo desenvolvimento das etapas que compõem a produção da cerâmica. Os ceramistas que optam pela alta temperatura como veículo de sua linguagem, geralmente têm cursos no exterior e esses cursos, em sua maioria, não ficam só no aspecto técnico, mas, cobram uma proposta plástica do interessado, o que demanda uma certa base intelectual. Em função desse fato, os ceramistas que assim procedem no modo de produzir, conquistam em espaço mais curto de tempo, maior credibilidade a nível de mercado de arte para a elite e, se considerarmos um sistema circular de influências no ciclo P-D-C (Produção-Distribuição-Consumo), a produção, por sua vez, será cada vez mais direcionada a um público de elite, que receberá a produção plástica de quem Klintowitz chamou de "ceramistas eruditos".¹²⁰

Além dos aspectos acima mencionados, há um outro a nosso ver, fundamental, lembrado por Chiti: "...Em quase todo o mundo, as técnicas de "altas temperaturas" (mais de 1200°C) são estudadas com fruicção, já que não se prestam ao mínimo para lograr efeitos decorativos ou chamativos; ao contrário do que se sucede nas "baixas" (1040°C)"... Mais adiante, o mesmo autor encontra justificativa para as escassas pesquisas de cerâmica de "alta temperatura" pelos ceramistas da América Latina de modo geral: "...Na América Latina, são meros colonizadores culturais, que olham abobalhados para a Europa e E.U.A., a fim de copiar o que está arraigado lá, porém, aqui não, e em sua "incultura" não sabem apreciar as maravilhas das tradições cerâmicas indígenas que têm na mão"...¹²¹

¹²⁰ Idem, *ibidem*.

¹²¹ CHITI, Jorge Fernández. *La Ceramica Artística Actual*, p. 33.

3.3 Consumo

3.3.1 Fatores Pertinentes ao Consumo

"As leis do mercado não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer pre-sunto".¹²²

Com essa afirmação, Mário Pedrosa nos remete à reflexão que Canclini faz a respeito da funcionalidade, da satisfação das necessidades e dos desejos:... "Pensamos que o homem no vo se desenvolve no socialismo chegará a libertar-se da obsessão competitiva e individualista, exarcebada no capitalismo pela multiplicidade artificial e pela renovação incessante dos símbolos de prestígio. Mas, mesmo numa sociedade que adapte a produção das necessidades básicas e atenuar o barroquismo mercantil dos objetos e suas modas, os utensílios sempre terão, além de seu valor de uso, um valor simbólico, características que representarão as relações afetivas, e não só pragmáticas, com os objetos. Sabemos que a funcionalidade de um objeto não reside somente em sua adequação mecânica às necessidades; é funcional quando também oferece uma adequação psicológica dos desejos. Para que uma casa, um automóvel ou uma cadeira "sirvam", seu desenho deve facilitar a atividade que com eles se cumpre habitualmente, mas, também é importante que sejam dúcteis para se adaptarem a outras funções para estimular a imaginação e a criatividade."¹²³ Mário Pedrosa vê o problema maior da arte hoje na sua integração na vida social como "uma atividade legítima, natural, permanente e não apenas tolerada ou aceita, mas à parte, para certas ocasiões, em certos meios".¹²⁴ Para o autor, hoje, o consumo não só influencia como determina a arte, subordinando-a:..."a Arte perdeu suas raízes culturais e foi subor-

¹²² PEDROSA, Mário, op. cit., p. 143.

¹²³ CANCLINI, Néstor García, op. cit., p. 143.

¹²⁴ PEDROSA, Mário, op. cit., p. 87.

dinada a outros padrões necessariamente instáveis e aleatórios como os dominantes no mercado consumidor.¹²⁵

Associado às relações afetivas mencionadas por Canclini, antes de analisarmos o consumo propriamente dito, há que se pensar na determinação do artístico e essa determinação a partir das relações que os homens estabelecem com os objetos. Em relação a esse aspecto, o mesmo autor afirma que "há possibilidade de se agrupar a diversidade dessas relações em três grandes tipos:

- A diversidade segundo as culturas: uma vasilha usada numa sociedade pré-colombiana, para fins domésticos ou religiosos, provocava emoções e comportamentos específicos, era percebida e valorizada de um modo, incomparável às de qualquer visitante de um museu europeu, em cuja vitrina está hoje guardada: embora continue a ser o mesmo objeto, no sentido material, as relações sociais das quais participa, num caso e no outro, mudam seu significado;

- A diversidade segundo os modos de produção: um isolamente semelhante da forma com relação à função ocorre, dentro da mesma cultura, com os instrumentos de modos de produção anteriores, ou de etapas prévias do mesmo modo de produção (por exemplo, um moedor manual de café), que se convertem em objetos decorativos num apartamento de hoje;

- A diversidade segundo as classes sociais: as flores de plástico, objetos de prazer estético genuíno na classe operária e em vastos setores da classe média, adquirem o caráter falso e irônico do "kitsch" para aqueles que foram educados na arte de elite".¹²⁶

¹²⁵ Idem, *ibidem*, p. 92.

¹²⁶ CANCLINI, Néstor García, *op. cit.*, p. 78.

Essa situação, ao mesmo tempo que insere o objeto plástico no contexto social, dificulta o estabelecimento de juízos sobre as obras, uma vez que relativiza três aspectos fundamentais: o cultural, o histórico e o de classe. Se retomarmos o quadro exposto no sub-capítulo anterior, ligado à distribuição, vamos notar que o artístico e, conseqüentemente, o consumo do artístico, com as três diversidades apresentadas, irão operar nos mesmos pontos básicos: no cultural, no histórico e no de classe.

Mesmo considerando, por um lado, o aspecto de relativismo geral da situação e, por outro, o aspecto arbitrário que possa pressupor qualquer tentativa de tipificação, ainda assim ousaríamos afirmar que no caso do consumo, com suas ligações diretas com a produção e a distribuição, há possibilidade de ser abordado (ainda que nebulosa e sempre passível de discussões), através dos canais de distribuição que, desde a produção já dirige a representação plástica ao consumidor final, se considerarmos que as diversidades apresentadas por Canclini são consideradas pelo produtor, no caso, pelo ceramista, desde o momento inicial da produção do objeto plástico. Ainda a esse respeito, Marcel Duchamp já afirmara em 1957 que..."o ato criador não é executado pelo artista sozinho, o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos".¹²⁷

Essas variáveis apontadas por Canclini irão atuar em vários aspectos, entre os quais, na empatia do produtor em relação ao consumidor e vice-versa. Dessa forma, os canais de

¹²⁷ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador, in: BATTOCK, Gregory, A Nova Arte, p. 74.

distribuição atuam como "pontes": buscam, por um lado, produtores que atendam o "valor supremo" que ele, canal distribuidor elegeu, uma vez que sua atuação já pressupõe um "público-alvo", caracterizado pelas mesmas aspirações que busca nos produtores.

Em relação a esse problema de diversidade de linguagem, Ferreira Gullar tece comentários a respeito da América Latina no campo da literatura, os quais, no campo da plástica, entendemos serem bastante pertinentes:... "A passagem da modernidade à atualidade interpôs um novo e grave obstáculo, como foi o triunfo (dentro do capitalismo e também do socialismo) dos códigos privados, enquanto se destruía paulatinamente a possibilidade de um código geral. Tal situação, de acordo com as novas sociedades altamente industrializadas em uma ou outra zona, não correspondia nem convinha à América Latina, mas, representou, não obstante, a única alternativa de trabalho".¹²⁸ Para Santaella, ... "com os códigos privados, penetrou até o fundo da dependência o problema de formulação de linguagem. A cada código particular corresponde uma linguagem, de alguma maneira privada e, por conseguinte, uma forma de leitura também particular, o que leva à decodificações múltiplas que se resolvem de acordo com a capacidade de compreensão do público".¹²⁹

Pelos códigos, verificamos que o posicionamento do produtor, do distribuidor e do consumidor se situam, de modo geral, no mesmo nível, o que obviamente também ocorrerá em termos de decodificação. Como consequência, vemos dois aspectos que atuam como que antagonicamente: por um lado, ocorre a fluência de comunicação, com consequências econômicas positivas para os três aspectos do circuito P-D-C, por outro lado, o que vemos são os este

¹²⁸ Gullar, José R.F. Vanguardismo e Cultura Popular no Brasil, in:

SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p.p. 59, 60.

¹²⁹ SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p.p. 59, 60.

riótipos que o produtor cria para si mesmo como garantia de mercado, o que geralmente ocasiona uma espécie de paralisia em termos de representação plástica em sua produção. "...Quando uma maneira ou um estilo tem saída garantida, o artista corre o risco de se tornar prisioneiro de sua própria linguagem. (...) Perdido no mundo da arte, ilude seus contemporâneos e faz de seu próprio plágio uma carreira, pelo menos enquanto vive. Ele apenas atrasa a prova do tempo, crítico impiedoso e que não perdoa esse tipo de compromisso. Esses falsos valores, criações técnicas do mercado, lançados à maneira de um produto de limpeza ou de uma pasta dental por uma vasta operação publicitária, sustentados por toda uma organização de revendedores e uma coalização de interesses, acabam cedo ou tarde por serem reajustados. Foi o caso de Bouguereau, era o caso de Bernard Buffet".¹³⁰

Ainda no caso da América Latina, de um modo geral, não podemos nos distanciar da idéia de que aqui, "se é verdade que o conceito de arte não define por oposição às atividades científicas, cedo começa a definir-se, em oposição às expressões criativas dos setores e culturas dominados"¹³¹ e, como afirmou Canclini a respeito da mesma idéia, o que ocorreu foi uma formação cultural descontínua, uma vez que tudo vinha pronto da Europa, aqui não houve tempo de formação e desenvolvimento nesse sentido. Houve uma substituição cultural por destruição, haja visto o caso dos Maias, dos Incas. Aqui, segundo o mesmo autor, "a cultura europeia desceu macia, tolerando, esmagando. Por acomodação, no primeiro caso e, por supressão, no segundo. Foi a dominação política através da dominação cultural".¹³²

130 RESTANY, Pierre. Os Novos Realistas, p.p. 233, 234.

131 LAUER, Mirko, op. cit., p. 11.

132 CANCLINI, Néstor García. Palestra proferida no teatro do Centro de Convivência Cultural de Campinas, em 20.09.1987.

3.3.2 Conclusões Parciais do Consumo

Por se tratar da América Latina, devemos observar as contradições antes de qualquer aspecto conclusivo. Como afirma Canclini: "A contradição entre o individualismo, promovido pela ideologia liberal, e a uniformidade, imposta pelo mercado cultural, apresenta seus efeitos mais opressivos nos países dependentes (...)...nas sociedades dependentes, é mais grotesca do que em qualquer outra a distância entre a ideologia da obra única, irrepetível e incomparável, e o desespero dos artistas para que seus trabalhos sejam reconhecidos na acumulação indiferenciada do mercado, quanto mais não sejam imitações aceitáveis dos trabalhos consagrados nos países centrais. Em lugar algum é mais evidente a contradição entre a imagem idealizada da "atividade criadora", superior a qualquer outra, e a frustração dos artistas que devem viver de trabalhos alheios à sua "vocação", pintar ou escrever nos fins de semana, suportar a competição e o desconhecimento em sociedades, nas quais as medidas de austeridade, exigidas pelas crises econômicas, começam por se aplicarem sempre ao campo da cultura".¹³³

Para análise do consumo na nossa área de estudo, a cerâmica urbana da cidade de São Paulo, optamos pelas três áreas mais relevantes apontadas por Canclini, assim como pelos seus "valores supremos": a arte elitista, a arte para as massas e a arte popular. Esse modelo, associado ao ciclo P-D-C torna possível a caracterização da cisão do sistema estético burguês nos seus aspectos mais relevantes. Canclini faz questão de lembrar que..."as três modalidades desenvolveram estéticas separadas, nas quais as obras são julgadas com diferentes critérios de valor".¹³⁴

¹³³ CANCLINI, Néstor García, op. cit., p. 104.

¹³⁴ Idem, ibidem, p. 49.

Ao observar as três áreas, a arte elitista, a arte para as massas e a arte popular, na primeira área, a elitista, vemos a localização da maioria dos ceramistas. Aqueles que nela não se situam, aspiram-na enquanto consumidora de sua produção. Nessa área, o valor supremo apontado por Canclini é a originalidade,¹³⁵ ao que Lauer associa o prestígio do nome do produtor e a nobreza dos materiais. Essa nobreza, no caso da cerâmica, seria substituída pela temperatura que a peça passou no decorrer de sua produção: quanto mais alta, mais valorizada.

No nosso campo de estudo, a cerâmica, observamos a captação, a permanência e a organização de processos criativos efetivamente inseridos na estrutura matriz da dominação, não só dentro dela, mas com a capacidade de articulação em outras áreas em benefício próprio. Assim, as características apontadas por Lauer,¹³⁶ em torno das quais se produziu o grosso da especulação do ramo da filosofia idealista denominado Estética, continuam a existir predominantemente na arte elitista, conseqüentemente, no caso da cerâmica, de modo evidente:

- A característica do "artístico/do não artístico" - afastando qualquer processo que, em virtude de suas características tenham possibilidade de modificação desse esquema;

- A tautologia - tudo aquilo que é reconhecido como arte passa a ter as características da *arte*.

Considerados por Lauer como dois traços públicos do sistema artístico, continuam a ser reconhecidos como tais pelo idealismo.¹³⁷ Ocorre a presença dessa dupla nos três momentos do ciclo P-D-C.

Na cerâmica urbana produzida em oficinas de pe-

135 Idem, *ibidem*, p. 49.

136 LAUER, Mirko, *op. cit.*, p. 11.

137 Idem, *ibidem*, p. 11.

queno porte em São Paulo, verificamos o apoio na influência oriental como base mais relevante, entre outras, para afirmação das características mencionadas. Quanto maior o distanciamento dessa influência, maior é a preocupação do intermediário (no caso das classes dominantes, o principal canal distribuidor é a galeria) com a aceitação da obra e, conseqüentemente, com o seu lucro. Essa situação se agrava ainda mais no caso de São Paulo, se considerarmos que as três galerias mais relevantes no comércio de cerâmica têm seus proprietários de origem japonesa.¹³⁸

Embora Canclini afirme que... "as formas se renovam com a periodicidade exigida pela multiplicação dos lucros (...) já não se trata de criação, mas, de manipulação; não se trata de antecipar-se à própria época, mas, de se adaptar ao gosto médio e às exigências do mercado".¹³⁹ Como forma de controle da produção, verificamos que as classes dominantes respondem com o tradicionalismo autoritário, como resposta à crise social. A não aceitação da obra e a conseqüente ausência do lucro é ainda a arma mais eficaz e leva o ceramista, na maioria das vezes, à marginalização e conseqüentemente frustração enquanto produtor. Esse tipo de atitude torna-se ainda mais grave se considerarmos nossa localização histórica e geográfica, como países do Terceiro Mundo. Ainda em relação a esse aspecto, observamos entre os ceramistas uma espécie de "consciência coletiva". É bem provável que por essa razão, entre outras, haja entre os ceramistas entrevistados um percentual tão grande (34,84%) de assinantes de revistas como "Ceramic Monthly" e "Ceramic Review".¹⁴⁰

Já na arte para as massas, com sua tônica no se

138 Observar o sub-capítulo anterior - 3.2 Distribuição, item 3.2.2, referente às instituições mais relevantes.

139 CANCLINI, Néstor García. op. cit., p. 121.

140 Porcentagem obtida através da pesquisa de campo.

gundo momento, a distribuição (tanto por razões ideológicas como econômicas), com seu valor supremo apontado por Canclini como a "sujeição feliz",¹⁴¹ embora não tão dependente dos dominantes, se vê obrigada a produzir mais para proporcionar lucros aos donos dos meios de difusão, de modo a garantir a continuidade de absorção de sua produção. Para isso, deve continuar transmitindo ao proletariado e às camadas médias a ideologia burguesa (aí entra sua relação mais direta com os ideais da arte elitista), se possível associada ao aspecto utilitário como uma das garantias de sua rápida absorção pelo mercado. Não há tempo para questionamentos. Há, isto sim, emergência do lucro.

No caso de "arte para massas", em cerâmica, especificamente a urbana produzida em pequena escala, observamos dois tipos de produção:

- A "produção constante" (dentro de sua característica irregularidade), que envolve produtos finais absorvidos pelo mercado no decorrer de todo o ano, composta prioritariamente de formas utilitárias;

- A "produção de época" - nesse caso, a produção se dirige para um consumo previsto dentro de um determinado período: para a Páscoa, por exemplo, ocorre uma produção generalizada de "coelhos" de cerâmica, de todas as formas, tamanhos e cores, associados ao utilitário, como potes inseridos na própria forma, "ovos de Páscoa" de cerâmica divididos em duas partes - fundo e tampa -; já para o "Dia das Mães" são produzidas caixas em forma de "coração" de todos os tamanhos e cores, muita bijuteria, assim como no Natal uma infinidade de formas relacionadas à época, como "Papai Noel", bengalas coloridas, sinos, enfeites para a árvore, e assim as épocas se sucedem no decorrer do ano.

141 CANCLINI, Néstor García, op. cit., p. 49.

No caso da chamada "arte popular" por Canclini, "...a não preocupação com o lucro e, sim, sua subordinação ao uso e à satisfação de necessidades do conjunto que a potencializam até convertê-la numa forma de "praxis"¹⁴² é mencionada pelo autor como "arte de libertação, com seu valor supremo na satisfação solidária de desejos coletivos. Nesse caso, não há a presença gritante de mecanismos de pressão (embora continuem a agir indiretamente), mas, também não ocorre a "legitimação da atividade através da geração de lucros", fato apontado por Lauer, que ocorre principalmente na fase da distribuição".¹⁴³

O que observamos dentro do nosso campo de estudo, diante dos três aspectos apresentados por Canclini, é a burguesia (incluindo-se aí a pequena também) como reguladora da identidade coletiva que, juntamente com a organização ritual do consumo, constitui uma "espécie de regulação do gosto estético, isto é, da procura".

142 Idem, *ibidem*, p. 50.

143 LAUER, Mirko, *op. cit.*, p. 77.

4. O OBJETO ARTÍSTICO E O OBJETO ARTESANAL

Embora muitos autores, em diversas épocas, tenham se preocupado com o assunto, entendemos ser pertinente ao nosso estudo uma análise revisional do objeto artístico e do objeto artesanal. Nosso interesse é justificado basicamente por dois fatores:

- Pela própria cerâmica que, pelo seu processo histórico entre as demais formas de produção plástica, é a que mais suscita discussões a respeito do objeto artístico e do objeto artesanal. Aliados a esses fatores, ainda temos, em relação à possibilidade utilitária da cerâmica, o fato de que, dentro da lógica das classes dominantes ocidentais, este dado serviu, em vários momentos, como critério para afirmar que "o domínio privilegiado do artístico seria o não utilitário".¹ Na verdade, como afirma Lauer, "...o que se procura, com as distinções do idealismo, é, no fundo, uma justificação da condição subalterna da não arte e, além disso, uma fundamentação 'universal' desta subalternidade".²

- Pela necessidade de revisarmos conceitos que, aparentemente definidos, acabam por se tornar paradigmas, absorvidos e utilizados, uma vez sedimentados, mesmo por épocas que não mais os justificam. Tornam-se "epigonismos" na medida que Bosi defini o

1 LAUER, Mirko, op. cit., p. 14.

2 Idem, ibidem, p. 14.

termo.³ Como afirma Santaella, "A leitura do passado só pode iluminar o presente na medida em que o passado não funcione como parâmetro absoluto"...⁴ Além disso, com exceção de Fethe, que mais se aproximou, em épocas passadas, da possibilidade social da arte e do artesanato (com a afirmação da dependência da função atribuída ao objeto acabado num determinado momento ou contexto social), as concepções idealistas sequer mencionam a arte e o artesanato como formas de existência social. Como afirma Lauer, isso se torna um paradoxo, uma vez que... "é no terreno sócio-econômico que estas diferenças são mais claras, se bem que nenhuma delas contribua para reafirmar as características ou a supremacia da categoria arte".⁵

Em relação ao processo histórico da cerâmica ocidental, resumidamente, temos como relevantes os seguintes dados: ... "Durante toda a sua história, a cerâmica foi considerada como arte, até que, no século XIX, na Europa Ocidental, o trabalho do ceramista foi substituído pela produção industrial. A beleza do material já não era tão apreciada. E a modernidade fez com que objetos feitos um a um perdessem seu valor. Folclore e tradição não eram bem vistos. Apenas com os movimentos de contra-revolução e conscientização de valores e tradições regionais é que a cerâmica foi redescoberta. Essas mudanças foram parte de um movimento mundial que muito tem a ver com um intercâmbio entre Oriente e Ocidente. Em 1920,

3 Para Bosi, ... "O epigonismo se reconhece pelo uso obsessivo ou compulsivo de fórmulas já testadas e consagradas. Repetir o que já deu certo é, evidentemente, uma das tendências mais fortes dos seres vivos: é difícil calcular o quanto a história das civilizações deve à capacidade imitativa dos homens!" Embora utilize o termo para definir a corrente de repetidores que ocorre no final de "quase todos os grandes estilos conhecidos", entendemos ser o mesmo compatível com a situação dos conceitos abordados. BOSI, Alfredo, Reflexões sobre a Arte, p. 23.

4 SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p. 27.

5 LAUER, Mirko, op. cit., p. 14.

Bernard Leach, um ceramista inglês, volta do Japão onde estudou a ideologia e os processos da cerâmica japonesa. Leach estabeleceu uma nova relação para a cerâmica. Para ele, a dificuldade do ceramista estava em se equilibrar entre pertencer aos nossos dias, aspirar à posição de artista criativo e combinar os movimentos contemporâneos de arte com os períodos clássicos do Oriente".⁶

Embora seja admissível a fragilidade do texto, nele podemos reconhecer o quanto a cerâmica, na história da arte ocidental, se tornou cada vez mais vulnerável a todos esforços idealistas no sentido de distinção e valorização da arte em outras manifestações plásticas, com conseqüente rebaixamento em termos sociais, econômicos enquanto atividade produtiva nas mais diversas formas de conceituação que ocorreram no decorrer das épocas.

Desde o início da separação entre os conceitos referentes à "Arte" e "Artesanato", verificamos uma clara relação entre a atividade produtiva e o aspecto econômico e social da época. "A palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer juntas entre as partes do todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam comover a alma (a música, a poesia, o teatro), quanto os ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo. Aliás, a distinção entre as primeiras e os últimos, que se impôs durante o Império Romano, tinha um claro sentido econômico-social. As *artes liberales* eram exercidas por homens livres; já os ofícios, *artes serviles*, relegavam-se a gente de condição humilde. E os termos artista e artífice (de *artifex*: o que faz arte), mantêm hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual

⁶ CLARK, Garth e HUGHTO, Margie. A Century of Ceramics in the United States - 1878 - 1978. In: Cerâmica Arte da Terra, p. 9.

tual e o trabalho manual".⁷ Para Lauer, em algum momento situado entre o Renascimento e o século XVII ocorreu a separação da porção dominante da plástica do pré-capitalismo histórico das plásticas populares nos países dominados, e esse fato se apresenta como um corte similar, embora não seja igual, àquele que em tempos anteriores a própria noção de arte estabelece na Europa, atribuindo o fato às modificações ocorridas dentro das classes dominantes dos países capitalistas (uma faceta de seu desenvolvimento social), bem como às expansões coloniais e imperialistas destes países que transformaram substantivamente os elementos internos do sistema artístico.⁸

Como o mesmo autor afirma, hoje em dia "...é materialmente impossível abarcar num só estudo todos os sistemas de produção plástica do pré-capitalismo (histórico e contemporâneo),⁹ e complementaríamos afirmando que, mais insensato seria ainda a pretensão de, no mesmo trabalho, associarmos um levantamento de todo sistema de produção considerada artística. Em ambos os casos, no máximo, "não passariam de respostas formais à esta outra abstração nominal que é a arte como conceito".¹⁰

Com o intuito de buscarmos a interpretação de dados fornecidos por pesquisas de campo, entendemos ser mais viável, pelas propostas iniciais deste estudo, apresentarmos os resultados coletados através de questionários e, então, a partir dos conceitos extraídos dos ceramistas entrevistados, empreendermos às causas, às raízes de tais conceituações. Desse modo, expomos os resultados obtidos:

7 BOSI, Alfredo, op. cit., p.p. 13, 14.

8 LAUER, Mirko, op. cit., p. 13.

9 Idem, ibidem, p. 15.

10 Idem, ibidem, p. 15.

ARTE

- "É tudo que é feito de modo criativo e original, mesmo que ligado à tendências, mas, sem que haja copismo. É a criação que leva à satisfação do autor. São os sentimentos do autor que são transmitidos à sua obra".

