

*III Seminario Internacional*



**A CERÂMICA NA ARTE-EDUCAÇÃO**  
**CERÁMICA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA**

**ANAIS**

### **ANAIS III SEMINÁRIO INTERNACIONAL A CERÂMICA NA ARTE EDUCAÇÃO**

*É permitida a reprodução total ou parcial deste texto, seu processamento informático, sua transmissão de qualquer forma ou por qualquer meio, seja meio eletrônico, mecânico, gravação ou outro, sem permissão do editor e os autores, desde que a fonte seja reconhecida e seu uso seja para fins educacionais.*



☺ **Editorial Malucaco. Versión Português**



**Documento emitido em outubro de 2014.**

**Importante:** Exceto quando seja assinalado um outro autor, os textos foram realizados pela Coordenadora do evento e foram traduzidos do espanhol para o português por Snyder Moreno.

empresasmalucaco@voila.fr

Bogotá – Colombia



## SUMÁRIO

	<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>5</b>
<b>1</b>	<b>COMPOSIÇÃO DO SEMINÁRIO</b>	<b>6</b>
<b>1.1</b>	<b>COORDENAÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>1.2</b>	<b>EQUIPE DE APOIO</b>	<b>6</b>
<b>1.3</b>	<b>PALESTRANTES III Seminário Internacional A Cerâmica na Arte Educação</b>	<b>7</b>
<b>1.4</b>	<b>ASSISTENTES</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>PROGRAMAÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2.1</b>	<b>IMPORTÂNCIA DO EVENTO</b>	<b>11</b>
<b>2.2</b>	<b>OBJETIVO</b>	<b>11</b>
<b>2.3</b>	<b>ESTRUTURA DO EVENTO</b>	<b>13</b>
<b>2.4</b>	<b>CONVITE AOS PALESTRANTES</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>REALIZAÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>3.1</b>	<b>DESCRIÇÃO DA ABERTURA</b>	<b>17</b>
<b>3.2</b>	<b>ARTIGOS PALESTRAS (com títulos originais).</b>	<b>17</b>
<b>3.2.1</b>	<b>Kleber da Silva: Caminhos da cerâmica em Cunha: Paneleiras, Olarias e Ateliês, elementos</b>	<b>17</b>

	importantes na formação do histórico ceramista da cidade.	
<b>3.2.2</b>	<b>Lalada Dalglish y Mayra Lucia Carrillo C:</b> Anais I y II Seminários	<b>27</b>
<b>3.2.3</b>	<b>Lalada Dalglish IA/UNESP/SP.</b> <i>Maestros Brasileiros de la Cerámica - Patrimônio cultural a ser preservado</i>	<b>38</b>
<b>3.2.4</b>	<b>Camila da Costa Lima:</b> <i>Investigação e documentação: processos para a formação do museu brasileiro da cerâmica.</i>	<b>51</b>
<b>3.2.5</b>	<b>Andrés Paez:</b> Recuperación de Patrimonio Cultural Cerámico, Caso: Cultura Cubeo Vaupés	<b>60</b>
<b>3.2.6</b>	<b>Isabel Cristina Agudelo:</b> Memoria y Creación. <i>Recorridos por el patrimonio arqueológico colombiano como estrategia de innovación para el diseño contemporáneo</i>	<b>68</b>
<b>3.2.7</b>	<b>Elaine Regina dos Santos:</b> <i>CELEIDA TOSTES - O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea</i>	<b>77</b>
<b>3.2.8</b>	<b>Zandra Coelho de Miranda y el equipo del Museo del Barro de la UFSJ y del Taller de Cerâmica de APADEQ:</b> <i>Aplicações Sociais e Terapêuticas da Cerâmica – a experiência da extensão na UFSJ.</i>	<b>83</b>
<b>3.2.9</b>	<b>Mayra Lucia Carrillo C:</b> <i>Jóvenes y Bienes Culturales de la Cerámica</i>	<b>90</b>
<b>3.2.10</b>	<b>Lorena D´Arc Menezes:</b> <i>HABILITAÇÃO EM CERÂMICA: Olhares e pensamentos acerca dos processos e procedimentos artísticos, vivenciados no Bacharelado de Artes Plásticas da Escola Guignard - UEMG</i>	<b>96</b>
<b>3.2.11</b>	<b>Cleide Aparecida Viera:</b> <i>A Contribuição das Aulas de Cerâmica às Crianças do Ensino Fundamental II</i>	<b>101</b>
<b>3.2.12</b>	<b>DIÁLOGOS</b>	<b>109</b>
<b>3.2.13</b>	<b>Visita à coleção de porcelana e Louça Fina no Museu de Arte Colonial</b>	<b>112</b>
<b>4</b>	<b>Anexos</b>	<b>116</b>
<b>4.1</b>	<b>Sobre o trabalho de um Educador Cerâmico</b>	<b>116</b>
<b>4.2</b>	<b>Material desenvolvido para a divulgação e a realização do evento</b>	<b>117</b>
<b>4.3</b>	<b>Breve album Fotográfico</b>	<b>121</b>



## APRESENTAÇÃO

O seminário, nascido no conjunto de ações realizadas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo, em parceria com o Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha para a realização de ações que incentivem o estudo da cerâmica e o seu desenvolvimento artístico e cultural, representa um evento original na sua natureza e curioso na sua manifestação.

Original porque visa apoiar e propor a melhor estrutura pedagógica para cursos de cerâmica nos níveis técnico, superior e de pós-graduação, graças ao encontro entre professores universitários que, uma vez socializem as pesquisas e estruturas curriculares das instituições às que pertencem, refletem sobre os aspectos que precisam ser fortalecidos para melhorar o campo da cerâmica no Brasil.

Curioso em sua manifestação, já que visto de fora, pelo fato de conter trabalhos acadêmicos deveria ser chamado de Congresso, mas visto desde dentro e em sua mais profunda realidade é um Seminário. No que respeita a sua gestora, a Doutora Lalada Dalglish, evento após evento e com seu exemplo, ensina as diversas formas em que é possível pensar e gerir a cerâmica desde uma instituição de ensino superior a partir da vontade de desenvolver todos os aspectos de seu campo de conhecimento (Gestão, Formação, Pesquisa, Circulação ou Divulgação, Produção / criação e informação) e em vias de que a cerâmica possa contribuir para o desenvolvimento cultural e social dos indivíduos e das comunidades.

Este relatório está dividido em quatro seções principais. Os dois primeiros contêm os nomes e as informações de pessoas que colaboraram na sua produção e na forma como foi concebida. O terceiro concentra-se em dizer o que aconteceu durante a realização do evento e contém uma cópia das apresentações que foram realizadas durante o mesmo em português. A última seção contém cópias de vários documentos que ocorreram no processo de criação, conceituação e comunicação do evento. Assim, este trabalho reúne todos os elementos que fizeram parte do processo de criação, produção, gestão e execução do evento, a fim de dar às atuais e futuras gerações de jovens no Brasil e na Colômbia, uma ferramenta que lhes permite lembrar, perguntar, rejeitar e / ou, se desejassem, dar continuidade ou desenvolver as preocupações que o seu conteúdo expõe.

Bogotá, 20 de Agosto de 2014

## 1. COMPOSIÇÃO DO SEMINÁRIO

### 1.1. COORDENAÇÃO

**Mayra Lucia Carrillo Colmenares.** 1969 Bogotá/Colombia

Desde 1997 trabalha como Escultora Social nas **Empresas MALUCACO**, uma estrutura conceitual criada por ela mesma que, a partir do momento de criação da Editorial (ano 1993), lhe tem permitido dar-se a *potência* interna suficiente para assumir-se como um ser responsabilmente livre, comprometido e criativo com sua sociedade. Entendendo que o significado original da palavra *empresa* é qualquer ação que com energia e decididamente tenta alguma coisa, com vontade de executá-la, essa estrutura tem como premissa de seu trabalho: **dar forma a algo essencial para todos**. Sua **Missão** é *encontrar um ser humano novo e um novo mundo como expressão de nossa capacidade de auto-transformação social (plástica social)*. E em sua **Visão**, espera poder *contribuir para o surgimento de uma geração de seres humanos com fortes atitudes éticas, capazes de determinar todo o seu trabalho para o bem comum e de fazer compromissos frente ao social, cultural, político e estadual*.

### 1.2. EQUIPE DE APOIO

**Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish (Lalada Dalglish).** Pesquisadora, professora e atual coordenadora de graduação e pós-graduação em artes visuais (com ênfase em cerâmica) do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo/Brasil-UNESP- Desde há quase três décadas, e depois de seu Doutorado no que se forma como pesquisadora da Integração da América Latina (Arte e Cultura), seu trabalho diário está sendo dedicado à redescoberta do Brasil através da recuperação, estudo e divulgação da cerâmica artística, artesanal e indígena presente nas diferentes regiões do país, tornando-se uma das suas principais defensoras e colecionistas.

**Colaboradores da realização:** *Alberto Saldarriaga, Roberto Vidal, Constanza Toquica, Carlos David Leguizamón, Angela Cristina Carrillo y Cleide Aparecida Vieira.*



### 1.3. PALESTRANTES

#### III Seminário Internacional Cerâmica en la Educación Artística

***Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish (Lalada Dalglish)*** lalada.ceramica@uol.com.br

Departamento de Artes Plásticas/Instituto de Artes, UNESP/Universidad del Estado de São Paulo – Brasil

***Kleber José da Silva*** falakleber@gmail.com

Docente de la Universidad Federal de São João Del Rei –MG, Brasil

***Zandra Coelho de Miranda Santos*** zandra.coelho@gmail.com

Docente Universidade Federal de San Juan del Rey /Mina Gerais

***Isabel Cristina Agudelo*** icagudelot@unal.edu.co

Docente Facultad de Artes- Universidad Nacional de Colombia

***Andrés Paez*** andres.paezv@utadeo.edu.co

Docente Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

***Cleide Aparecida Viera*** cleydevieira@hotmail.com

Docente Uniesp-San Roque/São Paulo – Brasil

***Elaine Regina dos Santos*** elansantos@ig.com.br

Doctoranda UNESP/Universidad Estadual Paulista/SP

***Camila da Costa Lima*** camila\_c\_lima@hotmail.co

Doctoranda UNESP/Universidad Estadual Paulista/SP

***Lorena de Arc Menezes*** lorenadarcc@gmail.com

Docente Escuela GUINARD- Universidad del Estado de Mina Gerais

***Mayra Lucia Carrillo Colmenares*** empresasmalucaco@voila.fr

Escultora Social/ Empresas Malucaco

## 1.4 ASSISTENTES

<b>Lista de Asistencia en orden de inscripción</b>			
<b>Nombre</b>	<b>Ciudad</b>	<b>Correo Electrónico</b>	<b>Instituciones Representadas</b>
<b>Jennifer Andrea Gutierrez</b>	Ibagué- Tolima	jagchica@hotmail.com	
<b>Guillermo Jaramillo</b>	Ibagué- Tolima	jaraguillo@gmail.com	
<b>Amelia Esperanza Medina Piza</b>	Ibagué- Tolima	amelia_piza@hotmail.com	Universidad del Tolima
<b>Milton Stik Rojas Lievano</b>	Ibagué- Tolima	rockstik@hotmail.com	Universidad del Tolima
<b>Gloria Elsa Pirazan De Osma</b>	Ibagué- Tolima	gloriaepirazan@hotmail.com	Universidad del Tolima
<b>Jade Liz de Oliveira França</b>	Belo Horizonte (Brasil)	jadelizf@gmail.com	
<b>Ana Cielo Quiñones Aguilar</b>	Bogotá	quinonesa@javeriana.edu.co	Pontificia Universidad Javeriana
<b>Márcia Silva Martins</b>	Belo Horizonte (Brasil)	marsimartins@yahoo.com.br	Escola Guignard - UEMG
<b>Elvira Ticora</b>	Bogotá	ticoras@yahoo.com	
<b>Yesica Paola Meneses Alfonso</b>	Bogotá	dav_ypmenesesa674@pedagogica.edu.co	
<b>Natalia A. Calao</b>	Carmen de Viboral- Antioquia	nataliacalao@gmail.com	Fundación La Tierra Como Camino
<b>Eliana Moreno López</b>	Carmen de Viboral- Antioquia	morenelia@yahoo.com	
<b>Sandra Patricia Rendón Restrepo</b>	Bogotá	sandrapatriciarendon@hotmail.com	
<b>Juan Sebastián Giraldo</b>	Bogotá	juans.giraldoo@utadeo.edu.co	
<b>Daniel Alberto Alvarado León</b>	Bogotá	daniel_921@yahoo.com.co	
<b>Oriana Vargas</b>	Bogotá	orivarpar@hotmail.com	
<b>Fabio Rojas</b>	Bogotá	fabarte304@hotmail.com	
<b>Alberto Lesmes</b>	Sopó	albertolesmes@hotmail.com	Alcaldía Sopó
<b>Emilda Pardo</b>	Sopó	tierrayfuegoceramica@hotmail.com	Alcaldía Sopó
<b>Luisa Fernanda Sanchez</b>	Bogotá	cajaluartagmail.com	
<b>Jenny Paola Lara Ruiz</b>	Bogotá	larah2010@hotmail.com	Universidad el Bosque
<b>Karen Murillo</b>	Bogotá	kalomu_302@hotmail.com	
<b>Ludwig Angarita Gómez</b>	Bogotá		Utadeo
<b>César Julián Solano Cruz</b>	Bogotá	julianacruz@gmail.com	

## 2. PROGRAMAÇÃO

### A. Com presença no Cartaz

### Con la presencia de profesionales de Brasil y Colombia

#### Miércoles /Primer día

**MESA: CIUDAD DE CUNHA Y MEMORIAS DEL I Y II SEMINARIOS**

**Coordina: Cleide Aparecida Viera**

**1:30 a 4:30 p.m.:** Reunión entre ponentes- Balance del I y II Seminarios .

**4:45 p.m.** Confirmación de Inscritos y asistentes en la entrada del Auditorio Oval:- UTADEO

**5: 30 a 6:15: Mesa de Apertura del Evento:** Delegado de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Delegada del Instituto de Artes UNESP y Representante del Comité de Gestión.

**6: 15 a 6:45: Kleber José da Silva :** Caminos de la Cerámica en Cunha. (Ciudad sede del I y II Seminarios)

**6:45 a 7:00: Coffe Break**

**7: 15 a 8:00 p.m Lalada Dalglish y Mayra Lucia Carrillo :** Memorias del I y II Seminarios

**8:00 a 8:30:** Diálogo con el público y cierre de la primera sesión

#### Jueves /Segundo día

**9:00 a 11:00 VISITA A COLECCIÓN DE PORCELANA Y VIDRIO- MUSEO DE ARTE COLONIAL-** Entrada cada hora previa presentación del documento de identidad e inscripción en listado del Museo

**MESA: 4:45 A 7:30. PATRIMONIO CULTURAL CERÁMICO: EXPERIENCIAS E INVESTIGACIONES. Coordina: Mayra Lucia Carrillo**

**Lalada Dalglish:** Maestros Ceramistas del Brasil. Patrimonio a ser preservado, **Camila da Costa Lima:** Investigación y Documentación: Procesos para la formación de Museo Brasileiro de Cerámica, **Andrés Paez:** Recuperación de Patrimonio Cultural Cerámico- Caso Cultura Cubeo, **Isabel Cristina Agudelo:** Memoria y Creación- Recorrido por el patrimonio arqueológico colombiano como estrategia de innovación para el diseño contemporáneo. **Elaine Regina dos Santos:** Celeida Tostes: El barro como elemento integrador en el arte contemporáneo.

**7:30 a 7:45 Coffe Break**

**8:00 a 8:30:** Todos los Ponentes en diálogo con el público

#### Viernes/ Tercer día

**9:00 a 11:00 VISITA A COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA**

**MESA 4:45 a 7:00: CERÁMICA Y EDUCACIÓN. Aplicaciones, Experiencias y Reflexiones. Coordina: Kleber da Silva**

**Zandra Coelho de Miranda:** Aplicaciones Sociales y Terapéuticas de la Cerámica - Una experiencia de extensión en la Universidad Federal de San Juan del Rey , **Mayra Lucia Carrillo:** Jóvenes y Bienes culturales de la cerámica, **Lorena D´Arc Menezes:** Habilitación en la Cerámica. Miradas y pensamientos acerca de los procesos y procedimientos artísticos, con experiencia en la Licenciatura en Artes- Escuela Guinard UEMG, **Cleide Aparecida Vieira:** Contribución de las clases de Cerámica en niños de Enseñanza Fundamental II.

**7:00 a 7:15 Coffe Break**

**7:30 a 8:30: Debate final y cierre del evento.**

**B. Com presença no folheto:**

**Comité de Gestión:**  
Mayra Lucia Carrillo C.  
Lalada Dalglish  
Carlos David Leguizamón  
Angela Cristina Carrillo  
Cleide Vieira

*Entrada Gratuita previa inscripción  
en el link que ofrece el blogg del evento*

Con el apoyo de:



unesp

UTADEO  
UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ, JONCE THINO LOZANO

Pensar  
Instituto de Estudios Sociales y Culturales

MinCultura  
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD  
PARA TODOS

Malucaco

HOBBYMANIA  
IMPRESOS

Magolia Buendia



**III Seminario Internacional**  
**A CERÂMICA NA ARTE-EDUCAÇÃO**  
**CERÁMICA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA**

**Septiembre 10, 11 y 12 de 2014**  
**Bogotá - Colombia**

Evento creado en el año 2012 y realizado en sus dos versiones anteriores en la ciudad de Cunha - Brasil por el Instituto de Artes-Universidad Estadual de Sao Paulo en convenio con el Instituto Cultural de Cerámica de Cunha.



unesp  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

ICCC

**OBJETIVOS:**

- *Propiciar la creación de material audiovisual y textual para la cualificación de currículos, producción de didácticas especializadas en el tema, inclusión de nuevos contenidos en los currículos existentes y revisión de conceptos con los que se gestiona la cerámica (industrial, artesanal, artística y arqueológica) en instituciones culturales y educativas.*

- *Dar continuidad a la producción de conocimiento que viene adelantando el Instituto de Arte de la Universidad Estadual de Sao Paulo en las versiones anteriores del evento.*

**PROGRAMACIÓN****10 de Septiembre de 2014.**

Instituto Pensar. Pontifica Universidad Javeriana- KR 7 # 40a-54, Bogotá, D.C.

**13:30 a 16:30:** Encuentro entre ponentes

Sala Oval- Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano- Mesa: Ciudad de Cunha y Memorias del I y II Seminarios. Coordina: Cleide Vieira

**17:30 - 18:15:** Mesa de Apertura del Evento

**18:15 - 18:45:** Kleber da Silva: Caminhos da cerâmica em cunha: paneleiras, olarias e ateliês, elementos importantes na formação do histórico ceramista da cidade.

**18:45 - 19:00:** Coffe Break

**19:15 - 20:00:** Lalada Dalglish y Mayra Lucia Carrillo C: Memorias del I y II Seminarios

**11 de Septiembre de 2014.**

Museo de Arte Colonial- 9:00 a 11:00: Visita a la colección de Cerámica, Porcelana y Vidrio. Cra 6 N° 9-77 . Tel: 2866768

Sala Oval- Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano- Mesa: Patrimonio Cultural Cerámico/Experiencias e Investigaciones. Coordina: Mayra Lucia Carrillo C.

**17:00 - 17:30:** Lalada Dalglish - IA/UNESP/SP: Maestros Brasileiros de la Cerámica - patrimonio cultural a ser preservado.



**17:30 - 18:00:** Camila da Costa Lima: Investigación y Documentación: Procesos para la formación de Museo Brasileiro de Cerámica.

**18:00 - 18:30:** Andrés Páez: Recuperación de Patrimonio Cultural Cerámico, Casa: Cultura Cubeo Vichada

**18:30 - 19:00:** Isabel Cristina Agudelo: Memoria y Creación

**19:00 - 19:30:** Elaine Regina dos Santos: Celeida Tostes: El Barro como elemento integrador del Arte Contemporáneo

**19:30 - 19:45:** Coffe Break

**19:45- 20:00:** Lanzamiento del libro titulado: Celeida Tostes

**20:00-20:30:** Dialogo con todos los ponentes

**12 de Septiembre de 2014.**

Museo de Nacional de Colombia- 9:30 a 11:00: Visita a la colección Arqueológica. Cra 7 N° 28-66

Sala Oval- Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano- Mesa: Cerámica y Educación/Experiencias y Reflexiones. Coordina: Lalada Dalglish

**17:00 - 17:30:** Zandra Coelho de Miranda e equipes do Museu do Barro da UFSJ e do Ateliê de Cerâmica da Apadeq: Aplicações Sociais e Terapêuticas da Cerâmica a experiência da extensão na UFSJ.

**17:30 - 18:00:** Mayra Lucia Carrillo C: Jóvenes y Bienes Culturales de la Cerámica

**18:00 - 18:30:** Lorena D'Arc M. Oliveira: Habilitación en la cerámica. Miradas y pensamientos acerca de los procesos y procedimientos artísticos, con experiencia en el pregrado en Artes en la Escuela Guignard UEMG.

**18:30 - 19:00:** Cleide Vieira: A Contribuição das Aulas de Cerâmica às Crianças do Ensino Fundamental II

**19:00 - 19:15:** Coffe Break

**19:30 - 20:30:** Mesa con todos los ponentes, Conclusiones y cierre del evento

## **2.1 IMPORTÂNCIA DO EVENTO**

O Seminário Internacional reuniu os esforços de estudantes e professores da Universidade Estadual Paulista - UNESP, alunos e professores da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, professores da Universidade Federal de São João del-Rey (Minas Gerais) - UFSJ e das Empresas Malucaco com o fim de estimular reflexões que permitam a qualificação dos currículos. Através dos quais são formados os agentes capazes de criar novos projetos e pesquisas históricas, sociais, técnicas, culturais e educacionais. Graças às quais é possível fortalecer o desenvolvimento e a valorização da cerâmica artesanal, artística, arqueológica e industrial.

Foi uma oportunidade valiosa para o conhecimento das pesquisas que atualmente desenvolve o Brasil ao redor do patrimônio e as possibilidades de criação e melhoramento dos currículos que incluem a cerâmica como objeto de estudo e/ou como uma ferramenta para desenvolver problemáticas individuais e sociais.

A estratégia de criação do evento, dos tópicos desenvolvidos e o clima de respeito, ordem, fraternidade e confiança que se viveu durante os três dias que durou a sua produção, são exemplos a seguir no caminho de estimular novos valores e novos procedimentos com os quais seja possível cultivar novas dinâmicas culturais na Colômbia.

## **2.2 OBJETIVOS**

- Propiciar a criação de material audiovisual e textual para a qualificação dos currículos, produção de didáticas especializadas no assunto, inclusão de novos conteúdos nos currículos existentes e revisão de conceitos com os que se age na cerâmica (industrial, artesanal, artístico e arqueológico) nas instituições culturais e educativas.

- Dar continuidade à produção de conhecimento que se tem gerado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, UNESP - nas anteriores versões do evento.



## 2.3 ESTRUTURA DO EVENTO

**ESTRUTURA DO EVENTO** O evento foi concebido seguindo a estrutura dada pelos seminários anteriores, três dias nos que se realizam conferências, nas que se dão a conhecer estruturas curriculares e pesquisas recentes e se realizam visitas que permitem conhecer contextos nos que se produz a cerâmica, em particular, a cerâmica da cidade de Cunha.

Na III versão do seminário e com a intenção de transferir para a Colômbia o capital intelectual criado no Brasil e contextualizar de maneira geral o evento, se incluiu um espaço para socializar as memórias do I e do II seminário. Assim também, e devido à baixa circulação ou produção de reflexões e pesquisas no campo da educação e a cultura sobre o Patrimônio Cultural cerâmico na Colômbia, é criada uma equipe de trabalho, não existente nos seminários anteriores.

É assim como aparecem os três momentos e as mesas de discussão presentes na programação:

- *Cidade de Cunha e Memórias do I e II Seminários,*
- *Patrimônio Cultural Cerâmico / Experiências e Pesquisas,*
- *Cerâmica e Educação / Experiências e Reflexões.*

## 2.4 CONVITE AOS PALESTRANTES

O convite aos palestrantes se realizou através dum amplo edital público que usou as seguintes estratégias: entrega de rascunhos prévios do projeto durante os meses de setembro de 2013 até março de 2014, envio de cartas impressas em meio físico no dia 4 de junho de 2014 e envio de correios massivos para professores e estudantes universitários (pertencentes tanto as sete Escolas de Artes de Bogotá, quanto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista -UNESP e Universidade Federal de São João del-Rei -UFSJ) o dia 27 de julho do mesmo ano.

**As instituições e pessoas contatadas durante o processo de criação do evento e pedido de textos foram:**

UNIVERSIDAD JAVERIANA: Elvira Tícora, Dora Bernal, Cielo Quiñones,

UNIVERSIDAD EL BOSQUE: Leonardo Rivera, Ivan Franco

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA: Bernardo Bustamante. Silvana Mejía,

UNIVERSIDAD DISTRITAL- Dilma Valderrama, Nubia Roncancio y María José Arbelaez (Carta)

UNIVERSIDAD DE SAO PAULO- Lalada Dalglis

UNIVERSIDAD FEDERAL DE SAN JOAO DEL REY- Zandra Coehlo

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES- Olga Lucia García, Paula Acosta, Nubia Roncancio y Lucas Ospina (Carta)

ESCUELA DE ARTES Y LETRAS- Pablo Quintero, Dirección de Bienestar

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO- Manuel Santana, Santiago Forero y Alberto Saldarriaga (Carta)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA- María T. Pardo, Isabel Cristina Agudelo- Diseño Industrial., Maestría en Educación Artística: Miguel Antonio Huertas (Carta) y Maestría en Pedagogía del Diseño: Alvaro Acero (Carta) y Andrés Sicard.

UNIVERSIDAD DEL TOLIMA- Pamela Campos, Leandro Mesa

MUSEO DEL ORO- Ana María Gonzales- Eduardo Londoño (Carta)

MINISTERIO DE CULTURA: Divisiones de Educación Artística y Patrimonio: Giomar Acevedo, Margarita Ariza y Leonardo Garzón

SECRETARIA DISTRITAL DE CULTURA- Edilberto Bello, Clariza Ruiz (Carta)

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL- Carolina Merchán, Carlos Dueñas y Maria Teresa Forero

MUSEO DE ARTE COLONIAL: Constanza Toquica, Manuel Arce y Viviana Amaya,

PORTAL DE MUSEOS Y PATRIMONIO CULTURAL- Edmond Castell

MAESTRÍA EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO Y MUSEOLOGÍA, Marta Combariza

ICANH- Angela Escobar, Deyanira Mendez y Fabian Sanabria (Carta)

ARTESANIAS DE COLOMBIA- Juan Camilo Jaramillo

PROGRAMA FORTALECIMIENTO DE MUSEOS- María Cristina Díaz

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA: Fabio López, Carlos Eduardo Serrano y Ana María Cortés

MUSEO ARQUEOLÓGICO CASA MARQUÉS DE SAN JORGE/MUSA. (Carta)

LABORATORIO DE ARQUEOLOGÍA UN, Tomás Suarez.

Os palestrantes que participaram se inscreveram através do preenchimento dum formato de edital, esteve disponível desde o dia 7 ao dia 13 de julho e enviaram o documento no dia 10 de agosto. (Com exceção de Andrés Páez quem se informou sobre o evento e se inscreveu dias antes da publicação do edital)

**O documento enviado em 27 de julho através de correio e usado para o registro, tinha as seguintes informações:**



## I Encuentro Nacional de Patrimonio Cultural Cerámico

### III Seminario Internacional: La Cerámica en la Educación Artística

#### Requerimientos y Estructura general de las ponencias:

1. La extensión completa de los textos debe ser alrededor de máximo de 6 páginas (incluyendo gráficos). Interlineado simple, Arial 12, tamaño carta, márgenes moderados
2. Los textos a enviar deben responder a alguna de las siguientes categorías
  - \* **Artículo de investigación:** Presenta, de manera detallada, resultados originales sobre el proceso de construcción por parte de los ponentes de sus proyectos de investigación: introducción, metodología, resultados y conclusiones.
  - \* **Artículo de reflexión:** Textos que desde una perspectiva analítica, ofrecen reflexiones interpretativas o críticas, sobre el tema.
  - \* **Artículo de revisión:** Resultado de un estudio teórico, crítico, histórico en el tema de elección del ponente
  - \* **Artículo Propositivo:** Textos que sugieran rutas de exploración pedagógica, metodológica o didáctica
  - \* **Reporte de caso:** Resultados de un estudio de estudiante sobre una situación o circunstancia específica.
3. Enviar de manera separada al texto en formato TIFF o JPJ de (300 dpi), las imágenes que se incluyan en el texto.
4. CRONOGRAMA:\* Entrega de artículos completos entre el 1 y el 10 de agosto, la entrega debe ir acompañada con carta de autorización de publicación de los textos por parte del comité organizador del evento.