- "Como arte nobre, desde o preparo da argila até o momento da mostra".

- "Arte é o meio de comunicar os sentimentos e pensamentos de forma escolhida".

- "Transformação do estado de espírito, necessidade do artista transmitir seus sentimentos, expressando em seus trabalhos".

- "Arte é uma coisa muito relativa, depende muito do lugar, do que você pensa e da definição das outras pessoas".

- "É a reprodução ou a realização de formas da natureza ou imaginárias".

- "É tudo aquilo que existe, não só aquilo que é criado pela pessoa. Mas, objetos industriais de outras perspectivas podem ser arte também".

- "Arte é toda manifestação humana que comunica uma emoção através dos órgãos de sentido. As artes plásticas atingem a visão e, mais recentemente, também o tato, audição, olfato... A cerâmica se limita aos dois primeiros".

- "Concretizar os próprios sentimentos através das formas e despertá-los em outros".

- "É a arte de criar e desenvolver o que está no espírito e mente".

- "Arte é criar um trabalho que houve pesquisa desde a argila, forma, queima, esmaltação".
- "Criar com amor, tecnicamente formulado".
- "É a manifestação do indivíduo, dentro de uma linguagem plástica".
- "Sinceramente, não me vejo com capacidade de formar um conceito (entendo pouco). Arte é criar, por em prática algo que se tem em mente".
- "Arte para mim é comunicação, interpretação dos sentidos e idéias, ocupando agradavelmente o espaço físico e abstrato".
- "Mostrar o belo através de significações no conteúdo".
- "É o resultado de um trabalho contínuo, que reflete um processo pessoal de crescimento e que tem a "marca" inconfundível do produtor".
- "Para mim, o artista plástico cria uma obra de arte do tipo escultura".
- "Formas de expressar a sensibilidade de pessoas nas coisas e tanto corriqueiras como são".
- "É o talento natural, transformado em profissão, com a finalidade mais do que justa, de vender seus trabalhos lucrando, para poder investir novamente".
- "Expressão através da estética".
- "Arte é expressão, é manifestação. Pode ser plástica, gráfica, etc. e se utiliza de vários materiais, o qual o artista mais se identifica, ou descobre, ou domina".

- "Para mim, é uma forma de expressão, um meio de colocar, dar forma a sentimentos internos. Exteriorizar conceitos adormecidos no inconsciente".

- "Arte para mim é a junção da técnica com a condição de expressão que o artista pode ter, isso associado a grande senso estético".

- "É a colocação do seu interior em uma obra de arte".

- "É o prolongamento de nossa sensibilidade além da matéria".

- "Acredito que a conceituação básica vem em primeiro lugar do próprio autor e de maneira mais geral a arte expressa um momento histórico e psicológico do homem".

- "É tudo aquilo que se cria e se transforma, se moldada".

- "Arte é aquela que não se preocupa com o modismo, o agrado, etc.".

- "É o modo de ver e transmitir algo comum da arte a ser feita".

- "Beleza, estética visual, comunicação".

- "Materialização estética dos sentimentos do indivíduo".

- "Arte é o modo de concluir".

- "É o meu caminho; é a minha vida, a minha necessidade grande de achar uma veia que eu possa cada vez mais explorá-la e caminhar com ela".

- "A arte de criar cada qual com seu estilo próprio".

- "Partindo da criatividade, para mim, qualquer peça cerâmica".

mica é uma expressão de arte de quem a fez".

- "É aquela que não se preocupa com o modismo, com o agrado, etc. É a hora em que o artista põe para fora o seu momento, quer seja na escultura, na tela, na cerâmica".

- "É todo produto resultante de um processo mental".

- "Qualquer forma de expressar conhecimentos, formas de criação, dons artísticos com estudo prévio".

- "Expressão dos sentimentos e mensagens do artista, além da realização pessoal do artista poderia ser também um reflexo da época em que vive o artista em sua obra".

- "Arte é algo que vem de dentro do ser, são sentimentos expressos em objetos e gestos que escondem um certo mistério, principalmente aos olhos de quem os vê".

- "Qualquer vivência estética que seja agradável aos sentidos".

- "Através dos sentimentos interiores, passar uma idéia para criação e que esta tenha alcance aos sentimentos dos outros seres humanos sem restrição à idade, sexo e status".

- "Arte no sentido plástico envolve um estudo formal, que na minha opinião tem a necessidade de ser sentido, tende a ser original e passar uma idéia. É muito difícil de explicar, mas, para mim, arte tem que emocionar".

- "A arte deveria ter importância primordial nas escolas educativas. Uma formação séria para todos os níveis de idade. Mesmo em presídios, etc.".

- "Arte é aquilo que é produzido 'de dentro para fora', com alta emoção, que, de um jeito ou de outro, reflita a pessoa

que produziu".

- "Ser decorativa, utilitária e ter qualidade".
- "Tudo que é feito com sua imaginação, criatividade, utilizando-se de materiais que você julga necessários, até mesmo transformando".
- "É tudo aquilo que você sente e tenta colocar pra fora no seu trabalho. Um trabalho de pesquisa, amor e muita luta resulta na arte".

ARTESANATO

- "Quando preciso, ajuda a manter o artista".
- "É a forma de decorar a peça já fabricada".
- "Nível ou patamar de um indivíduo que está num nível intermediário entre artista plástico - 'técnico' que manuseia materiais sem conhecimento profundo do que faz".
- "Artesanato é uma coisa muito relativa, depende muito do lugar, do que você pensa e da definição das outras pessoas".
- "É a realização de um método de trabalho".
- "É aquilo totalmente ou semi-manual".
- "São as artes plásticas do cotidiano na vida do cidadão comum, impregnada de cultura popular".
- "É uma arte popular, passada de geração à geração".
- "O mesmo que arte, com outra meta, além de criar arte".
- "Artesanato é quase a mesma coisa que arte, só que se refere a objetos mais populares e variados - misturando-se os ma-

teriais entre si".

- "É a manifestação do indivíduo, dentro de uma linguagem plástica".

- "Para mim, artesanato é tudo criado com o material que eu tiver na mão e fique bonito e criativo. É poder criar algo mais rústico".

- "Artesanato é arte, mas, está ligada a trabalho e história, se preocupando mais com a parte comercial, na maioria das vezes".

- "Habilidade manual - reproduzidas sem muita preocupação com a presença do espírito (mais decorativas)".

- "É também o resultado de um trabalho contínuo, mas, sem a evolução ou crescimento que se reflete no trabalho artístico".

- "O artesanato é uma obra do tipo feito em quantidade".

- "Aquilo que é feito manualmente, quase que totalmente".

- "É você gostar de usar as mãos para criar algo. É muito bom e não é usado necessariamente para sobrevivência".

- "Trabalho manual comercializado mais facilmente, não necessitando estudo sobre estética".

- "É um sistema de produção".

- "É uma forma também de expressão, porém, muito limitada dentro dos conceitos sociais e a arte em si é pouco conhecida".

- "Artesanato é o trabalho manual, que deve ser criativo (ou pode até não ser, no sentido de ser elaborado a partir de um trabalho já conhecido), no que requer certa técnica e é repetido e seriado".

- "Toda forma de arte pessoal a ser divulgada em quantidade limitada".
- "Técnicas para confecção de peças utilitárias com ou sem estilo artístico".
- "São trabalhos manuais".
- "É uma arte diferente, não muito criativa, mas não no seu todo, existem alguns artesanatos muito artísticos".
- "É uma peça feita com as mãos".
- "Não posso responder, por não frequentar essa área".
- "Expressão das mais válidas. Cada artesão dá um pouco de si mesmo em cada obra, por menor que ela seja".
- "Trabalho manual sem preocupações técnicas ou sentimentais".
- "É o artista mostrando seu país através de seu trabalho".
- "Sabe, aí a coisa se complica - o artesanato - se não é produção em série... mas quero um caminho mais alto que ele".
- "Artesanato é para mim a expressão do povo, que pode ser sempre analisado como a necessidade dos povos expressarem seu sentimento".
- "É tudo aquilo que o artesão faz a mão, e que ele dá tudo para que saia ótimo".
- "É um trabalho em escala muito maior, direcionado especificamente para a venda".
- "É todo trabalho manual que se repete indefinidamente".

- "Trabalhos fáceis, manuais, feitos sem muito conhecimento prévio (estudos)".

- Aquilo que se aprende (uma técnica ou ofício) e vai se passando através das gerações, sem as preocupações da arte (expressão dos sentimentos e mensagens do artista)".

- "Para mim, o artesanato, dependendo de como e o momento em que foi feito, resulta na arte".

- "O artista faz todos os processos e usa uma forma de linguagem repetitiva".

- "Uma criação também vinda do sentimento, porém, com condição de produção e custo mais barato, ou seja, produção maior, custo menor, qualidade média".

- "Artesanato é todo material manufaturado em que o sentido estético está presente, mas, às vezes, não com um estudo mais aprimorado e, geralmente, sem a preocupação da peça única, sendo a cópia difundida e o sentido da venda, primordial".

- "Artesanato: acho fundamental e muito importante na cultura. Mas é muito pouco valorizado. As condições de trabalho são péssimas. As chances de 'crescer' são mínimas".

- "O artesanato tem duas características básicas: a produção em série e a necessidade de comercialização. Deve ser prático na produção e agradar o público na vendagem".

- "Tudo aquilo que você produz, independente dos recursos, o importante é ter as características do artesanato".

- "Acho que está mais ligado ao trabalho manual, mais como reprodução de determinada 'coisa'".

Além das conceituações referentes à ARTE e ARTESANATO, solicitamos aos ceramistas entrevistados, que colocassem também, por escrito, as diferenças entre os conceitos, caso sentissem necessidade. Assim, um dos objetivos foi o de verificar de modo mais claro as possíveis diferenças entre "ARTE e "ARTESANATO", e tentar estabelecer relações entre esses conceitos e a época de seus aparecimentos no decorrer da história, procurando prováveis explicações de suas existências até os dias de hoje, mesmo que sejam em processos idiossincrásicos. Entendemos que a idiossincrasia, nesse caso, deixa de existir quando encontramos persistência desses conceitos no coletivo, mesmo que tenham sido emitidos de modo empírico. Eles não só passam a existir no coletivo como, por vezes, o influenciam, desde que haja interesse por parte do sistema.

Eis as diferenças entre os conceitos ARTE e ARTESANATO observadas pelos ceramistas entrevistados:

- "Arte é tudo aquilo que você sente e tenta colocar pra fora no seu trabalho. Um trabalho de pesquisa, amor e muita luta, resulta na arte. Artesanato é o derivado disso tudo. Acredito que seja recebido de uma forma mais 'resolvida'. Penso que a pessoa que compra o barro, trabalha com ele, sofre também com ele, queima, prepara o esmalte, queima novamente e vai à luta para ver esse trabalho colocado em algum lugar, está fazendo arte. Já artesanato eu sinto como ir ao revendedor comprar a peça, comprar o esmalte, seguir uma orientação e, depois de pronta, comercializá-la ou não".

- "O artesanato tem fácil vendagem, transporte, exposição. A arte cerâmica depende de uma auto-avaliação, acabamentos técnicos, locais próprios para exposição.

- "No ato de criar formas ou reproduzir a natureza, projeta-se uma sensibilidade própria, e na realização de um trabalho se

guindo métodos pré-fixados só se estará confeccionando mais alguma coisa já conhecida".

- "A arte pode ser tudo, artesanato é so aquilo feito à mão".

- "A obra de arte é única ou múltipla com tiragem determinada. O artesanato se repete ou evolui indefinidamente".

- "A diferença entre a Arte e o Artesanato é o sentido estético, o equilíbrio".

- "Arte e Artesanato são diferentes apenas no modo como são feitos. A Arte é mais bem bolada, é mais pensada. O Artesanato é mais espontâneo, é mais livre".

- "No fundo, Artesanato e Arte se encontram, mas, vejo o artesão como alguém que tem mais habilidade do que arte e, muitas vezes, o artista tem menos habilidade e mais arte".

- "A Arte e o Artesanato são diferentes nas técnicas".

- "A Arte é um verdadeiro Artesanato, mas, nem todo Artesanato é uma Arte".

- "Arte: necessidade estética. Artesanato: belo comercial".

- "Arte possui o inédito, o Artesanato, a reprodução, embora manual, porém, o artesão não trabalha tanto com o fator estético".

- "Arte é mais profunda, requer estudos, aperfeiçoamento, até conseguir se expressar, e artesanato já é bem mais popular, não requer muito conhecimento, nem tampouco aperfeiçoamento. Acho que seja mais a expressão de um povo".

- "Criação: sentimento expressão-individualidade da obra

ou série numerada, no caso de Arte. É repetição limitada no caso de Artesanato".

- "O Artesanato é a criação de um objeto partindo de sua função e Arte é manifestação independente e pura".

- "Arte é algo que se transmite de seu interior para uma determinada massa (no caso, a cerâmica, pode ser outro material). Artesanato é muito copiativo, é criado, mas, não diversificado dentro daquela criação".

- "Observação a respeito da diferença entre Arte e Artesanato: Eu somente crio artes, não mexo com artesanato".

- "Subjetivamente, não há diferença, porque para o artesão tudo o que ele faz é arte, embora não seja este o conceito dos outros".

- "Arte é também expressão, só que mais trabalhada, pesquisada, exige domínio, estudo, muito desenho. Picasso, antes de ser moderno, foi acadêmico. Conhecia perfeitamente toda estrutura óssea e muscular de um corpo e, assim, também ocorreu com outros grandes".

- "Arte: mais elaborada que artesanato. Arte: sofisticação, Artesanato: simplicidade. Arte: mais valorizada. Artesanato: preços baratos".

- "Penso que também pode existir criatividade no artesanato em alguns casos".

- Talvez seja na escolha do material, no caso da qualidade, beleza, etc. Não sei ao certo qual a diferença entre Artesanato e Arte, mas para mim, o Artesanato é o produto da Arte".

- "Arte: com menos produção e maior atenção a cada cria-

ção. Artesanato: Arte com maior produção e procura na redução do custo, o que por vezes prejudica a qualidade".

- "Multiplicação. O Artesanato tende a se vulgarizar - estudo, pesquisa formal - o artesanato chega a um ponto e estaciona, comercialização. No Artesanato, a venda acaba sendo a idéia principal. A forma artística, no meu entender, é criada para ser uma forma por si sõ e tende a ser arte no sentido em que resulta numa peça que toca quem a vê. O sentido de venda é posterior (a priori). Arte demonstra estudo e trabalho de criação".

- "A formação filosófica é bem diferente. Agora, inspiração é universal".

Através das conceituações observadas, podemos verificar o quanto ainda predomina a separação formal entre os conceitos "ARTE" e "ARTESANATO" e, conseqüentemente, entre o objeto artístico e o objeto artesanal, enquanto inscritos em "artes maiores" e "artes menores". Sem nenhuma intenção reducionista, vemos prevalecer na conceituação de "ARTE" os aspectos de "sentimentos transmitidos", "originalidade", "aspecto criativo", assim como conceitos vagos, como "o belo através de conteúdo", "a expressão através da estética", "tudo que existe". Já "ARTESANATO" é sempre colocado em condição de subalternidade em relação, não só à ARTE, mas, também aos aspectos sociais, políticos e econômicos que, obviamente, atingem os três aspectos do ciclo PRODUÇÃO - DISTRIBUIÇÃO - CONSUMO. Encontramos uma incidência muito grande na afirmação de "ARTESANATO" como "atividade manual ou semi-manual", "atividade repetitiva", e "arte popular". Em todas as conceituações apresentadas, apenas duas têm a preocupação de relativizar os conceitos, colocando ambos em dependência direta ao lugar e à conceituação geral que se têm de ambos.

Teríamos vários caminhos a percorrer, passando por diversos autores, em diferentes épocas, para uma análise mais profunda

do objeto artístico e do objeto artesanal que aparecem, em muitos textos, substituídos por "arte" e "artesanato".

Entendemos que uma reavaliação do objeto artístico e do objeto artesanal deva partir de uma análise, por mais breve que seja, do processo histórico de ambos, pois assim já teríamos, no decorrer do mesmo, dados concretos que passaram a interferir e, conseqüentemente, alterar esses conceitos. Desse modo, vemos a existência não casual, mas a transformação desses conceitos em paradigmas condicionados a interesses das classes dominantes ocidentais. Aliado a esse aspecto, no caso específico da América Latina, temos ainda o vínculo aos diversos impulsos da expansão colonialista, posteriormente imperialista das grandes potências.

Quando observamos a concepção de arte como setor específico e distinto da criatividade humana, notamos a seqüência da mesma dentro de um processo de reordenamento do *trivium* e do *quadrivium* medievais, em momentos que a constituição do capitalismo na Europa já se encontrava avançada. Aqui no nosso continente, ela chega atropelando, como um fator a mais de dominação dentro do mesmo movimento histórico, com o conseqüente rebaixamento do objeto artesanal como uma estratégia a mais de dominação, como mais um caminho encontrado pelos dominadores para a colonização ideológica e imposição da plástica senhorial.¹¹

Verificamos que, desde o início da divisão de trabalho entre artistas, homens livres que exerciam as *artes liberales* e artífices, gente de condição humilde que atuava nas *artes serviles* no Império Romano, o fator determinante é a classe social. E esta é ligada às formas de produção.¹² Dentro das frações estabelecidas, há que se considerar também as subfrações, e no caso dos artesãos, Lauer afirma que "a organização do mundo dominado começa

11 LAUER, Mirko, op. cit., p. 113.

12 BOSI, Alfredo, op. cit., p. 14.

a copiar aquela do mundo que domina (...). Visto da perspectiva das relações sociais de produção, a massa dos *artesãos* cinde-se em exploradores e explorados; visto da perspectiva da forma de produzir, cinde-se entre quem empreende (como exploradores ou como explorados) o caminho da economia de escala e quem empreende o caminho do artista individual na organização burguesa do sistema artístico. Enquanto este processo de cisão e depuração consolida-se e define-se, vamos notando um conjunto de esforços individuais e coletivos para enfrentar a nova lógica produtivista do capital: o incremento ou a sofisticação da oferta; os esforços por competir com alguns ramos da indústria, em condições de óbvia desvantagem técnica e econômica, tanto no que se refere ao motivo quanto ao tipo de objeto produzido. (...) E, assim, produzir mais e produzir "melhor" passam a constituir duas opções diferenciadas e mesmo contraditórias na mentalidade dos produtores. Produzir mais supõe novas formas de produção e, a partir delas, a produção de formas novas; a indústria, com sua capacidade de produzir objetos de maneira uniforme e abundante, com custos minimizados pela tecnologia e pela multiplicidade, passa a ser o paradigma tácito de muitos produtores.¹³

Ainda em relação à Europa, Lauer mesmo com o campo de estudo delimitado geograficamente pelo Peru, notamos que as observações pertinentes a esse aspecto de dominação se encaixam perfeitamente no nosso caso, quando comenta: "...Ingressou-se num novo mercado, mas, em condições bastante diferentes daquelas da Europa século XIX: lá o artista aparece bem antes da galeria capitalista, ao passo que no contexto andino todos os elementos de P-D-C capitalista são obrigados a aparecer simultaneamente, uns como importação direta, outros como produto efetivo das novas circuns-

¹³ LAUER, Mirko, op. cit., p. 113.

tâncias".¹⁴

A questão da produção artesanal é vista por Gillo Dorfles da seguinte forma: "as antigas formas de artesanato continuam vegetando apenas como ecos de experiências já em desuso e destinadas a desaparecer totalmente em breves anos; assim como as formas de artesanato 'moderno', aquelas que assimilaram as lições das "artes maiores" dos nossos tempos (...) o artesanato em série, de baixo preço, não poderá subsistir enquanto seus custos não chegarem a se equiparar aos custos efetivos de uma mão-de-obra especializada, e tenderá a ceder o campo a outros produtos industriais análogos, menos característicos, porém mais funcionais; poderá seguir subsistindo só na produção de objetos individuais de 'luxo', de alto preço, realizados por poucos artistas artesãos que tenham a possibilidade de criar artigos sumamente especializados e que possam ser vendidos por preços muito mais altos que os da produção normal em série."¹⁵ Nos parece que Lauer, de certo modo, tem a mesma opinião da produção artesanal, quando afirma: "Numa economia predominantemente capitalista, este seria o tipo de "liberdade" de que só gozarão, muito em breve, aqueles que exercerem o papel de empresário, ou que desempenharem este papel, estando em situação exterior à parte estritamente produtiva do processo: o Estado e os intermediários comerciais."¹⁶

No aspecto cultural, observamos que a produção artesanal leva a marca do valor de uso, enquanto que a produção plástica, o valor de troca, dentro do capitalismo. Quanto a esses valores, mesmo que façamos uso freqüente de pares dialéticos, ambas não são duas categorias distintas, mas, devem ser entendidas como dois as

14 Idem, *ibidem*, p.p. 130, 131.

15 DORFLES, Gillo. *El Diseño Industrial e su Estética*. In: Sheila Leimer. *Arte como Medida*, p. 100.

16 LAUER, Mirko, *op. cit.*, p. 62.

pectos da mesma realidade. Como Lauer afirma: "...o valor de uso não desaparece com o advento do valor de troca, nem este é uma "invenção" do capitalismo (que é, simplesmente, a fase de seu predomínio).¹⁷ Numa breve retrospectiva histórica em relação ao utilitário, Sheila Leiner aponta entre as causas, um "equívoco histórico": "Houve um tempo em que pertencia ao artesanato toda a amplíssima gama de produções parcialmente realizáveis em série, reputadas como de valor estético inferior à "artes puras". As obras mais modestas, com os vasos de cerâmica ou vidro, os tapetes, os tecidos adornados e pintados de diversas maneiras, toda esta série das chamadas "artes aplicadas", se opunham radicalmente à pintura e à escultura. Na realidade, com o advento da era industrial, tais setores decaíram muito e isto poderia justificar, segundo alguns críticos, o fato de que se tenderá a considerar tais formas artísticas como "menores" em comparação com a pintura, escultura ou arquitetura. Entretanto, segundo Gillo Dorfles em seu livro *El Diseño Industrial y su Estética*, tal equívoco deveu-se sobretudo ao fato de não se haver entendido que a ineficácia de tais obras não provinha do fato de serem "aplicadas" ou "decorativas", mas que, na maioria das vezes, se tratava de péssimas imitações do passado, em vez de representarem novas formulações de acordo com o espírito de sua época. As batalhas que travaram Ruskin (...) e Morris giraram precisamente em torno desse ponto. Segundo eles, a atividade artesanal deveria desenvolver a sua própria autonomia estética, o que certamente culminou com o *design* contemporâneo, mas também concorreu para o desvirtuamento das atuais realizações em arte aplicada.¹⁸

A mesma autora estabelece historicamente três fases distintas para as relações entre o desenho industrial, a pintura e a

17 Idem, *ibidem*, p. 47.

18 LEIRNER, Sheila, *op. cit.*, p.p. 99, 100.

escultura:

- A primeira, com a Revolução Industrial, durante a qual, obras técnicas e mecânicas eram consideradas de forma completamente distinta das chamadas "belas artes". Mesmo assim, se tentava mascarar a máquina, acrescentando-lhe alguns adornos, ou introduzindo em sua estrutura elementos decorativos.

- A segunda fase, temos a "art-nouveau", com a criação de objetos e arquitetura de elaboração muitas vezes mecânica, porém, com um altíssimo coeficiente decorativo e artístico. Dessa época datam inúmeros trabalhos em arte aplicada como o vaso, o painel de madeira entalhada e um centro de mesa de cerâmica desenhados por Gauguin, em 1888 (que para Pierre Francastel foi o "iniciador de uma arte ligada à representação através de ouropéis pitorescos de um *décor* puramente ornamental").