#### FORMATO CON INFORMACIÓN PARA SOCIALIZACIÓN DE PONENCIAS

##### Señor Ponente:

A pesar de que el envío definitivo del texto para participar en calidad de ponente es hasta el 10 de agosto, con el fin de poder elaborar e imprimir el programa definitivo del evento, es necesario que nos haga llegar los datos que a continuación se relacionan a más tardar el 7 de Julio.

##### Información General:

Título de la Ponencia:
Autor(es):
Formación académica:

Domicilio:		
Teléfono:	Fax:	E-mail:
Requisitos técnicos para la Presentación:		
Tema:		
Área de trabajo: Artística__ Artesanal__ Arqueológica__ Industrial____ Otra____		

**Información del Ponente:**

Autor principal:	
Nombre del grupo de Investigación (si existe):	
Nombre de la empresa o institución de apoyo (si existe):	Entidad que financió la Investigación (si existe):

**IMPORTANTE:** El no envío del formato diligenciado al correo [empresasmalucaco@voila.fr](mailto:empresasmalucaco@voila.fr) (dentro de la fecha señalada) supone su no participación en calidad de ponente del evento.

Agradecemos su atención. Quedamos atentos a sus inquietudes y comentarios.

Att: MAYRA LUCIA CARRILLO COLMENARES

*Coordinadora del evento*

Para o fechamento do edital, e por causa de que apenas duas pessoas pertencentes a instituições culturais e educativas colombianas ligadas ao tema da Educação Artística e Patrimônio Cultural Cerâmico apresentaram o texto, foi cancelado o encontro que se tinha projetado, deixando apenas a realização do III Seminário Internacional.



## 3 REALIZAÇÃO

### 3.1 DESCRIÇÃO DA ABERTURA

**Quarta-feira, 10 de setembro de 2014. -17:30 e 18:15: abertura do III Seminário Internacional de Cerâmica na Arte Educação**

O coordenadora da discussão, Cleide Aparecida, dá as boas-vindas aos palestrantes e participantes. Em seguida, a Mayra Carrillo, explica alguns aspectos gerais da organização do evento e apresenta ao Kleber da Silva e à Lalada Dalglish, como palestrantes e convidados internacionais do Brasil.

Lalada Dalglish oferece algumas observações introdutórias sobre a importância do intercâmbio acadêmico entre o seu país e a Colômbia para o fortalecimento das nossas culturas e o reconhecimento daquilo que somos como nações e, em seguida, o Kleber da Silva, oferece sua pesquisa sobre a história da cerâmica de Cunha e o nascimento do Instituto Cultural de Cerâmica de Cunha. No final, atendem as perguntas do público durante vinte minutos. Após a pausa para o café, Mayra Lucia Carrillo oferece as Memórias do I e do II seminário realizados na cidade de Cunha - Brasil. Finalmente, ela responde às perguntas do público por quinze minutos.

*(Consulte gravação intitulada: Primeira Sessão realizada por Diego Granados Técnico Audiovisual da Universidade de Bogotá Jorge Tadeo Lozano – Sala Oval- Duração: 02:46:09).*

### 3.2 ARTIGOS PALESTRAS

**3.2.1. Kleber da Silva: *Caminhos da cerâmica em cunha: paineleiras, olarias e ateliês, elementos importantes na formação do histórico ceramista da cidade.***

**Resumo:** O presente trabalho busca apresentar as principais características que identificam o processo de formação da cultura ceramista na cidade de Cunha-SP e também, como ao longo dos últimos 40 anos são percebidos ali, os processos educativos em torno do ensino da cerâmica.

Situado a extremo leste do Estado de São Paulo, na região conhecida como Vale do Paraíba, o Município de Cunha, tem sua origem atrelada à rota de escoamento do ouro extraído das Minas Gerais para o porto de Paraty-RJ, com destino a Portugal, em meados do século XVIII.

É neste contexto que emerge uma das primeiras manifestações da cultura ceramista no Município: a Cerâmica das Panelleiras. Geralmente produzidas por mulheres residentes na zona rural, feitas com argila, queimados em fornos rudimentares, esta cerâmica, apresenta traços rústicos e pela forma como eram modeladas, acordelado<sup>1</sup>, podemos afirmar terem sido suas técnicas, em algum momento influenciadas, ou por povos indígenas, cuja presença na região está documentada na literatura (WILLENS, 1947) e pela existência de fragmentos de peças encontradas em alguns bairros afastados do centro urbano atual, ou por referências européias.

*“Provavelmente, a técnica da panelleira do Cume é de origem européia [...] principalmente porque não se colocam os cordões em formas de espiral, característica comum da cerâmica indígena no continente sul americano”.* (WILLEMS,1947, p.101).

Com o passar dos anos, a modernização dos meios de produção fez com que novos utensílios chegassem à comunidade, conformados por outros materiais, principalmente o ferro, aço, plástico, alumínio.



*Cerâmica das Panelleiras. Foto: Kleber da Silva*

---

<sup>1</sup> Mais conhecida como técnica dos rolinhos, o acordelado é uma das mais antigas formas de produção de peças em cerâmica, erguidas a partir da sobreposição de cordões feitos com argila úmida.



Por serem industrializados, apresentarem preços acessíveis e serem mais resistentes que as peças confeccionadas em argila, tiveram grande aceitação por parte da população, desestimulando cada vez mais a produção das Paneleiras, a ponto de hoje em dia ser esta uma prática quase extinta na cidade, à exceção de Dona Matilde, ceramista instalada na região conhecida como Alto do Cajuru, cuja produção mesmo preservando a estética característica deste tipo de trabalho, já se distancia do modelo rural e primitivo praticado pelas Paneleiras de outros tempos, além de ser tomado mais como um *hobby*, do que como fonte de renda.

A falta de sucessores coloca em situação delicada a continuidade deste ofício. Áreas de atuação profissional cuja remuneração imediata mostra-se mais atrativa que a cerâmica têm seduzido os interesses da juventude e distanciado-a dos afetos que envolvem a produção e relevância histórica da cerâmica na cidade. Percebemos também não haver sinais de mobilização do poder público, nem da comunidade, no sentido de promover qualquer tipo de ação que vise reverter este quadro. Assim como acontece em outras regiões, com outros tipos de manifestações populares, em Cunha o ofício ceramista/paneleira tem dificuldade de ser entendido como merecedor do crédito de prática cultural. Os ceramistas contemporâneos, por sua vez, têm demonstrado mais preocupação em se fazer notar aos olhos de um mercado consumidor, do que buscar articular ações de preservação de memórias das quais não compartilham diretamente.

Até meados do século XX, a cerâmica de olaria, ou seja, para produção de tijolos, representou uma outra vertente de trabalho com o barro, na cidade.

Segundo depoimento de Benedito da Silva (Dito Cajuru)<sup>2</sup>, ex-dono de olaria e atual ceramista, instalado no bairro do Cajuru, até a década de 1980 o Município de Cunha contava com quase uma centena de Olarias de tijolos, dada a abundância de matéria prima encontrada na região e ao prestígio do tijolo produzido na cidade.

*“O tijolo burro, tijolinho, constitui a mais antiga "indústria" de Cunha. Uma produção totalmente manual, sem máquinas, sem edificações, uma relação estreita e impactante entre o homem e o solo. Possibilidade de o homem mais despossuído do lugar se tornar empresário pela relação entre a mão e a terra. Cerâmica na mais pura acepção da palavra. As olarias de tijolo são de uma beleza plástica surpreendente.” Alberto Cidraes (www.noborigama.org/genese. A Saga do Antigo Matadouro)*

---

<sup>2</sup> Entrevista fornecida pelo ceramista ao autor no dia 18/10/2009, em seu Ateliê no bairro do Cajuru, Cunha-SP

Até hoje, o sistema mais usado para a exploração do terreno onde se pretende instalar uma Olaria, é conhecido como “meieiro”, no qual o dono da terra arrenda o espaço em troca da metade dos tijolos produzidos mensalmente. Mesmo não proporcionando grandes lucros a quem assume o empreendimento, em função do alto custo da lenha usada para a queima dos tijolos e baixo valor agregado ao produto final, a atividade sempre se mostrou como alternativa economicamente viável tanto para quem não possui áreas exploráveis quanto para quem as possui, mas não as explora.

Não fosse pelo inconveniente impacto ambiental causado pela extração, muitas vezes indiscriminada dos recursos minerais, certamente a atividade continuaria figurando ainda hoje, entre as principais fontes econômicas do Município, no entanto, com a intensificação das fiscalizações de órgãos ambientais e a aplicação de multas sobre os estabelecimentos sem alvará de funcionamento, a partir da década de 1980, houve uma redução drástica no número de Olarias na cidade de Cunha. Além disso, o baixo valor agregado do tijolo é outro fator que desestimula a continuidade desta prática ceramista.

*“Minerar é uma das atividades mais primitivas exercidas pelo homem como fonte de sobrevivência e produção de bens sociais e industriais [...]. Como atividade extrativa, a mineração exercida sem técnicas adequadas e sem controle, pode deixar um quadro de degradação oneroso na área que a abriga.” KOPEZINSKI, 2000.*

Nas Olarias de Cunha, o modo de produção dos tijolos ainda não reflete uma maior conscientização de seus administradores, em relação a questões ambientais e legais, por outro lado, por ser uma atividade praticada de forma ainda rudimentar, mostra-se bem menos agressiva que o modelo de extração praticado por grandes indústrias do setor ceramista que se utilizam de maquinário pesado e processam toneladas de minério por dia.

Por mais que as discussões envolvendo a produção das Olarias recaiam sobre aspectos ambientais, é preciso considerar seu inegável legado dentro da cultura ceramista da cidade de Cunha.

Infelizmente, em Cunha, assim como aconteceu com as Paneleiras, a cultura das Olarias parece padecer da mesma falta de credibilidade enquanto expressão cultural. Mesmo tendo permitido à cidade se edificar a partir de uma única forma (retangular do tijolo comum, evidenciando a potência do objeto cerâmico: tão bem resolvido que um único módulo, repetido, milhares e milhares de vezes, durante anos e anos, praticamente todos os dias), mas que parece não ter forças para encontrar, por si só, o caminho que lhe assegure devido valor no Caminho da História



Não há atualmente nenhum projeto de valorização deste ofício, no município, nenhuma ação que proponha rever o modo de produção comercial das Olarias, como forma de minimizar seu impacto ambiental. Nada que viabilize a manutenção de algumas destas “indústrias” dentro dos moldes tradicionais, mas com enfoque produtivo cadenciado entre o mercado e o atendimento a grupos de turistas interessados em aprender na prática ou mesmo pela apreciação, os procedimentos envolvidos na produção do tijolo cerâmico o que poderia colocá-las na condição de escolas abertas de cerâmica para visitantes.

A cerâmica, só volta a figurar sua relevância cultural e econômica em Cunha, no início da década de 1990, com a consolidação de um projeto iniciado no ano 1975, voltado para a produção de peças fundamentadas em um viés artístico e processual distintos daqueles percebidos ali até então.

É por meio da Alta Temperatura que a história das desventuras de Cunha no campo da cerâmica começa a mudar profundamente. O grupo que ficou conhecido como Grupo do Antigo Matadouro<sup>3</sup> durou pouco mais de sete meses com sua formação original, seus membros, todos eles, em algum momento foram buscar novas experiências fora dali. Alguns acabaram voltando, outros encontraram seus rumos n’outros cantos e jamais voltaram

Curiosamente, do Antigo Matadouro de Cunha, ao revés de sua finalidade primeira, produziu-se vida. Desta semente nasceram outros ceramistas: Augusto de Campos Leí Galvão e Luiz Toledo, a princípio atuando como aprendizes, mas que acabaram rapidamente se emancipando a ponto de formar seus próprios Ateliês. Ali instalados até hoje são também mantenedores da queima em Alta Temperatura, do forno Noborigama, do olhar ritualístico para a produção e queima das peças.

Com o passar dos anos a produção de tais ceramistas, aliada às memórias da cerâmica já produzida na cidade, que apesar das crises sempre se manteve ativa, consolidou o FAZER CERÂMICA como uma das vocações do Município.

Mais recentemente, a partir do ano 2000, novos artistas/Ateliês também se instalaram ali, trazendo outros olhares, outras referências, outros tipos de fornos, contribuindo ainda mais para que Cunha pudesse chegar aos dias atuais, figurando como um grande pólo produtor de cerâmica artística, principalmente de Alta Temperatura.

Também por concentrar o maior nicho de Ateliês que fazem uso do forno Noborigama, no Brasil, são sete em atividade, fica evidente a importância deste Caminho para o entendimento e a promoção da história ceramista da cidade.

---

<sup>3</sup> O grupo ficou assim conhecido por terem se instalado, como permissão do prefeito da cidade, em um antigo Matadouro, desativado. Era composto por artistas, Japoneses, Brasileiros e Portugueses.

Apesar do sucesso da consolidação do projeto ceramista do grupo do Antigo Matadouro, durante mais de trinta anos, esta prática ceramista, diferentemente das Panelarias e Olarias, não conseguiu, aproximar seus interesses com os da população local. Com o passar do tempo este distanciamento, trouxe à tona uma grande inquietação nos ceramistas: a necessidade preservação desta cultura.

A alternativa encontrada foi a institucionalização da cerâmica ali produzida. Para tanto foi idealizado o Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha (ICCC), o ambicioso projeto que almeja ser a idealização de um corpo físico institucional, capaz de assumir o papel de gestor de dinâmicas que envolvam a divulgação, a preservação e o ensino da cultura ceramista na cidade.

Apesar de ir na contramão da história por nós percebida até o momento, pois articula-se dentro de uma esfera institucional (enquanto o trabalhos em Ateliês, cujas dinâmicas ajudaram a identificação da cidade como pólo ceramista é pautada mais no individualismo processual e na concretude do dia-dia), este projeto é assumido por uma parte dos ceramistas, como o grande legado para a cidade de Cunha e seus moradores, pois tem como prerrogativa:

*[...] promover o crescimento e a difusão da atividade cerâmica, abrindo o seu acesso à população em geral, em ações educativas e culturais. Escola, museu e centro cultural, o ICCC apoiará a cultura local de forma global, promovendo eventos e ações, também em outras áreas. As gerações mais jovens serão o principal público-alvo da programação do Instituto, que dedicará muito da sua energia ao estabelecimento de vias de intercâmbio, tanto nacional quanto internacional, com outros centros e instituições educacionais voltados para a pesquisa nas áreas da cerâmica artística e artesanal. (Fonte: [www.icccunha.org.br](http://www.icccunha.org.br).)*

Em verdade, desde o ano de 2005, quando, por ocasião do primeiro Festival da Cerâmica em Cunha, ações focadas na aproximação entre ceramistas e comunidade local tem cada vez mais ganhado força: exposições coletivas, oficinas de modelagem, o livro intitulado: 30 anos de Cerâmica em Cunha, e mais recentemente, um curso anual de cerâmica para adolescentes, ministrado pelos próprios ceramistas vinculados ao ICCC, figuram entre as mais bem sucedidas tentativas realizadas neste sentido.



Primeiro convite por ocasião do Primeiro Festival de Cerâmica. Ano 2005.



*Cerimônia de abertura de um forno Noborigama- Cunha. Foto: Kleber da Silva*

Em relação a esta tendência para a institucionalização de algumas relações envolvendo a cerâmica ali produzida, percebemos alguns aspectos que motivam tal investida neste caminho:

1- Num primeiro momento a ideia de associativismo (concretizada no ano de 2006 com a fundação da Associação de ceramistas de Cunha: Cunha Cerâmica) é assumida com maior afinco pelos “novos ceramistas/ ceramistas urbanos”, ali instalados a partir do ano 2000. Para isso contribuiu o fato de terem eles a necessidade de conquistar seu próprio espaço no cenário ceramista local, e a articulação coletiva, de uma forma geral, é um dos caminhos para isso. Paralelamente a adesão dos ceramistas mais antigos mostrou-se mais resabiada, menos atuante e até certo ponto “ciumenta”, por se sentirem de alguma forma, mais íntimos da cerâmica produzida em Cunha, do que os referidos “novos ceramistas”.

2- Apesar de não haver consenso, entre os ceramistas, sobre a forma de gestão do ICCC, há aqueles que acreditam ser a criação deste corpo institucional uma garantia para a preservação de memórias das quais todos que ali atuam/atuaram são/foram responsáveis diretos por escrever.

3- O fato de promover a formação de novos aprendizes configura-se como forma concreta e direta de aproximação da cultura ceramista, com a comunidade, estimulando o surgimento de novos Ateliês e favorecendo a manutenção de dinâmicas que constroem a identidade do pólo ceramista de Cunha.

4- Por objetivar estabelecer intercâmbio com outras instituições, o ICCC tende a se tornar uma vitrine que promova ainda mais a divulgação da cerâmica produzida na cidade, nas esferas nacional e internacional.

Por mais que estes processos sugiram bons resultados a médio e longo prazo, estão longe de serem entendidos da mesma forma por todos os ceramistas. Existem receios sobre a verdadeira contribuição do Instituto para promoção da cerâmica na cidade. O

maior deles fica por conta do conflito entre as dinâmicas descentralizadas percebidas nos Ateliês, as quais são responsáveis diretas pela estruturação do pólo ceramista de Cunha, ante a possibilidade da centralização de ações formatadas dentro de um ambiente institucional.

Mesmo sabendo que este impasse só resolverá com o passar dos anos, tais questões são vistas como algo natural, parte de um momento novo que se apresenta, e que por assim ser exige acomodação de ânimos e ideias. Para muitos ceramistas, a construção do ICCC representa acima de tudo, uma contrapartida justa, de quem obteve da cidade, no passado, acolhimento incondicional.

Um desmembramento que parece ser consenso entre todos os ceramistas é a possibilidade de atuação direta do ICCC na formação de professores da rede municipal de ensino, um projeto que visa a implementação do ensino da cerâmica nestas escolas, mas que por ainda ser recente, em 2013, iniciaram-se as oficinas de formação dos professores, não nos permite uma avaliação dos resultados.

Por fim, podemos perceber que este estudo permitiu-nos identificar na produção ceramista da cidade de Cunha, desde o início, a falta de projetos na área da educação, voltados para a promoção e preservação desta cultura no município.

Mais recentemente, últimos vinte anos, a consolidação do projeto iniciado em 1975 pelo grupo do Antigo Matadouro, imprimiu uma marcante na dinâmica ceramista local: o trabalho em Ateliês, como elemento fundamental para no processo de identificação dos ceramistas e seus trabalhos.

O Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha, apesar de ainda não ter concretizado plenamente, nem evidenciado todo seu potencial, mostra-se um possível novo marco referencial dentro desta história, mas devido ao fato de não termos o distanciamento histórico necessário para analisarmos os desdobramentos de suas dinâmicas junto à cultura local, apenas uma pesquisa futura poderá constatar com mais propriedade.

Mesmo se apresentando como uma tendência irreversível para alguns processos envolvendo a articulação de questões referentes à produção e ensino da cultura ceramista na cidade, o processo de institucionalização da cerâmica, a nosso ver caminha na contramão das dinâmicas que entre os anos de 1975 e 2005, pautadas no trabalho individual e descentralizado dos ateliês, projetaram a cidade para dentro do cenário ceramista nacional. Sendo assim, nos preocupa-nos a possibilidade de que em nome dos interesses institucionais, certas nuances culturais que tem por característica uma relação profunda com o ambiente onde se manifestam, sejam confinadas em uma sala “cubo branco” de Instituição, passando a ser entendidas apenas como mera projeção desencarnada de saberes culturais fragmentados, como acontece com muitas obras de arte pertencentes a acervos diversos.



Além disso corre-se o risco de que os ideais preservação e valorização, de determinadas práticas culturais, como por exemplo: a queima em Alta Temperatura, em forno Noborigama, acabem não contemplando algumas outras (Paneleirias e Olarias, principalmente) pela falta de um debate mais aprofundado sobre a importância do Todo Cultural expresso no histórico ceramista local, seja no processo de identificação da atual e futuras gerações, ou mesmo para resgatar parte das memórias escritas antes delas.

O fato da cerâmica produzida nos Ateliês, até hoje apresentar dificuldades para ser percebida pela população cunhense como elemento pertencente à cultura local, é por nós entendido como um reflexo do distanciamento praticado pelos ceramistas ao longo de mais de trinta anos.

Por fim entendemos que mesmo sendo uma referência nacional, no que diz respeito à produção ceramista de Alta Temperatura, o atual contexto histórico apresenta caminhos diferenciados, como possibilidades de percurso, tanto em relação à organização dos ceramistas, quanto na aproximação com a comunidade. A formação de novos ceramistas, bem como o ensino da cultura ceramista tem se mostrado ineficiente para a comunidade local e mascarada pelo artificial crescimento no nº de ateliês na cidade.



*imagem do centro da cidade, onde atualmente estão localizados os Ateliers e escritórios do Instituto Cultural de Cerâmica, Foto: Kleber da Silva*

Certos de que as contribuições aqui postas são uma fração das possibilidades de olhar e refletir sobre o universo da cerâmica percebida em Cunha, esperamos ter, com boa medida, contribuído para o entendimento dos pontos por nós levantados.

Que este estudo fomente também a curiosidade de outros pesquisadores em buscar estabelecer novas leituras sobre este objeto de pesquisa, promovendo assim a escrita de muitos outros capítulos relacionados a esta mesma história.

## Bibliografia

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KOPEZINSKI, Isaac. **Mineração X Meio Ambiente: Considerações Legais, Principais Impactos Ambientais e Seus Processos Modificadores**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000. 103p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_, **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naife. 2004.

UKESEKI, Mieko, **30 anos de Cerâmica em Cunha**. Cunha-SP: JAC Gráfica e Editora, 2005.

VELOSO, João José de Oliveira. **O Ambiente Natural Cunhense**. Cunha-SP: Centro de Cultura e Tradição de Cunha. JAC Gráfica e Editora, 1995

\_\_\_\_\_, **A História de Cunha – Freguesia do Facão – A Rota de Exploração das Minas e Abastecimento de Tropas**. Cunha-SP: Centro de Cultura e Tradição de Cunha. JAC Gráfica e Editora, 2010.

VOLKSWAGEM DO BRASIL. **Artistas da Cerâmica Brasileira**. São Paulo: Raízes Artes, 1985.

WILLEMS, Emílio. **Cunha, Tradição e Transição em uma Cultura Rural do Brasil**. São Paulo: Secretaria da Agricultura, 1947.

### DVDs

GOUVEIA, Fotografia, DVD 30 anos do Forno Noborigama em Cunha, 21 minutos, Cunha, 2005.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Rubi Imanishi, 18 minutos, São Paulo, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Alberto Cidraes, 40 minutos, Cunha, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Augusto Campos, 31 minutos, Cunha, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Gilberto Jardineiro, 61 minutos, Cunha, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Kimiko Suenaga, 37 minutos, Cunha, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Leí Galvão, 47 minutos, Cunha, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Luiz Toledo, 57 minutos, Cunha, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Mário Konisih, 34 minutos, Cunha, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Conversa com Mieko Ukeseke, 65 minutos, Cunha, 2010.

SILVA, Kleber, DVD Dia do Ceramista- Parte I. 90 minutos, Cunha, 2009.

SILVA, Kleber, DVD Dia do Ceramista – Parte II. 90 minutos, Cunha, 2009.

SILVA, Kleber, DVD Entrevista com Dona Dita, 33 minutos, Cunha, 2007.

SILVA, Kleber, DVD Mestres da Cerâmica: Alberto Cidraes, 29 minutos, Cunha, 2006

SILVA, Kleber, DVD Mestres da Cerâmica: Anand, 92 minutos, Cunha, 2006.

SILVA, Kleber, DVD Mestres da Cerâmica: Toledo, 37 minutos, Cunha, 2006.

SILVA, Kleber, DVD Mestres da Cerâmica: Suenaga e Jardineiro, 61 minutos, Cunha, 2006.

### Sites

[www.ateliesj.com.br](http://www.ateliesj.com.br)

[www.cunhatur.com.br](http://www.cunhatur.com.br)

[www.feitoemcunha.com.br](http://www.feitoemcunha.com.br)

[www.icccunha.org](http://www.icccunha.org)

[www.mecc.art.br](http://www.mecc.art.br)

[www.miekoemario.uol.com.br](http://www.miekoemario.uol.com.br)

[www.noborigama.ning.br](http://www.noborigama.ning.br)

[www.oficinadeceramica.com.br](http://www.oficinadeceramica.com.br)



### 3.2.2. Lalada Dalglish y Mayra Lucia Carrillo C: Anais I y II Seminarios

Criado em parceria entre o Instituto Cultural de Cerâmica de Cunha (ICCC) e o Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista -



UNESP, o seminário foi realizado em suas duas versões anteriores na cidade de Cunha pela gestão de Fernanda Freire, Lalada Dalglish e Maria de Fátima Coelho Terra, nos anos de 2012 e 2013 em 18, 19 e 20 de outubro o primeiro, e 24, 25 e 26 de outubro o segundo. Foi concebido como um encontro entre ceramistas e pesquisadores que desenvolvem o ensino da cerâmica com a intenção de identificar o melhor caminho para educar aos

interessados em seu estudo. Mesmo que nos documentos originais, foram propostos como objetivos:

- Conhecer a composição dos cursos formais, e a partir desse conhecimento, analisar e identificar a formação mais adequada para cada nível de formação (técnica, superior e pós-graduação).
- Integrar o conhecimento acadêmico, teórico, artístico e tecnológico.

E oferece a seguinte estrutura:

- Contar com professores convidados nacionais e internacionais
- Realizar apresentações tipo palestras acompanhadas com equipes de trabalho por assuntos
- Estar acompanhada por eventos ou atividades culturais tipo Festivais de Cerâmica, Visitas aos ateliêes, Exposições ou outros.

Assim, descobrimos que o I **seminário** contou com a participação de oito professores, que foram: Teve três espaços de trabalho com as abordagens: Teórico-conceitual, Artística e Tecnológica e foi acompanhada por visitas aos ateliêes de ceramistas de Cunha.



No reconto geral das apresentações dos professores, encontramos que a professora **Lalada Dalglish** falou sobre a composição dos programas curriculares dos cursos de graduação, mestrado, especialização e doutorado em Artes Visuais da UNESP que possuem a Arte-Cerâmica como componente Artístico, Educacional e de Inclusão Social e cujo perfil está dirigido à Produção, Pesquisa, Crítica ou Ensino da Cerâmica. Por outro lado, tanto os estudantes de pós-graduação, quanto os cursos de extensão são dirigidos ao desenvolvimento e acompanhamento de projetos em cerâmica e em forma geral, oferecem conteúdos com 60 horas de aula presenciais por semana.



UNESP - 2012. Foto: Mayra L. Carrillo

**ESPECIALIZAÇÃO** com duração de dois anos nas seguintes alternativas. **EXTENSÃO:** *Curso:* Panorama da Cerâmica do Brasil. Mesma que desde 1994 realiza viagens pelo país para o conhecimento e a divulgação da Cerâmica.



Por outro lado, **Zandra Miranda** da Universidade Federal de São João del-Rei -UFSJ/Minas Gerais apresentou o programa de Artes Aplicadas, com ênfase em cerâmica, que tem como perfil a atenção de segmentos específicos do mercado interno ou de exportação com produtos de caráter artesanal e/ou artísticos que envolvam a construção ou o resgate de valores estéticos tradicionais. Este curso oferece a formação para uma gestão técnica, ética e de projeto dum atelier de cerâmica. - *Imagens do Atelier e uma peça presente na palestra da professora.* Como antecedentes, fala do conjunto de atividades, projetos e programas que a universidade vem realizando desde 2006 e que, em 2009 se concretizam na criação do curso. Entre estas atividades se incluem: 1 Implementação de cadeias de produção (modelagem e queima), 2. Caracterização de massas/argilas artesanais, 3. Promoção do desenvolvimento de atividades



Foto: Zandra Miranda



de conservação das identidades. O curso oferece núcleos de formação artística, empresarial, tecnológicas e de baseamento teórico.