- A terceira fase é colocada como a fase bauhausiana neoplástica, onde ocorreu a convicção que tantos os objetos industrializados como a arquitetura deveriam estar submetidos ao binômio utilidade-beleza. Foi quando ocorreram analogias estilísticas entre pinturas e esculturas e objetos produzidos industrialmente, criados, entre outros, por Mies van der Rohe, Breuer, Le Corbusier, Ritveld e outros. Para Dorfles, "este foi um período glorioso e pleno de interesse polêmico e ideológico. Mas, hoje, tantas décadas decorridas, podemos nos dar conta de que naquela suposta submissão de um setor artístico ao imperativo de 'funcionalismo' devia haver algo de forjado.¹⁹ Tanto no período imediatamente pós-bauhausiano como em tempos mais atuais, proliferaram artistas que aplicavam sua arte a objetos com função definida. Entre vários exemplos, Sheila Leirner cita Sonia Delaunay, que pintou vestimentas; Chagall e outros que realizaram vitrais e Flávio de Carvalho

¹⁹ DORFLES, Gillo. El Diseño Industrial y su Estética. In: Sheila Leirner, op. cit., p. 101.

que desenhou a controversa vestimenta com a qual desfilou pelas ruas de São Paulo.²⁰

Numa análise do objeto artístico e do objeto artesanal pelo enfoque da teoria social da plástica, não devemos nos esquecer que, no aspecto histórico, já nos séculos XVII e XVIII os artistas converteram-se em servidores da burguesia nascente, através do aspecto econômico, uma vez que ela manejava o mercado cultural, inclusive em seu aspecto ideológico, sendo, então, acrescido às funções do artista a produção de símbolos de poder e prestígio dessa classe. Entre as determinações da classe dominante, Canclini coloca essa dependência nos mais diversos aspectos a nível de restrições: "a escolha dos materiais, nos métodos de produção e na forma dos objetos".²¹ Com a evolução do processo histórico, somam-se aos burgueses o grupo que mais tarde Boal verifica nas platéias: "...A amplitude da margem dos exploradores em sociedades caudatárias do capitalismo: Na verdade as platéias burguesas não são formadas exclusiva nem preponderantemente por burgueses. Incluem também pequenos burgueses, bancários, estudantes e professores, profissionais liberais, etc.; em última análise, gente que pode talvez professar as idéias e a ideologia da burguesia, mas que não compartilha as vantagens que a burguesia desfruta com a exploração que exerce."²²

Desse modo, há que se fazer uma revisão no conceito que se tem de povo e, conseqüentemente, de popular. Em relação ao assunto, Santaella afirma: "Não há, assim, como colocar hoje a problemática da cultura popular, sem os subsídios de análises menos apressadas e mais refinadas que sejam evidenciadoras das comple-

20 LEIRNER, Sheila, op. cit., p.p. 100, 101.

21 CANCLINI, Néstor García, op. cit., p. 103.

22 BOAL, A.. Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular. In: Lúcia Santaella, op. cit., p. 70.

as determinações dos agentes coletivos tanto a nível das relações econômicas, quanto políticas e culturais, e da presença inseparável destas últimas na constituição das relações de produção. (...) Não há necessidade de ir ao campo para encontrar novos temas: o campo veio à cidade e desvelou cruamente problemas que pareciam remotos ou fantásticos. Desse modo, deixar de pensar a noção de povo na complexidade industrial e hiperurbana, buscando seu perfil e o perfil de sua cultura no mito regressivo de uma vida artesanal e rural imaculadamente autêntica, é cair na mística romântica do folclore".²³ E Santaella cita Bornheim: "A questão está em saber se o próprio folclore não apresenta sintomas de um estado de crise, se o desejo de conservá-lo, através de associações tradicionalistas, por exemplo, não termina confirmando um prenúncio de morte ou de debilidade irrecuperável. (...) Entende-se, por isso, que o folclore dê maiores sinais de vitalidade, sem ser mera nostalgia do passado, justamente em regiões mais afastadas e mesmo mais atrasadas, e que nos grandes centros se torne simplesmente um curioso divertimento ou uma interessante atividade de museu".²⁴

Ainda em relação à arte popular latino-americana, Canclini afirma: "Seria fácil se cada nação fosse um conjunto homogêneo, ou se apenas as oligarquias autóctones estivessem comprometidas com a ideologia importada; por um lado haveria uma produção oficial que aderiria aos ideais estéticos das sucessivas metrópoles; por outro, uma corrente de talhadores, pintores, ceramistas, músicos e escritores populares manteria em pé a cultura nacional. Mas, a história latino-americana e sua situação contemporânea são bastante mais complexas. A penetração imperialista, além de subordi-

23 SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p. 73.

24 BORNHEIM, G. A. Sobre o Teatro Popular. In: Lúcia Santaella, op. cit., p. 73.

nar o desenvolvimento cultural americano às metrópoles, desarticulou, atomizou, distorceu ou absorveu quase todas as tentativas de produzir entre nossos povos formas artísticas e culturais que respondessem às suas necessidades. Desde a conquista, nenhuma comunidade possui uma arte nacional pura, mas, mesclas dos modelos importados com as formas nascidas aqui. (...) O que, atualmente, pode ajudar-nos a identificar o caráter de uma prática artística é que seja, ou represente, uma resposta solidária à uma necessidade coletiva, isto é, que forme e expresse a consciência compartilhada de um conflito e contribua para superá-lo. É isso que diferencia a cultura popular da cultura de massas, na qual não há interação recíproca entre produtores e consumidores e, portanto, não pode incluir a solidariedade, na qual as necessidades reais da maioria são encobertas ou substituídas em função dos objetivos mercantis da burguesia e, na qual, se neutraliza toda reação crítica do consumidor.²⁵

Entre os elementos da ideologia do artesanal, pela ótica do dominante, entre outros, Lauer aponta três aspectos que entendemos relevantes:

- A mentalidade retributiva - que estabelece, a partir de acesso aos mecanismos privados do dominante, a revalorização (o que ameaça liquidar a vantagem histórica do artista em relação ao artesão e, no caso do artesanato andino, motiva a violência da resposta gremial).

- A confiança que os caminhos do artesanato são os caminhos do "nacional".

- A total indiferença quanto ao conteúdo das representações.²⁶

Em seu trabalho sobre "Artesanato Brasileiro, Clarival do

25 CANCLINI, Néstor García, op. cit., p.p. 76, 77.

26 LAUER, Mirko, op. cit., p. 112.

Prado Valladares coloca quatro pontos, aos quais denomina "argumentos" na proximidade entre os conceitos a respeito de ARTE e ARTESANATO e suas relações com a cerâmica. O primeiro "argumento" que coloca é o domínio do "fazer", que considera "o grande plano do artesanal"; o segundo ponto, faz referência à "coerência temática", o que, a seu ver, participa tanto do processo artesanal como do artístico; o terceiro "argumento" é colocado como o "teor de originalidade", para ele, muito mais exigido do artista que do artesão, e o quarto fundamento seria o "compromisso de contemporaneidade". Segundo Valladares, esse compromisso "nada tem a ver com o trabalho do artesão propriamente dito. É uma outra chave da profunda diferença entre o artesão e o artista (...) Mas, o artesão não necessita, de modo algum, ter esse compromisso. Tê-lo-á na casualidade, caso ele esteja sendo já um veículo, uma manifestação artística mesmo em termos inconscientes. Aí já começa a ser o artista disfarçado naquela humildade de artesão".²⁷ Nessas colocações, o que nos parece claro são as relações que podemos estabelecer com aquelas imediatamente anteriores, apontadas por Lauer.

No nosso campo específico de estudo, ou seja, a cerâmica urbana da cidade de São Paulo, o que podemos observar é o grande interesse pela comunidade da cerâmica em relação à utilização da "alta-temperatura", como um aperfeiçoamento técnico dos mecanismos narrativos. Esse processo, que não é novidade no setor, vemos como mais um dado da grande influência oriental que hoje ocorre. Essa técnica, no entanto, não altera a representação enquanto forma. Vemos as mudanças significativas ocorrendo mais como manifestações individuais, como expoentes isolados, que em relação às transformações da cerâmica como um todo. Há uma grande preocupação com a evolução técnica, em geral, como já afirmamos no capítulo

27 VALLADARES, Clarival Prado. Artesanato Brasileiro, p.p. 9 e 10.

lo que discutimos o aspecto da Produção, mas, menor preocupação con-
teudística por parte do ceramista em geral, seja ele considerado
artista ou artesão. Esse aspecto pudemos verificar, tanto na pes-
quisa de campo como na nossa participação em Congressos e Simpô-
sios da categoria.

Entendemos, tendo em vista a contemporaneidade, ser ainda
muito cedo para definições nos rumos do objeto artístico e do ob-
jeto artesanal, na cerâmica urbana em São Paulo. No caso do artis-
ta e, conseqüentemente, sua produção, Ferreira Gullar, há quase
25 anos atrás, apontava três caminhos:

- "Entregar-se à uma atividade sem qualquer função cultu-
ral, válida para obter alguma vantagem econômica, espoliado pelos
'marchands' ;

- resistir à pressão do mercado, contrariá-la, fechando-
-se num solipsismo que o levará à loucura ou ao suicídio;

- romper com a concepção atual de arte, para redescobrir
a sua função social e efetivamente revolucionária".²⁸

No caso do objeto artesanal, Lauer aponta como "saída",
ou melhor, como entrada mais direta na concorrência, tão típica
do sistema capitalista, a produção associada, já que se torna pra-
ticamente impossível para o artesão a competitividade com alguns
setores da indústria, a não ser que seja "em óbvia desvantagem téc-
nica e econômica".²⁹ Neste capítulo, optamos por perscrutar as
bases sócio-econômicas e ideológicas da questão, por crermos se-
rem as mesmas provavelmente determinantes do objeto artístico e o
objeto artesanal.

28 GULLAR, José R. F. Cultura posta em Questão, p. 60.

29 LAUER, Mirko, op. cit., p.p. 86, 87.

5. ATIVIDADES DIDÁTICAS DO CERAMISTA

Entendemos a importância das atividades didáticas dentro das atividades do ceramista em função de vários aspectos, porém, o mais relevante é pautado no resultado da pesquisa de campo - 33,37% dos entrevistados afirmam lecionar em suas oficinas, embora a maioria - 54,55% dos que lecionam tenham no máximo dez alunos. Além do número de "ceramistas professores", consideramos de extrema importância o aspecto das ideologias na arte que são transmitidas. A esse respeito, temos o comentário de Lúcia Santaella: "...o funcionamento social das ideologias na arte, por exemplo, é canalizado para o sistema de ensino chamado artístico-literário, com as divisões institucionais e hierárquicas que comportam, com os mecanismos de seleção anti-democrática que implica o acesso à cultura. Nessa medida, não são os produtos artísticos tornam-se acessíveis a poucos, mas, também a leitura que deles se faz já vem agrilhoadada aos inquestionáveis valores estéticos através dos quais os dominantes perpetuam sua opressão cultural sobre os dominados".¹

Na pesquisa de campo realizada, tivemos como primeira preocupação a esse respeito o levantamento das características do tipo de público que procura as oficinas de cerâmica com o objetivo de adquirir conhecimentos. Após a caracterização, nos preocupamos em verificar o modo que essas aulas se processam, tanto no aspecto didático como no aspecto referente ao conteúdo. A seguir, inte

¹ SANTAELLA, Lúcia, op. cit., p. 20.

ressamo-nos em conhecer, ainda que em linhas gerais, o ciclo da Produção-Distribuição-Consumo dos trabalhos do aluno. Entendemos ser esse o caminho para que possamos levantar algumas conclusões, embora parciais, das atividades didáticas nas oficinas de cerâmica da cidade de São Paulo.

5.1 O Aluno e seus Objetivos de Aprendizagem

Inicialmente, verificamos que o contato se estabelece através de um ou vários desses canais:

- Amigas que já cursam aulas de cerâmica na oficina;
- Visita à exposição de final de ano dos trabalhos produzidos pelos alunos na oficina - 68,18% dos professores expõem trabalhos de seus alunos e, desse total, 93,33% os mostram uma vez por ano, geralmente no final do 2º semestre (77,78% dos professores expõem no próprio local de trabalho);

- Ida a oficina com o objetivo de adquirir algum material que lá é comercializado. Dos ceramistas proprietários de oficina, 31,32% trabalham também com venda de material, sendo que desse total, 18,18% vendem peças "em biscoito" (peças já prontas para receberem o esmalte), 9,09% vendem materiais em geral: tintas, pincéis, lixas e 21,21% efetuam queima de peças para terceiros, isto é, prestam esse tipo de serviço a pessoas não envolvidas diretamente a oficina. Dos 31,82% dos ceramistas que se dedicam ao comércio nas oficinas, 57,14% efetuam vendas no sistema de varejo, enquanto que 42,86% procuram atuar no sistema de atacado, trabalhando com vendas em grandes quantidades.

A maioria que compõe o público interessado na aquisição de conhecimentos na atividade cerâmica, pelos resultados obtidos na pesquisa de campo, é formada pelo público feminino - 90,91%, cujo nível de instrução formal se localiza no segundo - 36,36% e terceiro graus - 40,91%.

A atividade profissional da maioria interessada nas aulas, em ordem decrescente em termos quantitativos das respostas obtidas, fica assim caracterizada:

1. "Dona-de-casa"
2. Professora
3. Estudante (de diversas áreas)
4. Psicóloga
5. Pedagoga

Através da observação direta nas oficinas, pudemos complementar o levantamento de dados quanto ao público interessado. Foi constatado que a idade média fica em torno dos 35 anos e o nível social da maioria é classe média e média alta.

Em relação aos objetivos dos interessados que procuram as oficinas, em primeiro lugar aparece o LAZER, o que inicialmente já pressupõe a relação do aluno com a atividade que procura, no caso, a cerâmica. Esse dado vem coincidir com o objetivo inicial dos "ceramistas-professores" que têm seu espaço já estabelecido, conforme já comentamos no capítulo 3.1 - Produção/3.1.1 - Fatores pertinentes. Podemos constatar, então, a partir dos dados levantados, uma espécie de "círculo vicioso", quer dizer, o objetivo inicial é sempre o lazer. Resta verificarmos se esse objetivo se modifica e em que direção essas modificações ocorrem. A esse respeito há a observação de Chiti: "O leitor ou aluno que se aproxima da cerâmica pode possuir diversos objetivos práticos. Podem ser: a necessidade de "ganhar a vida" ou de complementar o orçamento; entretenimento ou "hobby"; a mera curiosidade ou vaidade intelectual; a imitação ou estímulo de um amigo ou amiga; a terapia; raramente a necessidade de expressão plástica direta".²

² CHITI, Jorge Fernández. Curso Practico de Ceramica, Tomo 1, p. 21.

5.2 Aulas nas oficinas de cerâmica

Uma vez caracterizado o tipo de público que busca as oficinas com o interesse na aquisição de informações práticas a respeito de cerâmica, interessa-nos verificar, então, como as aulas se processam.

Antes de abordarmos as aulas propriamente, devemos registrar que, através de pesquisa de campo, como já afirmamos anteriormente, foi constatado que 83,33% dos ceramistas proprietários de oficina não têm formação específica no setor e, desse total, 89,40% já participaram como alunos em cursos de cerâmica realizados, na maior parte das vezes, em oficinas de cerâmica que surgiram antes da montagem e organização de seus próprios espaços.

Tendo em vista a não formação específica do ceramista (e aí se inclui também o aspecto didático), de um modo geral, o exemplo mais próximo a ser tomado é aquele que fez com que assimilasse sua bagagem de conhecimentos no campo da cerâmica. O que pudemos verificar ao assistirmos aulas em algumas oficinas é que o processo mais utilizado para a transmissão de conhecimentos é através da utilização de modelos, nesse caso são apresentadas ao aluno peças que foram produzidas pelo professor.

Os cursos mais encontrados são os cursos básicos, isto é, cursos de modelagem onde os alunos aprendem também a esmaltação de peças. O professor tem no máximo um auxiliar que, na maioria dos casos, é um ceramista que já foi ou ainda é seu aluno em estágio mais adiantado.³ Dos professores que lecionam modelagem, 78,95% afirmam ter um planejamento didático que evolui em ordem crescente das dificuldades no aspecto construtivo. São ensinadas as técnicas básicas, tais como: modelagem a partir da esfera de argila, construção de peças pela técnica indígena, com o auxílio

³ Dos ceramistas que lecionam nas oficinas, 33,33% do total, 75% trabalham com apenas um professor auxiliar.

de serpentinas, modelagem de mantas de argila para construção de trabalhos a partir delas, construção de formas cilíndricas, e alguns professores ensinam também a construção de moldes de gesso simples (de uma só parte), onde são colocados pedaços pequenos ou mantas de argila. A partir dessas técnicas básicas o aluno, de modo geral, procura tomar por base um trabalho já realizado pelo professor, aquele que ele acredita ter resultado num produto final interessante (que fique claro, pela sua ótica). Notamos que dificilmente o aluno se contenta com a aquisição das técnicas básicas para, a partir delas, desenvolver sua própria linguagem. Quando isso ocorre, é em estágio bem posterior. Desde o início das aulas não notamos grande incentivo, nesse sentido, por parte do professor.

Dos ceramistas que têm oficinas, 68,18% possuem um ou mais tornos, e quando lecionam, 53,53% deles permitem que seus alunos dele façam uso direto. O restante, opta por executar ou encomendar ao torneiro a execução das peças, mesmo que tenham sido criadas pelo aluno, o que ocorre em 73,33% dos casos.

A produção dos alunos, no caso da modelagem, tem como resultado um total de 45,45% de peças utilitárias, 31,82% de peças escultóricas e 22,73% de formas variadas, porém, com tendências escultóricas. No caso das peças que chamamos "escultóricas", isto é, peças que não apresentam o caráter utilitário de modo mais direto, segundo as respostas obtidas dos ceramistas-professores, em apenas 28,57% dos casos pode-se observar uma linha pessoal de trabalho no aspecto plástico, uma linguagem individual, embora os mesmos afirmem que 81,82% dos alunos busquem a realização de criações pessoais.

Nesse aspecto de cópia e criação pessoal, tivemos a preocupação de verificar "in loco" e pudemos constatar que a maioria entrevistada entende como "criação" do aluno a utilização, por

exemplo, da mesma forma que o professor modelou, com esmaltes de cores diferentes ou, então, o inverso, ou seja, a mesma técnica e, às vezes, as mesmas cores de esmalte utilizadas em outra estrutura, enfim, combinações já experimentadas, porém, utilizadas em outras superfícies transplantadas. Desse modo, acredita-se que as chamadas "criações" se processem.

No caso dos esmaltes, o aspecto didático fica ainda mais comprometido, no nosso entender. Se verificarmos o número de ceramistas que compõem seus esmaltes, teremos como resposta afirmativa, conforme os resultados da pesquisa de campo, apenas 37,93%. É bem provável que advenha daí o modo como "ensinam" as técnicas ligadas à esmaltação. Nesse caso, observamos alguns processos:

- O aluno só modela e paga uma taxa estipulada pelo professor que, então, esmalta e queima as formas modeladas pelo aluno como bem lhe aprouver;

- O aluno recebe em sua mesa de trabalho algumas tigelas com os esmaltes já diluídos em veículo aquoso, que poderá ser C.M.C. (Carboxil-Metil-Celulose), água gomada (água com goma-arábica ou "cola branca" que também favorece a abrasão do esmalte à peça), ou esmalte diluído em água. Nesses casos, como a cor do esmalte antes da queima não corresponde à cor final, o professor coloca em cada vasilha um rótulo com a cor do esmalte depositado ali; fica por conta do aluno e sua capacidade de memorização a combinação de cores e tons dos esmaltes. Nesses casos, é comum, quando a peça necessita de algum retoque após a primeira queima (e isso geralmente ocorre), o professor cobrar uma taxa e ele mesmo se encarregar de suprir as falhas.

Tivemos a oportunidade de verificar que dificilmente o aluno recebe alguma explicação a respeito de composição e organização dos esmaltes, e encontramos também inúmeras pessoas que se dedicam à atividade há algum tempo, sem a menor preocupação ou

mesmo interesse em conhecer como os mesmos se processam. Provavelmente, com base nessas mesmas observações, Chiti tenha colocado o seguinte comentário no prefácio de sua obra sobre esmaltes:... "Nossa ambição é essa: capacitar o ceramista ou o técnico para falar com suas próprias palavras num idioma conhecido para ele, com o qual poderá deixar de ser um mero espectador passivo neste campo, para chegar a ser um desenhista ativo de esmaltes próprios. A maioria dos ceramistas ou professores rotineiros, educados em escolas de baixo nível docente - como o são desgraçadamente a maioria das nossas - lhes parecerá demasiadamente atrevida nossa pretensão. A eles diremos que muitas vezes o medo da liberdade é mais poderoso que o medo da escravidão".⁴

Quanto às técnicas ligadas aos aspectos térmicos, verificamos que dificilmente o aluno a elas tem acesso. De um modo geral, a queima das peças ocorre em fornos elétricos e fica por conta do ceramista proprietário da oficina, cabendo a ele o estabelecimento de preços (43,10% dos casos) pelo serviço. Esses preços geralmente são colocados tomando-se por base o mesmo valor da peça adquirida "em biscoito" na própria oficina ou, se moldada pelo aluno, calculada com base em peças à venda, de tamanho similar. Há também professores que no ato da venda de peças da oficina para o aluno esmaltar, cobra o dobro do valor da mesma, já incluindo, nesse caso, o preço da queima. Muitas vezes nos deparamos com ceramistas que desconhecem as temperaturas pelas quais passou o seu trabalho.

Esse desinteresse geral pelo domínio do processo de produção, como um todo, ocorre com a maioria das pessoas envolvidas na atividade cerâmica, principalmente nos grandes centros, como é o caso da cidade de São Paulo. Uma das causas principais en-

⁴ CHITI, Jorge Fernández, op. cit., p. 1.

tendemos que se deva ao objetivo primeiro que leva a maioria das pessoas a se interessar pela cerâmica: o lazer, como já tivemos oportunidade de afirmar anteriormente. Como o mesmo Chiti afirma: "...Todos os objetivos são lícitos no começo. Mais tarde, através do trabalho cerâmico, o aluno irá decantando e purificando seus propósitos e conceitos até descobrir um mundo novo e maravilhoso, que pode mudar todo o curso de sua vida.⁵ Na realidade, infelizmente, pudemos constatar que são poucos, mas muito poucos aqueles que mudam seus objetivos iniciais, se tornam expoentes no campo da cerâmica. Os avanços que observamos constituem-se mais em impulsos pessoais, muito distantes da idéia de podermos considerar evoluções no setor como um todo. Atribuimos esse fato, em parte, também aos limites das técnicas utilizadas, tais como tamanho e temperaturas possíveis nos fornos elétricos produzidos no território nacional, os tipos mais encontrados nas oficinas de cerâmica na cidade de São Paulo.

Entre os ceramistas proprietários de oficinas, há aqueles que não se interessam por aulas e se dedicam integralmente às suas produções pessoais. Dentre esses, há os que não se interessam em ministrar aulas e argumentam a negativa tendo em vista o imediatismo do interessado. No caso, temos como exemplo Shoko Suzuki, que não aceita alunos pelo fato de que, na sua terra de origem, o Japão, o discípulo leva, no mínimo, dez anos para receber autorização de seu mestre para executar sozinho um trabalho. Há necessidade, antes da realização de uma forma, o domínio completo de todo o material, assim como o conhecimento profundo de todas as etapas da produção. Em contrapartida, no Brasil, o que se pode observar é que mal a pessoa estabelece contato com o material, logo em seguida está anunciando uma exposição individual ou

5 Idem, *ibidem*, p. 21

ministrando "aulas" de cerâmica.⁶

Por ocasião da exposição "Panorama de Arte Atual Brasileira 81 - Escultura", promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (M.A.M.), Luiz Serâphico, então presidente, comenta: "Sem recursos necessários, muitos dos nossos artistas se vêm obrigados a recorrer ao aprendizado no exterior, ou quando permanecem aqui procuram participar do antigo ciclo, em que o aprendiz se faz o artesão e deste se faz o mestre".⁷

5.3 O Ciclo P-D-C dos Trabalhos dos Alunos

Com as características mais relevantes já apontadas anteriormente em relação ao tipo de público que se interessa pela aprendizagem, por seus objetivos iniciais apontados, pelo modo como as aulas em geral são ministradas (salvo raras exceções), não há grandes observações a serem colocadas em relação ao ciclo P-D-C dos alunos dessas oficinas.

A partir da produção, verificamos que, na realidade, na maioria dos casos, se trata de re-produção, embora se apresentem com inúmeras combinações. Pudemos notar que o conjunto de manifestações plásticas observadas tem uma tendência maior de não pertencer à categoria arte na medida que a sugere Lauer,⁸ e se localizam bem mais próximas do tipo de manifestações que o mesmo autor apresenta como "plásticas do pré-capitalismo contemporâneo".⁹

6 Depoimento do Sr. Taguchi, proprietário da Galeria Deco, gravado em 18.10.1988.

7 CARVALHO, Luiz Antônio Serâphico de Assis. Crise e Continuidade na Cultura. Prefácio do catálogo da Mostra "Panorama de Arte Atual Brasileira. Escultura - 81".

8. LAUER, Mirko, op. cit., p. 9.

9. Lauer se utiliza do termo *contemporâneo* a fim de distinguir o tipo do capitalismo ao qual faz referência, do pré-capitalismo histórico, que deve ser "cronologicamente situado antes da consolidação do capitalismo como forma de produção predominante em determinada forma social", idem, ibidem, p. 12.