O curso de artes aplicadas também visa implementar, consolidar e aprofundar na experiência de projetos tais como:- *Revitalização do fazer cerâmico dos indígenas Xakriabá, - Implementação dum núcleo de cerâmica no CVT de Salinas.*



Assim mesmo, o professor **Carusto Camargo** - Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS/RS, falou das particularidades do curso de Artes Plásticas, cuja formação, além de possuir uma licenciatura em Educação Artística, também tem uma graduação em cerâmica, cujo perfil é a formação de artistas das Belas Artes no exercício da Autonomia e da auto-organização do currículo do artista. Foi fundado em 1963 e teve reformas em 2007.

A formação em cerâmica dura oito semestres, possui trinta e oito disciplinas divididas em 197 créditos obrigatórios e 16 opcionais. *Coleção de cerâmica itinerante da instituição na Sala Farhion. Imagens presentes na palestra do professor. Foto do Autor.*

Durante os quatro primeiros semestres oferece disciplinas introdutórias, tais como: Técnicas-Oficinas e fundamentos da percepção, cultura e história da arte. E depois o quinto semestre oferece disciplinas de formação específica tais como: Introdução à cerâmica, Esmaltes, Técnicas de construção, História da cerâmica; Torno; Organização profissional (portfólio); Criação, TCC (Exposição).

A convidada internacional **Virgínia Fróis** da Faculdade de Belas Artes - Universidade de Lisboa - Portugal, apresentou sua carreira de escultura que tem como plano as exigências do Tratado de Bolonha e cujo perfil oferece a formação de Escultores das Belas Artes em três ciclos também:



Sala Farhion. Foto **Carusto Camargo**

A licenciatura possui em seu plano de estudos as disciplinas: Escultura I, II, III, IV e V, Laboratório de Escultura I, II, III, IV e V, Design I, II, III e IV (Escultura), História da arte I, 6 Optativas, Teoria da Escultura - Portuguesa, Anatomia, Antropometria I y II, Estética I e Projeto I e II.



*Imagem da fachada, Sala de criação e Sala de Pintura da Faculdade de Belas Artes em Lisboa - Portugal. Foto: Virginia Fróis.*

Um componente importante da formação são os Estudos Tecnológicos de Escultura que possuem dois Laboratórios de Cerâmica de 36 - créditos obrigatórios. O primeiro inclui o conhecimento dos aspectos da Temperatura Baixa (Terracotas – Raku - Esmaltes) e o segundo da Temperatura Alta (Grês–Fôrmas- Esmaltes). Além disso, oferece um disciplina opcional aberta a outros cursos em estudos tecnológicos de Cerâmica.



Precedido pelas reflexões oferecidas pela **María de Fátima** sobre o trabalho do ICCC e a importância da arte da cerâmica, o professor **Alberto Cidraes** do Instituto Cultural de Cerâmica de Cunha do estado de São Paulo realizou a sua palestra apresentando as características do Curso de Cerâmica da instituição, que tem como perfil a Formação técnica de alto nível para jovens entre 15 e 19 anos das escolas públicas. Seu currículo inclui disciplinas de: História



da Cerâmica, Materiais, Processos e Equipamentos, Torno, Modelagem Livre e Esmaltes - Decoração Cerâmica. O seminário incluiu uma visita com a abertura do forno da instituição em companhia dos jovens formados naquele ano.

O professor **Mieko Ukeseki**, também ligado ao ICCC, realizou a apresentação do projeto PARQUE CULTURAL DE CERÂMICA DE CUNHA, que tem como objetivo reunir todas as atividades ligadas com a cerâmica de alta temperatura numa área de 5.000 metros quadrados. Um projeto cujo único antecedente encontra-se no Japão e se propõe ser um local de diversão e aprendizagem onde a cerâmica será a razão para sua existência e a sua principal atração.

O projeto, realizado por Caio Faggin espera ter um tratamento paisagístico que possa articular em harmonia: natureza e construção no centro da cidade. Inclui cinco núcleos temáticos:

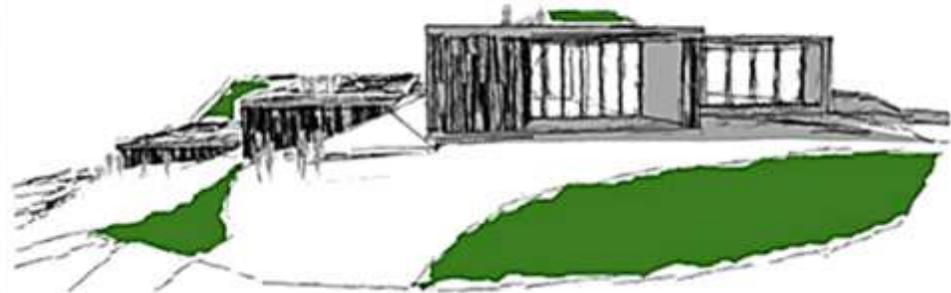
-**Educativo**, que permitirá lugares adequados para a realização de oficinas e *workshops* com públicos de todas as idades.

- **Museológico**, que espera poder fortalecer uma coleção de cerâmica na que as gerações passadas e futuras possam reconhecer sua identidade

- **Investigação**, se desenvolverão pesquisas tecnológicas e de melhoras nos processos cerâmicos. *Esboço geral do projeto.*

-**Design**, através do qual se projetarão novas possibilidades na elaboração de produtos capazes de refletir diversas tendências do design mundial.

- **Desenvolvimento comercial** é concebida como a área, pela qual, a cerâmica produzida em Cunha estará presente nos mercados nacionais e internacionais.



*Boceto general del proyecto.*

A professora **Mayra Lucia Carrillo**, sem estar formalmente vinculada a uma instituição educativa participa do seminário apresentando um artigo realizado em agosto de 2012, intitulado CERÂMICA E EDUCAÇÃO: ENSINO DIRIGIDO AOS JOVENS, onde dá a conhecer as reflexões oferecidas pelo psicopedagogo de juventudes: Eduard Spranger, e as articula às particularidades do ensino da cerâmica

tendo em conta as características psicológicas da juventude, as diversas questões que propõe a Ciência pedagógica (pela qual Spranger esperava alcançar a articulação entre Educação e Cultura) e os quatro pontos desde os quais, segundo o autor, é possível transformar a vida cultural desde a educação: Ideal educativo, Educabilidade, Educador e Comunidade.

O I Seminário conclui com a realização de Equipes de Trabalho, por assuntos,

a inauguração da exposição intitulada *Resonancia II* (com curadoria de Lalada Dalglish e realizada por Virgínia Fróis). O último dia foram visitados alguns atelieres da cidade. *Imagem do grupo que participou das equipes de trabalho realizadas em 20 de outubro de 2012, onde estão todos os organizadores e os professores com alguns alunos de Mestrado e Doutorado da UNESP.*

O **II Seminário** teve a presença de nove professores: Alberto Cidraes do ICC/SP, Maria de Fátima Coelho Terra - ICC/SP, Kleber da Silva UFSJ/MG, Carusto Camargo - UFRGS/RS, Lalada Dalglish - IA/UNESP/SP, Luciana Chagas - UFSJ, Eduardo Bellini - (UF SCar/SP), Flavia Santoro - ICC, Lorena D'Arc - UEMG, Mary Di Jorio - UF Uberlândia/MG e Miguel Ramirez FIM Guaranchingeta SP - UNESP (Mestrado-Cunha). E teve três Equipes de Trabalho com as abordagens: Teórico-conceitual, Artística e Tecnológico. *Imagens do II Seminário. Professores (da esquerda para a direita):*





O assunto central deste segundo encontro foi a socialização das reflexões realizadas nas equipes trabalho do I seminário, no entanto os professores Luciana Chagas e Kleber da Silva da UFSJ de Minas Gerais realizaram uma apresentação na qual ofereceram notícias sobre o Curso de Artes Aplicadas, que tinha sido avaliado em fevereiro de 2013 pelo Comitê de Educação Superior do Ministério de Educação obtendo uma avaliação de cinco pontos sobre cinco possíveis. Entre os critérios utilizados na avaliação estiveram: **-ORGANIZAÇÃO DIDÁTICO-PEDAGÓGICA:** Contexto, Políticas, Objetivos, Perfil, Estrutura, Conteúdos e Metodologias utilizadas. – **CORPO DOCENTE E TUTORES:** Coordenador, Perfis, Regime de trabalho, Níveis educativos, etc. - **INFRAESTRUTURA:** Instalações, Equipamento, Manutenção, etc. Da mesma forma, a professora Maria de Fátima Coelho do ICCS socializou o piloto do projeto Cerâmica nas escolas municipais, o mesmo que teve o seu início formal no primeiro semestre de 2013, que visa educar crianças e jovens na arte da cerâmica de Cunha desde seus aspectos históricos, técnicos e artísticos. O projeto, elaborado pela professora oferece reflexões sobre a importância do fortalecimento da educação, tais como: Os assuntos tratados nas Equipes de trabalho levaram às seguintes conclusões:



*Lorena D'Arc, Lorena Chagas, Flavia Santoro, Alberto Cidraes y Carusto Camargo. Foto: Daniel Pierce- UNESP*

### **Grupo 1. A bordagem Teórico Conceitual**

A cerâmica como conteúdo obrigatório. A cerâmica é um processo educativo pedagógico que ajuda a pessoa a descobrir-se e descobrir a própria vida. (Cidraes)

Encontrar os caminhos da formação deste profissional (prof. mestre e/ou doutor) como um todo idealizando a melhor estrutura pedagógica para os cursos de ensino de cerâmica. A formação do prof. que vai lidar no nível infantil, fundamental, médio,

universitário e pós universitário, buscando objetividade e tendo um ideal educativo levando em conta as crianças, jovens e adultos dentro de uma visão de educadores, tais como: Paulo Freire, Vigotsky, Eduard Spanger, Piaget, Ana Mae Barbosa e John Dewey.

Garantir a formação de docentes que conheçam as competências definidas para a educação primária secundária e universitária no âmbito das artes visuais enfocando a cerâmica. Porém também a importância da gestão da cerâmica na sociedade.

As artes no ensino do currículo do ensino básico. Transmitir com alma o aprendizado ao aluno.

A UNESCO dá orientações para ensino artístico. Conferência mundial do ensino artístico ([www.unesco.at](http://www.unesco.at))

O início do sistema deve ser a formação do educador deve ser específica na área de cerâmica.

Este curso de formação do professor de cerâmica deve ser dentro do curso de formação de professores de artes visuais ou pedagogia.

A abordagem teórico conceitual ensinando a cerâmica e a história da arte da cerâmica, tendo-se em conta uma metodologia historiográfica. Após a história geral, situar o docente na história individual e local e a partir destas premissas iniciar a introdução do ensino técnico.

Garantir que a educação promova a diversificação profissional da cerâmica. O professor deve ser preparado para identificar a diversidade cultural de cada região.

## **GRUPO 2. ABORDAGEM ARTÍSTICA**

O projeto Pedagógico de um Curso de Bacharelado em Cerâmica deve possibilitar o **intercâmbio curricular** entre as universidades, os ateliês, as associações e os institutos independentes, potencializando a construção de um conhecimento colaborativo que respeite as especificidades de cada um dos envolvidos com o campo da cerâmica. Um processo continuado de imersão técnica, artística, poética e teórica desenvolvida na forma de Mobilidade Acadêmica, Estágios, Residências Artísticas, Ações de Extensão, Apoio Tecnológico e Apoio Teórico/conceitual/poético.

Sua grade curricular deve permitir a realização destes intercâmbios a partir da metade do curso e não somente durante o período de finalização do curso. E deve permitir um considerável grau de autonomia na construção da formação do aluno, podendo inclusive, que até 1/4 de suas disciplinas criativas e teóricas sejam realizadas em outras instituições. As disciplinas serão divididas nos grupos de Procedimentos Técnicos, Conhecimentos Teóricos, Processos Criativos e Gestão Empreendedora, conforme especificadas a seguir:

### **PROCEDIMENTOS TÉCNICOS**



- 1) **Estudo e vivência de processos de projetos artísticos (o conceito do todo antevendo o particular).**
- 2) Toxicologia, segurança do trabalho, normas e Laboratórios de Apoio.
- 3) O Desenho na Cerâmica.
- 4) **O Restauro na Cerâmica.**
- 5) Modelagem Artística.
- 6) Técnicas de Revestimento, Decoração e significação de Superfície.
- 7) Preparação de Esmaltes e Engobes.
- 8) Preparação de Massas Cerâmicas.
- 9) Modelagem em Torno.
- 10) Moldagem em gesso.
- 11) **Materiais, processos e apoio técnico colaborativo.**
- 12) Construção e operação de fornos e equipamentos cerâmicos.
- 13)

#### PROCESSO CRIATIVO

- 14) **Design criativo na cerâmica.**
- 15) Reflexão crítica e diálogos teórico-poéticos I,II...
- 16) **Disparadores criativos e relações de alteridade.**
- 17) TCC (Monografia, exposição e/ou ação comunitária-cultural).

#### GESTÃO EMPREENDEDORA

- 18) **Gestão pessoal** (inserção no mercado, na Academia, Editais e projetos).
- 19) **Agente/produtor cultural e comunitário** (ação artística e pedagógica).
- 20) **Projetos de geração de renda** (ateliês, associações, cooperativas e microempresas).
- 21) **Noções e prática de finanças pessoal e de ateliê.**

#### CONHECIMENTOS TEÓRICOS

- 22) **Ética, responsabilidade social e ambiental.**
- 23) **Elaboração de textos.**
- 24) **Ciências aplicadas a cerâmica artística (Química, física e matemática).**
- 25) Metodologia de pesquisa em artes.
- 26) Filosofia da arte.

- 27) Historia da arte uma abordagem cronológica I, II, ....
- 28) Arte Contemporânea I,II,III...
- 29) Antropologia e etnologia.
- 30) Arte e a Contemporaneidade.
- 31) Estética e design.
- 32) Arte e psicologia.
- 33) Processo criativo.

### **GRUPO 3. ABORDAGEM TÉCNICO-CIENTÍFICO**

Foi consenso que há muita evasão, frustração, falta de perspectiva, etc., em disciplinas de conteúdo técnico-científico em cursos de arte cerâmica. Estudantes em artes tem muita dificuldade em acompanhar disciplinas técnicas, pois não é típico de sua vocação geralmente mais afinada com a área de humanas. Sugeriu-se que o melhor professor de ciência dos materiais seria o próprio artista-ceramista. Uma questão foi se existe possibilidade de aliar em um mesmo profissional competências em ciência, tecnologia e arte. Em função disso, concluímos que há necessidade de adequar a linguagem (o discurso) entre profissionais da área técnica e de artes, e formar profissionais docentes que transitem com familiaridade entre os universos técnico-científico e artístico-cultural, aproximando o máximo possível a linguagem técnica dos níveis mais tradicionalmente inteligíveis aos profissionais de artes.

Considerou-se que o conteúdo técnico-científico pudesse ser encaixado em uma proposta de Universidade Aberta. Entretanto, para simplificar a proposta e viabilizá-la em prazo mais curto, propõe-se alternativamente enriquecer o rol de disciplinas eletivas de uma única instituição e adotar um ensino baseado em projetos. Uma proposta de apresentação do conteúdo técnico-científico em cursos de artes seria então aproximar tais conteúdos aos níveis mais básicos da prática cerâmica, mas seguindo uma filosofia de “aprendizado baseado em projeto” (PBL – Project Based Learning) – na experimentação de uma determinada técnica, e motivado por ela, seriam introduzidos os aspectos fundamentais científico-tecnológicos que servirão de ferramenta para o desenvolvimento bem sucedido do projeto em questão e outros. O conhecimento técnico seria construído aos poucos, ao longo de práticas em níveis crescentes de complexidade. A ideia é não exigir a aprovação dos estudantes em cursos puramente técnicos no começo dos cursos. O aprendizado em artes seria mais tradicional (visual, demonstrativo) no início dos cursos, sofisticando-se gradualmente no aspecto técnico-científico. Disciplinas puramente técnico-científicas seriam oferecidas então como optativas no meio-final dos cursos, e melhor, quando possível, se ministradas em parceria com departamentos de engenharia ou afins. É deixado como opção do estudante de artes trilhar rumos mais ou menos tecnológicos ao longo do curso, mas introduzindo-se os fundamentos ao longo das disciplinas PBL. Uma equipe multidisciplinar de formação é desejável.

Foi considerado da máxima importância a produção de obras técnicas, livros e dicionários, que contemplem o assunto: material didático, para vários níveis de formação, em diferentes mídias (escritas, digitais, conteúdos de internet) incluindo apêndices de



matemática, química, ciência dos materiais, etc, sempre que necessário. Um banco de dados de materiais brutos regionais também foi considerado. Vivências em visitas técnicas em empresas, ateliers, mineradoras, etc, são recomendadas. O autodidatismo técnico-científico deve ser estimulado a partir de um programa mínimo de fundamentos. É uma ideia fundamental que o conhecimento básico deve ser inicialmente dominado para posteriormente ser desconstruído, revolucionado e expandido pelo ceramista.

O conteúdo recomendado, amplo, mas não exaustivo e ainda carecendo de sistematização, é o seguinte:

- Processamento cerâmico: formulação, seleção beneficiamento de matérias-primas, mistura e homogeneização, conformação, secagem, queima, acabamento.
- tipos de massas cerâmicas
- aspectos a serem contemplados na formulação de massas cerâmicas incluem propriedades desejáveis no artigo final, tais como cor, resistência mecânica, porosidade, resistência a choque térmico, resistência química, dureza, refratariedade, temperatura de queima, formação de fase líquida, expansão térmica, adesão ao esmalte, etc.
- formulação de esmaltes tem características semelhantes ao item anterior, em termos de fundamentos científicos-tecnológicos, respeitando-se as especificidades de resultado;
- seleção e beneficiamento de matérias-primas incluem moagem, caracterização e projeto de distribuição de tamanhos de partículas, dispersão, aditivos, etc.
- mistura, homogeneização
- conformação cerâmica: massas para diferentes tipos de conformação (prensagem, colagem de barbotina, modelagem no torno, modelagem manual, etc.), moldes, instrumentação (equipamentos e ferramentas) e afins;
- Secagem (controle da temperatura, umidade ambiente, tensões relacionadas, defeitos, etc.)
- Queima, envolvendo tipos, atmosferas, ciclos, modelos de fornos,
- Acabamento (pinturas diversas, esmaltação, decoração)
- Caracterização de massas cerâmicas (composição, geologia, matérias-primas cerâmicas, propriedades, locais de ocorrência, processamento, beneficiamento);

Conteúdos fundamentais que embasam os itens anteriores são, por exemplo:

- Termologia, termodinâmica, propriedades dependentes da temperatura: expansão térmica, condutividade térmica, gradientes de temperatura, tensões residuais;
- Química inorgânica: propriedades periódicas dos elementos, ligações químicas, reações químicas, reações de óxido-redução, toxicologia;
- Fornos: construção, manejo, tipos, cálculo de chaminé (entrada e saída de gases, tiragem)

- Ciência dos materiais: estruturas atômicas, empacotamento de partículas, granulometria, suspensões de partículas (barbotinas – corpo, esmaltes, engobes), processamento cerâmico, transformações de fase, equilíbrio, o estado vítreo - cristalização, físico-química de superfícies, etc.
- Instrumentação (conformação, fornos)
- Noções de legislação ambiental, lavra
- Economia, gestão, empreendedorismo, inovação
- Ética e sustentabilidade,

### ***3.2.3. Lalada Dalglish - IA/UNESP/SP: Mestres Brasileiros da Cerâmica - Patrimônio cultural a ser preservado.***

#### **RESUMO:**

A pesquisa aborda a transmissão de saberes milenares, através dos grandes mestres da arte popular e indígena que contribuíram para a formação da cultura brasileira. Dentre eles, mostraremos as obras de Mestre Vitalino, Mestre Nuca, Mestre Cardoso e Mestra Isabel.

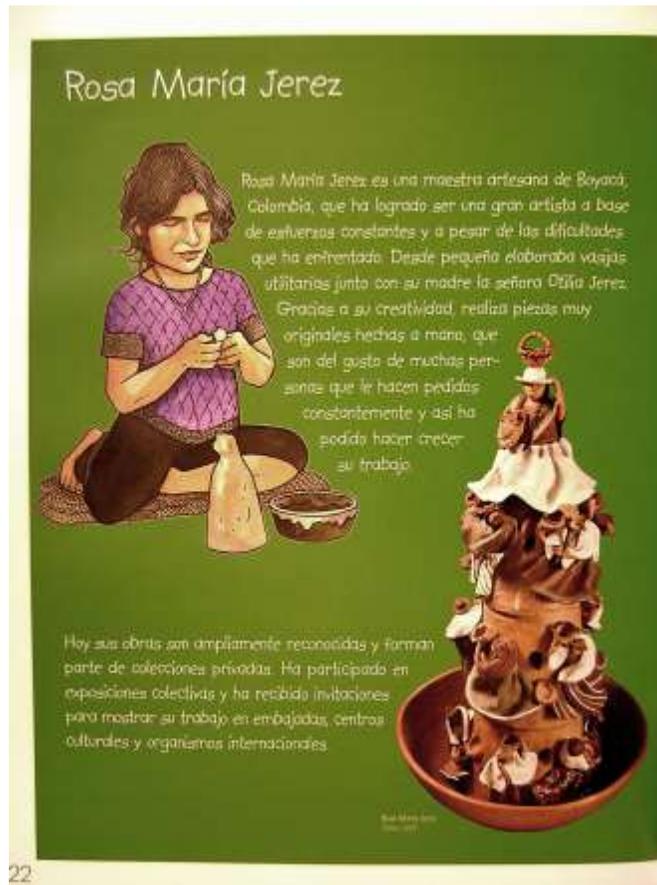
**Palavras-Chave:** Mestres da cerâmica; Arte popular; Patrimônio cultural.

*Os grandes mestres não morrem se transportam para um plano imaterial e se eternizam em sua arte e em seus discípulos.*

*Lalada Dalglish*



Uma nação que não cultiva ou preserva sua cultura, sua tradição e saberes milenares deixados pelos antepassados não deixa raízes nem desenvolve valores que serão repassados para as novas gerações. É necessário, portanto, criar e divulgar eventos que valorize a vida e obra dos mestres artesãos que, anonimamente deixaram um legado cultural, e, em geral, viveram e morreram sem acumular riquezas, visando somente à produção de sua obra artística.



*Página dedicada a Rosa María Jerez, artesã de Ráquira - Colômbia. Texto: Grandes Mestres da Arte Popular da Ibero-América. Coleção publicada pelo Fomento Cultural Banamex. Terceira reimpressão 2013.*

A recente exposição, sobre Mestres Artesãos Ibero americanos, promovida pelo BANAMEX no Brasil e alguns países da Europa e América Latina, cumpriu seu papel de promover e divulgar nossos mestres artesãos. A exposição teve como objetivo divulgar as obras, a vida e as comunidades onde vivem os principais Mestres da região visando: promover a arte popular e indígena Ibero americana; reconhecer, valorizar e divulgar os Mestres da Arte Popular e Indígena nos 22 países que compõe a Ibero América; fomentar o debate internacional sobre a arte popular e indígena contemporânea, impulsionando a criação de políticas públicas integradas para a salvaguarda do patrimônio imaterial e o desenvolvimento sustentável das comunidades latino americanas; e, propiciar apoio para o desenvolvimento integral dos mestres da arte popular e indígena que compõe o Projeto GMAP- Grandes Maestros de La Arte Popular, melhorando a qualidade de Vida destes Mestres Artesãos.

No Brasil, numa iniciativa inédita no país, Pernambuco é o primeiro estado brasileiro a instituir, no âmbito da Administração Pública, o *Registro do Patrimônio Vivo*, que reconhece e gratifica com uma pensão vitalícia mensal, representantes da cultura popular e tradicional do Estado. De acordo com Lúcia Gaspar,

*A Lei do Registro do Patrimônio Vivo (Lei nº 12.196, de 2 de maio de 2002) tem como objetivo preservar as manifestações populares e tradicionais da cultura pernambucana, assim como permitir que os artistas repassem seus conhecimentos às novas gerações de alunos e aprendizes. A seleção dos contemplados é realizada através de um processo de candidatura por indicação de entidades culturais e órgãos governamentais e da avaliação do Conselho Estadual de Cultura (CEC). Os agraciados assumem a missão de transmitir os seus conhecimentos a alunos e aprendizes em programas de ensino e aprendizagem. De acordo com a Lei será concedida uma bolsa vitalícia no valor de 750 reais mensais para pessoas físicas e de 1.500 reais mensais para grupos, como incentivo aos artistas e grupos culturais (valores atualizados, em 2012, para R\$ 1.021,62 para pessoa física e R\$ 2.043,24 para grupos/associações). Os primeiros Mestres ceramistas agraciados foram Mestre Nuca, Ana das Carrancas, Manuel Eudócio e Zé do Carmo. De acordo com a lei, a cada ano devem ser registrados como Patrimônio Vivo, três novos nomes até o ano de 2021. (GASPAR, 2009).*

Mestre Vitalino, o nome mais conhecido entre os artesãos brasileiros, que faleceu antes da implantação do Projeto Patrimônio Vivo, foi homenageado na categoria “Patrimônios Vivos *in memoriam*”.



### **MESTRE VITALINO (1909-1963)**

**Vitalino Pereira dos Santos** nascido no distrito de Ribeira dos Campos, nas cercanias da cidade de Caruaru, Pernambuco/Brasil, era músico, artesão, católico tradicional e devoto de Padre Cícero. Como muitos outros artesãos, era analfabeto, pois, praticamente, não existiam escolas na região. Ficou conhecido pelas esculturas em barro de cenas do cotidiano nordestino em que vivia. Seus trabalhos eram diferentes dos outros artesãos que abordavam sempre os mesmos temas - cinzeiros, potes, jarros, pratos, moringas, etc. Mestre Vitalino é personagem referencial do artesanato figurativo-popular do Brasil.



Museu Mestre Vitalino; Noivos a Cavalo e Boi. Caruaru/PE

Sua obra se notabilizou a partir de exposições realizadas no Rio de Janeiro em 1947 e em São Paulo em 1949, influenciando uma intensa atividade de reprodução e recriações de suas figuras em argila na região. A produção artesanal envolve hoje, em torno de 300 pessoas no bairro do Alto do Moura, em Caruaru/PE. Podemos afirmar que os artesãos da cerâmica popular local são todos “cria” de Mestre Vitalino, pois, com raras

exceções, continuam produzindo os mesmos temas criados pelo Mestre.

Seus temas trazem o realismo, assim como o sagrado, o mítico, as festas populares, principalmente bandas de música. Vitalino era um músico reconhecido, tocador de pífano (espécie de flauta). A partir de 1935 cria o que denomina “*peças de novidade*”, incluindo **Procissões, Casas de Farinha, Batizados, Casamentos, Enterros**, etc. Uma das primeiras peças que obteve sucesso comercial foi o **Caçador de Maracajá**, mas o Mestre ficou lembrado pelos seus belíssimos **Bois e Retirantes da Seca**. Nas suas últimas peças Vitalino concentrou-se na série de *Profissões*, tidas por ele como “importantes” - médico, veterinário, dentista, fotógrafo, cineasta -, que revelam o impacto das novas tecnologias na vida do interior nordestino.

Sua cerâmica, que a principio era pintada com engobes e tintas sintéticas, por sugestão de pesquisadores e intelectuais deixou de ser pintada a partir de 1956, valorizando a cor do barro vermelho queimado. Somente em 1947 começa a assinar suas peças utilizando um carimbo de identificação com as iniciais VPS, e em 1949 utiliza um carimbo com nome Vitalino.

Mestre Vitalino deixou muitos seguidores, alguns hoje famosos, como Manuel Eudócio, Zé Caboclo e Mestre Galdino. A pesquisadora Lélia Coelho Frota (2005) afirma que “a amistosa relação mestre/discípulos criou um clima onde todos se ajudavam assimilando entre si técnicas e temas. Muitas criações eram copiadas de um e produzidas por outro. Não havia o dono da cena, o detentor do direito daquela imagem. Copiar obra de outro companheiro era prática aceita com naturalidade por todos”. (2005). Vitalino foi homenageado no Carnaval de 2009, pela escola de samba carioca *Império da Tijuca*, que levou para a Marquês de Sapucaí a história do Mestre Vitalino e seus famosos bonecos de barro com o tema “*O Mundo de Barro de Mestre Vitalino*”. Morreu aos 53 anos, vítima de varíola. Mesmo com toda a fama, teve vida bastante humilde e morreu sem bens. Teve 6 filhos com a esposa Maria da Conceição, mas somente o filho Severino dá continuidade ao trabalho do pai.



#### **MESTRE CARDOSO (1930 – 2006)**

Quando afirmei que os grandes mestres não morrem, se transportando para um plano imaterial e se eternizando em sua arte e em seus discípulos, quis explicar o que aconteceu com Mestre Cardoso, que viveu grande parte de sua vida em prol do resgate e da preservação da cerâmica indígena da Amazônia, deixando inúmeros seguidores para continuar seu trabalho. Nascido em Vigia no Pará/Brasil, instalou-se na Vila de Icoarací e ali declarou seu amor à cultura de sua terra e aos “encantados” de sua floresta. Raimundo Saraiva Cardoso morreu aos 76 anos deixando um grande vazio no campo da pesquisa arqueológica e da arte cerâmica do Pará.

Em vida, Mestre Cardoso eternizou a tradição indígena deixada por sua mãe Lucila, descendente direta do último povo marajoara – os Aruã.



Morava com toda sua família – esposa, filhos, netos, mãe e irmãos – num quarteirão na comunidade de Icoarací, no estado do Pará, onde as casas têm frente para a rua, e os fundos se unem num grande “terreiro”, entre ervas medicinais, flores e árvores frutíferas. Neste quadrilátero, nessa “oca indígena” acontecem todas as atividades familiares. As crianças, que são cuidadas por todos, brincam e circulam neste pátio comunitário, os familiares se visitam diariamente - respeitosamente tirando seus sapatos antes de entrar nas casas – para, no final da tarde, saborear juntos o açaí e contar as novidades do dia.



Cerâmica de Mestre Cardoso. *Mãe e filho; Deusa Amazônica; Pesquisa de argilas e pigmentos.* 1996. Icoaraci, Belém/PA.

Dentro deste ambiente familiar, fica a oficina de cerâmica da Família Cardoso onde, de acordo com o Mestre, ele “imaginava e criava” suas peças de cerâmica - às vezes réplicas de peças indígenas e também obras únicas, de rara beleza, que quase sempre enaltecem a figura da mulher. O artista fazia questão de dizer que seu trabalho reverenciava as mulheres que marcaram sua vida -- mãe, esposa e filhas.

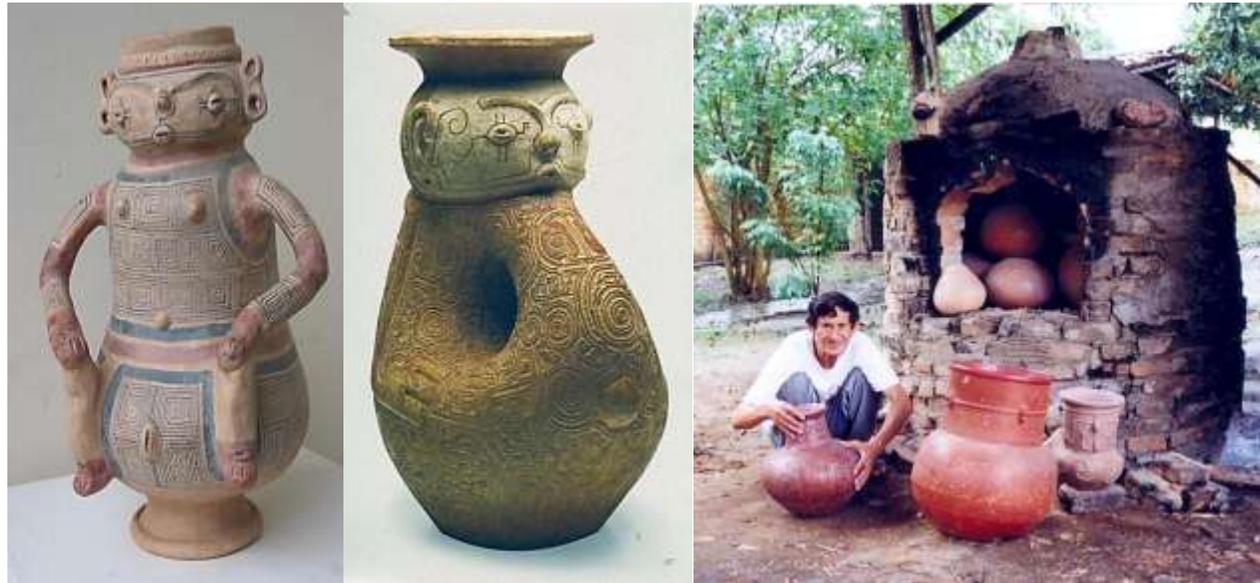
*O tema principal do meu trabalho é a mulher. Em primeiro lugar, é o respeito à minha mãe, que me ensinou a fazer cerâmica, a ter uma atividade e a gostar de trabalhar. É o respeito a ela e uma gratidão à mulher indígena, à mulher nativa, à mulher artista, à mulher criadora, porque a cerâmica, nas tribos indígenas, é uma atividade quase que exclusiva da mulher. (DALGLISH, 1996)*

Mestre Cardoso, que herdou da mãe o talento e o misticismo, afirmava que sua infância foi toda permeada pelos mitos da Amazônia e que os encantados faziam parte dessas lendas. “As uiaras roubavam as crianças que passavam pelos rios ao meio-dia”, conta o artista. Dona Lucila jura que os encantados da floresta se apropriaram da sombra de Raimundo durante uma febre muito alta em que ele

delirou e andou inconsciente sob forte chuva. Cardoso, por sua vez, garante que, mais tarde, os encantados lhe devolveram sua sombra e com ela a inspiração e o dom de traduzir na sua arte a fantasia de toda uma cultura milenar.

É assim que quero recordar do meu Grande Mestre - como se as uiaras o tivessem

Cardoso tinha dois grandes sonhos: transformar seu acervo cerâmico em Fundação para a preservação da cerâmica amazônica -- e fundar uma escola de cerâmica para crianças e adolescentes, dotada de um centro de pesquisa, para estudo das técnicas de preservação e restauro, cujo objetivo seria dar continuidade ao estudo da cerâmica indígena produzida na Ilha de Marajó e redondezas.



Cerâmica de Mestre Cardoso. *Urna antropomorfa Maracá (réplica)*; *Urna funerária Marajoara (réplica)*; Cardoso e seu forno a lenha. Icoaraci, Belém/PA.

Mestre Cardoso é conhecido no Brasil pelo seu trabalho de pesquisa e resgate da cerâmica amazônica. É também o primeiro ceramista brasileiro autorizado a reproduzir as peças milenares da coleção de cerâmica marajoara e tapajônica existentes no Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará. Para desenvolver o projeto de réplicas, Mestre Cardoso, juntamente com sua esposa Inês e seu filho



Levy, pesquisou a cerâmica amazônica em todos os aspectos: forma, desenho, grafismo, cor e os pigmentos, minerais e vegetais, usados nas peças originais.

A capacidade criativa de Mestre Cardoso se expressa tanto na reprodução das peças do Museu Goeldi quanto na criação de suas próprias esculturas em cerâmica. Suas obras contemporâneas revelam aspectos e influências da cerâmica indígena amazônica, refletindo suas pesquisas arqueológicas e antropológicas. Explorando o universo feminino e homenageando o matriarcado, suas obras exibem formas orgânicas, sensuais, até mesmo, eróticas.

Em 1995, em reconhecimento ao trabalho do artista, a Secretaria Estadual de Educação de Belém do Pará, homenageou Mestre Cardoso, criando o *Liceu/Escola Mestre Raimundo Cardoso*, na Vila de Icoaraci em Belém do Pará, onde o artista viveu e trabalhou. O projeto, de autoria da educadora Laís Aderne, visa à construção de uma escola com especialização nas áreas de cerâmica, madeira e trançados e cuja metodologia de ensino associa o fazer ao saber. A mim coube cuidar da implantação das oficinas e laboratórios de cerâmica, bem como da criação do currículo e do treinamento dos professores que integram o corpo docente da área de cerâmica do Liceu.

O Liceu/Escola Mestre Raimundo Cardoso é hoje um marco na história da cerâmica amazônica na região de Belém do Pará/Brasil. Agora, para efeito de estudos da cerâmica local, essa história se divide em antes e depois de Mestre Cardoso.



#### **MESTRA ISABEL (1924)**

O Vale do Jequitinhonha, uma das regiões mais pobres do Brasil, situado no nordeste do estado de Minas Gerais é considerado um dos maiores centros produtores de artesanato cerâmico no país é hoje reverenciada pela sua cerâmica e grande parte da população destas comunidades sobrevive atualmente do artesanato. A tradição da cerâmica na região é um ofício para toda a família, transmitido para as novas gerações pelas avós, mães, tias e irmãs mais velhas.

Em virtude da migração masculina, principalmente a partir da década de 1970, a

mulher se tornou responsável pela criação dos filhos, buscando no artesanato uma fonte de renda para sustentar a família. Trabalhar na lavoura, cuidar dos filhos e fazer cerâmica tornou atividades diárias na vida da população feminina do Vale do Jequitinhonha. O artesanato, por ser uma atividade que não requer nenhuma formação específica e que pode ser desenvolvida paralelamente às atividades do lar, proliferou entre as mulheres, tornando-as, em muitos casos, arrimo das famílias.

A casa, o local de trabalho e os fornos de queimar a cerâmica e de assar o pão, são considerados uma mesma unidade e, em geral, estão construídos em bloco e emendados entre si; a vida da ceramista do Vale do Jequitinhonha gira ao redor deste círculo de família, barro, forno e fogo.

Os principais polos de atividade cerâmica existentes hoje no Vale do Jequitinhonha são as cidades Santana do Araçuaí, Caraí, Turmalina e Minas Novas. Estima-se que mais de trezentas mulheres produzem cerâmica nessa região e, no máximo, cinco homens atuem na área. Entre as ceramistas mais reconhecidas pela sua produção podemos mencionar as artesãs Noemisa Batista dos Santos; Margarida Pereira Chaves e Maria Jose Gomes da Silva (Zezinha) e Isabel Mendes da Cunha, conhecida como Mestra Isabel.

Mestra Isabel, uma das artesãs mais antigas do Vale do Jequitinhonha, tem 90 anos, nasceu na Fazenda Córrego Novo no município de Itinga-MG, e vive hoje em Santana do Araçuaí, Minas Gerais, Brasil. Na década de 1960, em função da baixa demanda local pela cerâmica utilitária, e da procura na região por produtos industrializados feitos de plástico e alumínio, Isabel deixou de fazer suas peças



*Aspecto Geral da vida ceramista do Valle Jequitinhonha.*



utilitárias (cântaros e panelas) e concentrou somente nas esculturas, iniciando então sua famosa produção de “bonecas”, que são grandes esculturas figurativas, com quase um metro de altura.

Eram casais de noivos em que o homem vestia terno sofisticado e a noiva usava vestido branco longo, com grinalda, segurando nas mãos um buquê de flores brancas. Além dos casais de noivos, modelava também figuras de mulher amamentando seus filhos, carregando crianças no colo, ou participando de cenas ritualísticas de batizados e casamentos.

O diferencial das esculturas de Isabel em relação às outras ceramistas do Vale estava no virtuosismo técnico e estético apresentado na expressão e nos detalhes de suas peças. Suas figuras de homens, mulheres e crianças nunca eram mostradas vestidas em roupas do dia-a-dia, somente em “roupas de festa”, como afirma a ceramista.

Os elaborados vestidos de noivas pintados com várias cores de argila e a modelagem dos rostos com olhos extremamente esculpidos e delineados tornou-se marca registrada das esculturas de Isabel, proporcionando-lhe prêmios e reconhecimento. Em 2004 ela foi condecorada com o *Prêmio UNESCO de Artesanato para a América Latina e Caribe*. Os desenhos usados nas estampas das roupas de suas bonecas serviram também de inspiração para um estilista mineiro e foram tema da sua coleção apresentada no desfile do *São Paulo Fashion Week 2004*.

Isabel foi uma das grandes mestras do Vale do Jequitinhonha e formou inúmeros discípulos no seu núcleo familiar, na sua comunidade e em várias outras regiões, incluindo Turmalina, Minas Novas e Caraií. Entre todas as mestras ceramistas do Vale do Jequitinhonha, Isabel Mendes da Cunha, além de ser a única a ter um homem como principal discípulo, é também a que mais deixou seguidores.

A escola de cerâmica iniciada por Isabel Mendes da Cunha em Santana do Araçuaí inclui, além do filho, genro, filhas e netas, várias outras artesãs da cidade que pertencem à Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí, onde estão expostas as obras de todas as ceramistas locais.

Na década de 1970, Isabel foi convidada a ministrar workshops sobre técnicas de modelagem, pintura, construção de fornos e queima da cerâmica para várias comunidades do Vale criando uma vasta rede de seguidores, que de acordo com a artesã passaram a imitar seu trabalho. Ela afirma que “isto me dá muito orgulho, pois, se copiam meu trabalho é porque gostam das obras”.

Isabel afirma ter sido a primeira ceramista a usar o engobe, processo de pintura com barro líquido colorido (*terra sigillata*), e através dos cursos ministrados, sua técnica foi copiada por outras artesãs. O uso dos engobes no acabamento das obras, proporcionando cores variadas e lustrosas na superfície das peças, é hoje a marca registrada da cerâmica do Vale do Jequitinhonha.

Os pigmentos usados na decoração e pintura das peças são naturais, extraídos das argilas encontradas nas muitas jazidas da região. Como pincéis, usa penas de galinha e pedaços de algodão enrolados em pauzinhos. Os fornos, queimados à lenha, são os mesmos já usados na Mesopotâmia em 400 a.C. O forno redondo e de cúpula aberta é o modelo adotado em quase toda a extensão do Vale do Jequitinhonha, onde é conhecido como “forno de barranco”. Estes são, em geral, construídos pelas próprias ceramistas e adaptados às dimensões de suas peças, queimando em baixas temperaturas, de 600 a 900 °C.

Observa-se que Isabel, e a maioria das artesãs do Vale do Jequitinhonha está muito orgulhosa da sua atividade artística. A cerâmica para essas mulheres é hoje uma profissão considerada nobre e lhes dá *status*. Elas deixaram de ser somente a esposa e a dona-de-casa e se tornaram artesãs e artistas com trabalhos reconhecidos, respeitados e bem remunerados no mercado das artes.



#### **MESTRE NUCA (1937 - 2014)**

Manoel Borges da Silva, popularmente conhecido como Mestre Nuca, Nuca de Tracunhaém ou Nuca dos Leões é um ceramista pernambucano, nascido no engenho Pedra Furada, Nazaré da Mata e viveu até sua morte na cidade de Tracunhahém, Pernambuco, Brasil.

Filho de agricultores pobres, Nuca começou desde criança a mexer com o barro, fazendo brinquedos inspirados em figuras do seu cotidiano como cavalo, bois, e casinhas. Desde a década de 1940 Mestre Nuca já fazia e vendia pequenas esculturas de cerâmica nas feiras da região, no entanto, foi a partir de 1968, quando esculpiu o primeiro leão de cerâmica, que seu trabalho ficou conhecido no Brasil e exterior e passou a se considerar um artista. A característica mais marcante de seus leões é a juba encaracolada que também se apresenta em listras, com escamas e em tranças.



Leões do Mestre Nuca, Tracunhahém/PE

lenha, não são esmaltadas nem decoradas ou pintadas. A apresentação final é em terracota.

O ceramista procurou repassar seu ofício aos seis filhos. Porém, só dois deles se dedicaram ao artesanato do barro. O filho mais velho conhecido como Marco de Nuca, policial militar, que nas horas vagas trabalha na confecção dos leões e José Guilherme, que faz as bonecas, mantendo e preservando a herança artística do pai.

Mestre Nuca recebeu em 2006 o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco indicado pela Câmara Municipal de Tracunhahém e contemplado pela Lei do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco, Nuca passou a receber uma pensão vitalícia que, além de ajudar na alimentação e compra de medicamentos, contribuiu para “*não deixar meu artesanato cair em esquecimento*” afirma o artista. Em 2011 morre sua esposa e colaboradora



Bonecas floristas do Mestre Nuca, Tracunhahém/PE

Maria Gomes da Silva, e em 27/02/2014 morre o escultor Mestre Nuca de Tracunhahém.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nesta pesquisa sobre os Mestres Artesãos, abordamos aspectos da cerâmica popular, observados sob a óptica social, antropológica, estética, e métodos de trabalho e rituais de vida. Observamos que, mesmo dentro de uma pauta de demandas feitas pelo turista, pela mídia e pelo mercado consumidor, estes ceramistas conseguiram preservar valores que identificam seu produto como de uma comunidade específica, cuja identidade cultural evidencia-se na temática das obras produzidas.

A descontextualização e a refuncionalização do uso do objeto pelo artesão, recorrentes na pesquisa, não alteraram o caráter “popular” das obras produzidas, as quais continuam sendo elaboradas por comunidades que, apesar de bombardeadas pela mídia e por agentes externos ao seu convívio, procuram repassar suas tradições para as novas gerações e continuam reelaborando formas já usadas por seus antepassados.

Explicando o processo da “transfiguração estilística” que naturalmente ocorre no contato com o turista ou em função das exigências do mercado no artesanato indígena brasileiro, Darci Ribeiro (1986, p.41) afirma que “mesmo quando esta transfiguração acontece, ela se processa de maneira que preserve os antigos valores estéticos da comunidade, possibilitando um novo estilo de modelagem reconhecidamente originário do antigo, mas largamente contrastante”. O crítico de arte paraguaio, Tício Escobar, também afirma que: *Arte popular é o conjunto de formas estéticas que produzem certas comunidades subalternas para expressar e recriar seus mundos... Nas comunidades artesãs a cerâmica continua sendo produzida comunitariamente, usando os mesmo signos e símbolos, as mesmas técnicas tradicionais e estes artesãos continuam transmitindo em suas obras, temas que são comuns ao seu universo cotidiano... Estas comunidades seguem contando histórias coletivas, mas mantendo individualidades e personalidades próprias em suas obras. (ESCOBAR,1987,p. 26).*

Quanto ao destino das comunidades ceramistas pesquisadas e a preocupação com a preservação de seus valores estéticos, acredita-se que, para haver continuidade neste segmento artístico as comunidades artesãs necessitam de uma nova estratégia de mercado, diferente daquela existente, que, de acordo com CANCLINI (1983), enxerga somente os produtos e o lucro que geram, mas não as pessoas que os produzem, incluindo seus Grandes Mestres.



## REFERÊNCIAS

- CANCLINI, N. G. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial, 2008
- DALGLISH, Lalada. *Mestre Cardoso: A Arte da Cerâmica Amazônica*. Belém-PA: Secretaria Municipal de Belém /SEMEC, 1996.
- RIBEIRO, D. Arte Índia. In: RIBEIRO, B. (Coord.) *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 3.
- ESCOBAR, T. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Assunción: Museo del Barro/RP Ediciones, 1987.
- FROTA, L.C. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro século 20*. SP: Ed. Aeroplano, 2005
- GASPAR, Lúcia. *Patrimônio Vivo de Pernambuco*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 6 ago. 2014.

### **3.2.4. Camila da Costa Lima: INVESTIGAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO: PROCESSOS PARA A FORMAÇÃO DO MUSEU BRASILEIRO DA CERÂMICA.**

## RESUMO

Este trabalho é recorte de uma pesquisa mais ampla que analisa as técnicas e estilos da produção cerâmica como um elemento de identidade regional a partir das peças que compõe a Coleção Lalada Dalglish. Para tanto, aborda-se os processos de documentação que têm sido aplicados para transformar um inicial aglomerado de peças em uma Coleção que desperta o desenvolvimento de ações relacionadas à difusão da técnica cerâmica e das culturas regionais.

A Coleção em análise surgiu do interesse da docente e pesquisadora Lalada Dalglish pela cerâmica, seus distintos estilos e técnicas. A partir de pesquisas de campo e do contato direto com ceramistas e comunidades produtoras de diversos países e regiões do Brasil, ao longo de aproximadamente quatro décadas, constitui-se uma rica reunião de exemplares que em muito representam as variedades relacionadas à cerâmica e, principalmente, as riquezas culturais de um povo.

Com o tempo e desenvolvimento da Coleção cresceu também a ideia de transformá-la em um museu específico da técnica cerâmica. Após longo período das peças guardadas, o processo de documentação tem auxiliado para tornar acessível as informações agregadas à cada objeto e dar início a construção do Museu Brasileiro da Cerâmica.

### **COLEÇÃO DE CERÂMICAS LALADA DALGLISH**

A Coleção Lalada Dalglish teve seu início na década de 1970, quando a colecionadora se mudou do Brasil para os Estados Unidos para a realização de um curso em Arteterapia. A partir do primeiro contato com a cerâmica, muito se interessou pela técnica e resolveu se aprofundar no estudo, produção e pesquisa nesta área, tendo como principal foco de interesse a América Latina.

Ao longo dos anos foi motivada a realizar viagens à diversos países para conhecer as técnicas e processos de trabalho, no entanto, também vivenciou o dia a dia de artistas que traduzem no barro muito das tradições regionais e de suas histórias pessoais. Estabeleceu contato direto com ceramistas e comunidades produtoras, vindo a adquirir peças representativas de distintas regiões.

Atualmente, a Coleção é constituída por pouco mais de 1.000 peças, sendo em maioria, cerâmicas populares brasileiras. Esta reunião de objetos pode ser caracterizada como uma interessante fonte para estudos e pesquisas na área por ser composta por exemplares de diferentes origens, feitos a partir de variadas técnicas e processos que envolvem o universo da cerâmica.

Apesar da ausência curatorial e do modo despreocupado como se iniciou a Coleção, esta foi tomando grandes proporções e juntamente surgiu na colecionadora a vontade de formar a partir das peças recolhidas em pesquisas de campo e do contato direto com ceramistas, um museu, em São Paulo, específico da técnica cerâmica. Deste modo, talvez mesmo que inconsciente, a colecionadora passou a moldar a Coleção, tendo como estímulo um projeto maior que ia sendo organizado mentalmente. Deste momento em diante, a seleção de algumas peças já possa ter sido influenciada por este desejo – formar um museu de cerâmica.

André Malraux, em *Museu Imaginário*, traça uma definição interessante sobre coleções e colecionadores. O autor comenta sobre a formação de uma organização de objetos imaginada que pode ser comparada com a de um museu. Neste caso, o colecionador possui a intenção de transferir para o real o que foi por ele inicialmente idealizado, na tentativa de materializar o imaginado:

*Cada coleção, por outro lado, poderia ser considerada um “museu Imaginário” [...] considerado aqui não apenas como um museu de imagens – ou reproduções – que se sobrepõem e dialogam, mas sim um lugar mental, um lugar da memória, do imaginário pessoal.*



*Nesse espaço, os objetos perdem sua hierarquia e sua dicotomia, estabelecendo um diálogo sempre em construção. (MALRAUX, s.d. apud COSTA, 2007, p. 21)*

Nos anos mais recentes, a pesquisadora passou a planejar a aquisição de algumas peças e pretende nos próximos, verificar as regiões, ceramistas e técnicas que não estão plenamente representados para completar estes desfalques.

A ideia de formação de um museu específico da técnica cerâmica é motivada pelo desejo de valorizar, divulgar e reconhecer a técnica cerâmica que é tão ricamente trabalhada no Brasil, mas até o momento, não é proporcionalmente valorizada. Nota-se que a colecionadora além das cerâmicas, também possui uma quantidade significativa de livros da área, fotografias e slides que documentam o fazer artístico, as ceramistas e as cerâmicas da Coleção – documentos que agregados às peças viriam a enriquecer o acervo de uma instituição voltada para a exposição e pesquisas sobre a técnica.

Importante ressaltar que as cerâmicas que compõe a Coleção nunca passaram por nenhum processo de catalogação. Ao longo dos anos a reunião de objetos aumentou e foi se tornando um acumulado, já que em maioria, as peças se encontravam ainda embrulhadas, em suas embalagens originais, dispostas em caixas e, devido à quantidade, a própria colecionadora não recordava ao certo tudo o que havia adquirido.

O projeto de criação de um museu exigia a realização da documentação das peças que comporiam seu acervo, ainda mais tratando que a maioria das cerâmicas não possuía nenhum registro e em alguns casos não constava identificação de autoria, origem ou ainda, necessitavam de pequenos restauros. O processo de identificar, reconhecer e registrar seria o meio de encontrar subsídios para a compreensão da Coleção como um todo, bem como, preservar os seus elementos.

*Coleção diverge de acumulação. Colecionar é eleger, recolher, conservar e seriar, agindo de acordo com critérios pré-estabelecidos. Classificar os objetos recolhidos, confrontar sua aparência e significados com as características dos demais objetos e ordenar o aspecto do mundo eleito para indagação metódica ou informal. O catálogo é um meio de ordenação do conjunto a partir de um critério pré-estabelecido. (RIBEIRO, 1992, p. 23)*

Maria Izabel Reis Branco Ribeiro (Ibidem, p. 25) defende ainda que, o que diferencia uma coleção de um mero acúmulo, é o fato da coleção estabelecer uma série e os seus objetos serem portadores de significados, já a acumulação não envolve operações de

classificação ou seriação. No entanto, a Coleção sem a devida identificação das suas peças ou estudo das suas qualidades, estando guardada longe dos olhos e do conhecimento, torna-se sombra.

A cerâmica, talvez ainda mais que outras técnicas, possibilita traçar diversas relações, pois seu processo, por envolver distintas etapas, utilizar materiais e elementos da natureza, conta com a incerteza e o empenho de artistas que trazem suas histórias embrenhadas na matéria. Cada peça é o retrato de uma tradição, passada de uma geração para outra ou resultado de uma aventura para se descobrir algo novo, de qualquer modo, representa uma cultura (OLIVEIRA, 1971, p. 47): “Todos os objectos de uma cultura têm interesse para o conhecimento dessa cultura; e é mesmo muitas vezes o objecto mais usual ou comum, o menos rico e ornamentado, aquele que será mais representativo da cultura a que pertence”.

Salienta-se a importância em valorizar os saberes, os elementos que caracterizam a identidade de uma região. Identificar e relacionar estes aspectos, analisar os processos, as técnicas e as tradições que muitas vezes estimulam o desenvolvimento de estilos próprios, específicos de determinado artista, já que cada peça é única, fruto de um momento também único.

*Isoladamente, o objeto é apenas um objeto, isto é, matéria, complemento que integra a significação do verbo. É passivo. É o não sujeito. Em si mesmo, enquanto produto do saber, não se confunde com este saber. Contido na cultura, não a contém integralmente. Pode refletí-la, para que se torne objeto transparente, no sentido de revelar e deixar revelar seu contexto cultural regional. (LIMA, 1984, p. 10)*

Uma peça, ao compor uma coleção, tem parte de sua identidade ocultada, pois passa a dialogar com outras. Sua leitura e interpretação podem ser influenciadas por esta situação – deixando de ter um único valor para ser elemento de um conjunto. Justamente, esta análise do conjunto, a partir da proposta de traçar relações entre técnicas, processos e estilos, emprega à cerâmica a característica de um documento capaz tanto de representar determinado território, sendo um elemento que compõe novos significados ao estar disposto em um arranjo com outras peças.



## O OBJETO CERÂMICO COMO DOCUMENTO

O estudo da Coleção Lalada Dalglish se relaciona com o interesse em apresentar seus dados e estes, serem capazes de constituírem novos subsídios na área da cerâmica. Para tanto, após sua investigação, visando o resgate e registro de informações, poderá acrescentar a cada peça o caráter de documento:

*[...] as informações obtidas a partir de cada item da coleção ampliam sua comunicação, revelando o quanto cada objeto suporta de informação, uma vez que eles possuem marcas específicas de memória, reveladoras da vida de seus produtores e usuários originais. Como estas marcas são imanentes, cabe à instituição que o abriga tanto preservar o objeto quanto recuperar a informação que cada um carrega, qualificando-o como documento. (MUSEU CASA DO PONTAL, 2008, p. 14)*

Mário Chagas define como documento o objeto que é observado e dele se extrai conhecimento – o objeto se comporta como um elemento que traduz informações, sendo capaz de revelar detalhes de uma época ou fato. O autor defende um diálogo para obtenção de respostas vindas do próprio objeto. Através de suas características, forma, material, inscrições, apresenta dados sobre sua história, significados e funções:

*Um documento se constitui no momento em que sobre ele lançamos nosso olhar interrogativo; no momento em que perguntamos o nome do objeto, de que matéria prima é constituído, quando e onde foi feito, qual o seu autor, de que tema se trata, qual a sua função, em que contexto social, político, econômico e cultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas etc. (CHAGAS, 1994, p. 35)*

A partir do processo de documentação que as características e particularidades de cada peça são analisadas e registradas, garantindo tanto a difusão de informações, como a preservação dos seus valores. Deste modo, confirma-se que a documentação defende o registro para a comunicação dos significados presentes nos objetos e, por meio da pesquisa e da análise de dados coletados que ocorre a produção de documentos.