No desenvolvimento de seu processo produtivo, dificilmente notamos no aluno uma preocupação em se desvincular do aprendizado, tanto no aspecto técnico como no ideológico, a nosso ver, o mais relevante por se tratar, na maioria das vezes, de bases idealistas. Há, desse modo, um produzir contínuo com a certeza de realização de "obras de arte". Nesse sentido, bastante elitista, o "valor supremo" eleito fica por conta da originalidade. Em relação aos outros momentos do ciclo P-D-C, há um grande privilégio para o da produção, pelo "gesto criador", substanciado pela estética das "belas artes" e, portanto, fetichizado.¹⁰

Com essa visão, são consideradas também "criações pessoais" objetos adquiridos no mercado, na maioria das vezes na própria oficina, e esmaltados pelo aluno. Muitas vezes essas cerâmicas já vêm com áreas pré-determinadas para receberem campos de cor, delimitados através de sulcos feitos na argila quando esta ainda está úmida, ou como costumam chamá-la nesse estado: em "ponto de couro".

Do mesmo modo que pudemos verificar o comportamento da maioria, seria injusto se não registrássemos aqui os ceramistas, tanto professores como alunos que, embora minoria, têm comportamentos quase que antagônicos aos acima mencionados. São ceramistas conscientes de seus trabalhos, de suas funções e procuram passar, mesmo que de modo implícito, através do exemplo, sua postura. Há, para esses, desde o início, a preocupação com o domínio de todo processo produtivo, pois são assim entendem o conhecimento das possibilidades que o material oferece, tanto no aspecto das argilas, como no campo dos esmaltes. Nesses casos, as aulas se sucedem sempre acompanhadas de explicações técnicas em todas as etapas que abrangem a produção, que se inicia geralmente com a extra

10. CANCLINI, Néstor García, op. cit., p. 49.

ção da argila do solo. Quando essa tarefa torna-se impossível, como é o caso da cidade de São Paulo, são apresentadas amostras de diversos tipos de argila, discutindo-se a respeito de cada composição, analisando-se viabilidades de uso, plasticidade, coloração e demais características pertinentes.

Quanto à distribuição, poderíamos afirmar que a mesma, quando ocorre, é num círculo "doméstico". Dos alunos em oficinas, apenas 36,36% comercializam seus trabalhos, embora, como os outros, também produzam em pequena escala, uma vez que as aulas, de um modo geral, ocorrem uma vez por semana e dificilmente o aluno tem espaço adequado para trabalhar fora da oficina.

Dos 36,36% que comercializam a produção, 25% optam pelo comércio em praças públicas, 50% vendem seus trabalhos a amigos e conhecidos e 25% vendem nas exposições de final de ano, realizadas em 77,78% dos casos na própria oficina. Alguns alunos, mesmo principiantes, têm prazer em apresentar suas produções em exposições, e essa atitude é comentada por Chiti, que assim vê essa postura: "(a cerâmica) Não pode ser, então, ofício de ignorantes, nem obra de pessoas vulgares que se entretêm com um coquetel pseudo-estético, ou estão todavia no nível elementar do exibicionismo expositor ou o barato narcisismo de classe média. Fazer uma peça não é simplesmente 'fazer uma peça': é muito mais".¹¹

Em coerência à estética das "belas artes", adotada pela maioria dos alunos ceramistas, a distribuição vem a ser ignorada, quando muito considerada "um acessório posterior à obra, que não modifica sua essência".¹²

Quanto ao consumo, pela ótica da mesma filosofia, como Canclini afirma, "carece de uma problemática específica, pois,

11 CHITI, Jorge Fernández. La Cerámica Artística Actual, p. 8.

12 CANCLINI, Néstor García, op. cit., p. 49.

a única função do espectador é "recolher-se, "elevant-se", "colocar-se em atitude de contemplação" para receber a visão revelada pelo criador".¹³

5.4 Conclusões Parciais

Como conclusões parciais das atividades didáticas do ceramista, podemos considerar que a grande maioria dos professores trabalha tomando por base trabalhos já realizados por ele mesmo, que os transforma em "modelos". Esses resultados plásticos são muito bem aceitos pelos alunos, de modo geral, que aspiram, ao invés de empenharem-se numa operação mais complexa de manifestação plástica, o gozo de efeitos, com o produto já prescrito em termos de "condições de uso" e com a mensagem, a reação que deve provocar. Há uma certa coerência dessa postura, à qual Killy utiliza como sinônimo do KITSCH, uma vez que nos apresenta como "uma atitude de origem pequeno-burguesa, meio de fácil afirmação cultural para um público (e nesse caso entra todo o circuito P-D-C) que julga estar fruindo de uma representação original do mundo. Não nos esqueçamos que Canclini nos aponta a originalidade como "valor supremo" da arte elitista quando, na realidade, goza unicamente de uma imitação secundária da força primária das imagens".¹⁴

Maurice Barrat e Robert Witkin¹⁵ apresentam um diagrama que deveria ser observado por todo produtor ligado às manifestações plásticas, e principalmente pelos professores da área. Para eles, são três os elementos da atividade, e os colocam como: Conceptual, Operacional e Sintético. Alertam que todos devem es-

13 Idem, ibidem, p. 49.

14 KILLY, WATTHEY. Deutscher Kitsch. In: Eco, Umberto. Apocalípticos e Integrados, p. 73.

15 BARRAT, Maurice e Robert Witkin. The Intelligence of Feeling. In: CROSS, Jack. O Ensino de Arte nas Escolas, p. 19.

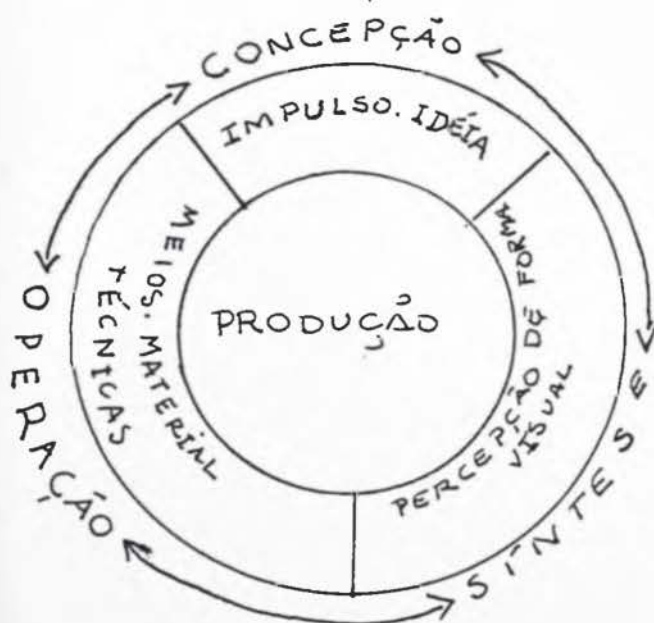
tar presentes, atuando em interação e equilíbrio:

Conceptual - tem idéias, pensa, sente, forma conceitos, responde à experiência, recorda, observa, etc.

Operacional - usa instrumentos, escolhe e utiliza materiais, desenvolve habilidades apropriadas, etc.

Sintético - junta tudo, utilizando uma forma que melhor exprima o conceito através do emprego dos meios.

Os autores alertam para o fato de que o diagrama é circular, que o círculo é o antigo símbolo de um processo que nunca se acaba, continuamente inter-reativo:



Embora sejam explicações e demonstrações bastante genéricas, em termos práticos sequer pudemos observar a equivalência dos três elementos. Cross em seu estudo, comenta que: "Talvez seja verdade que a procura da forma apropriada para expressar uma idéia é a tarefa mais difícil que se oferece ao aluno-artista. Sentimo-nos tentados a ajudá-lo, ensinando-lhe diretamente algumas formas estabelecidas. (...) Tais muletas são ainda mais comuns na cerâmica, a cujo respeito existem tantos livros que ensinam "Como fazer isto, aquilo ou 'aquiloutro'", para dar uma mãozinha. O que

explicará, com certeza, a quantidade de vezes e a variedade de lugares em que aparece o gato cilíndrico de barro em forma de fumo de rolo e o cofrezinho de banco em forma de porquinho".¹⁶

Como considera Chiti: "Não pode ter futuro nenhum tipo de trabalho que não se fundamente numa sã penetração científica e numa límpida aproximação do material. O artificioso, o secreto, as mesclinhas com esmaltes comprados, o ignorar a essência no bre da Matéria que se usa, tudo isso é coisa moribunda".¹⁷

16 CROSS, Jack, op. cit. p. 21.

17 CHITI, Jorge Fernández. Manual de Esmaltes Ceramicos, Tomo 2, p. 2.

6. CONCLUSÕES FINAIS

Diante das hipóteses formuladas inicialmente, no decorrer do estudo, tivemos a oportunidade de verificar que todas foram com provadas em termos práticos o que, em alguns pontos, nos leva a lamentar. Relembremos, então, as hipóteses formuladas no início do trabalho:

- A maioria dos ceramistas da cidade de São Paulo não tem formação específica na área.

Longe de valorizar o estudo específico, enquanto atividade acadêmica formal, o que pudemos verificar, em termos práticos, é a falta de relacionamento profundo com a cerâmica que essa ausência de especificidade gera e, ao mesmo tempo, o que observamos é que não há interesse por parte da maioria dos ceramistas em preencher essa lacuna, no sentido de trabalhar mais na sua própria formação como profissional.

- São do sexo feminino.

A importância desse dado, como tivemos oportunidade de afirmar inicialmente, caso fosse comprovado, e o foi, ocorre em função da complexidade do papel da mulher numa sociedade machista e patriarcal como a que vivemos, mais complexa ainda se considerarmos o fato de estarmos localizados histórica e geograficamente num país de Terceiro Mundo.

- Não dependem da cerâmica financeiramente.

Essa ausência de dependência financeira traz consequên-

cias mais sêrias ao setor, se considerarmos o lucro como "a legitimação da atividade", como nos aponta Lauer,¹ na fase da distribuição, onde são gerados e a partir de que se influi na produção.

- Tiveram interesse pela cerâmica, inicialmente, como lazer.

No início desse estudo tivemos o cuidado de colocar a relevância dessa hipótese, caso viesse a se confirmar, como influente no primeiro contato, mesmo que, posteriormente, esse objetivo viesse a ser substituído, que o ceramista passasse a ter outra relação com a atividade. Infelizmente, no decorrer de nossas verificações, pudemos constatar não sô a veracidade como a permanência desse objetivo inicial numa maioria. Não estamos aqui fazendo referência a expoentes da cerâmica, profissionais que optam pela escolha da atividade cerâmica como manifestação plástica, tendo em um de seus aspectos o caráter lúdico que a atividade possa proporcionar, ou como Bosi analisa o aspecto da "arte-jogo" em seu estudo;² estamos mencionando aqueles que se intitulam ceramistas, mas, ao mesmo tempo, encaram a atividade com a mesma ótica que asistem à uma partida de tênis ou tomam chá à tarde num desfile de modas beneficente.

- O interesse centra-se não numa relação conteudística autor-produtor, mas, num maior aperfeiçoamento técnico.

Nesse caso, lamentavelmente, a maior gravidade que pudemos nos deparar não centra-se num maior aperfeiçoamento técnico, nas relações mais objetivas que subjetivas, mas, sim, na relação em si, da maioria dos ceramistas com o material, e o que é mais sério, é a freqüência com que são passadas essas relações a pessoas interessadas na aprendizagem da atividade cerâmica que, muitas vezes, objetivam uma futura profissionalização. Desse modo, ve-

1 LAUER, Mirko, op. cit., p. 77.

2 BOSI, Alfredo, op. cit., p. 15.

mos o desenvolvimento gradual de uma ideologia prática do original, do próprio, através da já desgastada estética das "belas-artes", e estabelece-se uma prática de bom gosto definida basicamente a partir de fora da dinâmica social da atividade, pautada em padrões que, embora superados, se esforçam em subsistir.

A respeito dessa postura do ceramista em relação a seu trabalho, Miriam Gabbai tece o seguinte comentário: "Antes de entender e praticar as técnicas da cerâmica, é preciso compreender a ideologia do ceramista. O sucesso de uma obra não depende apenas da habilidade com que a fazemos, mas, principalmente, do ponto do qual partimos: a idéia. O ceramista tem, antes de mais nada, uma profunda ligação com a terra e com seu trabalho. É este envolvimento e comprometimento com o barro que faz com que as peças sejam idéias concretizadas".³

Pudemos depreender que a maioria da produção urbana observada mantém um estreito relacionamento com aspectos que MacDonald observa no processo que nomeia MIDCULT, como uma corrupção do que chama de "alta cultura" ou MASSCULT.⁴ Esses mesmos aspectos são vistos por Umberto Eco como um processo dialético entre a vanguarda - entendida como foi por Clément Greenberg, quer dizer, arte, nas suas funções de descoberta e invenção - e o produto médio, no caso, o kitsch, na medida que este imita o efeito da imitação.⁵ Assim, os aspectos do MIDCULT são os seguintes:

- 1.. Toma de empréstimo processos de vanguarda e adapta-os para confeccionar uma mensagem compreensível e desfrutável por todos;
2. Emprega esses processos quando já conhecidos, divulga

3 GABBAI, Miriam B., op. cit., p. 11.

4 MACDONALD. Against the American Grain. In: ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados, p. 85.

5 ECO, Umberto, op. cit., p. 77.

dos, gastos, consumidos;

3. Constrói a mensagem como provocação de efeitos;
4. Vende-a como ARTE;
5. Tranqüiliza seu consumidor, convencendo-o de ter realizado um encontro com a cultura, de modo que não venha ele a sentir outras inquietações.

O mesmo autor afirma que, às vezes, apresenta-se um, ora os cinco itens arrolados. Quanto ao consumidor final desse produto, Eco os vê "dobrarem-se à *comestibilidade*".⁶

Devemos considerar, por outro lado, as observações de Eco em relação à unilateralidade e rigidez da dialética entre vanguarda e produto médio da análise de MacDonald, assim como o fato das razões da "arte superior" jamais serem postas em dúvida. Para o mesmo autor, o MASSCULT e o MIDCULT se parecem como uma perigosa iniciação ao jogo do "in" e do "out", "para o qual, tão logo alguma coisa reservada, na origem, aos "happy-few" passe a ser por isso apreciada e desejada por muitos, sai da roda das coisas válidas,⁷ ou, como afirma Adorno, "seria como se os bens culturais se transformassem em elementos negativos justamente pelo fato de serem deliberadamente 'cultivados'".⁸ Há, também, nesse caso, o perigo de uma presunção esnobe, como alerta Eco, numa sociologia estética do consumo das formas, ao mesmo tempo que questiona-se quem estabelecerá o critério para discernir o limiar do consumo. Como o mesmo autor afirma: "...a sociedade de massa é tão rica em determinações e possibilidades, que nela se estabelece um jogo de mediações e reportações entre cultura e descoberta, cultura de puro consumo, cultura de divulgação e mediação, dificilmente redutíveis

6 Idem, *ibidem*, p. 82.

7. Idem, *ibidem*, p. 86.

8 ADORNO, T. W. Il Carattere di Feticcio in Musica e il Regresso dell'ascolto. In: ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 86.

às definições do "belo" e do "Kitsch".⁹

A complexidade que sentimos, e que para Eco esse processo teve início em meados do século passado, não está no produto destinado ao consumidor médio, que busca no final de um dia de trabalho o estímulo de efeitos fundamentais, como a leitura de um livro, o assistir de um filme que provoque risadas, ou mesmo a atividade cerâmica para restabelecer o equilíbrio de sua vida física e intelectual. O problema de uma equilibrada comunicação cultural, a nosso ver, não consiste na abolição dessas atividades, traduzidas por Eco como "mensagens comestíveis sem fadiga", mas, na sua dosagem e em evitar que sejam vendidas e consumidas como ARTE, mesmo que num nível de cultura de massa, que, de modo geral, se configura para o adorno como adoração de objetos-fetiches, em produtos artísticos mercantilizados, numa relação irrefletida e não analisável. Mas, atenção: é possível, como afirma Eco, que em mãos de um artesão sábio, essa inserção ocorra segundo os modos de uma consequencialidade estrutural tamanha, que torne aceitável, quase original, a nova mensagem. Então, a referência "cultura" é contrabandeada como invenção original. E o consumidor médio volta a consumir sua mentira.

A dialética entre vanguarda e artesanato de massa (que diz respeito não só ao kitsch e ao que não é kitsch, porém, a produtos destinados a usos práticos, ou correta mediação de aquisições de arte), manifesta assim seu ritmo inquietante e suas automáticas possibilidades de recuperação. Mas, deixa entrever também a possibilidade de intervenções operativas, das quais, porém, a última a tentar, e a mais mentirosa, é a restauração de uma aparente adesão aos valores intemporais de um "belo" que, ao contrário, via de regra, acoberta a face, cômoda e regenerativa do kitsch.¹⁰

9 Idem, *ibidem*, p. 87.

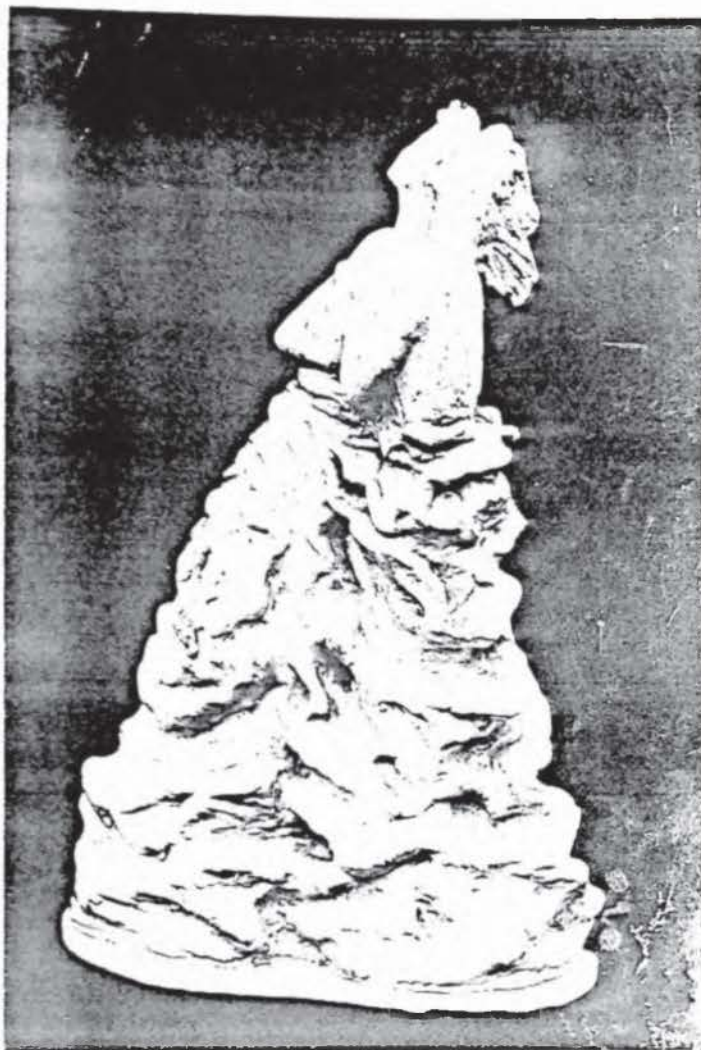
10 Idem, *ibidem*, p. 128.

"O problema de uma dialética entre vanguarda e Kitsch subsistirá e, em muito maior profundidade. Visto que não só a vanguarda surge como reação à difusão do Kitsch, mas o Kitsch renova-se e prospera justamente tirando um contínuo proveito das descobertas da vanguarda.¹¹ Essa talvez seja uma das razões que nos levam a afirmar que na cerâmica artística urbana, em São Paulo, a expressão espontânea é mínima, grande é a freqüência de soluções estereotipadas em relação à linguagem individual. Há, realmente, uma redução da expressão estética em função de uma infra-estrutura comercial.

¹¹ Idem, *ibidem*, p.p. 79, 80.

ALGUNS CERAMISTAS MAIS RELEVANTES DE SÃO PAULO

Luar - Giandomenico De Marchis. Obra apresentada na "Exposition Internationale des Chefs d'Oeuvre de la Ceramique Moderne". Cannes, jun., 1955.



Memória - Mieko Ukeseki la. Mostra M.O.A. de cerâmica contemporânea.

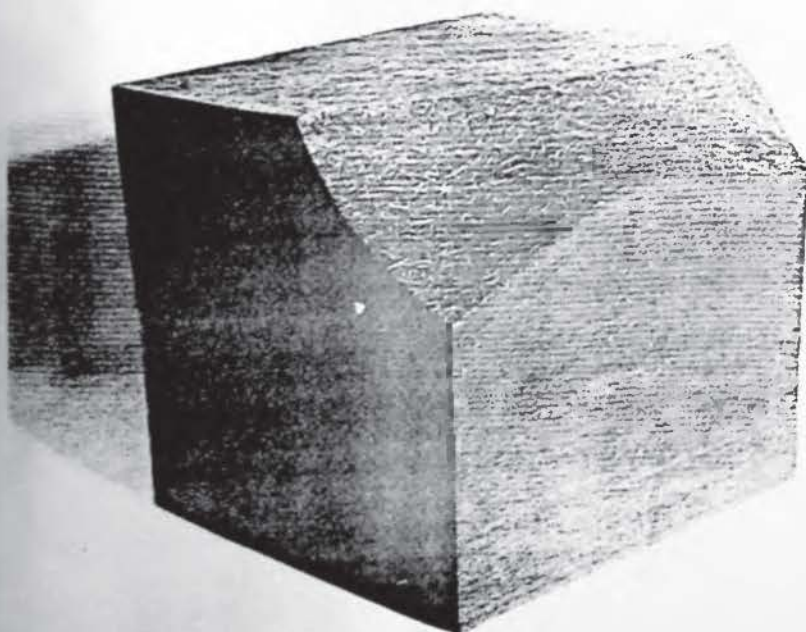
São Paulo, 1986.

Técnica: placas moldadas.

H: 26,5 cm

L: 26,5 cm

Queima: 1320°C



Azul no Preto.

Megume Yuasa. 1^a Mostra
M.O.A. de cerâmica contem
porânea.

São Paulo, 1986.

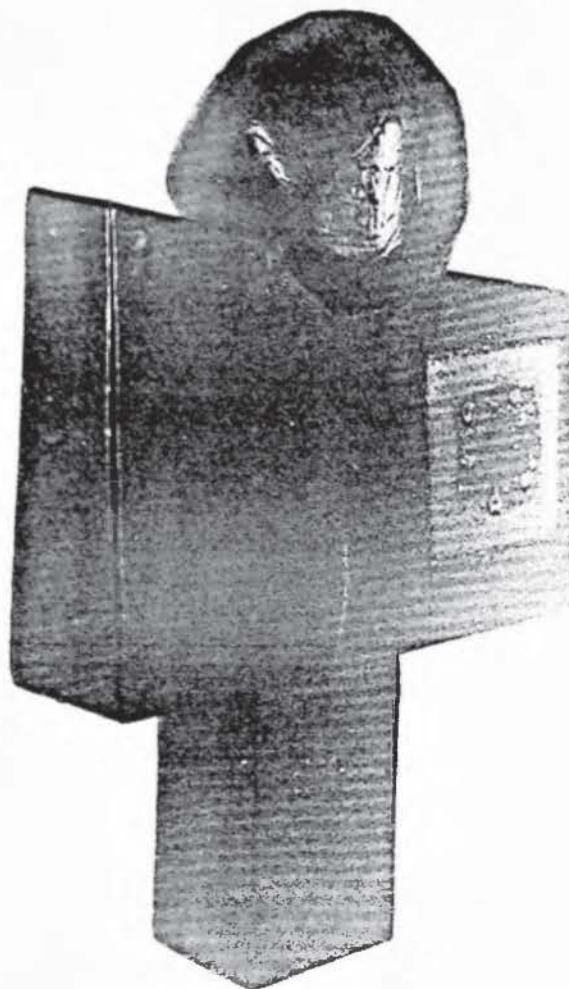
Técnica: óxido de ferro,
manganês e cobalto.

H: 61 cm

L: 43 cm

Queima: 1280°C.

Forno a gás e elétrico.

Cinco Pães.

Megume Yuasa. 2^a Mostra
M.O.A. de cerâmica contem
porânea.

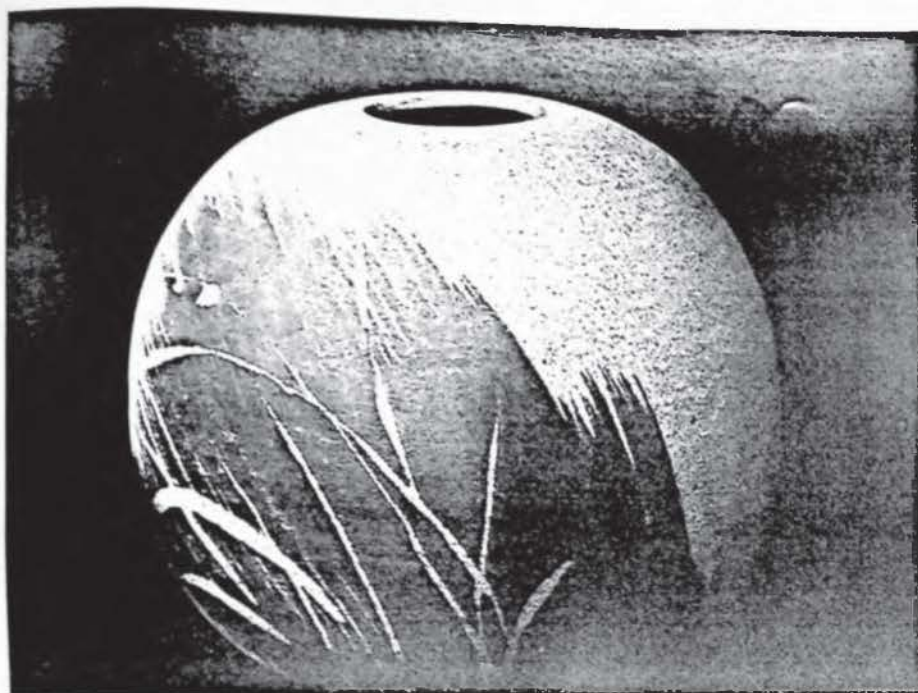
São Paulo, 1987.

Técnica: modelagem com ter
ra fuller e bronze.

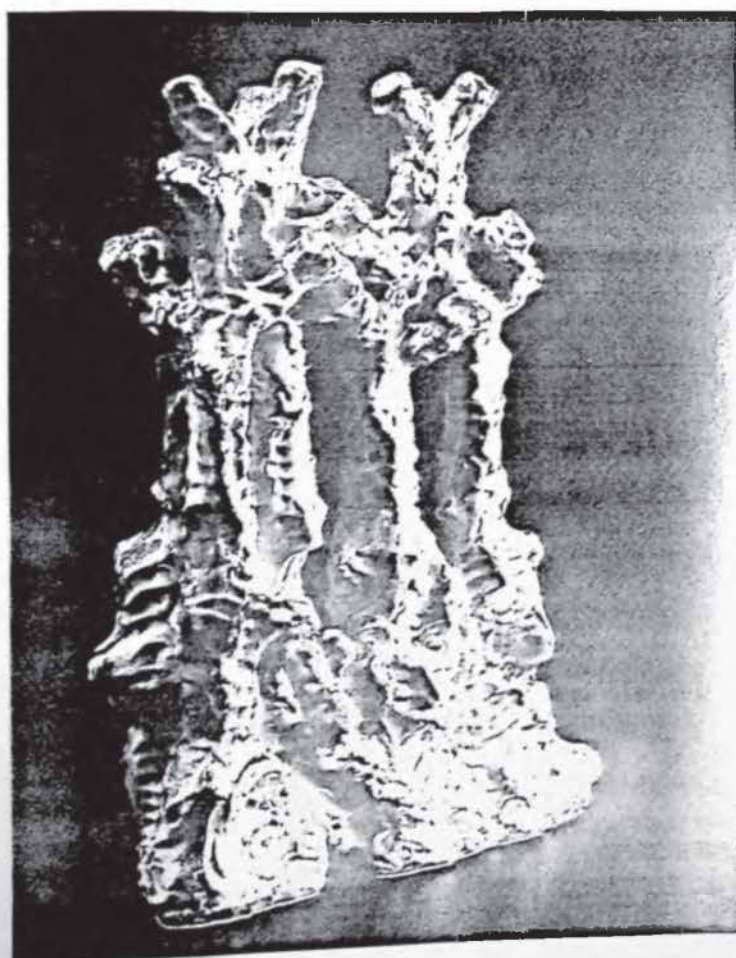
Queima: 1280°C.

Forno a gás.



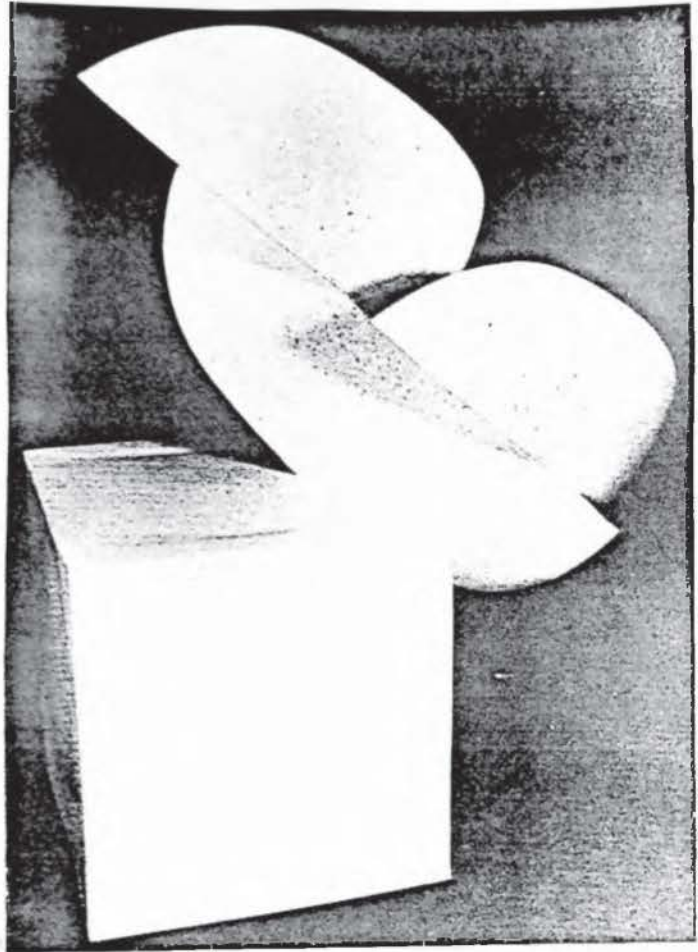


Vaso. Shoko Suzuki. In: Gabbai, Miriam B. B.. Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.

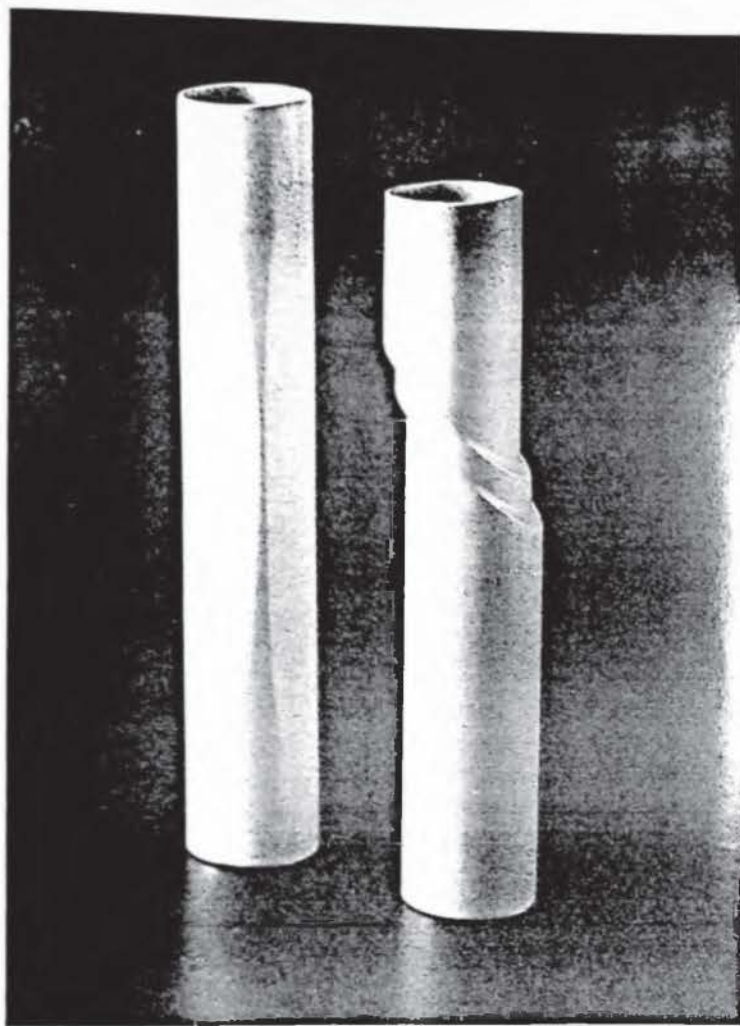


S/ Título. Akinori Nakatani. In: Gabbai, Miriam B.B. Cerâmica, Arte da Terra . São Paulo, Ed. Callis, 1987.

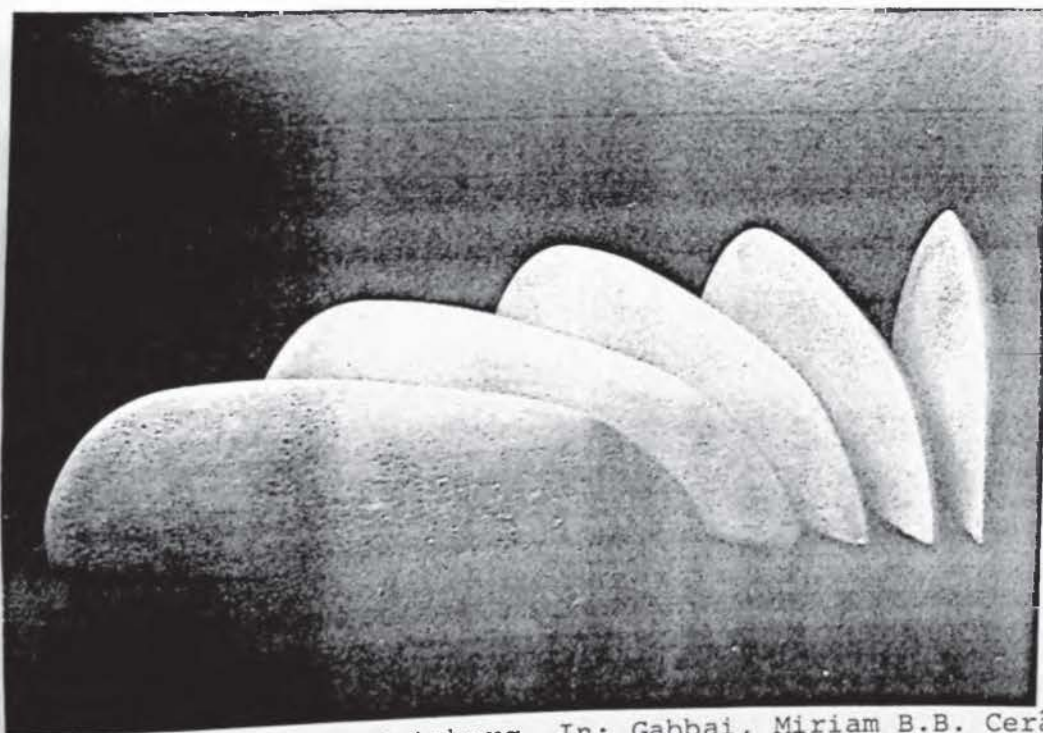
Tucano. Norma Grimberg.
 1ª Mostra M.O.A. de cerâmica
 contemporânea.
 São Paulo, 1986.
 Técnica: colagem e assemblagem.
 H: 52 cm
 L: 43 cm
 Queima: 1150°C.



O Grito. Frieda Dourian.
 Arte Cerâmica em Campinas.
 Mostra coordenada por Cecy
 Sato, realizada no Centro
 de Convivência Cultura.
 Campinas, São Paulo, 1982.

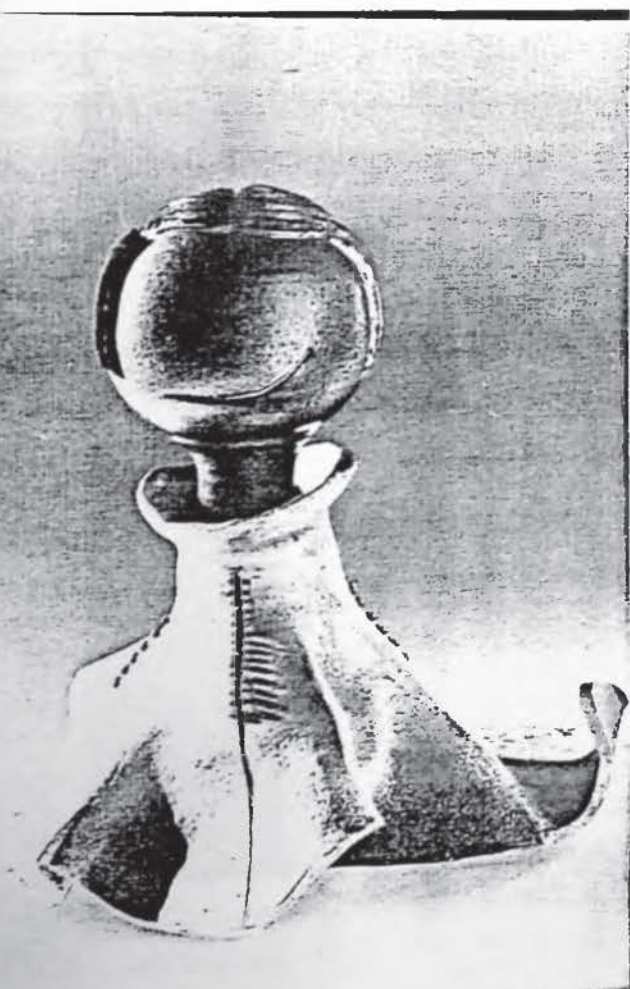


S/ Título. Paulo James. In: Gabbai, Miriam B.B. Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.

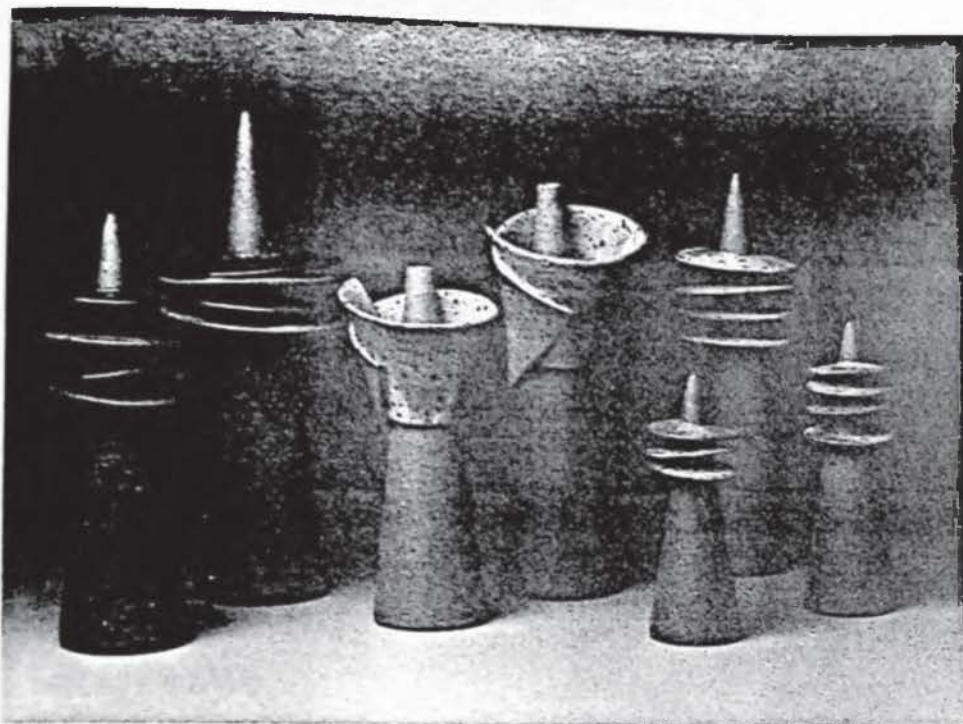


S/ Título. Norma Grimberg. In: Gabbai, Miriam B.B. Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.

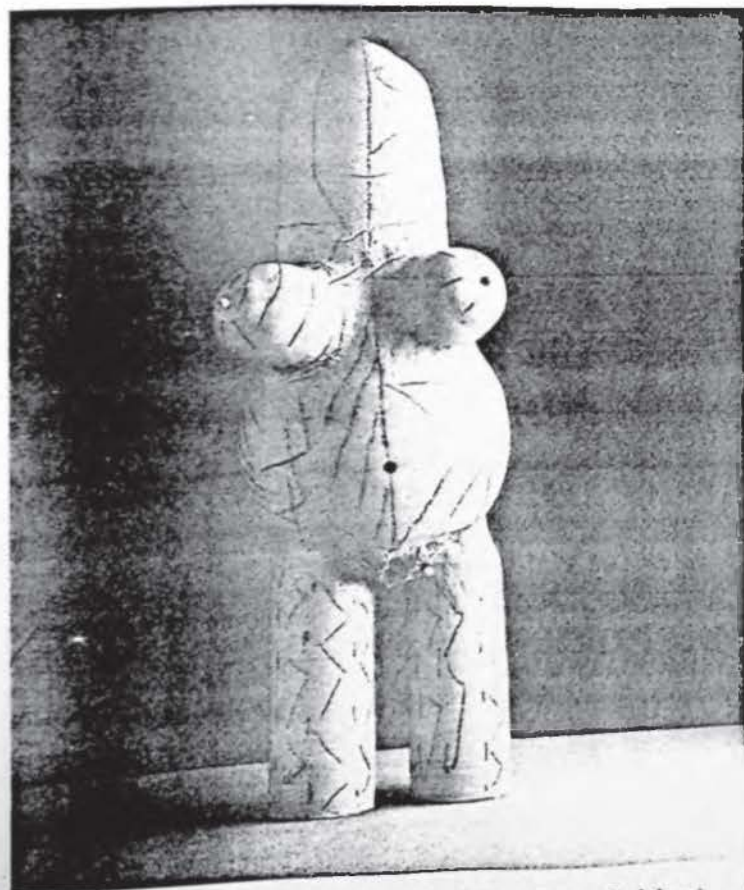
Haikaburi. Kenjiro Ikoma.
1ª Mostra M.O.A. de cerâmica contemporânea.
São Paulo, 1986.
Técnica: torno.
H: 28,5 cm
Ø: 25 cm
Queima: 1320°C.
Forno Anagama.



S/ Título.
Lydia Reinach.
Galeria Kitaro Zen.
São Paulo, 1987.



S/ Título. Kimi Nii. In: Gabbai, Miriam B.B. Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.

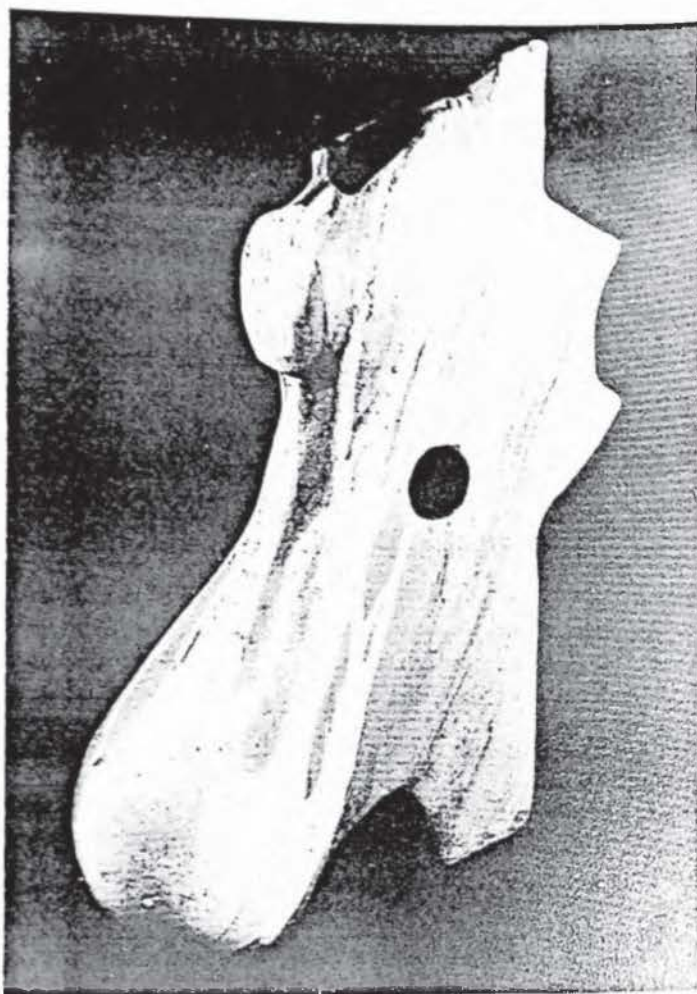


S/ Título. Jean Jacques Vidal. In: Gabbai, Miriam B.B. Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.

s/ Título.

José Vieira.

1^a Mostra M.O.A. de cerâ
mica contemporânea.
São Paulo, 1986.



Três Poetas.

Maurício Chaer.

2^a Mostra M.O.A. de cerâ
mica contemporânea.
São Paulo, 1987.





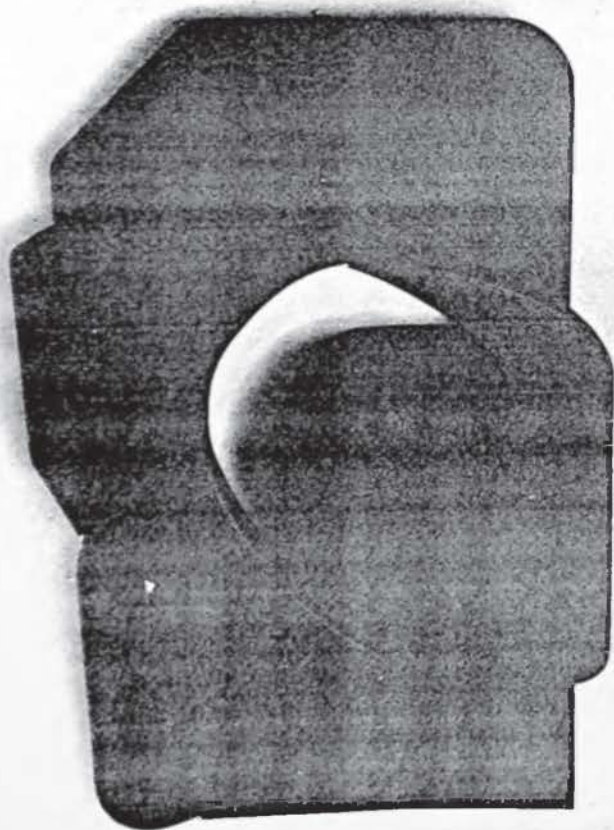
Cabeça Blindada. Alberto Cidraes. In: Gabbai, Miriam B. B. Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.

S/ Título.

Leleta Rabbat.

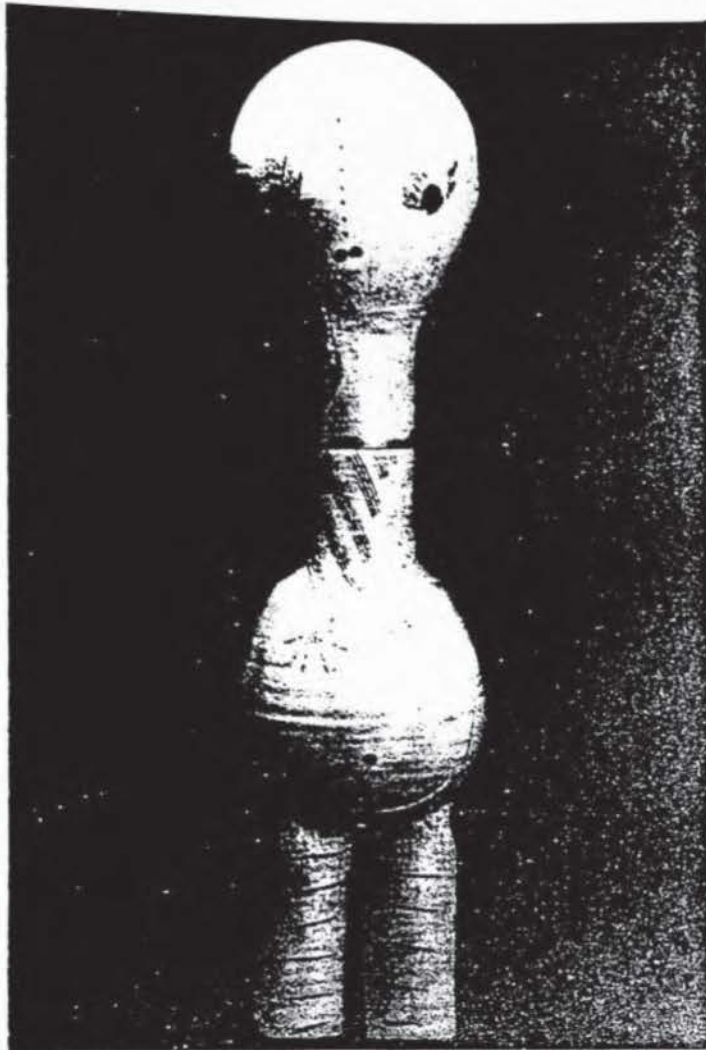
In: Gabbai, Miriam B. B., Cerâmica, Arte da Terra.