*De forma geral a documentação é conceituada como um conjunto de técnicas necessárias para a organização, informação e a apresentação dos conhecimentos registrados, de tal modo que tornem os documentos acessíveis e úteis. E o documento por sua vez, é definido como uma peça escrita ou impressa que oferece prova ou informação sobre qualquer assunto. (NASCIMENTO, 1994, p. 32)*

Faz-se importante ressaltar que a Coleção Lalada Dalglish ainda não pertence ao acervo de uma instituição formalizada, apesar da intenção e de ações que encaminham para a constituição de um museu de cerâmica vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, em São Paulo. No entanto, é indispensável o processo de documentação, tanto para facilitar seu estudo como para gerar documentos que garantam o acesso as suas informações, inclusive futuramente. Hoje, se vê como algo até mesmo rotineiro a aquisição de uma nova peça ou uma história agregada ao seu fazer, pois é algo próximo, ocorrido recentemente. Mas, com o passar dos anos, se não devidamente registrados, os fatos se perdem, as memórias se apagam e junto deles, parte dos atributos agregados à Coleção.

A preservação de dados diante do tempo é também nutrida pela memória, a partir dela que se reconhece determinados valores e se justificam conteúdos, sendo uma aliada para a construção do conhecimento. Este por sua vez encontra-se em constante formação – as coisas não se originam de modo isolado, são resultado de algo já existente em desenvolvimento ou transformação.

*O conceito de documento nos leva também ao conceito de MEMÓRIA. Para que possamos pensar o documento como “aquilo que ensina” ou “como suporte de informação”, não podemos abrir mão da memória. Não há aprendizado e não há informação sem a presença da memória. (CHAGAS, 1994, p. 37)*

Mário Chagas destaca a forte relação entre documento, informação e memória – elementos indissociáveis no processo de comunicação e conhecimento. Lilian Bayma de Amorim (2010, p. 19) apresenta uma classificação interessante relacionada aos objetos arqueológicos, mas que pode ser aplicada a objetos de outras categorias, identificando-os como “depósitos de memória”, sendo que, a partir da interpretação, são capazes de apresentar vestígios da história.

A fim de realizar a documentação da Coleção Lalada Dalglish de modo coerente e para que, vindo a se tornar acervo de museu, este processo possa ser continuado, foram feitas consultas a materiais bibliográficos para o conhecimento de abordagens defendidas por diferentes autores, bem como visitas técnicas em setores de documentação e gestão de acervos em instituições museológicas para averiguar as metodologias adotadas, além da participação em eventos e cursos relacionados com a área.



1. Caixas com as cerâmicas antes do processo de documentação 2. Cerâmicas depois de desembulhadas sendo higienizadas e encaminhadas para identificação e restauro.

Deste modo, foi possível encontrar subsídios para organizar ações a serem empregadas em cada etapa do processo.

*A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informações capaz de transformar as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento. (FERREZ, 1994, s/p)*

Segundo Helena Dodd Ferrez, a documentação de acervos auxilia na recuperação e preservação das informações contidas em determinado objeto, mantendo suas especificações e transformando-os em veículos de conhecimento. Para tanto, há a necessidade de organização das tarefas a serem aplicadas para a coleta de informações e identificação de cada exemplar. Este processo conhecido como catalogação, envolve justamente os atos de análise das peças e registro de informações:

*Dentre as etapas da decodificação denomina-se **catalogar** o ato de identificar e relacionar bens culturais ou espécimes naturais através do seu estudo que poderá ter maior ou menor profundidade em sua análise e posterior fichamento. Este, com uma descrição completa e a localização da peça no tempo e no espaço, objetiva uma forma de identificá-la. (Camargo-Moro, 1986, p. 79)*

Os museus podem ser vistos como instituições que auxiliam a manter a história e a memória, favorecendo o acesso a cultura. Como cita Rosana Andrade Nascimento (1994, p. 32), ao traçar uma relação entre museu e documentação museológica: “Museu relaciona-se com o resgate da história do homem, já a documentação museológica com o resgate de informações sobre o objeto.” Em ambos os casos, o que está sendo priorizado é a difusão da cultura e do conhecimento, para que estes persistam ao tempo e não se esgotem, para que os saberes sejam divulgados e remetam a outros, gerando novas pesquisas e descobertas.

Acompanham o processo de documentação vários elementos que auxiliam na identificação, resgate e registro das informações contidas nas peças de uma coleção ou acervo como, número de registro, etiqueta de identificação, fichas catalográficas, além de ações paralelas de higienização, medição, marcação, restauração e registro fotográfico. Estas etapas foram aplicadas a Coleção e auxiliam para distintas formas de análise, interpretação e difusão de conhecimento.



*Cerâmicas já documentadas dispostas em estantes nas dependências provisórias do Museu Brasileiro da Cerâmica*

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AMORIN, Lilian Bayma. Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio. Belém: Museu Emilio Goeldi, 2010.
- CAMARGO-MORO, Fernanda. Museu: aquisição-documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.
- CHAGAS, Mario de Souza. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. Caderno de ensaios: estudos de museologia. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.
- COSTA, Paulo de Freitas. Sinfonia de objetos: a coleção Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. Cadernos de ensaios nº 2, estudos museológicos, Rio de Janeiro: Minc / IPHAN, 1994.
- LIMA, Ricardo Gomes. O museu de Folclore Edison Carneiro do INF. In: Bonecos e Vasilhas de Barro do Vale do Jequitinhonha Minas Gerais – Brasil. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga. Apontamentos sobre museologia. Museus etnológicos: Lições dadas no Museu de Etnologia do Ultramar. Lisboa: Centro de Estudos em Antropologia Cultural, 1971.
- MUSEU CASA DO PONTAL. Caderno de Conservação e restauro de obras de arte popular brasileira. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos da Arte Popular Brasileira; Brasília: UNESCO, 2008.
- NASCIMENTO, Rosana Andrade. Documentação Museológica e Comunicação. Cadernos de Museologia nº 3. Disponível em <http://www.revista.ulosofona.pt>. Acesso em: 17 maio 2012.
- RIBEIRO, Maria Izabel Reis Branco. O museu doméstico: São Paulo. 1890-1920. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo: 1992.

### ***3.2.5. Andrés Paez: Recuperación de Patrimonio Cultural Cerámico, Caso: Cultura Kubeo Vaupés. Artigo de Pesquisa***

***Recuperação de Patrimônio Cultural Cerâmico, Caso: Cultura Kubeo Vaupés.***

***Traducción: Snyder Moreno***

**Resumo:** Este artigo apresenta uma breve descrição do meu trabalho como designer consultor das comunidades indígenas Cubay e Puerto Golondrina, localizadas no departamento de Vaupés. Nele eu exponho como o projeto foi além de meras expectativas técnicas



que lhe deram origem, a se tornar numa tarefa de busca de identidade do povo Cubeo através da exploração de suas tradições esquecidas.

**Palavras-Chave:** *Design. Artesanato. Pesquisa. Cerâmica. Técnicas ancestrais. Vaupés. Comunidades indígenas. Cubeos*



Mapa de ubicación de la zona de trabajo

bananas (ôrêwe).

Há dois elementos importantes na vida dos Cubeos: a canoa e a maloca. Sua relação é íntima com o rio. Por ele se transportam, se comunicam e sobrevivem. A maloca é o ponto de encontro onde as decisões sobre a comunidade são feitas. Os perfis dos membros estão bem definidos. Os homens têm a autoridade sobre todos os assuntos da comunidade, além de ser os responsáveis de pescar, caçar e preparar a *chagra* para o cultivo. As mulheres, apesar de ser o motor da comunidade, não têm poder de decisão nenhum e

Os Pamewa-Kubeo são um povo pertencente ao grupo dos Tucano, que habitam os territórios limítrofes da Colômbia e o Brasil. Na Colômbia, em total são cerca de 7.000 membros que estão localizadas em reservas indígenas nos departamentos de Vaupés, Guaviare e Guainía.

Os cubeos do Rio Vaupés estão concentrados numa área entre os Caños Cuduyarí, Querari e o Rio Yuruparí, a cerca de 75 km da fronteira com o Brasil. Eles são organizados por comunidades cujos membros podem chegar a 70. A base de sua economia é na subsistência do grupo, com atividades como a agricultura itinerante, a caça e a pesca. Na *chagra* ou *hio*, um terreno perto da comunidade, cultivam mandioca brava (küi), abacaxi (ihibo), Chontaduro (ürêdü), coca (pátu), cana-de-açúcar (kawa mene) e

estão subordinados à vontade do homem. Elas são as responsáveis de criar os filhos, cultivar a *chagra*, cozinhar, preparar a chicha, coletar matérias-primas para o artesanato, e todas as outras atividades exigidas pela comunidade para o seu funcionamento.

A anterior, é uma breve descrição do cenário em que por quatro meses desenvolvi meu trabalho como designer consultor de comunidades indígenas do departamento de Vaupés, de agosto a dezembro do 2012, no marco do programa *Ventanilla Verde*, promovido pela Corporação para o Desenvolvimento Sustentável do Norte e o Oriente Amazônico- CDA, no âmbito do Ministério do Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, cuja missão é preservar e proteger o meio ambiente nos departamentos de Guaviare, Guainía e Vaupés.

*Ventanilla Verde* é um programa que promove projetos de mercados verdes, no âmbito dos acordos internacionais assinados pelo país com a Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre Mudança do Clima – UNFCCC, “cujo objetivo é ajudar a que as emissões de dióxido de carbono produzidas pelo desmatamento e a degradação de bosques [florestas], sejam reduzidas, a fim de mitigar a Mudança Climática. Com o REDD+ se espera além ajudar a preservar e melhorar os serviços que prestam os bosques [florestas] e ao desenvolvimento das comunidades que habitam ou dependem deles. ”.

O projeto de assessoria às comunidades indígenas de artesãos surgiu de dois aspectos conjunturais. Por um lado, a necessidade da CDA de garantir o uso adequado dos frutos da floresta por nativos e colonos, e em segundo lugar, a iniciativa das comunidades para retomar suas tradições artesanais, relegadas para um segundo plano devido à dinâmica de ordem política e social, originada na década de 80 com a ação de grupos ilegais e a proliferação da produção de cocaína. Devido a isso, duas gerações de indígenas não preservaram suas tradições, incluindo o artesanato; já que de forma obrigatória (sob o disfarce de recrutamento forçado) ou voluntária (perseguindo a ilusão do *dinheiro fácil* e viver a vida dos "brancos") abandonaram suas comunidades. Durante a última década, o Estado tem recuperado o controle do departamento de Vaupés, que não só é evidente através da presença da força pública, mas com a intervenção de organizações como o SENA, ICA, Bienestar Familiar e a CDA.



Para a implementação do projeto de consultoria, a CDA fez estudos detalhados do tipo de produção artesanal que se desenvolve nas comunidades do Rio Vaupés, e descobriu que a cerâmica e a cestaria são os mais populares, seguido da talha em madeira e a elaboração de bijuteria. O estudo também concluiu que os temas que mais precisavam atenção estavam relacionados com a técnica de elaboração e a qualidade e a quantidade de ferramentas que dispunham os artesãos para o seu trabalho. Finalmente, a corporação decidiu que antes de se embarcar num projeto em grande escala, seria ideal desenvolver um piloto com as comunidades oleiras Cubeo Cubay e Puerto Golondrina, relativamente próximas à região metropolitana de Mitú, capital do departamento e sede da filial local da CDA, de modo que o projeto seria de fácil acompanhamento institucional.



*Calle de Mitú. Vaupés. Foto del Autor*

Minha primeira tarefa foi visitar as duas comunidades e fazer um diagnóstico da situação produtiva dos ateliers artesanais . Os Cubeos são pessoas amáveis, mas muito reservados. Percebem com grande desconfiança a chegada dos brancos no seu território. Permanece esse medo, nada infundado, sobre as intenções com as que os estranhos nos aproximamos. Mas uma vez que você ganha sua confiança, você acaba sendo parte da comunidade.



*Arriba: Atelier Puerto Golondrina Foto Emerson Castro. Abajo: Proceso de forninho. Foto del Autor*

Em relação à prática da olaria, a técnica utilizada é o rolo, que, como o próprio nome sugere, as peças são construídas a partir de rolos de argila, que se modelam até obter a figura.

Graças aos estudos preliminares da corporação, sabia de antemão que as principais deficiências se encontravam nos processos de cozimento e pintura da cerâmica, devido em grande parte aos meios precários de produção à sua disposição. As duas comunidades passaram há cerca de 6 anos do processo de forno de terra ou poço de cozimento (processo de Sjöman) a queimar num forno de câmara, patrocinado pela empresa Etnollanos, no qual o combustível é separado dos pedaços para cozinhar.

Embora fosse uma melhoria na qualidade das peças produzidas, pois um forno deste tipo podem atingir temperaturas de até 900 ° C, sua capacidade é limitada (isto é feito num barril de 55 galões) não permite cozinhar mais do que 10 peças por queima, nem que aquelas excedem o seu diâmetro.

Assim, a solução foi simplesmente implementar fornos de câmara de maior capacidade. Em Puerto Golondrina o forno se adquiriu por Artesanías de Colômbia, e foi replicado com financiamento do CDA em Cubay.

Em ambos casos, as entidades aportaram materiais e a direção da obra, e a comunidade seu trabalho na construção. O outro problema de produção estava relacionado com a má qualidade da pintura. A cerâmica é decorada com símbolos pintados com engobes leves (tintas feitas com argila muito dissolvida em água e



corantes amarelos e vermelhos extraídos do carayurú ou liana de ferro nome científico *Arrabidea chica*) sobre as peças já cozidas e fumados.

O problema é que quando se aplica a tinta sobre as peças já cozidas, não existe um processo subsequente, através do qual a tinta seja fixada à cerâmica, portanto, com seu uso e em pouco tempo se descasca e termina por se cair inteiramente da peça. Durante várias jornadas trabalhamos na técnica de positivo / negativo, em que as peças já pintadas são queimadas, garantindo que a tinta seja incorporada completamente à argila, e depois afumadas, cobrindo com engobe leve sem corante as partes que não se querem escurecer, material que se remove depois do processo de afumado, descobrindo as figuras anteriormente pintadas. . Assim, durante os primeiros dias de atividades com os artesãos, foram expostas as falhas na técnica e na produção, e no decorrer dos 4 meses de trabalho foram implementadas as soluções.

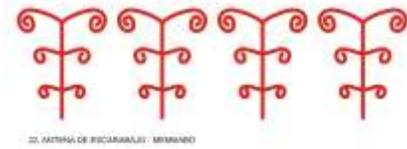


*Cerâmica preta pintada. Foto del Autor*



*Cerâmica preta positivo / negativo). Foto del Autor*

No entanto, talvez a maior falha não estava nos fatores técnicos e de produção, mas na ausência de conhecimento da maioria dos membros da comunidade sobre a origem do seu próprio trabalho. Como afirmei anteriormente, muitos membros da comunidade cresceram sem a oportunidade de aprender as suas tradições ancestrais. Continuam a ser os mais comuns, como por exemplo o reconhecimento do que o güio preto ou sucuri é o dono do bairro do rio e que, para usá-lo, o xamã ou pajé através de um transe yagé deve pedir-lhe permissão. Ou que as mulheres, que são quem normalmente desenvolvem o trabalho de cerâmica, não podem observar aves em voo enquanto modelam a argila sob pena de que as peças fiquem tortas no cozimento. Mas o conhecimento mais profundo da origem dos símbolos, as plantas utilizada, as técnicas, só o possuíam alguns membros das comunidades. Assim, o trabalho deixou de ser puramente técnico.



Arriba: Figuras Cubeo. Abajo: Técnica de Alto relieve. Foto Emerson Castro

Decidimos, e falo no plural porque o processo me envolveu tanto a mim como aos membros das comunidades, a recuperar este conhecimento que estava fragmentado e escondido nas entranhas das mesmas. Domingo Martinez, capitão do Porto Golondrina, mostrou para nós como extrair o óleo da *folha de tigre* e usá-lo para afumar a cerâmica (Foto 9 - Entrevista com o Domingo). Rodrigo Lopez, líder dos artesãos no Cubay, realizou um trabalho por iniciativa própria, no qual ele reuniu todos os símbolos impressos nas cerâmicas, os identificou com seus nomes na língua cubeo e no espanhol, que eu digitalizei e vetorizei.

Graças ao livro *Mitos de los Cubeos*, escrito no final dos anos 60 por Alvaro de Soto Holguin com a ajuda do avô de Rodrigo, soubemos como se realizava a técnica de alto-relevo (3) na cerâmica cubeo e a implementamos dentro do catálogo de produção.

Depois da superação dos problemas técnicos e gerada a inquietude sobre a identidade do artesanato cubeo, a tarefa é focada na produção de material para a feira Expoartesánias 2012 em Bogotá. Não foi só produzir as peças. Minhas tarefas se estenderam, dirigir os processos de produção, procurar em todas as entidades do departamento o orçamento necessários para trasladar a dois artesãos de cada comunidade, acomodá-los em Bogotá por 20 dias e levar cerca de duas toneladas de produtos.

Finalmente, o objetivo foi alcançado e Cubay e Puerto Golondrina expuseram e venderam seus produtos em Bogotá. O sucesso da sua apresentação na feira os obrigou a iniciar os processos de associação e de organização empresarial, com o apoio do Centro de Formação Profissional – Componente Administrativo SENA em Mitú.

Como resultado desta experiência piloto, elaborei um plano de trabalho com as comunidades no Vaupés dividido em duas fases: Na primeira, se juntaram os insumos necessários para a segunda. Estes insumos são provenientes dum censo das comunidades, que visa definir a área geográfica de influência do projeto, assim como uma caracterização das comunidades, que determine os níveis de competências, as fontes de ingressos, o consumo de recursos, sua



composição familiar e empresarial (se houver) e as condições de trabalho e produtivas.

Partindo desta informação, concebi a segunda fase, com alguns objetivos específicos: - Preservar e divulgar o patrimônio cultural da região, - Melhorar as condições de trabalho das comunidades - Melhorar a qualidade dos produtos e os níveis de produção - Melhorar os ingressos das comunidades - Aumentar a credibilidade dos artesãos nas entidades

Estes objetivos deveram ser refletidos nas seguintes estratégias de apoio às comunidades, determinadas para começar atividades em agosto de 2014 e que serão implementado por uma equipe interdisciplinar que inclui profissionais das áreas de design, administração e antropologia: - Análise da oferta- Análise da procura num nível nacional e internacional - Identificação de mercados potenciais - Formação em design e técnicas de produção, - Presença em novos mercados - Estabelecimento de relações comerciais equitativas - Formação em negócios.

### **Conclusões**

Novamente surgiu o tema da multidisciplinaridade do design. Não foi apenas um exercício técnico de melhorias na produção e o produzido, senão que se evidenciou que o trabalho dos designers não pode se limitar a atividades isoladas. Sendo assim, o projeto começou a funcionar tão pronto eu tive uma visão abrangente de todos os elementos que compõem o cotidiano das comunidades. Promover a recuperação de suas raízes através de trabalho comunitário e fazer que por iniciativa própria geraram processos de organização empresarial foi o acontecimento mais importante do projeto.

O pensamento final é que por causa das más condições econômicas e de sua idiosincrasia, as comunidades necessitam dum apoio constante neste tipo de projetos. Sem o monitoramento contínuo dos processos, eles enfraquecem e eventualmente são abandonados.

### **Bibliografía / Referentes:**

- Conozcamos nuestra Cultura. Aûboajêjênâvâ (Cubeo). Comunidad de Puerto Vaupés. Centro Experimental Piloto del Vaupés. Mitú, 1991.
- "Kubeo". Autodiagnósticos Sociolingüísticos. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2012

- Lenguaje creativo de etnias indígenas de Colombia. Artesanías de Colombia - Grupo de Inversiones Suramericana y Suramericana S.A. Bogotá, 2012
- Mitos de los Cubeos. Álvaro Soto Holguín. Universidad de Los Andes. Bogotá, 1972
- Serpientes de Colombia. Rodrigo Ángel. Facultad de Agronomía, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.
- Política Nacional para la Gestión Integral de la Biodiversidad y sus Servicios Ecosistémicos. Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible, 2011.
- Revista Visión Chamánica. Noviembre de 2009.
- The Nature of Shamanism: Substance and Function of a Religious Metaphor. Michael Ripinsky-Naxon. SUNY. 1993
- Vasijas de Barro: La Cerámica Popular en el Ecuador. Lena Sjöman. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1992.

***3.2.6. Isabel Cristina Agudelo: Memoria y Creación: Recorridos por el patrimonio arqueológico colombiano como estrategia de innovación para el diseño contemporáneo.***

***Memória e Criação: Percursos pelo patrimônio arqueológico colombiano como estratégia de inovação para o design contemporâneo.***

***Traducción: Snyder Moreno***

**Resumo:** Este texto fornece uma proposta de trabalho para ser desenvolvida na cidade de Bogotá, nos próximos meses, como parte das atividades de formação da Escola de Design Industrial da Universidade Nacional da Colômbia. Ele oferece um relato de algumas experiências prévias e os objetivos, justificativa, metodologia e elementos conceituais que se terão em conta durante o desenvolvimento do projeto com o Museu Arqueológico de Bogotá - MUSA.



**Introdução.** Embora o ensino do patrimônio é o objeto das atividades de pesquisa em outros contextos, na Colômbia não tem sido explorado com profundidade esta questão desde o campo do design. Uma das principais oportunidades identificadas para consolidar este assunto tão altamente relevante para o conhecimento, valorização e apropriação do patrimônio, está na construção de vínculos previstos a curto, médio e longo prazo com os museus, a fim de criar um cenário favorável para que a temática se desenvolva e que futuros profissionais do design, participem ativamente na preservação, valorização e apropriação do patrimônio em suas diferentes acepções (material, imaterial, simbólico).

Conhecer nossas origens torna-se imperativo no processo de fortalecer a nossa identidade como colombianos e desde ali, construir novos imaginários baseados nos aspectos positivos da nossa cultura. Esse é o convite que se estende aos alunos do terceiro semestre de Design Industrial da Universidade Nacional de Colombia que estão na aula Laboratório de Design III: De volta ao passado para projetar o futuro. Em seguida, empreendemos uma viagem, um "Percurso no patrimônio arqueológico colombiano", e nos colocamos na idade de ouro das culturas pré-hispânicas, especialmente num lugar distintivo como o Museu do Ouro que preserva e divulga este precioso legado de todos os colombianos.

Parte dessa estratégia consiste em fazer um mergulho no patrimônio desde o contexto do museu, a fim de sensibilizar aos alunos de design no estudo destes espaços como fonte de inspiração e, paralelamente, promover uma visão holística do projeto de design comprometida com a nossa memória que considere a sustentabilidade dos componentes culturais como base da sua atividade.

De fato, se estão desenvolvendo uma série de ferramentas para fazer uso educacional do patrimônio arqueológico presente no museu, para que a visita se torne mais gratificante em termos de aprendizagem. Nesse sentido, se interage de modo didático com os objetos patrimoniais para analisa-los, compreendê-los e reinterpretá-los posteriormente através dum processo de criação. Assim, se gera uma contribuição para o desenvolvimento social e material a partir duma disciplina como o Design.

**Palavras chave-** Didática do patrimônio, objetos patrimoniais, memória e criação no design, Museu do Ouro.

**Objetivo geral-** Desenvolver ferramentas que possibilitem uma imersão didática no patrimônio desde o contexto do museu, a partir da revisão de práticas pedagógicas relacionadas ao uso educacional de objetos patrimoniais para entendê-los e interpretá-los através dum processo de criação tipo projeto de design, realizando uma contribuição à construção do conceito de design inspirado na memória desde a Universidad Nacional de Colombia.

### **Objetivos específicos**

- Indagar sobre o *estado da arte* do ensino do patrimônio no mundo e na Colômbia, e identificar possíveis conexões com os processos processuais próprios do design.
- Desenvolver ferramentas construídas a partir do conceito de didática do design que permitam analisar os objetos arqueológicos para identificar as nossas origens culturais a partir de princípios simbólicos, formais, funcionais e estéticos.
- Estabelecer conexões interdisciplinares a fim de abordar o análises do patrimônio num nível tanto pedagógico quanto histórico e no contexto do museu.
- Recriar técnicas da cerâmica antiga para reconhecer as nossas raízes e a partir delas, encontrar novas perspectivas inovadoras do design com consciência local e projeção global.

**Definição do problema** – Muitas vezes no contexto da sala de aula aparece a questão de Como contextualizar as práticas do design e desenvolver uma linguagem autêntica que realmente reflita nossa história, identidade e origens. Algumas das práticas habituais do ensino do design se afastam do contexto local conduzindo ao aluno a explorar o cenário de design internacional sem antes ter pensado profundamente sobre sua própria cultura. Se privilegiam visões de construção prospectiva baseadas em cenários futuros, se afastando ainda mais de suas próprias raízes.

Um caminho de reencontro com as nossas origens está no patrimônio como recurso e herança. Desde desta perspectiva, surge a preocupação de virar o olhar para lugares cheios de história, se deslocando a outros tempos, através da observação e a análise dos objetos patrimoniais.

Aproximar o patrimônio arqueológico aos sentidos do designer se apresenta aqui como uma estratégia pedagógica que visa reforçar a capacidade de apreciar as qualidades do objeto histórico como fonte inestimável de informação que permita a compreensão da origem, sentido e significado do patrimônio. Recuperar a nossa memória, para saber o que fomos, conhecer nossa herança, é essencial para nos projetar em direção ao futuro e construir o desenvolvimento social e material desde uma disciplina como o design.

Com esta abordagem, e através do processo de pesquisa, é possível aprofundar o olhar sobre o patrimônio e enriquecer o conceito de identidade cultural.



**Justificativa-** É importante ressaltar que parte de nosso compromisso comum não só como profissionais em design, mas como cidadãos é preservar e valorizar o que temos herdado para gerações futuras, e parte dessa herança inestimável é o patrimônio em suas diferentes acepções (material, imaterial, simbólico). Desde o espaço do Laboratório de Design III da Escola de Design Industrial da *Universidad Nacional de Colombia*, se realiza um processo tanto analítico como experimental começando pelo patrimônio arqueológico como delimitação dum tema tão amplo e por ser o *objeto* um mediador valioso para entender *o teórico e histórico* a partir do análise morfológico; atividade profundamente ligada ao campo disciplinar do Design.

A definição de patrimônio arqueológico é ilustrada da seguinte forma na legislação colombiana: "O patrimônio arqueológico inclui aqueles vestígios produto da atividade humana e aqueles restos orgânicos e inorgânicos que, mediante os métodos e técnicas de arqueologia e outras ciências afins, permitem reconstituir e divulgar as origens e as trajetórias socioculturais do passado e garantir sua conservação e restauro." Lei 1.185 de 2008 (Museu do Ouro, 2013)

Esta definição nos aproxima primeiro à noção do objeto como um testemunho do passado duma sociedade através de sua cultura material. Também aqui reside o conceito de interdisciplinaridade para analisá-lo e interpretá-lo de maneira ampla e significativa. Mas chamar à conservação do patrimônio não é o suficiente, há que construir consciência sobre seus valores intrínsecos. Ao respeito *Neus González Monfort* aponta:

"Desde a antropologia se considera que o patrimônio é composto por objetos que persistem ao longo do tempo. E como a passagem do tempo é a substancia da história, há que conceber o patrimônio como a conjunto de objetos de história. Esses objetos são os veículos duma série de significados, têm uma carga simbólica que se adapta conforme à percepção dos receptores, os encarregados de *patrimonializá-los* e, portanto, de torná-los herdáveis. Tudo mundo é livre de aceitar ou de rejeitar, toda ou em parte a herança. Portanto, não é suficiente com transmitir, é necessário que quem o herda, o aceite. Deve existir a vontade de quer herdar." (Monfort, 2006)

Por conseguinte, é necessário aprofundar no valor educativo e no uso didático do patrimônio arqueológico como ferramenta para fortalecer o desenvolvimento do pensamento no design com base no contexto. Assim, se dirige a pergunta por um lugar a partir do qual, se possam gerar estratégias que promovam a investigação na diversidade do patrimônio. Sem dúvida, empreender esta viagem através da memória é uma experiência de encontro com as nossas raízes e, portanto, com perspectivas inovadoras do design com consciência local e projeção global.