São Paulo, Ed. Callis, 1987.



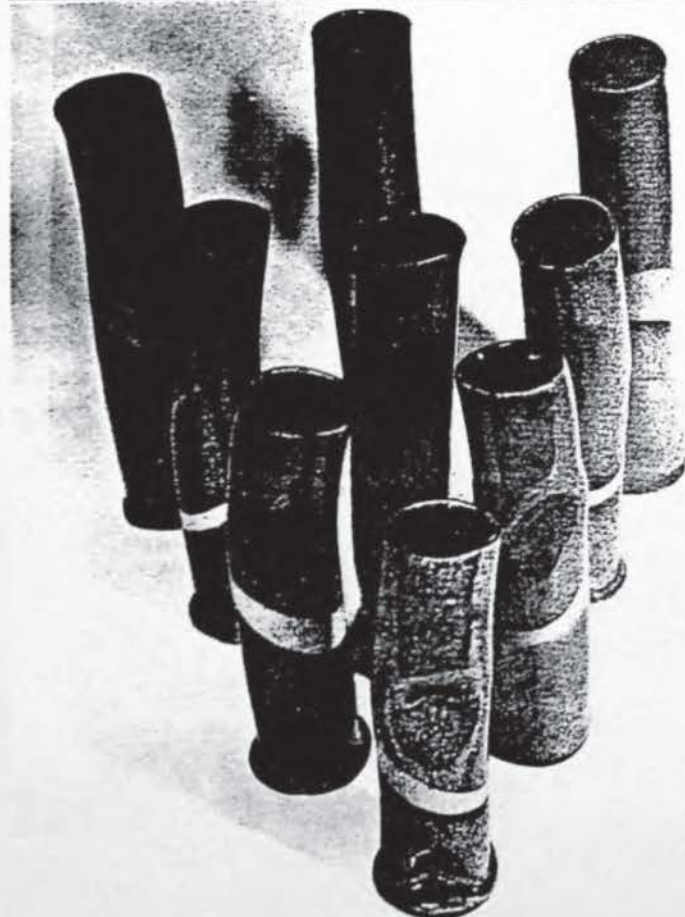
S/ Título.

Jean Jacques Vidal.
Galeria Kitaro Zen.
São Paulo, 1987



S/ Título

Lucia Ramenzoni.
1ª Mostra M.O.A. de cerã
mica contemporânea.
São Paulo, 1987.





S/ Título.

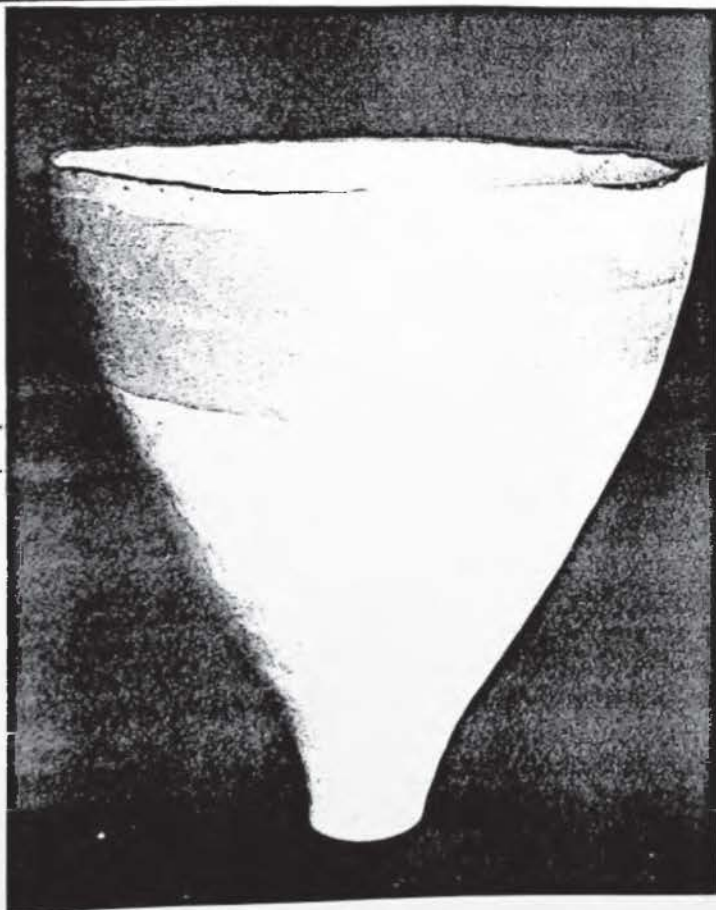
Esther Milsten.

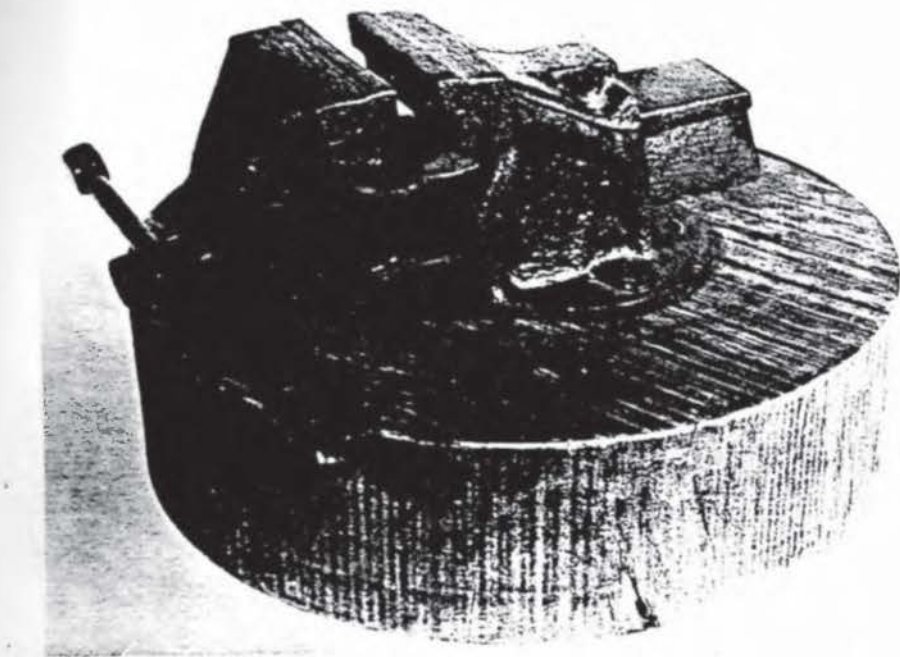
In: Gabbai, Miriam, B.B.
Cerâmica, Arte da Terra.
São Paulo, Ed. Callis,
1987.

S/ Título.

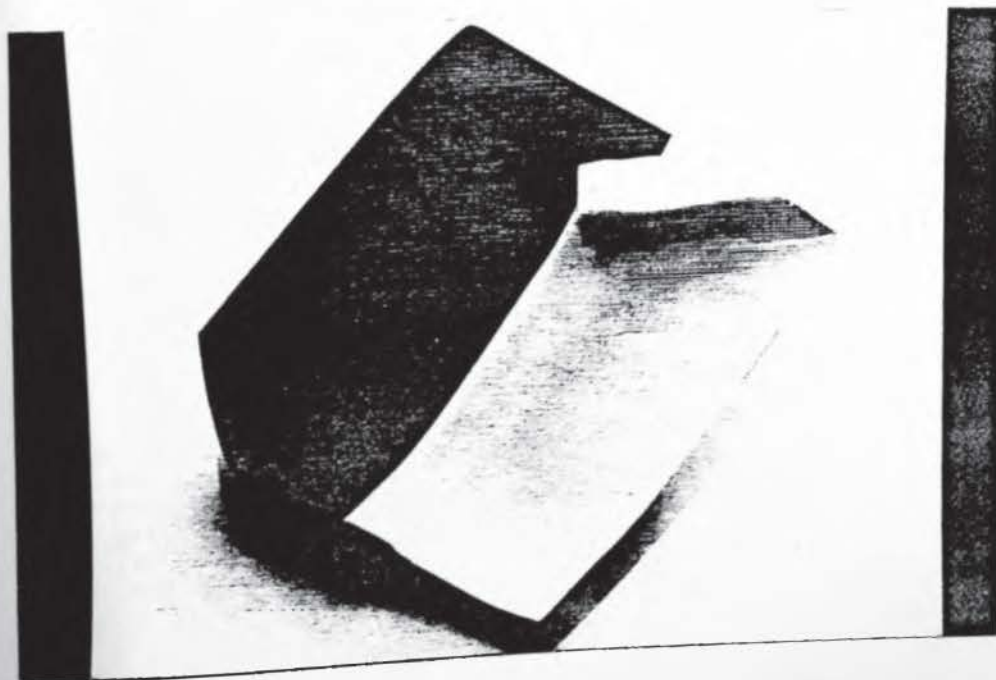
Frieda Dourian.

In: Gabbai, Miriam B.B.
Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.





Morsa. M. Thereza Gelain Andrade.
1ª Mostra M.O.A. de cerâmica contemporânea.
São Paulo, 1986.



S/ Título. Paulo James.
Galeria Kitaro Zen.
São Paulo, 1987.



S/ Título.

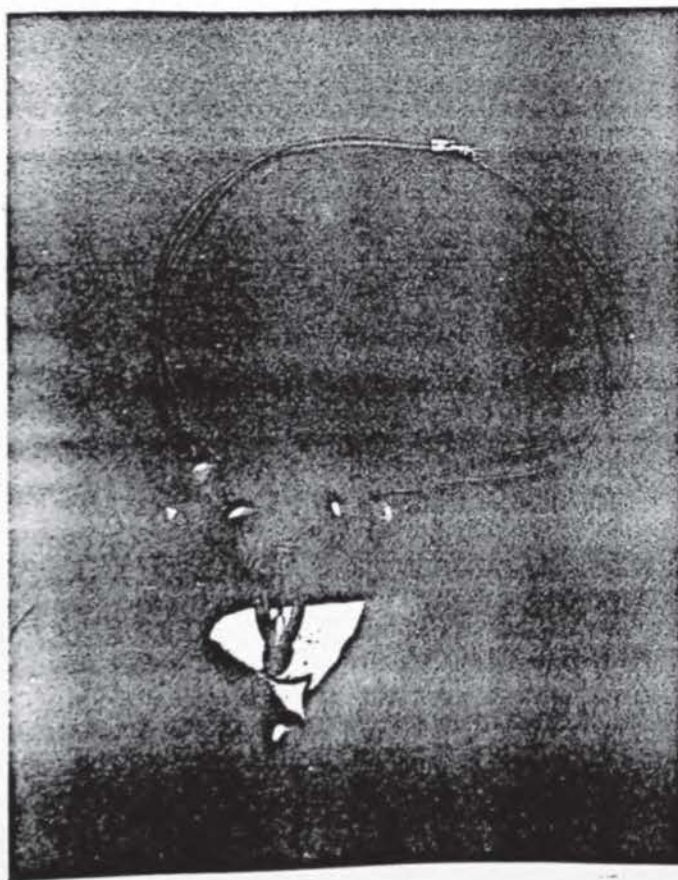
Lúcia Bittencourt.

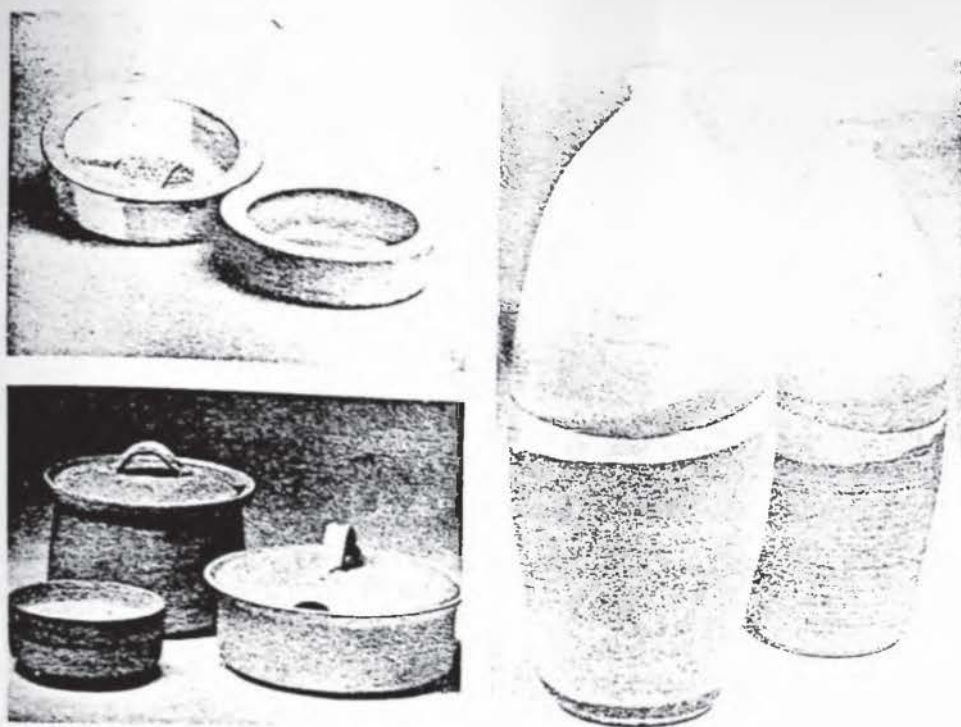
In: Gabbai, Miriam B. B.
Cerâmica, Arte da Terra.
São Paulo, Ed. Callis,
1987.

Objeto de Adorno.

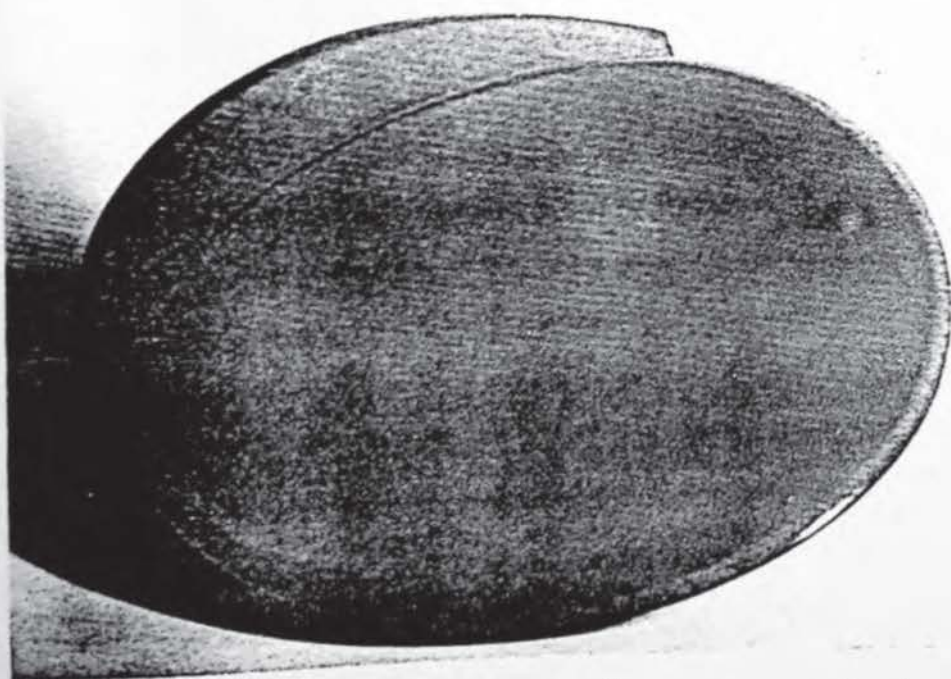
Glaura de Carvalho &
Tânia Arruda Preuss.

In: Gabbai, Miriam B.B.
Cerâmica, Arte da Terra.
São Paulo, Ed. Callis,
1987.

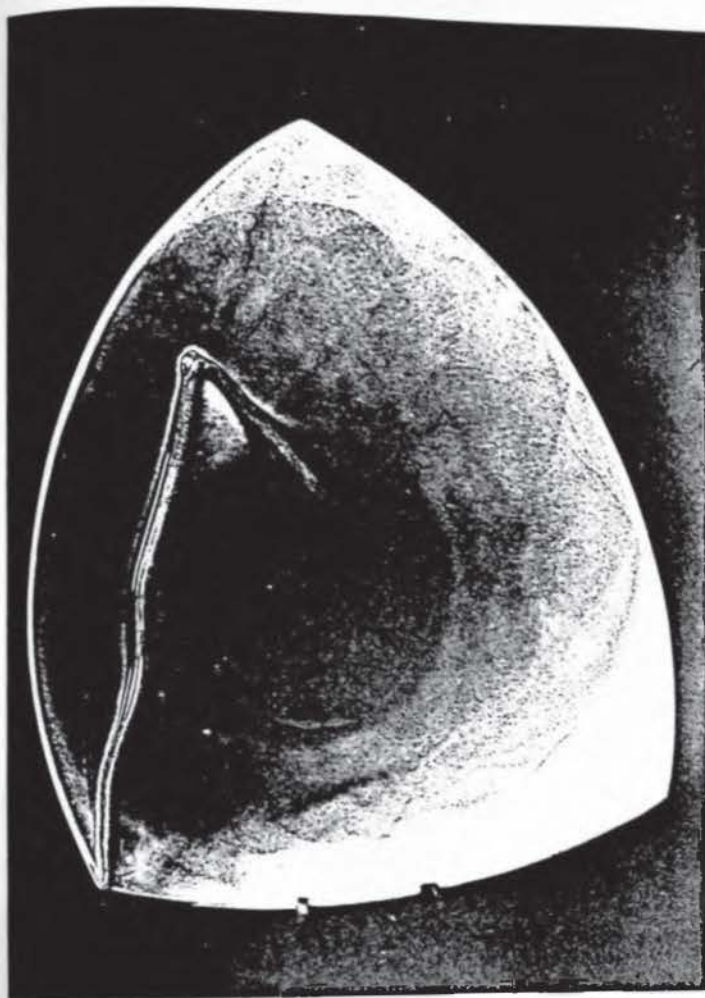




Cinzeiros. Jogo para Feijoada. Vasos. (45 cm x 18 cm/ 40 cm x 15 cm). Pottery: Cristiano, Sandra e Yae. Arte Cerâmica em Campinas. Mostra coordenada por Cecy Sato, realizada no Centro de Convivência Cultura. Campinas, São Paulo, 1982.



Objeto. Lucia Maggi Lima. 1^a Mostra M.O.A. de cerâmica contemporânea. São Paulo, 1986.

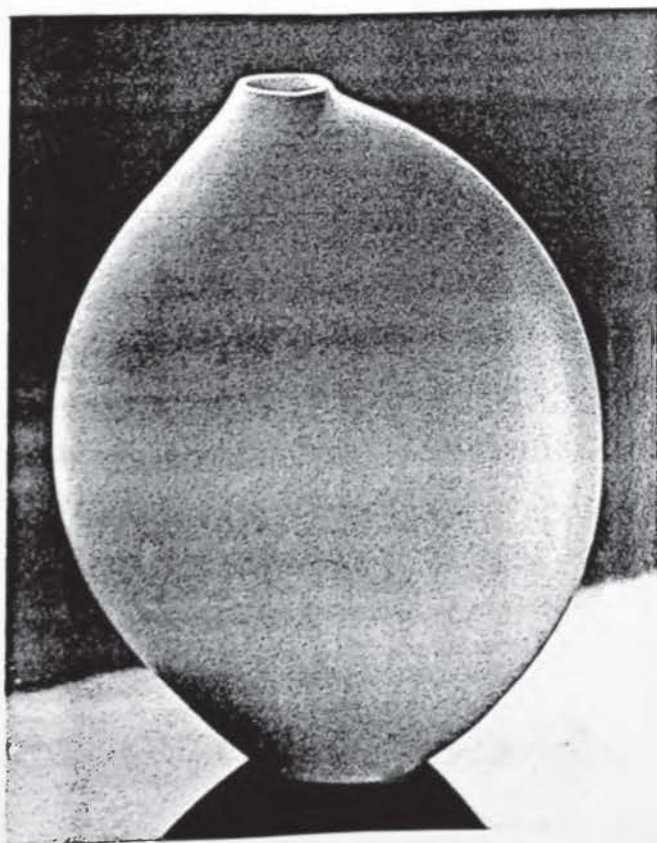


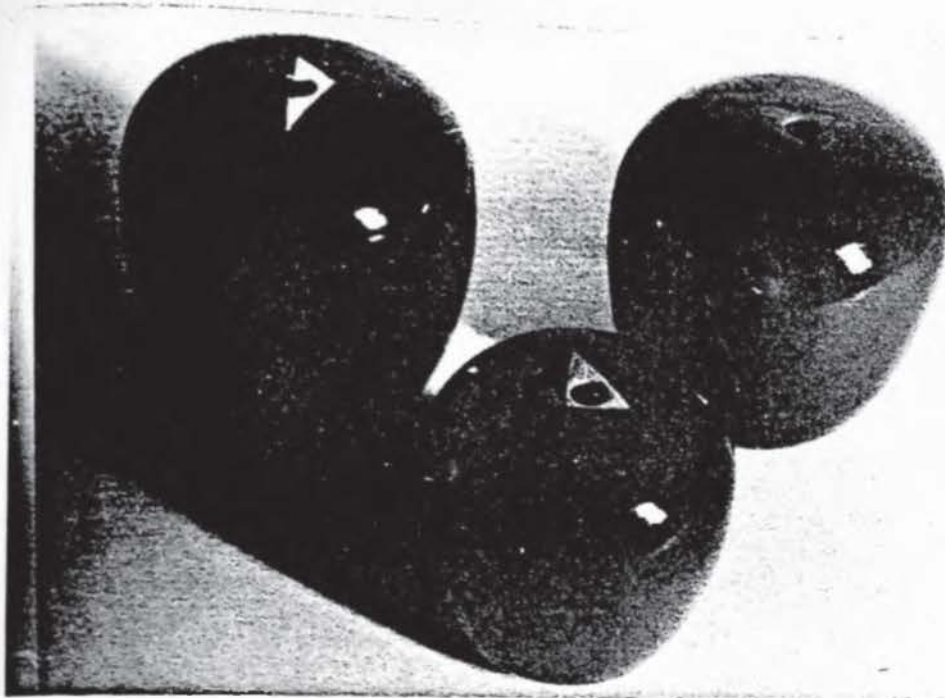
S/ Título.

Miriam B. B. Gabbai.
 In: Gabbai, Miriam B.B.
 Cerâmica, Arte da Terra.
 São Paulo, Ed. Callis,
 1987.

Vaso.

Paulo James.
 In: Gabbai, Miriam B. B.
 Cerâmica, Arte da Terra.
 São Paulo, Ed. Callis,
 1987.





S/ Título. Célia Cymbalista. 1ª Mostra M.O.A. de cerâmica contemporânea. São Paulo, 1986. Técnica: torno e esmaltação. H: 18 cm Ø: 17 cm - Queima: 1240°C. Forno elétrico com esmalte e engobe.

S/ Título.

Katsuko Nakano.

1ª Mostra M.O.A. de cerâmica contemporânea.

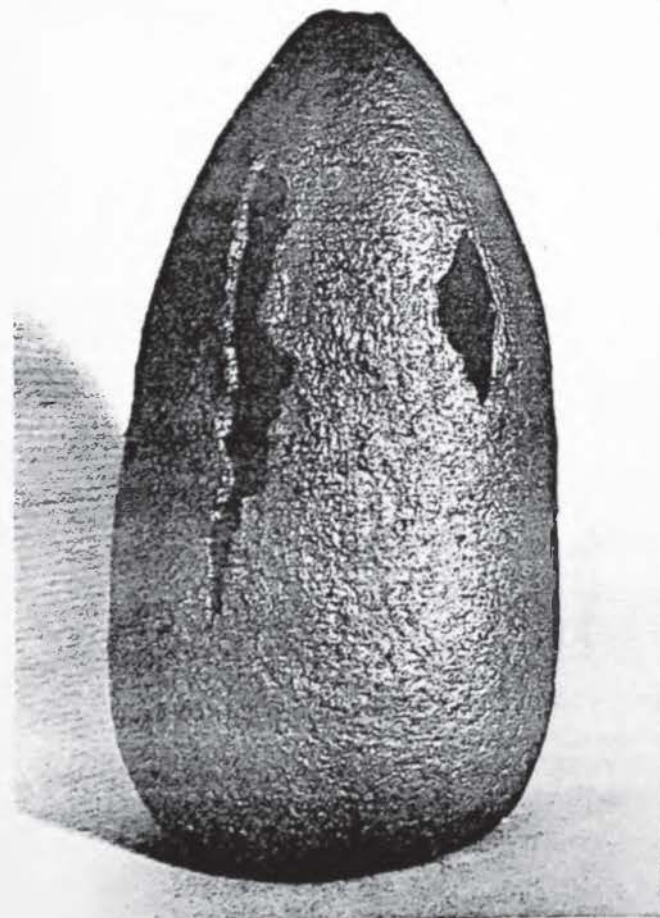
São Paulo, 1986.