Como pano de fundo da experiência de imersão no espaço do museu existe a estratégia de cooperação interinstitucional com o Museu do Ouro em Bogotá que se tem alcançado a partir do Laboratório de Design III da Escola de Design Industrial da *Universidad Nacional da Colombia*. Esta estratégia consiste em que o Museu como um ator externo, ofereça consultoria aos projetos através de seu pessoal altamente qualificado e que facilite o uso de diferentes materiais que tem a sua disposição para o conhecimento das coleções. Embora esse método funcione, a disponibilidade da equipe de consultoria é limitada e, no caso de outros recursos, como malas ou pequenas exposições educativas interativas que o professor traz para a sala de aula (4), pode ser difícil de gerir o seu empréstimo por a alta demanda que tem. No caso de ter acesso ao material, seria interessante que como parte dos requisitos para o reembolso do mesmos se incluísse um relatório da experiência pedagógica para assim, fornecer um feedback sobre as malas e por sua vez, torná-las num material dinâmico, que é constantemente atualizado quanto às suas possibilidades de uso. Também se pode deduzir que é necessário desenvolver ferramentas mais versáteis e práticas que medeiam no processo de aprendizagem no museu.

**O Caso do Projeto retornar ao passado para projetar o futuro-** O projeto desenvolvido durante o primeiro semestre do 2013 marcou o início duma nova fase do Laboratório de design III e abriu o caminho que hoje está em crescimento. Vale ressaltar que o próprio Laboratório tem uma tradição de sete anos na criação em cerâmica, e que entre 2008 e 2012 se realizaram onze Salões do Objeto cerâmico contemporâneo no Museu Leopoldo Rother, da Universidad Nacional, cujas temáticas abordaram um número significativo de referências sobre a arte e o design contemporâneo. A partir de 2013 é dado início a uma nova fase orientada em direção ao patrimônio pré-colombiano, procurando promover o desenvolvimento duma linguagem de design com a sua própria voz que comunique duma maneira mais profunda a nossa essência e tradições.

A agência de notícias da Universidad Nacional, Unimedios, intitula a notícia que inaugura o evento "Olaria que compete com o ouro". Um fragmento da notícia:

**D. C. Bogotá, julho 16, 2013 - Agencia de Noticias UN-** Uma mostra de louças contemporâneas inspirada nas culturas pré-hispânicas da Colômbia feitas pelos alunos da UN é exposta no Museu do Ouro de Bogotá.

Na exposição "Retornar ao passado para projetar o futuro", a cerâmica pode competir com o ouro. As criações de trinta alunos da Escola de Design Industrial da UN são exibidas no mesmo prédio que abriga a mais bela coleção de objetos dourados do país. (...) Eduardo Londoño, chefe de divulgação do museu, destaca que essas atividades dão verdadeiro significado a este espaço, que fala da



Exposição "Retornar ao passado para projetar o futuro ". Museu do ouro. Agosto de 2013. Foto de la Autora.

herança dos colombianos. "O que enriquece mais que os jovens estudem seu passado, os conceitos de design nas peças pré-hispânicas e, em seguida, façam criações para o futuro?", Diz.

(...) Finalmente, a professora Agudelo acrescentou: "É uma grande satisfação que o exercício da técnica cerâmica cultivada por seis anos na Escola de Design Industrial, dê frutos sobressalentes. Nossa exposição semestral é já um referente do design em cerâmica no nível local. Tudo isto foi possível graças aos esforços de professores e alunos envolvidos e com o importante apoio de empresas como Keramos e The Pottery, na fabricação dos protótipos. Também tem contribuído artesãos e artistas ceramistas na realização destes projetos, para eles também nosso reconhecimento e agradecimento". Exposição "Retornar ao passado para projetar o futuro ". Museu do ouro. Agosto de 2013.

A Aliança Colombo Francesa nos convidou no mesmo ano para participar como expositores na sede Chico depois da mostra apresentada no museu do ouro. Desta vez, o diretor da instituição ressaltou o valor de trabalhar com as questões da identidade cultural colombiana. Um fragmento da resenha da exposição disponibilizado no site da Instituição:

"Nesta exposição o nosso patrimônio material e imaterial é explorado por meio do estudo de artefatos pré-colombianos, criando olhares alternativos desde o design que permitem levantar novas relações entre tradição e inovação.

A amostra é constituída por onze louça em cerâmica, inspiradas na morfologia, e simbologia das culturas hispânicas do nosso país. O objetivo é dar um novo significado e reconfigurar as suas formas, para nos aproximar a uma proposta de design “propriamente” colombiano”.

**Nossa Visão:** Acreditamos que um dos desafios para os designers é enriquecer a qualidade estética do ambiente artificial, alcançando uma maior relevância cultural através da reinterpretação de símbolos ancestrais num mundo contemporâneo. Ao exaltar nossa diversidade, conseguiremos preservar a riqueza da nossa história.

**Curadoria:** Isabel Cristina Torres Agudelo - Uriel Sanchez Pedro Zarate.

A exposição de objetos de cerâmica contemporânea intitulado "Retornar ao passado para projetar o futuro" foi uma significativa demonstração do imenso potencial da apropriação e valorização que tem o patrimônio como cenário para a inovação. O que nos leva a consolidar novos olhares sobre o conteúdo do projeto e sua relação com a história, novos horizontes de referência para os processos de inovação; igualmente, contribuirá a suscitar destas reflexões uma série de estratégias de pesquisa que permitam a consolidação duma cultura de projeto relevante e inovadora.

**Metodologia:** Em linha com as questões aqui levantadas, desenvolve um espaço experimental tipo laboratório como lugar de reflexão teórica e prática sobre o objeto patrimonial desde as linhas de ação que propõe o Ministério da Cultura da Colômbia, em sua Política para a proteção do patrimônio cultural móvel, especificamente a linha denominada PCMU como objeto pedagógico: Design de ferramentas e estratégias para aumentar o acesso ao conhecimento da PCMU.

Desde este espaço, os alunos podem explorar e experimentar a pesquisa e aplicação de conceitos como apropriação e valorização do patrimônio arqueológico colombiano, a fim de ligar coerentemente e com sentido de pertença as relações geradas entre artefatos, usuários e contextos. Assim, se projeta reforçar as habilidades para a aplicação do conhecimento disciplinar e transversal através do desenvolvimento de protótipos de produtos inspirados em referentes do patrimônio arqueológico, feitos em diferentes materiais e técnicas que permitam expressar os conceitos resultado da reflexão inter- e transdisciplinar.

**Referente metodológico:** De acordo com a experiência de cooperação interinstitucional entre o Museu do Ouro em Bogotá que até então tem sido aplicada, a primeira abordagem aos objetos das coleções de ourivesaria e cerâmica do museu, consiste numa análise morfológica e estilística, as técnicas associadas com a sua construção, seus usos e seus usuários. Para fazer isto, se estabelecem as



ferramentas que mediam a experiência como as fichas de análise para definir os seus valores utilitários, culturais, estéticos e simbólicos. Essas análises se iniciam como uma atividade de observação direta e, posteriormente se complementam pela consulta em fontes bibliográficas. Através das formas se descobre a nossa herança, se revela o seu significado mais profundo e se reconhece como próprio este patrimônio desde a fascinação o e respeito que inspiram. *Quadro de análise cultura Nariño*. As fases subsequentes da análise são feitas com fontes documentais e bibliográficas. Aos poucos, essas análises são movidos para o espaço da prática e são expressados através do desenho e o exercício físico escultural e a modelagem em diferentes materiais recuperando contato com ferramentas manuais para pensar, explorar, refletir, originar e construir a forma que vai articular a linguagem das culturas onde a experiência de imersão foi desenvolvida.

### **Conclusões:**

-Conhecer os aspectos da dimensão cultural do objeto em tanto resposta material que mostra as diferentes expressões do patrimônio, se constitui numa estratégia que envolve o uso criativo do mesmo por estudantes de design.

– O exercício de análise dos objetos arqueológicos, permite identificar as nossas origens culturais a partir de princípios simbólicos, formais, funcionais e estéticos.

-É necessário aprofundar no desenvolvimento de ferramentas capazes de analisar os objetos arqueológicos para fazer uso didático do patrimônio de forma criativa. A realização manual tem demonstrado ser uma boa estratégia nesse sentido, já que expressa a sensibilidade e a imaginação dos estudantes que constroem seus modelos inspirados nas culturas analisadas, estampando princípios simbólicos, formais, funcionais e estéticos.

-Na modelagem com argila existe uma interação corporal com o material que permite plasmar a impressão específica de cada pessoa, produzindo objetos feitos para desfrutar tanto pela sua utilidade como pela sua contemplação estética. Este ato se constitui numa lembrança das costumes dos nossos antepassados.

-A experiência de trabalho de oito anos consecutivos com estudantes de design industrial tem permitido, no meio dum cenário de formação dominado por ferramentas de software para design, posicionar novamente a realização manual como ferramenta

fundamental de aprendizagem que liga com sucesso o conhecimento entre arte, técnica, ciência, história e design num modelo educativo para o design.

-A cerâmica tem um caráter de testemunhar a história, por sua relação ancestral com o ser humano e por ser um material que mistura terra, água, ar e fogo. A reinterpretação de seu inesgotável potencial de transformação, e portanto de inovação, mobiliza a aprendizagem interdisciplinar e promove o diálogo de conhecimentos entre a escola, artesãos, artistas, museus, etc.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Alianza Colombo francesa <http://alianzafrancesa.org.co/web/ciudad/bogota/evento/retornar-al-pasado-para-proyectar-el-futuro>

BALLESTAS, Luz Helena. *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia*. 2010. <http://eprints.ucm.es/9885/>

BROWN, Tim &. *Design thinking for social innovation*. Stanford CA, USA. Stanford University bussiness school. 2012

LOPEZ, William A. Museos, Universidad y mundialización. *La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe*. Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Nacional de Colombia. 2010.

LETOURNEAU, Jocelyn. (2009). *La caja de herramientas del joven investigador: guia de iniciacion al trabajo intelectual*. Medellín: La carreta.

Ministerio de Cultura.( 2013). *Política para la protección del Patrimonio cultural mueble* .

GONZALEZ, Neus. *El valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural*. 2009. [http://pagines.uab.cat/neus.gonzalez/sites/pagines.uab.cat/neus.gonzalez/files/praxis\\_neusgonzalez.pdf](http://pagines.uab.cat/neus.gonzalez/sites/pagines.uab.cat/neus.gonzalez/files/praxis_neusgonzalez.pdf):

MUSEO DEL ORO. *Museo del oro patrimonio milenario de Colombia*. Bogotá: Coedición Banco de la Republica - Fondo de cultura económica. 2007 *museo del oro*. (30. abril 2013). <http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/patrimonio-arqueologico/patrimonio-arqueologico-colombiano>.

<http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/exploratorio>

NUSSBAUM, Martha. (2012). *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.

UNIMEDIOS <http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/ndetalle/article/ceramica-que-compite-con-el-oro.html>



### 3.2.7. Elaine Regina dos Santos: CELEIDA TOSTES - O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea.

**Resumo** — Celeida Tostes, considerada a grande dama da escultura carioca, foi uma importante artista brasileira na arte do barro. Celeida tornou sua arte cerâmica agregadora, integrou-a com a vida e o ensino. Através de suas obras desvelou a origem da matéria, contou a história da cerâmica, passeou por povos fazendo uma ponte entre o arcaico e o contemporâneo, entre a cultura popular e a erudita.

**Palabras Clave:** Celeida Tostes, Escultura, Cerâmica, Arte contemporânea.

#### INTRODUÇÃO

Celeida Tostes (1929-1995) foi uma artista além de seu tempo. Viveu a prática artística nos seus aspectos antropológico, social e acadêmico. Sua produção artística de maior representatividade, apesar do breve período, entre 1979 e 1995, foi de grande intensidade. A artista contribuiu para tirar a cerâmica do estatuto de arte menor. Através de seu trabalho usou o material barro para lançar reflexões contemporâneas nos meios formais da arte.

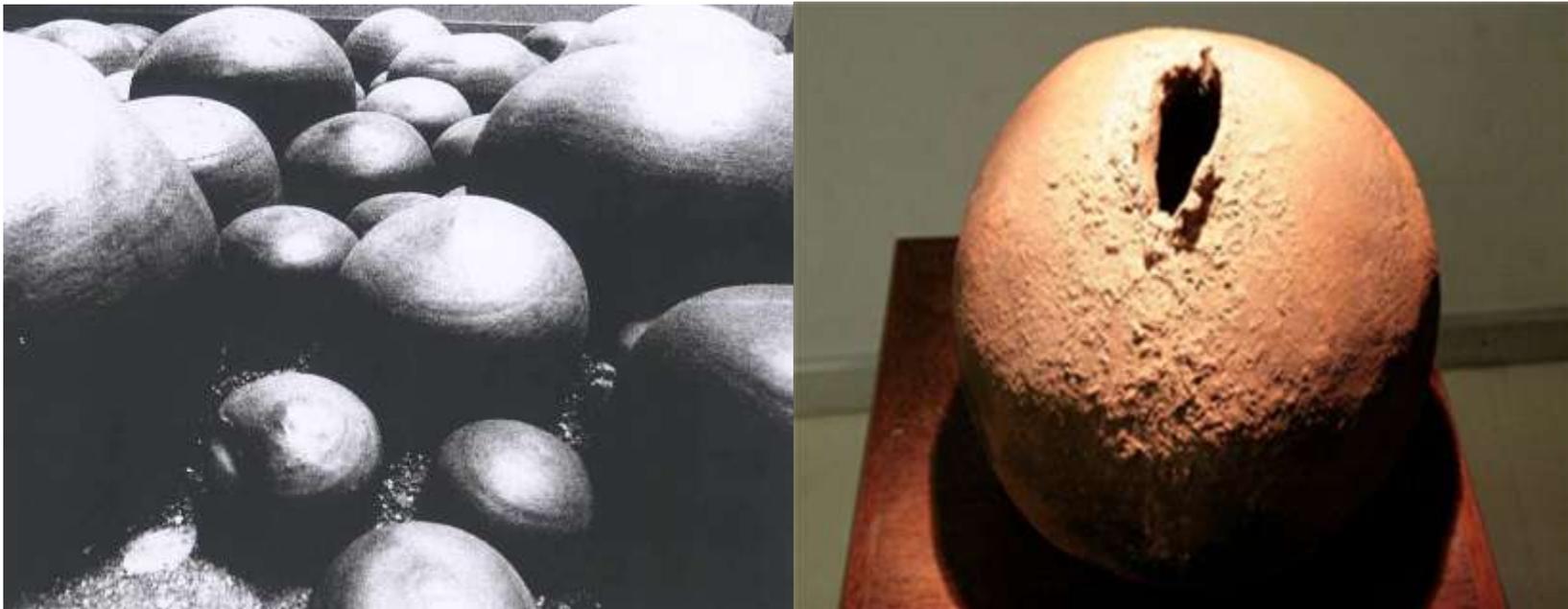
A partir da gravura em metal e sua experiência na universidade de New Mexico Highlands, em Las Vegas, no Novo México, deu-se a passagem para a esmaltação em metal. Aos poucos, a experiência com matérias primas da esmaltação, que fazem parte do universo da cerâmica, aliada às memórias da infância, levou Celeida ao campo da cerâmica, onde reconheceu seu material expressivo, o barro.



celeida iniciou fazendo bolas em cerâmica em 1978, muitas bolas, segundo a artista chegaram a um número de mil bolas.

A partir da “série bolas” passando para a “série fendas” identificamos a investigação do seu fazer artístico que busca um desvelar das suas questões estéticas e do seu próprio orgânico. de um corpo. através dos volumes e formas encontra um corpo. um corpo que possui um dentro e um fora. as bolas são esferas ocas, o redondo alude à terra, às formas cósmicas. as bolas contêm o oco, um espaço interior, e o espaço interior possui grande valor simbólico como origem do vigor da matéria viva. um espaço com possibilidades múltiplas de existência.

São inúmeras bolas, através da repetição dos procedimentos cerâmicos, formas, e cores, encontra um caminho de encadeamentos de analogia e de ecos de emulação. Ao descobrir aberturas nestas bolas, a artista ganha acesso às novas possibilidades de expressão e



**1. Celeida Tostes, Bolas. Catálogo Exposição Terra, Palácio das Artes – Belo Horizonte - MG. 1979, Celeida Tostes. 2 “Série Fendas” - Imagen cortesia de Fundação Clóvis Salgado – Belo Horizonte – MG – Brasil**



visualidade. surge a “série fendas”. trazendo sua temática “passagem”, que passa de uma obra a outra continuando a reflexão, que tem abertura e permite uma passagem, e sua temática feminina, sobre a fertilidade, o nascimento e a criação.

Para Bachelard o que torna a visão aguçada, penetrante é a vontade de olhar no interior das coisas, de detectar a falha, a fenda, um caminho por onde se pode violar o segredo das coisas ocultas. A vontade de olhar, natural do homem, alia-se uma imaginação inventiva que antevê as profundidades da matéria, a intimidade protegida da matéria e por analogia a intimidade do seu próprio ser. “ao sonhar a profundidade, sonhamos a nossa profundidade. ao sonhar com a virtude secreta das substâncias, sonhamos com o nosso ser secreto.” (Bachelard, 1990, p. 39). um devaneio de homem sonhador atrelado a uma investigação curiosa e objetiva.

Com a série “bolas” e “bolas com fendas” participou, em 1979, da exposição “oficina das artes do fogo” na “grande galeria do palácio das artes” em belo horizonte e da exposição com a artista nelly gutmacher na galeria funarte - galeria rodrigo mello franco de andrade - no rio de janeiro. em 1980, participou do 1º salão paulista de artes plásticas e visuais da bienal de são paulo, onde recebeu o prêmio de “menção especial”.

### ***Passagem***

“Passagem”, de 1979, é considerada por Celeida Tostes e críticos, a matriz de seu trabalho. através desta obra a artista marca muito bem sua temática de recolocação da questão feminina e por extensão a questão do corpo. usa o próprio corpo como suporte para suas experiências com barro onde ela mergulha.

A performance “Passagem” foi realizada em um quarto onde a artista trabalhava e morava, em botafogo. O chão foi recoberto de barro, as paredes forradas com pano branco e sobre uma esteira de taboa, o trabalho foi desenvolvido. Depois de banhar-se com argila, celeida entra no pote previamente construído e com ajuda de duas mulheres o pote é fechado, também com argila.

Assim, o tempo e o lugar ganharam um espaço imaginado. o pote, que poderia ser apenas um pote, uma urna funerária ou ventre antes do nascimento, ganha uma dimensão cósmica. Celeida o chamou de “ventre da terra”. remetendo seu corpo à sua ancestralidade orgânica, lhe indicou a urgência de vida.

Identificamos “passagem” como sua temática no seu objetivo estético, ao que ela mesma nos dá pista, é uma palavra recorrente. assim em sua passagem pela vida, tem uma passagem para arte, que dá uma passagem para o magistério, que lhe dá uma passagem para arte, que lhe dá uma passagem para a vida.

Nesta experiência onde o barro se transforma em sua casa onírica, como um ventre, encontra seu refúgio, seu centro, seu retiro, uma lembrança do repouso pré-natal, onde está sozinha. o corpo está rodeado, circundado pelo visível. “Assim o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. e entre estes dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato.” (Merleau-Ponty, 1984, p. 242) o barro é o prolongamento do corpo, o corpo é o prolongamento do mundo.

O mito é atualizado em sua obra “passagem”, ela fala de morte como fala de vida, de descoberta.

É difícil dizer em celeida onde começa o seu trabalho artístico, o seu trabalho de docência ou seu trabalho com a comunidade. como foi e é nosso intento demonstrar o barro como elemento integrativo do seu trabalho, deixamos nos amalgamar por estes entremeios, assim como o barro precisa ser integrado com outros elementos para se tornar matéria plástica.

Celeida iniciou sua formação como docente em 1951, primeira colocada no vestibular da escola nacional de belas artes da universidade do brasil, no curso seriado de gravura, concluído em 1957, onde foi aluna de oswaldo goeldi.

celeida trabalhou como docente, pesquisadora e artista, como atividade participativa e social: suas obras eram quase sempre rituais coletivos, conseguia agregar sempre colaboradores muito heterogêneos. Despertando sempre o aspecto pacífico e agregador, tão pertinentes e característicos na prática da cerâmica.



*Celeida Tostes – Amassadinhos – 1992. Acervo Particular Luiz Áquila.  
Foto: Elaine Regina dos Santos, 2010*



Em 1989, Celeda Tostes apresentou e coordenou o projeto “oficina integrada de cerâmica na eba/fau”, na universidade federal do rio de janeiro – ufrj. Com esta iniciativa, além de atender aos interesses do ensino da arquitetura e do desenho industrial, atendeu também às questões do ensino acadêmico das artes plásticas e da arte educação, tendo como estudo o objeto, sua semântica, o anti-objeto, concepção de estrutura modulada, a cerâmica como linguagem em artes plásticas.

Sua característica agregadora se faz presente em toda a sua atuação, assim como em sua obra “gesto arcaico”, composta de 20 mil amassadinhos e apresentada na xxi bienal de são paulo em 1991. para ela, no paleolítico superior, o nascimento da “vênus”, deu-se no bojo das mãos, fazendo uma relação do bojo da mão com o ventre. e a partir da investigação do aperto reflexo da mão no material barro, fazendo suas “vênus” pequeninas, foi depurando o gesto. Quando da obra “gesto arcaico”, estes gestos foram registrados por diversas mãos. colheu “o gesto arcaico” entre presidiários, prostitutas, museu de arte moderna, com gente de rua, da rua, com madames, crianças, na universidade... como denominou: “um mutirão sem referência de classe”. Esta característica de “coletividade” perpassou todo o seu trabalho. da mesma maneira, nesta repetição de vários gestos, conta e afirma a história da cerâmica, técnica milenar e tão imbricada com a existência humana.

Também em mutirão foi concebida a obra “o muro”, em 1982. Participaram moradores da comunidade morro do chapéu mangueira, artistas plásticos, estudantes, escoteiros e pessoas da cidade que responderam ao chamado através de panfletagem pela cidade. A obra originou-se de uma pesquisa de tijolos pré-colombianos - tijolos de adobe, e na sua composição foram empregados aproximadamente: 10 toneladas de barro, 2 toneladas de estrume de boi (excremento literalmente) e ¼ de tonelada de palha. Novamente em seu trabalho está inscrito a característica que retrocede aos primórdios da civilização, buscando resgatar de alguma maneira a história de culturas desaparecidas.

Com toda esta iniciativa, Celeda parecia brincar e convidar pessoas a brincarem e a pensarem a história da humanidade a partir de sua contemporaneidade. Este muro, que reflete ao mesmo tempo proteção e reclusão, possibilita também a reflexão da construção e reconstrução do próprio homem. e porque não subir sobre o muro e olhar atentamente o espaço que ele separa?

Celeda Tostes transitou entre sua arte e sua obra, transitou por sua vida, levou as experiências de cada atividade a se comunicar com as outras. A experiência com a construção de suas obras foi aproveitada para o exercício da docência, o exercício da docência com crianças foi aplicada na docência de adultos, o mutirão da comunidade foi adotado na execução de suas obras. Seu trabalho artístico

sempre foi associado à pesquisa, e sua pesquisa associada ao ensino, o ensino ligado à sua arte. o barro, matéria prima de sua escolha, desempenhou um papel como elemento integrativo de sua obra.

Ela procurou ser mais do que si mesma, na busca de ser um ser integral, demonstrava não lhe bastar ser uma pessoa apartada. Parecia desejar uma “plenitude” procurando um mundo mais acessível e equitativo, com sentido. Sua revolução mostrou-se através de sua obra, de seus procedimentos, de sua ação emancipadora de ensino. a artista, a observar pela sua trajetória, queria realizar a idéia do sentimento estético como ato de solidariedade. Caminhar em direção ao outro, sentir-se verdadeiramente parte dessa humanidade próxima.

Encontrou na arte um meio indispensável para tornar social a sua individualidade, refletindo e propondo a infinda aptidão humana para a integração, para a circulação de experiências e idéias. Celeida acreditava na humanidade e era com ela que queria conviver, criar, transformar, trabalhar e se integrar.

#### **REFERÊNCIAS**

BACHELARD, Gaston. A psicanálise do Fogo. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1938.

\_\_\_\_\_. A Terra e os Devaneios do Repouso. São Paulo: Martis Fontes, 1990.

LÉVI-STRAUSS, C. A Oleira Ciumenta. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. O Visível e o invisível. 1ª ed. 1964. 2ª ed. Ed Perspectiva. São Paulo, 1984.

SANTOS, Elaine Regina dos. **Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

TOSTES. Celeida. Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica. Rio de Janeiro. Departamento de Desenho Industrial da Escola de Belas Artes – Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1992.

\_\_\_\_\_. Curriculum Vitae. Concurso de Livre Docência. EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

\_\_\_\_\_. Anexos Curriculum Vitae: Comprovantes. Concurso de Livre Docência. Volumes I, II e III. EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

\_\_\_\_\_. Complementação do Curriculum Vitae. Concurso de Livre Docência. EBA. Rio de Janeiro: URFJ, 1993.

TOSTES, Celeida & STAHL, Henry. Passagem. Rio de Janeiro: Gráfica Europa, 1979.



### **3.2.8. Zandra Coelho de Miranda e equipes do Museu do Barro da UFSJ e do Ateliê de Cerâmica da Apadeq: Aplicações Sociais e Terapêuticas da Cerâmica – a experiência da extensão na UFSJ.**

A experiência da extensão universitária, entendida não no sentido de sua etimologia, em que se subentende que alguém (que detém o conhecimento), estende algo (conhecimento científico-acadêmico) a alguém, que recebe passivo este conhecimento. O grande educador brasileiro Paulo Freire, em sua publicação “Extensão ou comunicação”<sup>4</sup>, discute esta problemática da extensão universitária, e defende a extensão como comunicação no sentido pleno da palavra, o sentido em que a informação é construída dialogicamente, e aplicada no embate com a realidade objetiva. Desta forma, verificamos que o espaço da extensão universitária é o espaço da educação e transformação do mundo por excelência e uma valiosa oportunidade de aumentar a abrangência do saber gerado pela Universidade.

A UFSJ tem experiências muito significativas em extensão, aplicando a cerâmica como forma de inserção social, qualificação de produtos e geração de renda. Um excelente exemplo é o programa de ensino-pesquisa-extensão, denominado **Tecnologias Mínero-cerâmicas para Inclusão Social, Pró-cerâmica**, que tem por principal objetivo pesquisar e trabalhar minerais, materiais e processos cerâmicos como base tecnológica para atividades de inclusão social em comunidades populares, visando a sustentabilidade econômica e sócio-ambiental. Listamos algumas iniciativas inclusas neste programa: Implantação do Laboratório de Caracterização de Materiais Cerâmicos – LCMC. Revitalização da cerâmica dos índios Xakriabá. Desenvolvimento e teste de protótipos de fornos artesanais para a cerâmica do Vale do Jequitinhonha. Implementação do Centro de Cerâmica de Salinas – CECES e Implantação e vivificação da Casa de Cultura e pequenos centros culturais na área Xakriabá.

A partir destas iniciativas de extensão, os diversos departamentos da UFSJ envolvidos no programa se aliaram para criar o curso de Artes Aplicadas. Este curso, nascido da extensão, conserva sua vocação extensionista, e amplia seu escopo de ação em novas formas de aplicação da cerâmica, a partir de sua implantação no ano de 2009.

---

<sup>4</sup> FREIRE, Paulo. “Extensão ou comunicação”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

Um exemplo é o programa de extensão que oferece arteterapia na Associação de Pais e Amigos dos Dependentes Químicos – APADEQ. A APADEQ, é uma sociedade civil, sem fins lucrativos, sem conotação religiosa ou política, de caráter assistencial, educativo e científico. Foi fundada em fevereiro de 1988, em São João del Rei. A Metodologia utilizada para o tratamento da dependência química é o Modelo Minnesota e teoria cognitivo - comportamental. O Modelo Minnesota foi desenvolvido na década de 1930, próximo a Mineápolis, EUA. Neste modelo, o dependente químico (álcool e /ou outras drogas) é mantido em residência educacional para sua recuperação e conscientização da doença. Ele é incentivado a reexaminar seus valores e relacionamentos, por meio de palestras, aconselhamento individual e dinâmicas de grupo. Ao terminar a residência o paciente passa ao período de pós-tratamento com duração de 6 meses.

No ano de 1998 a APADEQ conseguiu concluir a construção da Vila Esperança - Centro de Tratamento para Dependência Química, projetado e construído especificamente para tratamento residencial de dependentes químicos de ambos os sexos. O Ateliê de Cerâmica vem acrescentar mais um espaço de trabalho e mais uma vertente de tratamento, e contou com verba da **Secretaria de Estado de Desenvolvimento** para sua implantação e para ser equipada com fornos, torno mecânico, ferramentas apropriadas e material (argila e esmaltes) de boa qualidade.



*Trabalhos desenvolvidos pelos internos através da modelagem livre e no torno mecânico.*

***El modelado permite la expresión no verbal de las imágenes, sentimientos y contenidos de la psique que de otro modo permanecerían inconscientes.***



As atividades de arteterapia do programa, utilizam a cerâmica como principal linguagem ou forma de expressão, embora não seja a única, e é um trabalho que vai se consolidando à medida que estreitamos os laços de parceria com o corpo terapêutico e aprendemos com a experiência de atendimento a algumas centenas de internos.

A dinâmica de aprendizado e produção da cerâmica representa para os internos da instituição uma oportunidade de criar, gerando autoconhecimento e expondo conteúdos internos de sua psiquê. O aprendizado em cerâmica representa também para alguns pacientes em recuperação uma nova oportunidade de geração de renda e inserção no mercado profissional, como artesão autônomo. Nossa metodologia de trabalho se estabelece em sintonia com o andamento das atividades propostas pelo corpo terapêutico, pautadas pelos 12 passos dos alcoólicos anônimos. Combinamos esta temática semanal com propostas de aprendizado de técnicas de construção manual e torno, desenvolvimento de máscaras, inclusive a moldagem direta do rosto, elaboração de mandalas e a proposta mais abordada, que é a da modelagem livre. É nesta última que percebemos a melhor resposta dos internos, que explicitam questões importantes de sua trajetória de vida, percepção de mundo e de suas relações com familiares, parentes, amigos, além dos círculos sociais em que se encontrava inserido no período dito da ativa, ou seja, em que fazia uso de substâncias que causam a dependência. Dando forma a estes conteúdos, e tomando consciência deles, abre-se a possibilidade de abordá-los nas rodas de conversas que iniciam e encerram nossas dinâmicas, em que os alunos bolsistas do curso de psicologia atuam em parceria com os bolsistas de Artes Aplicadas. O acompanhamento pelo corpo terapêutico da APADEQ garante uma unidade de abordagens e uma coesão nos mecanismos do tratamento.

Outra iniciativa de extensão vinculada ao curso, e com a participação de vários de seus professores surge a partir do recebimento um imóvel em doação pela Universidade Federal de São João del Rei, conhecido como Fortim dos Emboabas. Com a casa foi recebido também um vasto acervo de obras de arte, entre estas, 118 peças de cerâmica de ascendência indígena, popular e contemporânea. Este acervo foi totalmente catalogado e estudado, de modo a gerar um conjunto de informações que fornecem insumos para futuros estudos e aprofundamentos em aspectos como arte, técnica, relações históricas, geográficas e sociais envolvidas, disponibilizados através do Centro de Referência da Cultura Popular Max Justo Guedes. A partir do estudo do acervo foram elaborados roteiros para o



*Dinâmica de grupo na Apadeq.*

oferecimento de visitas-guiadas ao Museu do Barro, que funcionaram até o imóvel ser interditado, no final de 2013. Este acervo serve também de referência para o oferecimento de oficinas que pretendem ajudar a preservar os saberes e fazeres ali representados, e a relação com a comunidade se fortalece a partir desta troca de experiências e processos.

Apesar do expressivo número de instituições museológicas no Brasil, a maior parte delas, embora possua vasto e precioso acervo, não atingem com eficácia a função de preservação, promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro, já que a maior parte do acervo não é identificado, nem catalogado e ainda se peca muito no quesito exposição, onde as peças permanecem amontoadas sem uma preocupação estética, e quando existem etiquetas identificadoras, essas disputam espaço com as peças e muitas vezes chegam a escondê-las. Disponibiliza-se ao visitante pouquíssima informação e em alguns casos contraditórias, omitindo-se dados muito relevantes como etnia, função e idade do objeto. Uma vez que não há acompanhamento à visita, o público encontra-se perdido no meio de tantos objetos que perdem seu valor cultural sob um olhar descontextualizado. Os museus recebem poucas visitas e não atendem às demandas da população, tornando-se claro o não cumprimento de alguns dos princípios fundamentais de um museu, como os apontados pelo Decreto 8.124/13, que estabelece o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), composto por 131 diretrizes desdobradas em 169 estratégias e 560 ações a serem implementadas entre os anos de 2010 e 2020, em nove áreas: 1) gestão museal, 2) preservação, aquisição e democratização de acervos, 3) formação e capacitação, 4) educação e ação social, 5) modernização e segurança, 6) economia dos museus, 7) acessibilidade e sustentabilidade ambiental, 8) comunicação e exposições e 9) pesquisa e inovação.

Em virtude dessa realidade, temos a responsabilidade de enquadrar-nos no estatuto dos museus<sup>5</sup>, e redobrar nossos esforços para divulgar e valorizar o espaço do Fortim dos Emboabas - segunda edificação mais antiga de São João del Rei (1707-1709), e o acervo doado à UFSJ. O projeto de extensão que propõe a implantação do Museu do Barro está articulado com o do Centro de Referência da Cultura Popular que leva adiante o nome do doador do imóvel e do acervo, o almirante Max Justo Guedes e iniciou suas atividades em 2012. O acervo em Cerâmica constitui o cerne do Museu do Barro, que a partir de sua constituição, também recebeu diversas doações de colecionadores, ceramistas, alunos e professores do curso de Artes Aplicadas. Este fato, e a informação de que, atualmente, os alunos formandos deste curso são convidados a doar peças são indicadores de que o acervo do Museu do Barro está em expansão. Um dos objetivos do Museu do Barro, é tornar disponível aos visitantes imagens e informações sobre este acervo, e para tanto,

---

<sup>5</sup> <http://www.museus.gov.br/tag/estatuto-de-museus/>, acesso em 7 de julho de 2014.

informações sobre o museu e a catalogação das peças estão sendo disponibilizadas pela internet, em um blog, nas redes sociais e em folders, produzidos no período 2013-2014.

O blog *museudobarroufsj.blogspot.com*, tem como objetivo aumentar a visibilidade do projeto, assim como divulgar as atividades e oficinas realizadas pelos bolsistas do programa e parceiros junto `a comunidade. O blog também divulga endereço e telefone para contato e/ou agendamento de visitas guiadas oferecidas pelos bolsistas do projeto. A atualização do blog acontece mensalmente.

Além do blog, também criamos uma página na rede social *Facebook* , onde postamos os cronogramas das oficinas ministradas no Fortim e também todas as atividades realizadas pelo projeto.



Página inicial do blog e página do Facebook. [www.museudobarro.blogspot.com.br](http://www.museudobarro.blogspot.com.br)

O plano museológico teve que ser suspenso devido à interdição do casarão em dezembro de 2013, sob risco de queda. Isto nos obrigou a interromper o agendamento de visitas guiadas e iniciar um movimento no sentido de embalar cuidadosamente o acervo do museu, e colaborar com os profissionais da Prefeitura de Campus para fazermos a reforma do espaço e termos o mais rápido possível



*Oficina e resultados obtidos.*

uma infraestrutura adaptada para o funcionamento do Centro de Referência da Cultura Popular e do Museu do Barro, com qualidade de iluminação, reserva técnica, acessibilidade e adequação dos espaços às funções que irão desempenhar.

Também assumimos responsabilidade pelos aspectos museológicos no que tange a **educação e ação social**, através de oficinas e cursos profissionalizantes, que compreendem as atividades e projetos socioeducativos desenvolvidos pela equipe do Museu do Barro e destinados à comunidade, especialmente jovens e crianças do Alto das Mercês, mas também ao público em geral, estudantes, professores, idosos e pessoas com necessidades especiais. Esta programação de oficinas, elaborada juntamente com a equipe do Centro de Referência e do projeto Artesanato Criativo continua a ser oferecida apesar da interdição do imóvel, com a utilização de tendas e banheiros químicos no pátio do Fortim, e também estendendo nossas atividades a outros espaços urbanos e escolas da cidade.

Um exemplo interessante para ilustrar nosso viés de trabalho é a oficina de Acessórios Cerâmicos, já em sua quarta edição. A oficina em questão tem sido muito bem sucedida pelo seu potencial no que tange à geração de renda, para jovens, adolescentes e adultos.

Nesta, apresentamos aos participantes o acervo de peças cerâmicas do Museu do Barro através de uma visita guiada em que eles conheceram um pouco da história da criação do museu e de suas peças. Depois os participantes desenham modelos de



acessórios inspirando-se nas padronagens, cores e decorações de superfície observadas no acervo. Aprendem também a modelar carimbos, para criar padrões e texturas seriadas nas peças modeladas.

Apresentamos aos alunos referências de acessórios como colares, brincos, pulseiras, bolsas e chaveiros desenvolvidos em edições anteriores da oficina e ensinamos técnicas de amarrações com fios encerados e tecidos, utilizando o macramê como principal técnica de amarração.

O processo de queima também é abordado, em especial as queimas feitas em fornos de cupinzeiro, que carregam em si um exemplo de como é possível fazer cerâmica com um investimento baixo em equipamentos e materiais. Uma apostila, elaborada pela equipe, é oferecida aos participantes, contendo informações sobre os processos de modelagem, queima e montagem final das peças.

Com as oficinas colocamos em prática a idéia de um museu vivo, que abre suas portas para a comunidade, comprometendo-se com a continuidade dos saberes e fazeres que carrega em seu acervo. Compromete-se com sua responsabilidade social, procurando firmar vínculos estáveis com a comunidade, principalmente a do entorno. Assume também, além do desafio de colaborar com as questões relativas ao imóvel, tarefas como o planejamento e organização dos expositores museais, e o desafio de implantar um grande centro de referência, onde a pesquisa realizada servirá de insumo para novas abordagens da cerâmica popular, indígena e artística.

## REFERÊNCIAS

GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Cerâmica arqueológica da Amazônia: Vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP** São Paulo: Edusp, 2004.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da Seca – Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha**. São Paulo: Editora UNESP, 2006

DALGLISH, Lalada. Mestre Cardoso: **A arte da Cerâmica Amazônica**. Belém, Semec. 1982.

SHEURER, Herta Lowell. **A Tradição da Cerâmica Popular**. São Paulo, Livramento, 1982

RIBEIRO, Darcy. **Suma Etnológica Brasileira – Vol. 2: Tecnologia Indígena**. Petrópolis: Vozes, 1986.

RIBEIRO, Berta. **Dicionário do Artesanato Indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

### 3.2.9. Mayra Lucia Carrillo C: Jóvenes y Bienes Culturales de la Cerámica.

#### *Juventude e Bens Culturais da Cerâmica*

*Traducción: Snyder Moreno*

**Resumo:** O seguinte texto contém reflexões que ligam a educação, a juventude e alguns momentos da cerâmica em nosso país. Se retomam algumas reflexões oferecidas pelo psicopedagogo de juventudes Eduard Spranger, em suas obras em geral, e em particular nos seus textos: Psicologia da Adolescência, Educação e Cultura e Ensaio sobre a cultura.

**Palavras-chave:** Cultura, Didáticas específicas, Pedagogia da cerâmica, Bens culturais da olaria.

*"Dependemos do passado e somos responsáveis pelo futuro"* - É talvez a frase mais forte com que Eduard Spranger, psicopedagogo de juventudes, revela o que ele considera é o ideal educativo absoluto no trabalho pedagógico com jovens.

A chegada da adolescência, para todas as pessoas um acontecimento completamente perturbador que leva à criança de seu seguro mundo infantil, onde todas as necessidades são atendidas (sem ele ter que se preocupar com qualquer coisa), ao mundo adulto onde tem que viver e do que nada conhece. Faz o jovem iniciar um caminho onde tem de aprender a nomear o mundo que ele habita, compreender suas tendências inconscientes, configurar as diferentes esferas sociais de sua vida (política, social, econômica, etc) e tomar as decisões que darão forma a sua vida.

Depois de alguns anos e integrado no "mundo real" se espera dele que viva como um ser *produtivo-criativo* envolvido nas questões que a sua sociedade lhe demande. Embora não possa prever todos os diferentes aspectos de sua vida, poderá decidir muitos deles dependendo de quanto de seu próprio coração e "seu mundo" conheça antes de tomar suas decisões.

Assim, a frase de Spranger é válida tanto para o indivíduo quanto para a sociedade toda. Mas Do que passado fala a frase? Fala de todos os passados possíveis que nos fazem ser o que somos, de todas as partes inter-relacionados que nos permitem encontrarmos a nós mesmos no meio duma nacionalidade herdada, carregada de fatos, imaginários e sujeitos aos que a história nos há de mostrar como autores de nosso presente e na que, pouco a pouco ficam registradas todas as nossas ações. O que nos torna responsáveis pelo futuro da nossa nação, sem importar quanta consciência tenhamos dele ou quais sejam os resultados. Em cada



espaço social compartilhado, se convida ao passado, à linguagem, às nossas memórias e objetos, incluindo a cerâmica. Ela enche as nossas mesas, faz parte de nossas casas, nossas ações e obras, mas raramente pensamos nisso.

Nós que ensinamos o patrimônio cultural cerâmico não fomos os primeiros (nem seremos os últimos) em perceber a forma como os objetos de cerâmica contêm e modelam nossa vida. A história da cerâmica –desde nossos antepassados pré-colombianos até hoje– que peça por peça dá conta da vida e das decisões que gerações inteiras foram tomando no território colombiano, pode ser contada hoje na forma de um símbolo, como a história na que traços de vida (normalmente distantes), sob as circunstâncias mais diversas legaram-nos sua maneira de perceber o mundo, como um livro feito de terra. Há muitas razões, é claro, para acreditar que essas pegadas são fortuitas, que pouco têm a nos dizer para o nosso presente e uma dessas razões é o fato de que esses rastros são nomeados apenas recentemente, recebem um nome capaz de reuni-los e demonstrar a sua evidente relação conosco: Patrimônio cultural.

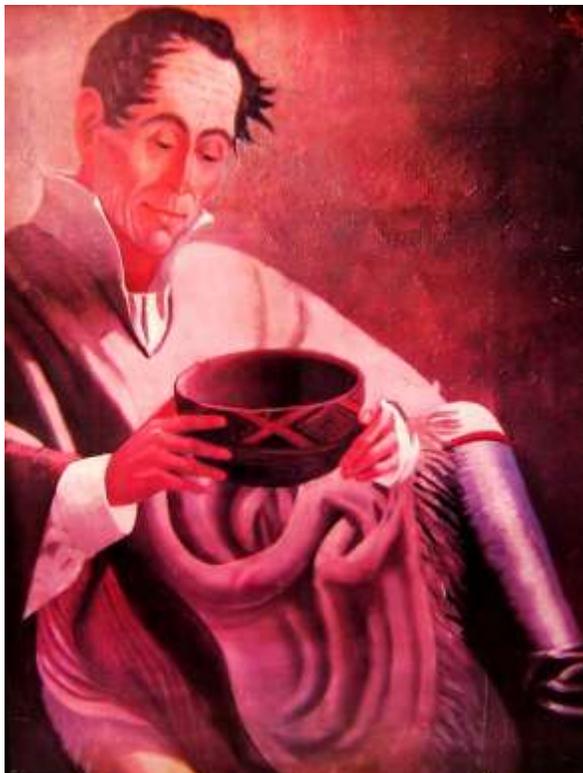
De qualquer maneira, ao dizer que nós somos responsáveis pelo futuro, pelo porvir, Spranger alude à importância de compreender e preservar o nosso passado. Porque sem passado ou, para lhe dar outro nome ao mesmo, sem tradição –capaz de indicar os símbolos culturais e seu valor, selecionando-os, nomeando-os, transmitindo-os e preservando-os –, as gerações futuras se encontrarão impotentes ou fora duma estrutura que lhes permita lembrar-se e compreender-se. Por isso, ao porvir, o passado lhe pertence por direito, pelo fato de que estamos diante duma tragédia. Mesmo que, não comece quando a memória de uma nação se apaga, mas quando se adverte para não há uma memória para herdar, lembrar e questionar. Diante disso, cada evento ocupa e deve ocupar as mentes de quem hão de contá-lo para trasladar sua significação, para mantê-lo como uma história que possa ser transmitida.

Com muita facilidade e muitas vezes as diferentes realidades que compõem a nossa nação se tornam opacas à luz do pensamento e, o pensamento, desprovido de sua relação com o passado, pode se tornar em algo sem sentido nenhum.

Quando Spranger examina os rasgos psicológicos da juventude desde a perspectiva das relações entre cultura e educação, ele era consciente de que ensinar *algo* implicava a organização da multiplicidade de fenômenos implícitos no mundo social-histórico desse *algo*. Assim mesmo, muito antes de existir o conceito de patrimônio cultural, o autor já assinalava que para ensinar é preciso investigar os indícios culturais que revela a existência do que se ensina: lugares nos que mora, utensílios ou ferramentas, modos de produção econômica, objetos e formas fundamentais da visão do mundo ou do sentimento vital. Visto assim, o ensino da cerâmica aos jovens encontra sua forma mais completa sob o conceito de patrimônio cultural, o que exige uma visualização, uma contagem de

possibilidades para esclarecer todas as gerações e processos que envolvem o trabalho em cada um dos seus contextos artesanais, arqueológicos, industriais e artísticos.

O compromisso com este patrimônio colombiano foi lançado desde junho de 1823, quando o projeto republicano cria instituições nas quais se educaria a "nova geração científica que substituiria aos sábios que haviam morto na época da independência" e que hoje



*Bolívar tomando chicha em uma vasilha de barro. Reprodução a color de uma pintura ao óleo, Coleção particular. Sem data*

constituem a origem de instituições como o Museu Nacional da Colômbia. Desde então, a cerâmica arqueológica passa a fazer parte dos bens de interesse cultural e abriu o caminho para a construção de relatos que esperam ser completados nas mentes dos que os herdam e questionam. A tarefa de quem a herdamos não é outra que entender o que aconteceu para reconciliamo-nos com o passado, permitimo-nos compreender os conflitos de nossa nacionalidade e contribuir para a sua conservação.

Embora, historicamente falando, o patrimônio cultural da cerâmica colombiana seja marcado por três fatos. O primeiro foi que o conjunto de culturas que originalmente habitou o território colombiano e ainda viviam com a chegada dos espanhóis foram dominadas (e quase exterminados) durante o período colonial. A segunda é que a colônia herdou seus costumes à geração do período republicano, pelo qual seu legado cerâmico é constituído por peças de cristal (garrafas, copos e xícaras), porcelana e Louça Fina do México, França, Espanha e Alemanha, da qual faz parte tanto o finíssimo floreiro francês de Llorente, como a louça do Vice-rei Espeleta, entre muitos outros.

O terceiro e último evento foi a fundação da Escola Nacional de Belas Artes em 1886, a partir do qual se consolidou a convicção de que a cerâmica produzida na América não se constituía como obras de arte, se gerou uma divisão entre *arte/artesanato*, e deu passo à sequência de conceitos de arte que o nosso

sistema cultural herdou e mantém: O Antigo, aquele das Belas Artes (trazido da França no século XVIII) e o Antropológico (importado da Alemanha, na segunda metade do século XX).

Mas, além desses fatos que nos ajudam a entender nossos imaginários e a forma como nós nos percebemos como nação, o problema com a nossa memória vira desespero quando observamos que nossas instituições culturais e educativas não se ocupam de realizar pertinentes pesquisas-ações que permitam alcançar o sonho que lhes deu vida: "o de para substituir os sábios que morreram durante a independência."

A descoberta feita em março de 2013 por um grupo de trabalho em Didática do Patrimônio sobre as instituições educativas e culturais de Bogotá, tanto por descuido quanto por desconhecimento, deixam de fora o problema de formar os jovens, professores e agentes especializados na gestão do patrimônio a partir de atender as suas necessidades, constitui um grave problema social, tanto de desconexão entre os jovens e os bens culturais do seu território, quanto de total falta de desenvolvimento de competências, esquemas cognitivos, didáticas e materiais com os que se deve gerir o patrimônio. Assim, descobrimos que em relação ao patrimônio cultural cerâmico e na lógica dos assuntos educativos e culturais colombianos, o trabalho da formação de jovens e professores ocupa a última e a mais abandonada das posições.

Por isso e se tivesse que escrever a história intelectual sob a biografia duma única pessoa, a fim de visualizar o que está acontecendo em seus processos de desenvolvimento relacionados aos assuntos culturais, da realidade mental de nossos jovens se revela que são forçados a viver a sua infância não uma, mas duas vezes: primeiro quando a viveu naturalmente durante seus primeiros anos, e a segunda quando nossas instituições culturais o obrigam a retornar a ela, sempre que ele as visita e lhe oferecem as mesmas lúdicas com as que esperavam divertir-lhe a seus seis anos.



Imagem que exhibe as quatro grandes categorias do Patrimônio Cultural colombiano e possíveis subgrupos. Elaborado pela autora em 19 de maio de 2014.

Na aparente simplicidade dos temas do patrimônio cultural cerâmico, as instituições educativas e culturais registram só, uma única questão, que chamamos de cerâmica arqueológica e que o Ministério da Cultura gere como parte do conjunto de patrimônio móvel. Assim, o cenário pedagógico deste patrimônio está constituído por um campo de ensino em que há apenas seis coisas para analisar: Culturas, períodos, estilos, matérias-primas e usos. Deixando de fora tanto o estudo dos autores que têm escrito sobre ela, quanto os problemas decorrentes de sua historiografia e os possíveis projetos de pesquisa que precisariam ser desenvolvidos para formar às novas gerações.

Aos olhos de nossos antropólogos (incluindo os que dirigem instituições como o ICANH e a divisão educativa do Museu do Ouro) os temas próprios do patrimônio cerâmico se esgotam ali. No entanto, e por amplos que sejam seus bens e valores, eles não constituem todo o patrimônio cultural que é expressão de nossa nacionalidade colombiana. Pois, os três fatos históricos antes mencionados, nos mostram que há um importante diálogo pendente entre técnicas, contextos, gêneros e história.

Pois se a Louça Fina nos permite produzir informações sobre os vários aspectos da colônia (seus agentes, sua cultura material, seus valores, etc.), do mesmo modo, as cerâmicas artesanais e artísticas, podem nos ajudar como ferramentas para construir conhecimentos e competências que não se reduzem a uma procura de compreensão dos autores, porque em sua base está a capacidade de observar, comparar, classificar os conceitos de arte que lhes dão suporte dentro de sistemas de pensamento que nos falam das distintas maneiras em que a cultura aparece: Ordenação normativa (refletida em ideais educativos, culturais e leis), Bens culturais (refletidos em todos os objetos produzidos e podem ser identificados como representativos), Comunidade Coletiva (refletida nos profissionais que pertencem ao campo da cerâmica) e Portadores subjetivos (que se reflete em todas as pessoas que se aproximam à cerâmica desde experiências ou vivências específicas).

Assim, cada peça de cerâmica tem algo a nos dizer e por isso o trabalho formativo ou pedagógico que as considera como instrumentos resulta sendo emocionante e motivador, sendo que exige atividades cognitivas que provocam a emoção de compreender nosso presente desde a construção de conhecimento.

Os bens culturais próprios da cerâmica, ao levantar questões de salvaguarda, conservação e custódia, que exigem para os governadores e administradores locais tomadas de decisões sobre o seu financiamento, nos enfrentam ao importante desafio de criar estratégias que nos ajudem a adquirir conhecimentos, que nos permitam a jovens, professores e instituições, participar nos processos sobre as decisões que afetam todos os bens culturais. Sendo assim, deve estar apoiado no conhecimento de: o significado de tais



bens, os valores que são atribuíveis aos bens culturais e os valores que surgem no processo de construção de conhecimento sobre eles.

Porque tanto nossa cerâmica, quanto todos os nossos bens culturais nos remetem ao origem, nos movem para adiante e por isso é, que seja o porvir quem nos leve ao passado. Observá-las nos permite ter um intervalo entre o passado e o futuro, através do que somos capazes de fornecer-nos duma atitude para com o passado e lhe dar vida ao futuro. Na memória que contêm, nos deixam perceber que o nosso passado é uma força, uma fonte de conhecimento e potência que devemos cuidar em nosso passo ao futuro.

Visto em seu sentido mais amplo, a questão do patrimônio cultural, apesar de seu caráter admirável, é difícil de perceber seu impacto diretamente, a sua presença molda a existência em crenças fundamentais que orientam e mediam a forma como os indivíduos e grupos humanos dão sentido e significado ao seu trabalho na sociedade e cada um deles constituem a camada mais profunda da arquitetura de nossas vidas. Assim, uma vez recebido, vivemos com ele e por causa desta condição não acostumamos a pensar nele. Pois é somente quando uma geração decide que tais objetos, ações ou crenças lhes oferecem conexões com o passado e a identidade, que o patrimônio cultural é constituído como tal.

Assim, o patrimônio arqueológico, industrial, artesanal e artístico da cerâmica se encontra, sobretudo em quem o vê, não como uma coisa simples que está próxima, mas como uma peça valiosa que possui valores simbólicos, de uso material, imateriais e / ou formal, que depois de organizado, poderá fazer parte dos conhecimento e das práticas de nosso sistema cultural e educativo.

O trabalho com os bens culturais, tanto da cerâmica quanto de outros campos do conhecimento e práticas culturais, podem contribuir para o encontro criativo entre as faculdades que o jovem possui e os valores mais significativos da sociedade a que pertence. Mas esse encontro só pode resultar frutífero na medida em que nós garantamos que ali surjam e sejam desenvolvidas competências metodológicas, epistemológicas, históricas, científicas, tecnológicas e antropológicas com que, um dia o nosso jovem (já tornado em adulto), compreenda os papéis das instituições que herda, suas possibilidades de criação social e um passado pelo que se vai a negar terminantemente a "ser responsável", mas que cada dia vai ajudar a conservá-lo como resultado de seu mais profundo conhecimento e compreensão, é dizer... do seu "amor".

**REFERENCIAS:**

- CUENCA, José** (2001). *Museo y Patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales*. Huelva: Universidad de Huelva.
- RICO, Carlos** (2008). *Cómo enseñar el objeto cultural*. Madrid: Editorial Sílex
- BALLART, Joseph** (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Madrid: Ed. Ariel, Serie Patrimonio.
- RIOS, María** (2002). *Estudio de la colección de cerámica, porcelana y vidrio del museo de arte colonial y de su presencia en la casa colonial durante el virreinato de la nueva granada en Santa fé*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- CASTORIADIS, Cornelius**. (1999). *Figuras de lo Pensable*. Madrid: Cátedra, S.A
- . (2002). *La Insignificancia y la imaginación*, Madrid: Trota S.A
- GONZALES, Neus- PAGES, Joan**. (2005). *Algunas propuestas para mejorar el uso didáctico del patrimonio cultural en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Historia*
- SPRANGER, Eduard** (1945). *Psicología de la Adolescencia y otros ensayos*. México: Secretaria de Educación pública.
- (1949). *Cultura y Educación*. Buenos Aires: Espasa Calpe
- (1947). *Ensayos sobre la Cultura*. Buenos Aires: Argos
- BOTERO, Clara**, (2006). *El Redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: Viajeros, Arqueólogos y Coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: ICANH- Universidad de los Andes
- INTER NATIONES, Joseph Beuys**, *En Torno a la muerte de Joseph Beuys, Necrologías, Ensayos, Discursos*, Bonn, Colonia, 1986.

**3.2.10. Lorena D'Arc Menezes: HABILITAÇÃO EM CERÂMICA: Olhares e pensamentos acerca dos processos e procedimentos artísticos, vivenciados no Bacharelado de Artes Plásticas da Escola Guignard - UEMG<sup>6</sup>Habilitación en la cerámica.**

**RESUMO**

Nesta apresentação, explanarei a respeito de minha experiência como professora de cerâmica há 25 anos na graduação da Escola Guignard - UEMG. Apresentarei a importância do desenho na prática artística e na metodologia da pesquisa e como conduzir os alunos nos processos de criação e desenvolvimento do trabalho plástico, a instalação, a construção e formatação de seu memorial descritivo.

---

<sup>6</sup> Texto apresentado na **Mesa redonda: Cerâmica e educação**. Experiências, conceitos e aplicações.