Técnica: modelagem.

H: 47 cm.

L: 25 cm.

Queima: 1200°C.

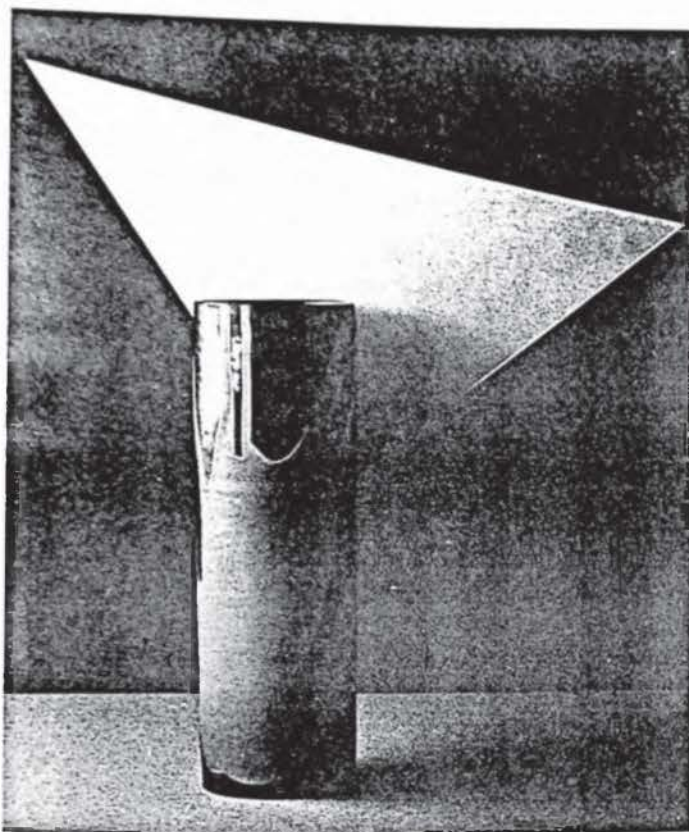


S/ Título

Marcellus Freschet.

In: Gabbai, Miriam B.
B., Cerâmica, Arte da Terra.

São Paulo, Ed. Callis,
1987.

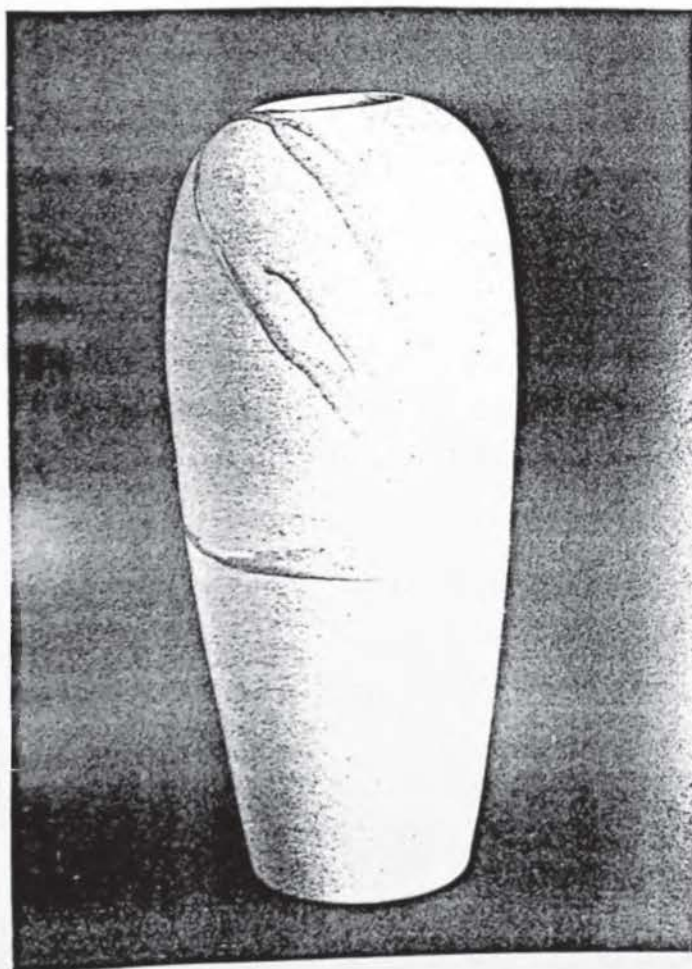


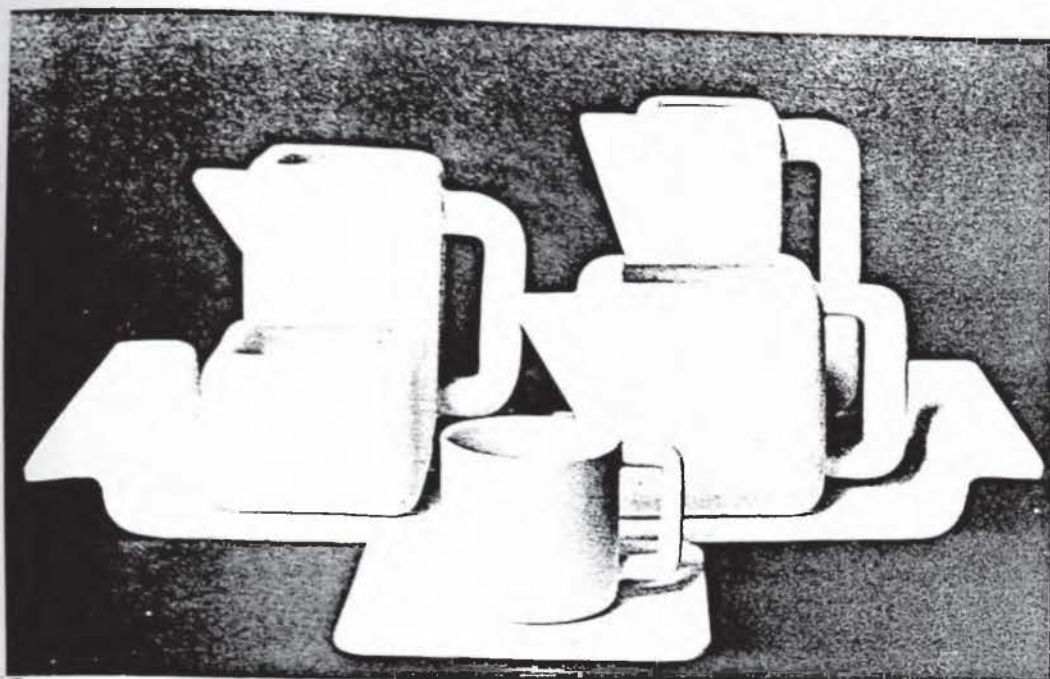
S/ Título.

Vera Suplicy.

In: Gabbai, Miriam B.
B., Cerâmica, Arte da Terra.

São Paulo, Ed. Callis,
1987.





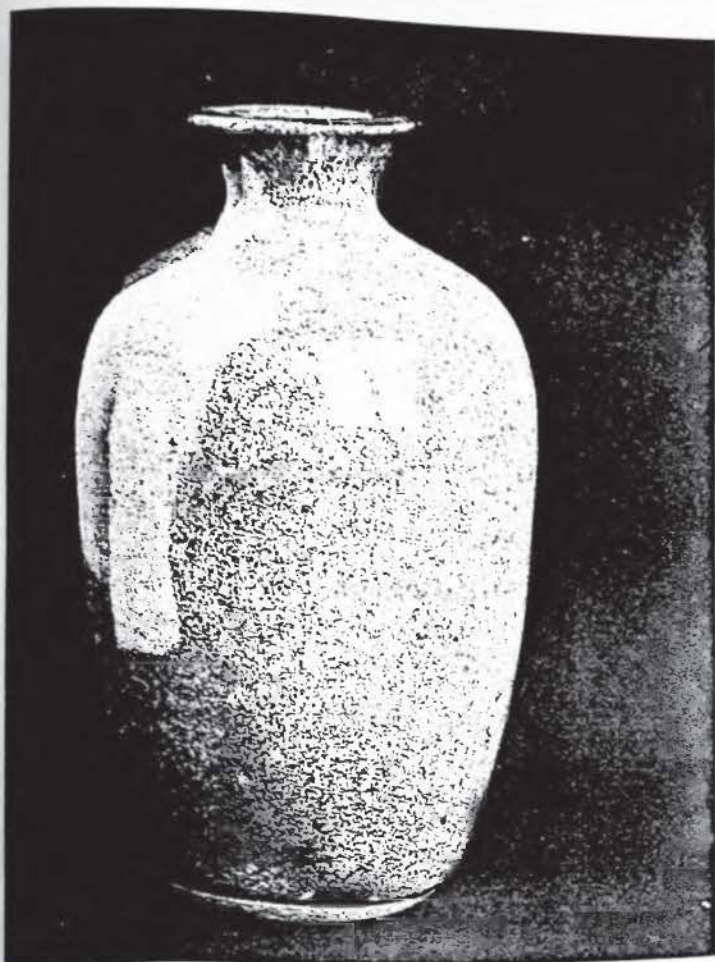
Mostra de atividades e trabalhos didáticos do Curso de Desenho Industrial III - 1º Projeto - F.A.U./U.S.P., realizada de março a junho de 1981. .

Jogo para chá e café. Processo: barbotina.



Jogo para café.

Processo: barbotina.



Vaso.

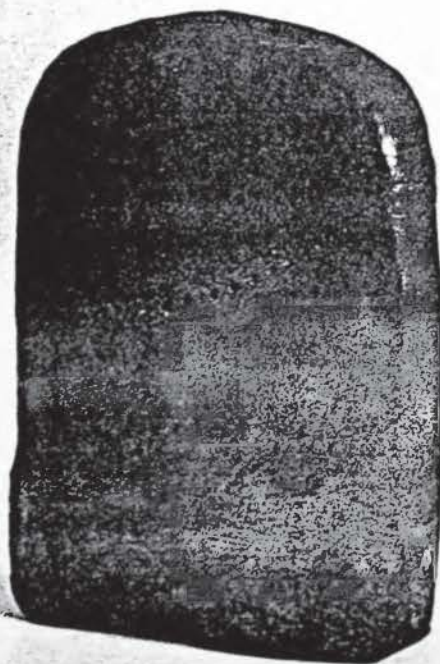
Mestre Lelê (Adelino de
Macedo Rodrigues).

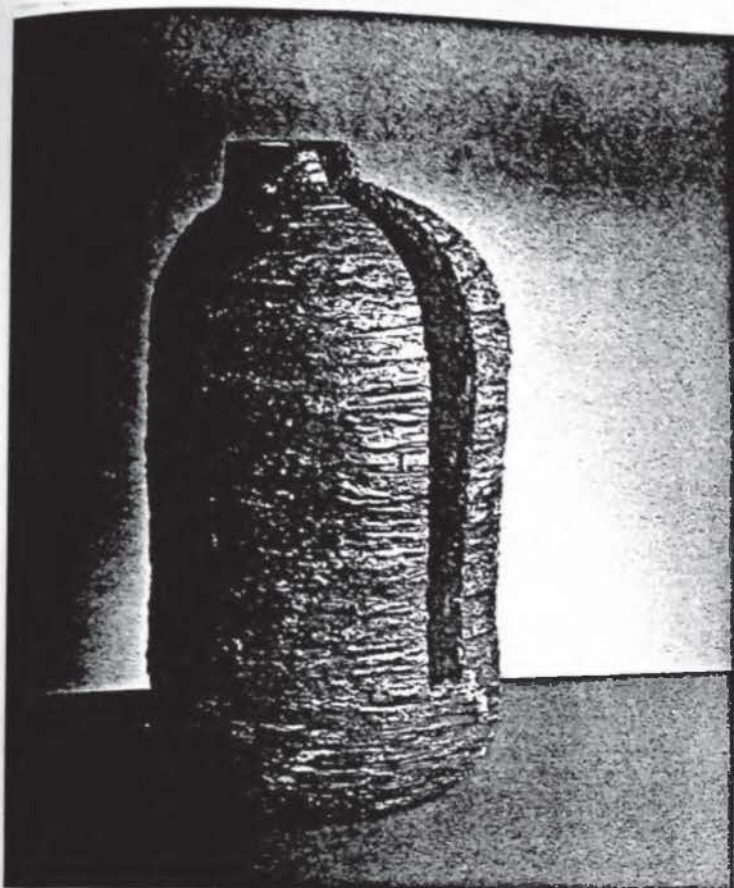
In: Gabbai, Miriam B.B.
Cerâmica, Arte da Terra.
São Paulo, Ed. Callis,
1987.

S/ Título.

Jeremy Fiennes.

In: Gabbai, Miriam B. B.
Cerâmica, Arte da Terra.
São Paulo, Ed. Callis,
1987.





S/ Título.

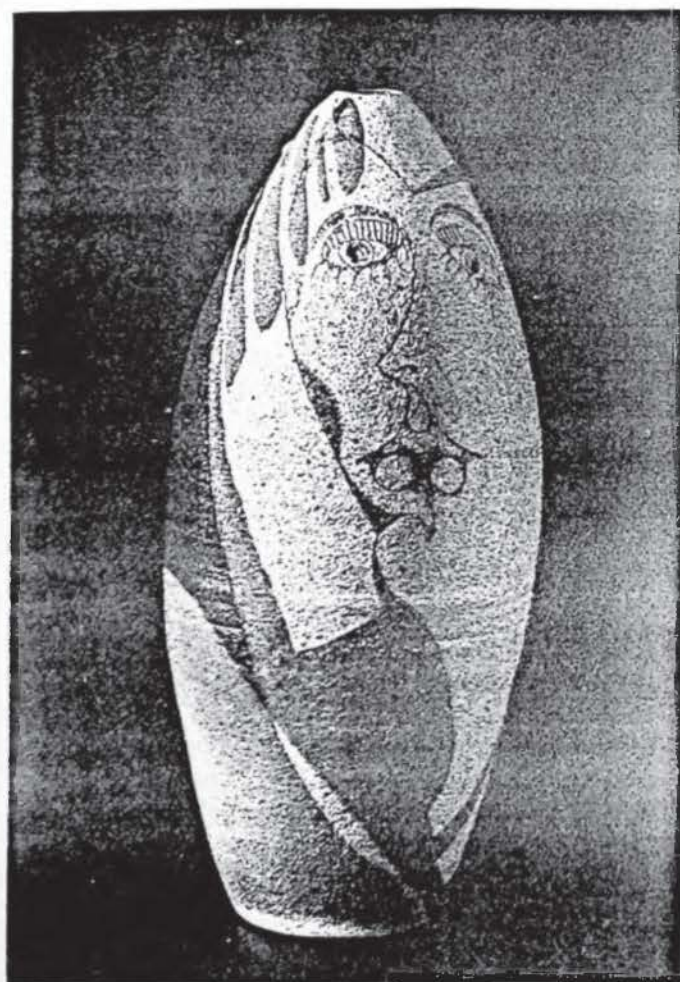
Mary Di Iório.

In: Gabbai, Miriam B. B.
Cerâmica, Arte da Terra.
São Paulo, Ed. Callis,
1987.

Vaso.

Alberto Cidraes, técnica
de sgrafitto.

In: Gabbai, Miriam B. B.
Cerâmica, Arte da Terra.
São Paulo, Ed. Callis,
1987.





S/ Título.

Pintura a esmalte cerâmico
sobre refratário.

48 cm x 36 cm.

Assinado e datado:

"A. Taccari/80".

Vaidade.

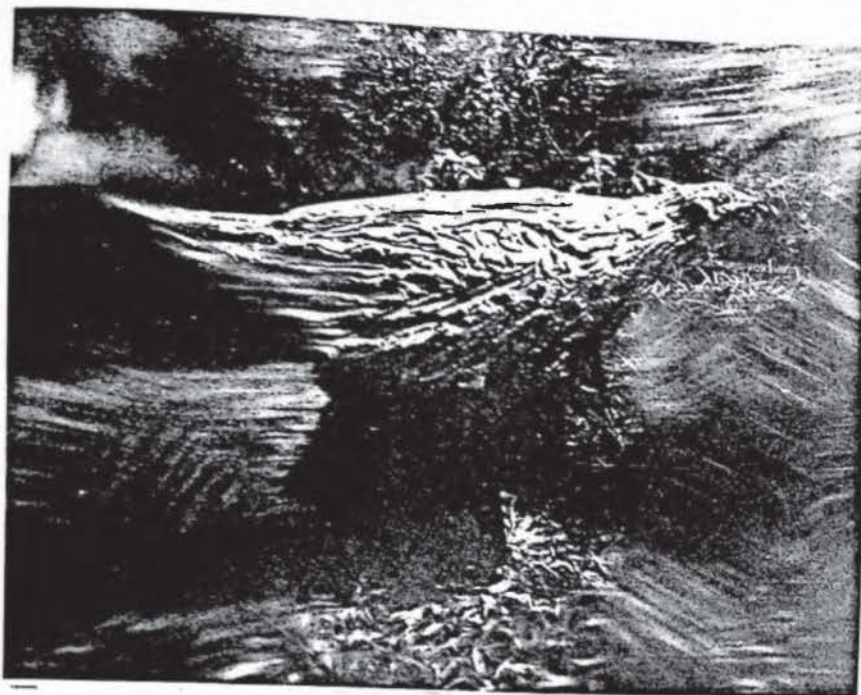
Escultura pintada a esmalte
reagente mate policromado.

H = 56 cm

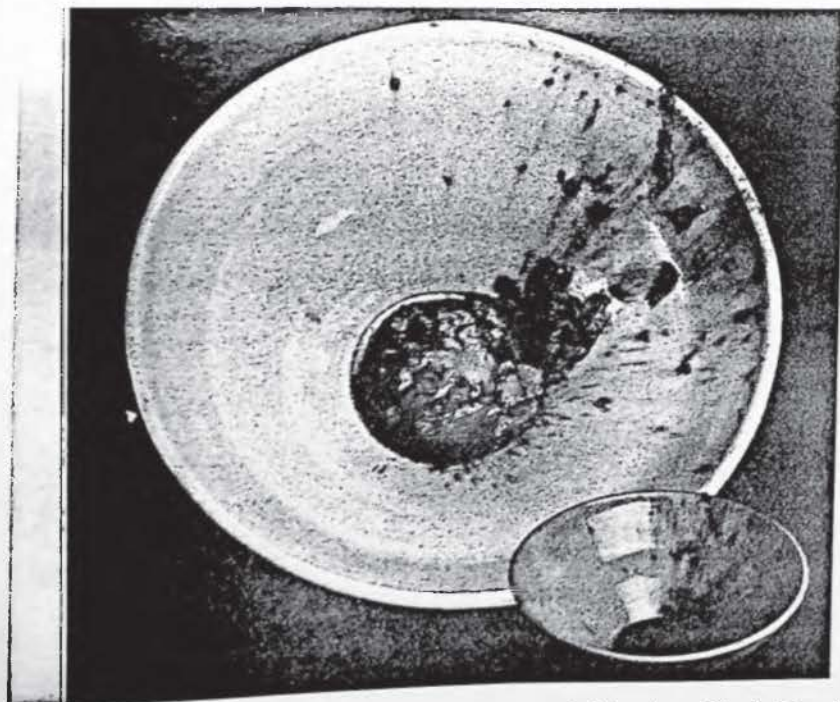
Assinado e datado:

"A. Taccari/80".

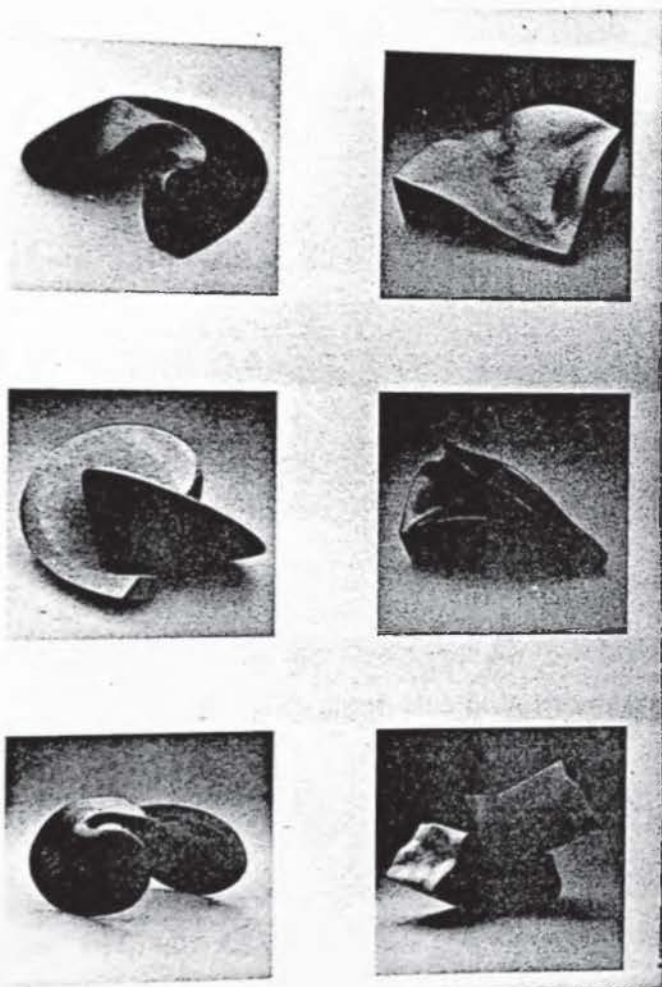




Pássaro Azul. Ângelo Tacarri. Exposição
no Escritório de Arte de Renato Magalhães
Gouvêa, 1980.

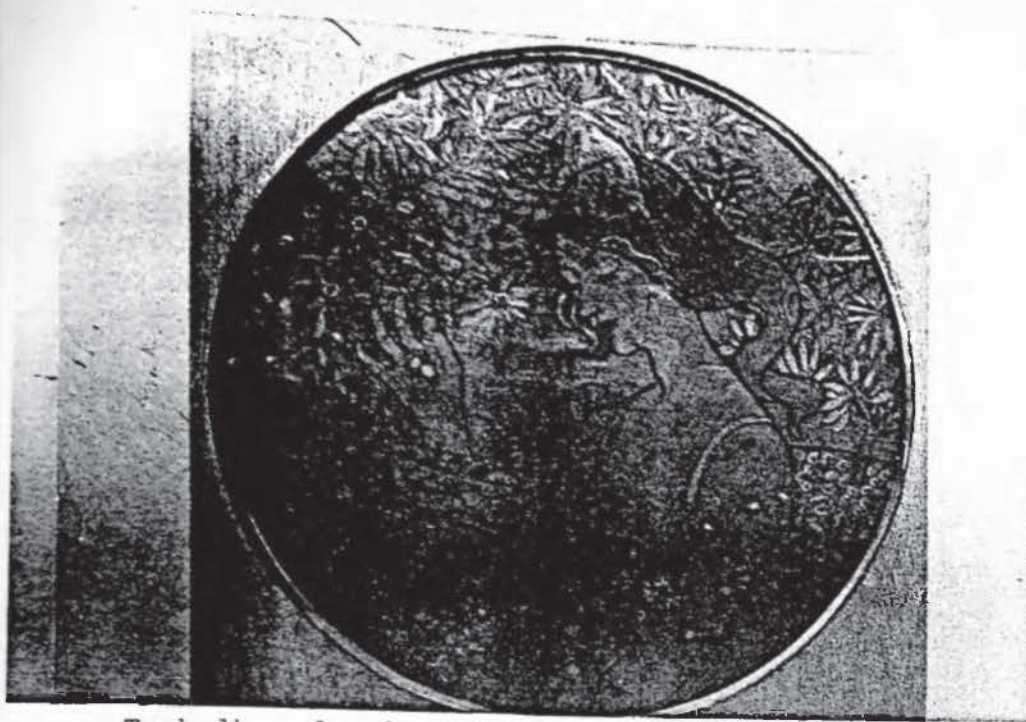


S/ Título. Miriam B.B. Gabbai. In: Gabbai, Miriam B. B.
Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.

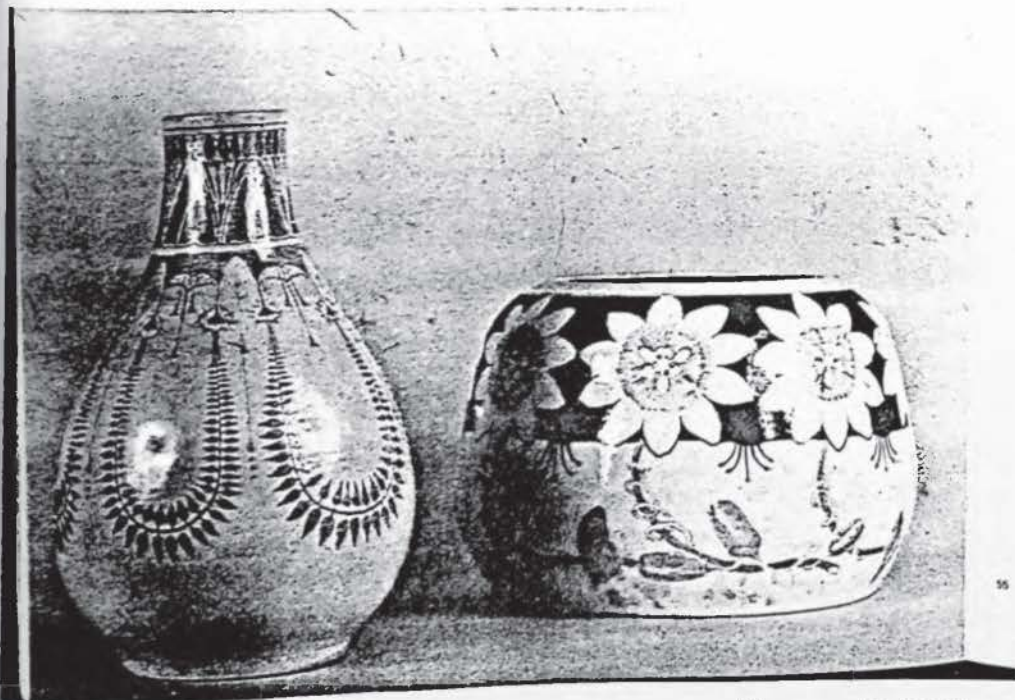


S/ Título

Vários trabalhos de Norma Grimberg.
Tōki Galeria, São Paulo, 1987.



Trabalhos de Eliseu Visconti. Considerado um dos pioneiros da cerâmica artística no Brasil. Estudo para "A Primavera". A. E. Visconti Guache sobre papel Ø 42.5 cm. Col. Adail Stewart. Prato para ser executado em cerâmica. Figurou na Exposição Universal de 1900. Exposto no Rio de Janeiro em 1901.



Vaso decorado com flores de maracujá. a. na base e d. Rio, 1902. h = 16 cm Ø 21 cm. Vaso a. em baixo E. Visconti, d. 1902. Pintura sobre cerâmica levada ao fogo. h = 23 Ø 13 cm. Col. Leonardo Visconti Cavalleiro.



Vaso.

h = 17 cm \varnothing = 15 cm

Col. Museu Nacional de Belas Artes.



Vaso de cerâmica.

H = 17 cm \varnothing = 12 cm

Col.

BIBLIOGRAFIALIVROS

- ACHA, Juan. Las Artes Plásticas como Sistema de Producción Cultural. México, Cuadernos del Centro de Investigación de Artes Visuales, 1978.
- ACQUARONE, Francisco (1900-1954). História das Artes Plásticas no Brasil. Atualizada por Leda Acquarone de Sá, Rio de Janeiro, Gráfica Editora Americana, edição do atualizador, 1980.
- AMARAL, Aracy. Arte para quê? São Paulo, Livraria Nobel, 1984.
- ANDRADE, Mário de. O Baile das Quatro Artes. São Paulo, Ed. Martins/MEC, INL, 1975.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual. São Paulo, Pioneira e Edusp, 1980.
- BARDI, Pietro Maria. Arte da Cerâmica no Brasil. Ed. do Banco Sudameris S.A., 1980.
- BASTIDE, Roger. Arte e Sociedade. São Paulo, Companhia Editora Nacional, Edusp, 1971.
- BASTOS, Fernando. Em torno de uma Arte, uma Estética. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo, Editora Perspectiva e Edusp, 1973.

BENSE, Max. Pequena Estética. São Paulo, Editora Perspectiva e Edusp, 1970.

BERENSON, Bernard. Estética e História. São Paulo, Editora Perspectiva/Edusp, 1972.

BERMAN, Marshall. Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. A Aventura da Modernidade. São Paulo, Editora Schwarcz, 1987.

BOSI, Alfredo. Reflexões sobre Arte. São Paulo, Editora Ática, 1986.

BRANCANTI, Eldino da Fonseca. O Brasil e a Cerâmica Antiga. São Paulo, Cia. Lihographica, Ypiranga, 1981.

BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro. São Paulo, Edições Saraiva, 1958.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo, Vértice e Ruptura. Do Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CANCLINI, Néstor García. A Socialização da Arte. São Paulo, Editora Cultrix, 1980.

CHITI, Jorge Fernández. Curso Práctico de Cerámica. Volume I, Buenos Aires, Ediciones Condorhuasi, 1971.

_____. La Cerámica Artística Actual. Buenos Aires, Ediciones Condorhuasi, 1983.

- _____. Manual de Esmaltes Ceramicos. Volumes I, II e III, Buenos Aires, Ediciones Condorhuasi, 1977.
- DERISI, Octavio N. Lo Eterno y lo Temporal en el Arte. Buenos Aires, Emecé Editores, 1967.
- DODD, Lamar e diversos autores. Panorama das Artes Plásticas. São Paulo, Editora Fundo de Cultura, 1964.
- DONDIS, D.A. La Sintaxis de la Imagem. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1973.
- DORFLESS, Gillo. Las Oscilaciones del Gusto. Barcelona, Editorial Lumen, 1974.
- DUARTE Jr., FRANCISCO João. O que é Beleza. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociologia da Arte. Rio de Janeiro, Forense, 1967.
- ECO, Umberto. A Definição da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 1972.
- _____. As Formas do Conteúdo. São Paulo, Editora Perspectiva/Edusp, 1974.
- _____. Apocalípticos e Integrados. São Paulo, Editora Perspectiva, s.d.
- FISCHER, Ernst. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 5a. ed., 1976.

FRANCASTEL, Pierre. A Realidade Figurativa. São Paulo, Editora Perspectiva/Edusp, 1979.

GABBAI, Miriam B. Birmann. Cerâmica, Arte da Terra. São Paulo, Ed. Callis, 1987.

GALEFFI, Romano. Fundamentos da Criação Artística. São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1977.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 4a. ed., 1978.

Arte e Ilusão. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

GORENDER, Jacob. Combate nas Trevas. A Esquerda Brasileira: Das Ilusões Perdidas à Luta Armada. São Paulo, Editora Ática, 2a. ed., 1987.

GULLAR, José R. F. Cultura posta em Questão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

HASLAM, Malcolm. La Céramique. Paris, Grange Bateliere, 1973.

HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, e GONÇALVES, Marcos Augusto. Cultura e Participação nos Anos 60. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

HUYGHE, René. Sentido e Destino da Arte. São Paulo, Editora Martins Fontes, vol. II, 1980.

- LAUER, Mirko. Crítica do Artesanato. São Paulo, Editora Nobel, 1983.
- LEINER, Sheila. Arte como Medida. São Paulo, Editora Perspectiva/Edusp, 1982.
- LEITE, José Roberto Teixeira. As Companhias das Índias e a Porcelana Chinesa de Encomenda. São Paulo, tiragem especial de 2000 exemplares para a cerâmica Aruan, 1986.
- MASSARA, Filippo. La Técnica de la Ceramica al Alcance de Todos. Barcelona, Editorial De Vecchi, 1977.
- MOLES, Abraham. Sociodinâmica da Cultura. São Paulo, Editora Perspectiva/Edusp, 1974.
- MUNARI, Bruno. A Arte como Ofício. Lisboa, Editorial Presença, 1978.
- . Das Coisas Nascem Coisas. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1981.
- NOSSO SÉCULO - 1960-1980. São Paulo, Ed. Abril, 1980.
- OSBORNE, Harold. Estética e Teoria da Arte. São Paulo, Editora Cultrix/Edusp, 1974.
- OSTROWER, Fayga. Universo da Arte. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1987.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.
- PEDROSA, Israel. Da Cor à Cor Inexistente. Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial, 1977.

PEDROSA, Mário. Dimensões da Arte. Coleção Letras e Artes, s.e., s.d.

_____. Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo, Editora Perspectiva/Edusp, 1970.

PEVSNER, Nikolaus. Os Pioneiros do Desenho Moderno. De William Morris a Walter Gropius, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1980.

PILEGGI, Aristides. Cerâmica no Brasil e no Mundo. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1958.

POLI, Francesco. Producción Artística y Mercado. Barcelona, Editora Gustavo Gilli, 1976.

PONTUAL, Roberto. Arte / Brasil Hoje - 50 Anos Depois. R.J./S.P., Collecio Artes, 1973.

_____. Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro, Ed. Jornal do Brasil, 1976.

_____. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

PRAZ, Mário. Literatura e Artes Visuais. São Paulo, Editora Cultrix/Edusp, 1982.

RAMIÉ, Georges. Cerâmica de Picasso. Portugal, Publicações Europa-América, 1986.

- READ, Herbert. A Filosofia da Arte Moderna. Lousã, Editora Ulis-sêia, s.d.
- _____. A Redenção do Robô. São Paulo, Summus Editorial, 1986.
- _____. As Origens da Forma na Arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- RESTANY, Pierre. Os Novos Realistas. Ed. Perspectiva, s.d.
- SANTAELLA, Lúcia. Arte & Cultura. Equívocos do Elitismo. São Paulo, Cortez Editora/UIMEP, 1982.
- SANTOS, Mário F. dos. Convite à Estética. São Paulo, Livraria e Editora Logos, 4a. ed., 1966.
- SARAIVA, Antonio José. Ser ou Não Ser Arte. Povos de Varzim, Publicações Europa-América, 1974.
- SHIRLEY, Robert W. O Fim de uma Tradição. São Paulo, Editora Perspectiva/Edusp, 1971.
- SOURIAU, Étienne. A Correspondência das Artes. São Paulo, Editora Cultrix/Edusp, 1983.
- SUBIRATS, Eduardo. Da Vanguarda ao Pós-Moderno. São Paulo, Editora Nobel, 1984.
- TOBIAS, José Antonio. História das Idéias Estéticas no Brasil. São Paulo, Editorial Grijalbo, 1967.

VALLADARES, Clarival do Prado. Artesanato Brasileiro. Ed. MEC/FUNARTE, s.d.

VELHO, Gilberto. (organizador). Arte e Sociedade. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

WILDE, Oscar. El Arte y el Artesano. Buenos Aires, Editorial Tor, 1950.

WOLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1984.

WOODFORD, Susan. A Arte de Ver a Arte. São Paulo, Círculo do Livro S.A., 1983.

ZANINI, Walter. (org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 2v., 1983.

PERIÓDICOS

Revistas

BARATA, Mário. "Conceito e Metodologia das Artes Populares". *Cultura*, São Paulo, (3): 1962.

BRANCANTI, Eldino da Fonseca. "Primeira Exposição Internacional da Cerâmica Moderna". *Habitat*, São Paulo, (32): 25 - 28, 1956.

CALABRONE. "Lacas e Cerâmicas de Calabrone". *Habitat*, São Paulo, (20): 10-11, 1956.

COSTA, Marcus de Lontra. "A Cerâmica nos Eventos de Artes Plásticas. O Tempo da Terra". *Arte Cerâmica*. São Paulo, abril, 1986.

FESTIVAL DE FORMAS. Veja. Ed. Abril: 114-116, São Paulo, 15 jul., 1987.

KUME, Lúcio. "Organização dos Artistas, uma Etapa Possível?". Arte em São Paulo . São Paulo, (30): 13-15, maio, 1985.

KUME, Lúcio. "Organização dos Artistas, uma Etapa Possível?". Arte em São Paulo . São Paulo, (30): 13-15, maio, 1985.

MUBARAC, Luiz Cláudio. "Somos todos Contemporâneos". Arte em São Paulo . São Paulo, (29): 32, março, 1985.

POLL, Katarina Marky. "Exposição na Aimarê House". Habitat . São Paulo, (19): 67, 1954,

RODRIGUES, Nilziette Mello. "Arte Cerâmica". Anuário Brasileiro de Cerâmica 88 . São Paulo, 74-74, 1988.

_____ . "A Arte Contemporânea na Mostra do Congresso". Cerâmica . São Paulo, (222): 24-25 A, julho, 1988.

_____ . "Mãos, das terras brasileiras". Cerâmica . São Paulo, (224): 22 A, setembro, 1988.

_____ . "Projeto: Mostra Permanente da Cerâmica Artesanal Paulista". Cerâmica . São Paulo, (225): 30-35 A, outubro, 1988.

SUASSUNA, Ariano. "A Cerâmica Armorial". Cerâmica . São Paulo, (112): 14 A - 17 A, abril, 1979.

WORCMAN, Susane. "A Cerâmica na Formação do Artista, ou Melhor, a Arte na Formação do Ceramista". Arte Cerâmica . São Paulo, abril, 1986.

Jornais

A CERÂMICA CHINESA À MOSTRA NO MASP. Diário Popular. São Paulo, 14 set., 1983.

A CERÂMICA DA AUSTRIACA LUCILLE KERN. O Estado de São Paulo. São Paulo, 26 nov., 1981.

A CERÂMICA DO BRASIL NA EUROPA. Jornal da Tarde. São Paulo, 14 set., 1988.

ÂNGELA E ZEQUINHA, ENSINANDO SEGREDOS DE PINTURA E DE CERÂMICA. Jornal da Tarde. São Paulo, 21 out., 1981.

ARTE E CERÂMICA NO ESTÚDIO "DECOR". A Gazeta. São Paulo, 6 nov., 1961.

ARTE ORIENTAL INSPIRA OS JOVENS CERAMISTAS BRASILEIROS. Shopping News. São Paulo, 2 nov., 1988.

AS CERÂMICAS DE BUSU. Folha da Tarde. São Paulo, 24 set., 1974.

BETTIS LOEB. Folha de São Paulo. São Paulo, 10 nov., 1963.

BLASI, Ivo. "A Cerâmica como Arte". Folha da Tarde. São Paulo, 21 set., 1982.

BUSTOS, Osmar. "Cerâmica no Paço". Diário Popular. São Paulo, 15 abr., 1988.

CECY SATO APRESENTA 17 CERAMISTAS: APENAS HOJE. A Gazeta da Lapa. São Paulo, 20 jun., 1981.

CERÂMICA, ARTE ANTIGA QUE SE TORNOU MODERNA. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 27 ago., 1958.

CURSO DE CERÂMICA E MODELAGEM PARA PROFESSORAS. A Gazeta. São Paulo, 3 abr., 1962.

CERÂMICA DO JAPÃO ESTÁ EM EXPOSIÇÃO. O Estado de São Paulo. São Paulo, 16 jun., 1988.

CERÂMICA NÃO É ARTE DECORATIVA. Folha Ilustrada. São Paulo, 25 dez., 1965.

CERÂMICA TEM NOVA CONCEPÇÃO NESTA MOSTRA DE ESCULTURAS. Diário Popular. São Paulo, 8 dez., 1971.

CESAR, Osório. "Cerâmicas Artísticas". A Gazeta. São Paulo, 3 nov., 1950.

CHITI, Jorge Fernández. "A Cerâmica de Arte". Correio do Povo. Porto Alegre, 10 nov., 1982.

DE VINCENZI, Djalma. "Crescente o Interesse Nacional pela Arte Aplicada à Cerâmica". O Globo. Rio de Janeiro, 2 out., 1948.

"Completa Liberdade de Expressão Artística no Segundo Salão de Cerâmica Brasileira". A Gazeta. São Paulo, 18 out., 1948.

"Completa Liberdade de Expressão Artística no Segundo Salão de Cerâmica Brasileira". O Globo. Rio de Janeiro, 18 out., 1948.

"Inaugura-se Sábado o 2º Salão de Cerâmica Artística". O Globo. Rio de Janeiro, 11 out., 1948.

DEZ CERAMISTAS INGLESES EM MOSTRA COLETIVA. A Gazeta. São Paulo, 1º ago., 1972.

EXPOSIÇÃO DO ATELIER "VIA VENETO". Diário de São Paulo. São Paulo, 23 dez., 1962.

EXPOSIÇÕES NA AMBIENTE. O Estado de São Paulo. São Paulo, 6 dez., 1959.

GALERIA AMBIENTE. O Estado de São Paulo. São Paulo, 25 nov., 1962.

GULLAR, Ferreira. "O Brasil na Exposição Internacional de Cerâmica". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 jul., 1959.

GRANDE PRÊMIO DE CERÂMICA AO PARANÁ. O Estado do Paraná. Curitiba, 17 jul., 1983.

HOJE, ABERTURA DO I SALÃO DE CERÂMICA. Folha da Tarde. São Paulo, 17 dez., 1982.

IMITANDO BRONZE, IRMÃ RAPHAELLA IMORTALIZOU-SE NA "ARTE DO BARRO". Diário da Noite. São Paulo, 21 mai., 1963.

KLINTOWITZ, Jacob. "Uma Ceramista Fiel à Tradição. E Contemporânea". Jornal da Tarde. São Paulo, 5 jun., 1980.

LICHTERFELD, Helena. "Ceramista Lúcia D'Amico Nesi diz: Brasília Não Pode Parar". Diário de São Paulo, 25 jan., 1961.

LISA LAM. Shopping News. São Paulo, 22 dez., 1963.

LÚCIA NESI. Diário de São Paulo. São Paulo, 30 jul., 1961.

MARGARET SPENCE. (O Jornal). Rio de Janeiro, 17 out., 1948.

MENDONÇA, Maiã. "Terra, um Ateliê de Cerâmica. Ensinando e Criando". Jornal da Tarde. São Paulo, s.d., 1983.

MORAIS, Frederico. "Novos Caminhos da Cerâmica no Brasil". O Globo. Rio de Janeiro, 22 dez., 1980.

O BARRO, A PORCELANA E O AZULEJO CRIAM A BELEZA E O RECANTO AMIGO. Diário de São Paulo. São Paulo, 14 nov., 1961.

PROF. JOÃO ROSSI. DIRETOR DA ESCOLA DE ARTE DA F.A.A.P. E PROF. DO CURSO DE CERÂMICA. Diário de São Paulo, São Paulo, 26 jun., 1966.

REVIVIDA EM EXPOSIÇÃO A ARTE MILENAR DA CERÂMICA. Diário Popular. São Paulo, 20 set., 1982.

SANCHES, Lígia. "Cerâmica, a Velha Arte de Volta". Folha de São Paulo. São Paulo, 15 mai., 1983.

SILVA, Quirino da. "Cerâmica". Diário da Noite. São Paulo, 6 set. 1950.

_____. "Pesce Rosenblit. Exposição na Galeria Sistina". Diário da Noite. São Paulo, 5 mai., 1961.

SOLENEMENTE INAUGURADA ONTEM A 1^A EXPOSIÇÃO DE CERÂMICA DECORATIVA. Diário da Noite. São Paulo, 6 nov., 1961.

TRÊS EXPOSIÇÕES NA AMBIENTE. Correio Paulistano. São Paulo, 6 dez., 1959.

UMA ESCOLA PAULISTA DE MOSAICO E CERÂMICA ARTÍSTICA. A Gazeta. São Paulo, 17 abr., 1961.

UMA HISTÓRIA TÃO ANTIGA, QUE SE PERDE NO TEMPO. Folha de São Paulo. São Paulo, 25 mai., 1975.

UMA REVOLUÇÃO NA ARTE DA CERÂMICA. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 set., 1975.

UMA VALIOSA HERANÇA DE TODOS NÓS. São Paulo, 29 jul., 1983.

VIEIRA, José Geráldo. "Exposição de Cerâmica de Concepción Wolthers". Folha de São Paulo. São Paulo, 21 dez., 1961.

VON SCHIMIDT, Carlos. "A Cerâmica também pode e deve ter sua Nobreza". Folha de São Paulo. São Paulo, 7 jul., 1980.

DEPOIMENTOS E OUTROS DOCUMENTOS

Catálogos

Arte Cerâmica em Campinas. Centro de Convivência Cultural. Campinas, de 03 a 13 jun., 1982.

Angelo Taccari. Exposição Individual na Galeria Renato Magalhães Gouvêa - Escritório de Arte.

Catálogo da Exposição de Horkenhoff, Maiolino, Scherpenberg e Tos_{tes}, realizada no Paço das Artes, maio, 81.

Coletânea de Trabalhos sobre Arte, escritos entre 1933 e 1948 - R.d., Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, s.d.

Coletiva dos Artistas de Campinas - 15 a 25 de maio de 1986, São Paulo, Galeria de Arte Green For Ever.

XII Bienal Internacional de São Paulo, outubro/novembro, 1973. Ca_tálogo Geral.

XIII Bienal de São Paulo, 1975 - Austrália.

XVIII Bienal Internacional de São Paulo, 1985. Catálogo.

Desenho Industrial. Atividades e Trabalhos Didáticos. F.A.U./USP. março a junho, 1981.

Do Modernismo à Bienal. Museu de Arte Moderna de São Paulo, junho, 1982.

Eliseu Visconti e a Arte Decorativa. Uma exposição organizada por Irma Arestizabal. Projeto Universitário, Rio de Janeiro/PUC-Fu
narte, 1982.

Exposição "Cerâmica Contemporânea". De 15/09 a 21/10/83. Org. da
Tōki - Arte e Objeto. Paço das Artes, São Paulo.

Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades. São Paulo, Im-
prensa Oficial do Estado, 1985.

Objeto na Arte, Brasil anos 60. Museu de Arte Brasileira da Funda-
ção Álvares Penteado. Departamento de Pesquisa e Documentação
de Artes Brasileiras, novembro, 1978.

1^a Mostra M.O.A. de Cerâmica Contemporânea. Fundação Mokiti Oka-
da, 1986.

2^a Mostra M.O.A. de Cerâmica Contemporânea. Fundação Mokiti Oka-
da, 1986.

Tino Stefanoni. 35^a Biennale Internazionale D'Arte, Venezia, 1970.

Depoimentos

Depoimento de Eldino da Fonseca Brancante ã a., São Paulo, 10
ago., 1985.

Depoimento de Eldino da Fonseca Brancante ã a., São Paulo, 04
abr., 1986.

Depoimento de Eldino da Fonseca Brancante ã a., (telef.), 14 out.,
1988.

Depoimento de Eldino da Fonseca Brancante à a. (telef), 03 nov., 1988.

Depoimento de Jandira de Paulo. Relações Públicas do Setor Cultural da Fundação Mokiti Okada (M.O.A.). São Paulo, 18 out., 1988.

Depoimento de Mônica Buriham Mussalam, Relações Públicas da Galeria Kitaro Zem. São Paulo, 18 out., 1988.

Depoimento de Renê Taguchi, proprietário da Galeria Deco. São Paulo, 18 out., 1988.

Depoimento de Marina Villares Novaes Ceravolo, socióloga da SUTACO. São Paulo, 12 out., 1988.

Depoimento de Maria Angélica T. Paiva, Secretária Executiva da Associação Brasileira de Cerâmica. São Paulo, 18 out., 1988.

Depoimento de Nilziette Mello Rodrigues, Coordenadora da Comissão de Arte Cerâmica da Associação Brasileira de Cerâmica. São Paulo, 18 out., 1988. *18 out. 1988*

Depoimento do Dr. Antonio Jaime Tedesco, Diretor da Divisão Técnica de Projetos, Obras e Orçamentos da SEMAB. São Paulo, 12 out., 1988.

Depoimento de Eunice Yokota, uma das três proprietárias da Tōki Galeria. São Paulo, 4 nov., 1988.

Trabalhos e Teses

BORGES, Urquiza Maria. Tese de Doutorado. Título: "A Mulher em Cenna; Segunda Metade do Século XIX. S.P., Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 1986.

COHN, Gabriel. "A Concepção Oficial da Política Cultural nos Anos 60". Trabalho realizado pelo Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo (IDESP).

DURAND, José Carlos. "Cultura, Mercado e Poder. Artes Plásticas em São Paulo". Trabalho apresentado na reunião do grupo de trabalho Sociologia da Cultura Brasileira. Friburgo, 1981.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. Tese de Mestrado. Título: "Aldo Bonadei, Introdução ao Percurso de um Pintor". Apresentada junto à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (Ciências Sociais/USP. São Paulo, 1977.

. Tese de Doutorado. Título: Sergio Milliet, Crítico de Arte. Apresentada junto à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (Ciências Sociais)/USP. São Paulo, 1985.

PELEGRINI FILHO, Américo. Tese de Doutorado. Título: Folclore : Comunicação Escrita e Urbana. Volume I e II. Apresentada junto à Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo, 1987

04 DEZ 1990

t 738.098161

H 474 c

e.1

DEDALUS - Acervo - ECA



20100039141

Esta Obra não pode
ser emprestada

Data de aquisição	21.6.89	Preço	
Fornecedor	d-ECA		
Indicação de			
Classificação	t 738.098161		
	H 474 c	e.1	