**Palavras-chave:** Habilitação em cerâmica. Processos e procedimentos artísticos. Criação e desenvolvimento do trabalho plástico. Experiência como professora.

## **INTRODUÇÃO**

Minha referência como professora de cerâmica parte de um lugar muito especial, de um lugar onde, pela primeira vez, desenhei com tesoura, costurei com argila, ou simplesmente caminhei observando os vazios entre as árvores do Parque Municipal, em Belo Horizonte.

## **OLHARES E PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS E PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS**

Era década de 80, a cidade, Belo Horizonte, período onde tive a felicidade de ter minha primeira formação artística na antiga Fundação Escola Guignard, uma escola de arte livre de nível superior. Fundada em 1944, pelo Mestre desenhista e pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), a escola nasceu com a proposta de um ideário modernista. Assim que Guignard implantou sua didática liberal, houve uma ampla repercussão a respeito de sua metodologia que aferiu um salto cultural e de grande evolução nas concepções estéticas na época.

Guignard preocupava-se com as qualidades artísticas de seus alunos e dava-lhes a projeção humana que revelava um novo olhar sobre suas potencialidades e descobertas individuais. Em seus cursos livres, considerava mais a relação partilhada de aluno e professor. Sua metodologia consistia em levar seus alunos a exercerem a observação da natureza em áreas livres, o adestramento da mão, de modo que, ao observar a paisagem, o aluno buscava a sua expressão subjetiva, sua imaginação criadora e linguagem própria.

“Nunca acreditei ser professor”<sup>7</sup>, o tom modesto dessas palavras de Guignard, demonstrava sua ingenuidade quanto à dimensão do que seria uma das mais bem-sucedidas experiências na área da educação artística do Brasil.

Como grande educador, formou artistas renomados de âmbitos nacional e internacional e que repassam seu legado e filosofia de ensino até os dias atuais. A proposta do Mestre Guignard vem ao longo dos anos ressonando por meio de seus discípulos e, desse modo, vem entrelaçando, como uma rede, o seu legado.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 15 jul. 2014

Discípulo de Guignard da primeira geração de alunos entre 1944 e 1950, Amilcar de Castro, reconhecido escultor que participou do Manifesto [Neoconcreto](#) (1959-1961), foi, entre 1974 e 1977, diretor da Fundação Escola Guignard e com a simplicidade de seu mestre narrou sobre a experiência artística:

Eu não acredito que se possa ensinar arte. Ninguém ensina nada a ninguém. O princípio fundamental do meu ensino é que eu não ensino nada. Você não pode fazer como numa escola de engenharia ou de matemática e indicar uma fórmula para resolver um problema. Arte não tem receita. Pintura não tem receita, não tem esta fala. Acho que o professor deve ser um estímulo para o aluno, deve ser um provocador de problemas. Baseando-se na sensibilidade do aluno, você pode provocar esta sensibilidade a romper barreiras, em variados sentidos, em vários caminhos, para testar, para aprimorar esta sensibilidade. O único caminho possível é fazer com que o aluno, com a sensibilidade dele, se torne um artista. É sempre um processo de dentro para fora. Este sentir surdo, este silêncio interior é que faz nascer a arte<sup>8</sup>.

Desta proposta despojada de ensino, percebemos como ela se torna cada vez mais atual, sobretudo nos dias de hoje onde lidamos com uma geração de alunos conectados em redes virtuais, com acessos a inúmeras informações em tão pouco espaço de tempo. Talvez agora, mais do que em qualquer momento, o professor esteja no papel de provocador e estimulador do aluno. Percebo que nas palavras de Amilcar, que o lugar do professor de arte é o de afetar a subjetividade do aluno:

O que caracteriza um artista é ele olhar para dentro de si mesmo. Toda experiência em arte é um experimentar-se, é a experiência de si mesmo, é uma pesquisa em você mesmo. Você não pode fazer experiência com os outros. Este silêncio do olhar para dentro à procura da origem das coisas é que é o grande problema da arte. Procurando a origem você fica original, e não, querendo fazer uma coisa diferente. É por isso que eu acho que criar está junto com viver, que arte e vida são a mesma coisa<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.amilcardecastro.com.br>>. Acesso em: 10 jun. 2014

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.amilcardecastro.com.br>>. Acesso em: 10 jun. 2014



Fundamentada nesta proposta de perceber o mundo e expressá-lo a partir de uma experiência particular, venho exercitando esta experiência como professora e artista no ateliê de cerâmica. A partir de minhas compreensões desses dois lugares, de meus erros e acertos, tenho cada vez mais a convicção de que o trabalho plástico para ser contextualizado, salvo algumas exceções, tem que partir da autopesquisa. Do olhar para dentro e da escuta de seu entorno.

Como ensinar o outro a apreender o universo da cerâmica e a perceber a vibração de cada material?

Como propiciar uma experiência de compreensão sobre a maleabilidade da argila, o porquê que de suas cores, texturas, temperaturas, densidades, retrações, empenamentos, rachaduras, porosidades?

Como explicar o quanto que se deve amassar uma pasta, a costurar, construir, apoiar?

Qual o sentido de se cobrir uma modelagem, de ter que esperar para aumentar a peça e como guardá-la?

Como dar acabamento, secar, queimar, como perceber que a peça está pronta?

Como escolher a técnica mais apropriada à ideia do projeto?

Em que formato a apresentação do memorial ficará mais fiel ao conceito, ao processo e trabalho final?

Ao passo em que o aluno vai concluindo algumas respostas, vai construindo outras perguntas. A partir da liberdade de escolha, ele desperta e se empenha à pesquisa, exercita sua disciplina, refina seu olhar em relação aos materiais, observa mais seu entorno, aprende a escutar os vazios, a enxergar os silêncios e a tatear com os ouvidos.

A partir desta herança baseada na liberdade com disciplina é que faço e refaço constantemente minha prática em sala de aula. Por meio do exercício da intensa observação dos materiais, das massas, das formas e do entorno, reaprendi a enxergar o mundo com um novo olhar, olhar de pesquisador sem perder o olhar intuitivo.

Muitos fatos ocorreram, desde quando comecei a lecionar em 1989 até os dias atuais: o reconhecimento do Curso de Artes Plásticas como Bacharelado, a incorporação à Universidade do Estado de Minas Gerais, a chegada da *internet* aos lares, além da *internet* móvel nos celulares.

A cada, dia novos meios de comunicação aparecem na sala de aula e com eles novos desafios nos são propostos. Vejo que o professor de hoje não tem como ignorar a influência da *web* na sala de aula, bem como as informações diversificadas e até mesmo controversas dos alunos.

Pela *web* o aluno vivencia como expectador os passos de um processo artístico, que vai do projeto inicial à escolha do material, da aplicação técnica à sua confecção e apresentação. Porém, nada se compara à experiência vivida pessoalmente no ateliê, aprendendo com os erros e acertos adquiridos com a prática, atento à intuição no processo de criação e produção, considerando o embasamento teórico como uma prática em conjunto.

Da disciplina introdutória à habilitação em cerâmica, procuro sempre fazer delas um lugar de experimentação do sensível para obter um melhor aproveitamento do aluno. Sempre inicio as disciplinas com exercícios de percepção da materialidade das argilas e argilominerais. Suas características e potencialidades são a primeira instância, dispositivos que despertam no aluno sentidos de um saber empírico, que agregados ao conhecimento técnico e histórico, são memorizados de forma mais efetiva por ter no processo um caráter afetivo. Esse caráter afetivo é que impulsiona e estimula o mergulho no trabalho e o empenho na pesquisa. E este saber supera, por muitas vezes, o ensino do professor, principalmente quando o aluno desenvolve a intuição criadora e se liberta das amarras do medo de se entregar ao processo do trabalho.

Costumo dizer a meus alunos que temos que buscar o que está guardado dentro de nós, assim seremos mais fiéis à nossa leitura de mundo, à nossa expressão particular e conseqüentemente mais originais, como dizia Amilcar de Castro.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A pesquisa em arte está restritamente ligada ao sujeito, especialmente quando existe a entrega de si ao trabalho original, em que a criação e a investigação estão profundamente comprometidas à subjetividade. “Em artes, as produções de obras e de conhecimento não se alienam dos sujeitos que a elas se dedicam.” (BOLOGNESI, 2014, p 151.)

Ao nos entregarmos ao trabalho plástico de forma metódica, sem as amarras da censura, o trabalho vai se estabelecendo em um tempo inevitavelmente afetado pelo sujeito, já que é de caráter individual.



Dedicar um tempo na feitura de um diário de artista que vá além das anotações de sala de aula, auxilia o aluno em alargar seu repertório a partir de suas vivências e de seu cotidiano. As ideias anotadas em guardanapos, os convites de exposições que lhe chamaram atenção, um poema ou uma recordação de infância, são materiais que devem ser considerados e aproveitados no memorial. Na medida em que o aluno se entrega ao projeto livre e ao construir e ser desconstruído em alguns momentos, com certeza o trabalho acontecerá em seu ritmo e tempo e, ao longo desse processo de produção, o próprio trabalho vai dando pistas das diversas possibilidades de caminhos a serem trilhados.

#### REFERÊNCIAS

**BOLOGNESI**, Mário Fernando. Experiência e história na pesquisa em artes. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 145-157, 2014.

**FROTA**, Lélia Coelho. **Guignard - arte, vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1987.

**SALLES**, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: intermeios, 2011.

### ***3.2.11. Cleide Aparecida Viera: Desenvolver-se no barro /A Contribuição das Aulas de Cerâmica às Crianças do Ensino Fundamental II. Artigo de Investigación***

#### ***Desenvolver-se no barro /A Contribuição das Aulas de Cerâmica às Crianças do Ensino Fundamental II***

##### **Introdução**

Tenho plena consciência da importância da cerâmica na minha vida. A maneira como as artes entraram e engendraram o meu modo de vida despertou em mim o interesse pela criação e forma de expressão.

Passsei a ser professora quando conclui a licenciatura em química e as aulas se tornaram um complemento salarial em minha vida. Naquele tempo, fazia cursos livres de artes e resolvi cursar uma universidade de artes visuais. Aos poucos fui deixando as atividades na indústria de tintas, onde trabalhava como química desenvolvendo novas cores e produtos para impressão gráfica (off-set, flexografia, serigrafia) e gerenciando processos de impressão. Ainda me mantive, até hoje, na sala de aula com o ensino da química.

Ingressei então no ensino superior de artes visuais no Centro Universitário Belas de São Paulo. Comecei a pensar na licenciatura quando senti as mudanças que a arte provocava em mim. Falo com relação à sensibilidade e o prazer de fazer, pensar, ler e buscar mais informações.

O ateliê de cerâmica se tornou uma segunda morada. Amando toda a arte e não deixando nenhuma linguagem de lado, a minha dedicação à cerâmica extrapolava os horários de aula e me tornei frequentadora assídua do ateliê de cerâmica nos horários livres. Eu me emociono agora pelas lembranças e relatos do período de saúde frágil que passava naquele momento. Recordo-me do profissionalismo e atenção dos técnicos do ateliê, Sérgio Barrero e Yuuki Nakatani, e também da professora mestra Zandra Coelho que agregava grande conhecimento e doçura às aulas e propostas de construção artística.

Ao concluir a graduação decidi que seguiria a carreira acadêmica e para tanto comecei pelo *lato sensu* em arteterapia, pois este curso, além de me ajudar no esclarecimento de dúvidas relativas aos relacionamentos familiares e autoconhecimento, me ajudaria também a entender melhor esta coisa da “arte como forma de expressão”. Durante o curso realizei uma pesquisa sucinta analisando meus trabalhos plásticos, com embasamento psicológico e acompanhamento de profissionais da arte e da psicologia.

Considerarei o meu trabalho de conclusão da graduação em artes visuais, intitulado *Intersecções Femininas*, como o início do trabalho de conclusão do *lato sensu* em arteterapia. Este estudo me propiciou a análise e entendimento de uma série de acontecimentos da minha vida, que foram expressos no trabalho plástico; e do modo como foram expressos, literalmente, entendi os alicerces da arte como expressão. A cada experiência eu me sentia mais instigada a aprofundar uma pesquisa dos benefícios da construção cerâmica. Quais são os reais proveitos de se trabalhar com o material “barro”?

Em 2011, quando ingressei na Faculdade Paulista de Artes para lecionar cerâmica no curso de artes visuais, pude perceber bem de perto o quanto a argila era valiosa na sala de aula. Havia uma gama bastante alta de possibilidades de trabalhos a desenvolver em sala de aula, que nos permitia (a mim e aos docentes) produzir e estimular a produção de docentes (alunos das escolas onde meus alunos trabalhavam) a partir de uma ou de outra proposta artística. Observávamos as obras uns dos outros e tecíamos comentários, enfim, exercitávamos diariamente a proposta triangular de Ana Mae Barbosa. Eu sempre escutava comentários dos docentes afirmando categoricamente que “as crianças davam sossego quando trabalhavam com argila”.

Comecei a atentar-me mais aos relatos desses docentes que lecionavam ainda como professores eventuais a disciplina de artes no ensino fundamental I e II em escolas públicas municipais ou estaduais da cidade de São Paulo ou municípios vizinhos. Os relatos eram recorrentes e o discurso se repetia: “as crianças, ao trabalharem com a massinha de modelar, ou com a argila, ficavam quietas”.



“Davam sossego”. Ficavam compenetradas na atividade tridimensional que estavam desenvolvendo na sala de aula. Eram esses os momentos em que os professores tinham mais envolvimento dos educandos na sala de aula e as crianças se empenhavam em ter um melhor aproveitamento na atividade em desenvolvimento.

A modelagem os “acalmava”, diziam meus alunos e professores daquelas crianças. Além de despertar um diálogo sobre as atividades entre as crianças e fomentar discussões em torno dos trabalhos que estavam desenvolvendo.

Estas aulas eram planejadas para as crianças do ensino fundamental como uma aula geral de artes, ou seja, não havia um planejamento específico para a disciplina de artes dirigida para a modelagem da argila, e que, seguindo o processo criativo do material, poderia se tornar uma peça decorativa ou utilitária e, ainda mais, se tornar cerâmica. Algo que naquele momento poderia ser apenas um trabalho escolar isolado, mas que posteriormente poderia se tornar um trabalho interdisciplinar ou transdisciplinar na escola.

Além dos relatos desses docentes do curso de licenciatura a quem eu lecionava, sempre que recebia a visita dos meus sobrinhos em meu ateliê, eles ficavam felizes ao verem os meus trabalhos expostos e pediam para “fazer argila”. E quando estávamos “fazendo argila” percebia que brincavam com seriedade. Queriam ver o resultado da peça pronta e, na próxima visita, queriam vê-la queimada. E levavam suas produções para casa satisfeitos. Era uma brincadeira de criação. Na minha concepção criavam peças decorativas, mas para eles eram brinquedos e até utilitários. Quando queriam criar objetos específicos, recorriam a mim e sob uma breve explicação ou demonstração davam forma aos seus pensamentos.

Iam surgindo inquietações em mim. Por que a argila acalma as crianças? Por que se tornam pequenos construtores de brinquedos? Por que ficam tão sérios enquanto “trabalham”?

Trabalhar com o barro, tocá-lo e construir com ele. Dar corpo a um pensamento é lúdico. Nós, professores, sabemos da importância da ludicidade no processo de ensino-aprendizagem. E, no senso comum, os pais são estimulados a propiciar a ludicidade entre as crianças através de brincadeiras e jogos. Com minha experiência de vida e profissional, conheço a importância da construção tridimensional na vivência cotidiana como meio de expressão, dentro das técnicas que utilizava na graduação e hoje utilizo em atelier para a construção artística e por que não dizer a reconstrução da vida. O barro traduz a possibilidade de criação, “re-criação” e recreação.

## **Metodologia**

Com a proposta de pesquisar, desenvolver e implantar métodos de utilização da cerâmica como instrumento pedagógico, unindo o lúdico da matéria “barro” ao cotidiano do ensino fundamental, foi apresentada à direção e coordenação da Escola Municipal Felipe Lutfalla no município de Mairinque (SP) o projeto de ministrar aulas de cerâmica às crianças do ensino fundamental II. Tendo o propósito de busca e descoberta de uma fonte artística que auxilie no processo educativo de forma veementemente promissora no que tange à educação, aprendizado, interação e integração do educando.

Para tanto foram utilizadas as seguintes ferramentas:

- Aulas práticas;
- Deslocamento das crianças ao atelier cerâmico;
- História da Arte;
- Contação de histórias infantis direcionadas ao universo e à faixa etária dos educandos;
- Imagens sugestivas de criação artísticas com embasamento na História da Arte e/ou artistas populares – referências artísticas;
- Análise e discussões sobre os trabalhos desenvolvidos;
- Visita a museus.
- Montagem de Exposição
- Exposição
- Monitoria

Esta metodologia utiliza os princípios da proposta triangular de Ana Mae Barbosa, sensibilização, princípios pedagógicos, criando possibilidades para a produção artística.

Durante o processo de desenvolvimento e ao final dele foi também realizado intercâmbio com a Oficina da Criança em Montemor-o-Novo-Portugal, com parceria com a Professora Dra. Virgínia Fróis.

### Pesquisa – embasamento teórico

- O DBAE (Discipline Based Art Education) colaborou para a proposição de um currículo que interligasse o fazer artístico à História da Arte e a análise da obra de arte, privilegiando o desenvolvimento da criança e respeitando suas necessidades de expressão.
- Esta proposta curricular ficou conhecida como Proposta Triangular e foi elaborada pela professora Ana Mae Barbosa.
- Proposta Triangular é fazer arte no cotidiano da escola sem perder de vista a relação dialética entre processos sensíveis, emocionais, sociais e o ensino da disciplina e seus processos cognitivos.
- No sentido freiriano, a leitura humaniza o mundo, liga-nos ao universo, desenvolve a criatividade e instaura modos de perceber o real; portanto, ler a imagem, segundo Pillar (2001, p. 12), é: “a leitura de um texto, de uma trama, de algo tecido com formas, cores, texturas, volumes”.
- Conforme os parâmetros curriculares nacionais, a educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética que caracterizam um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana. Desenvolve sua sensibilidade, percepção e imaginação.



*Imágenes del proceso. Fotos de la Autora*

- O barro carrega, traz a possibilidade de descobrimento e criação. Segundo Gouvêa (1990), “a partir da estrutura oculta do barro o homem vem se descobrindo quando pelo calor de suas mãos faz da terra molhada a confidente de imagens carregadas de emoções vividas e por viver. No barro, o homem cria e é criado”.



*Imágenes del proceso. Fotos de la Autora*

### **Resultados e Conclusões**

O presente estudo se constitui importante como contribuição da cerâmica na educação, como um meio de estruturar pensamentos por meio das suas técnicas de construção, corporificação de pensamentos, sentido estético e possibilidades de contatos com o mundo da arte e de novas culturas.

O propósito do desenvolvimento desta investigação pedagógica foi apresentar os benefícios que as aulas de cerâmica trazem à pedagogia no ensino fundamental II. A investigação foi inicialmente baseada na proposta triangular de Ana Mae Barbosa que, explicando de maneira sucinta, consiste em

ensinar artes estimulando o fazer, o fruir e o contextualizar. Porém, como é sabido que o ensino contemporâneo da arte não se limita a simplesmente uma leitura de imagens ou visitar museus, ou ao ensino de história da arte – ou seja, não acontece em fragmentos – concluímos que não existe a necessidade de seguir a proposta da triangulação de Ana Mãe Barbosa. Para se ter um ensino de artes



com qualidade, deve-se ter a consciência de que existe um ciclo formado por criança, escola e mundo. E que esses componentes do ciclo devem interagir constantemente buscando o fazer, a fruição e a contextualização. Quando o ensino da arte utiliza a cerâmica como meio de representação dos pensamentos, ela e seus processos de construção evocam vários sentidos que facilitam e completam a expressão, o significado e a interação.

Os educandos ficavam estimulados a tocar o barro pelo atributo sensorial do material e por poder alterar as formas durante a produção. A experiência de construção com o barro foi poderosa por dar à criança a possibilidade de construir-se interna e externamente. O educando modelou com o barro, e se modelou também. O material atribuiu uma relação do sujeito com o objeto produzido. Isso fez com que fosse instaurado um vínculo com a obra criada, ou seja, com o pensamento encorpado, o que motivou o sentimento de responsabilidade pelo trabalho concretizado ou por concretizar.

O tridimensional da obra concretizada despertava o interesse de observá-la por todos os ângulos, portanto uma movimentação física entre as crianças era necessária para a visualização completa do trabalho. Isso suscitava diálogos técnicos ou poéticos durante as aulas. Com isso pude concluir também sobre a importância do estímulo à interação do grupo.

A dinâmica utilizada no desenvolvimento do projeto – circundada por aulas práticas, contação de histórias, referências artísticas, análise e discussão de obras, visita ao Museu Afro-Brasileiro – possibilitou a produção das obras por meio da troca de experiências, do estímulo à criatividade e do contato com diferentes culturas, e gerou um desenvolvimento da linguagem que é construtora de conhecimento do mundo.

O estímulo à leitura do mundo foi favorecido em diversos momentos. Um deles foi a visita ao Museu Afro-Brasileiro onde tiveram contato com obras de arte e explicação quanto ao valor histórico e cultural de um povo. Com esta visita eles tomaram consciência da preservação da identidade de um povo. Que um povo pode ser identificado através da sua expressão artística, da sua cultura.

Todas as dinâmicas geradas e desenvolvidas durante o curso de cerâmica acarretaram mudanças físicas e comportamentais nos educandos. Físicas, no que diz respeito ao cuidado com a aparência, e comportamental, relativa ao companheirismo, cortesia e respeito entre eles.

Conforme relatado na reunião de conclusão do projeto com a direção da escola, alguns professores trabalharam em suas disciplinas parte dos conteúdos planejados; conforme o assunto, houve a possibilidade de utilizar os exemplos das peças expostas e as experiências vividas e relatadas por eles em sala de aula.

Exemplificando isto, trouxe a matemática, onde foram trabalhados os conceitos geométricos, pois as obras possibilitaram desenvolver a visão espacial. No ensino de ciências, os alunos se interessam muito pelas aulas sucessivas em que foi tratado o assunto solo, a espessura das partículas do solo, impermeabilidade e permeabilidade. Nesta, os educandos associaram pontos da aula com secagem e queima das peças. Em história e geografia foi possível o resgate de culturas, inclusive por meio de objetos artísticos e, em língua portuguesa, a professora trabalhou textos instrucionais e descritivos, além de vivências e compreensão de obras de arte.

Foi-me relatado também que, em relação ao comportamento das crianças, houve melhora. Tanto as crianças que falavam pouco, quanto as que falavam muito, aumentaram o seu repertório. Passaram a ser mais companheiras, estreitaram as amizades. Um dos meninos que tinha problemas de aprendizagem, ou seja, suas notas não saíam da média e era quieto na sala de aula, passou a ser, após o curso de cerâmica, mais falante, apesar de suas notas se manterem na média. Com este relato da direção da escola, conclui-se que a dinâmica do curso possibilitou ao educando uma expansão da linguagem. Passou a se expressar mais.

A experiência de ter desenvolvido este projeto acalçou em mim a inquietação que tinha relativa aos benefícios que a cerâmica me trouxe. Deixou resolvido e bem estruturado meu desejo de estudar as contribuições da produção da arte cerâmica quando aliada à pedagogia. Porém, presenteou-me com outro desafio: o intercâmbio da cultura infantil por meio da expressão cerâmica. O qual já está em andamento, dando continuidade na mesma escola onde foi desenvolvido este projeto (Mairinque). Sendo que já se encontra planejada uma exposição desses educandos em Portugal (Montemor-o-Novo) e no vale do Jequitinhonha (MG, Brasil). Neste novo projeto, que chamo de piloto, serão ensinadas as técnicas da cerâmica às crianças com idade entre 10 e 15 anos, corporificando a sua cultura, e os resultados intercambiados entre essas três localidades de culturas tão distintas. E quero chegar a mostrar todas as culturas do estado de São Paulo ao Brasil e quem sabe as culturas do Brasil ao mundo. Mas continuarei indo por etapas tímidas.

### **Bibliografía**

ALBANO, Ana Angélica. *O Espaço do Desenho: a educação do educador*. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Ana Mãe. Caminhos para a conscientização: entrevista. *Revista Educação*, São Paulo, set. 2011. Revista online. Disponível em: <<http://revistaeducacao.uol.com.br/textos/97/artigo233134-1.asp>>. Acesso em: 19 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.



- \_\_\_\_\_; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). *Arte/educação como mediação cultura e social*. São Paulo: Edunesp, 2009.
- \_\_\_\_\_; CUNHA, Fernanda Pereira. *Abordagem triangular no ensino das artes*. São Paulo: Cortez, 2010.
- DEWEY, John. *Experiência e educação*. Tradução Renata Gaspar. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Uma Filosofia para educadores em sala de aula*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 17 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia do Oprimido*. 50. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- LOWENFELD, Viktor; LAMBERT, Brittain. *Desenvolvimento da Capacidade Criadora*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários para a educação do futuro*. Tradução Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2011.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- UNESCO. *Roteiro para a Educação Artística: desenvolver as capacidades criativas para o século XXI*. Lisboa, 2006. Disponível em: <<http://www.educacao-artistica.gov.pt/documentos/Roteiro.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013.
- VYGOTSKY, Lev Semenovich. *Imaginação e criação na infância*. Organização de Ana Luiza B. Smolka. São Paulo: Ática, 2009. (Ensaio comentado).

### 3.2.12. DEBATES/DIÁLOGOS

As inquietações por parte do público giravam em torno do possível trabalho com a cerâmica na Colômbia, tentando de atingir a origem de seus problemas sociais e culturais.

Cada uma das palestras geravam suas próprias perguntas segundo o assunto, no entanto, desde o início do evento, alguns dos participantes expressaram sua preocupação sobre a cerâmica artística colombiana e o atual estado do campo da arte em geral, onde se ensina aos jovens a conceituar e realizar obras sem uma mínima reflexão sobre as realidades sociais do nosso país e se os forma

sem que possuam estratégias, nem para o ensino do que aprendem, nem para a realização de uma adequada circulação de suas obras nos contextos próprios das Belas Artes.

Entre as questões que se destacaram se encontra a preocupação pelo futuro de uma nação como a Colômbia, na qual a cultura "narco" (do dinheiro fácil, a ausência de valores perante a vida e a ignorância do que nós somos como nação), tem consolidado alguns imaginários e hábitos cotidianos tão pobres e sem graça sobre a forma em que administramos nossa educação e cultura, que nos mantêm em um infantilismo institucional que, entre muitas outras coisas e fatores, se refleti em: a falta de projetos de longo prazo, a incapacidade que possuem nossas instituições de ensino para formar profissionais comprometidos com o desenvolvimento de suas áreas de conhecimento, a ausência do respeito e o compromisso com os assuntos públicos e um total desconhecimento de nossas raízes e o seu valor.

Uma preocupação muito importante foi expressada pelas participantes que vieram de Carmen de Viboral, as quais além de presenciar a forma como aquele lugar tem estado perdendo rapidamente muitos de seus lugares de produção de cerâmica, se preocupam com a apatia que muitos jovens da região tem com o aprendizagem do ofício da cerâmica.

Preocupação que se vai ver agravada pelo fato de que tanto elas quanto muitas das pessoas que assumem o ensino da cerâmica, não acostumam possuir a formação e as ferramentas bibliográficas especializadas que possam qualifica-las, e assim entender melhor o trabalho realizado com crianças, jovens e adultos nos distintos contextos artísticos, artesanais, arqueológicos e industriais, que possui a cerâmica.

Como resultado das discussões se assinalou, em momentos diferentes e abertamente, que muitos dos problemas que carrega a cerâmica na Colômbia são devidos à maneira como os mesmos ceramistas assumem seu trabalho educacional e cultural, que os leva a ações, tais como:

1. Não-realização ou promoção da escritura e publicação de textos, criação de conferências ou outros que permitam dar a conhecer a origem e processos de criação e/ou produção de seus trabalhos em cerâmica.
2. A falta de estudo sobre os indivíduos ou culturas produtoras de cerâmica do próprio país, ou de outros, com fins de conhecimento e circulação dessas obras, para que se possa contribuir com o aumento de valorização da cerâmica em todos seus gêneros e a formação de mercados e de públicos.



3. A incapacidade de trabalhar em equipe com outros atores culturais (educadores, historiadores, sociólogos, etc.) para a produção de espaços culturais (diferentes à exposição de suas obras) e educacionais que pretendam explorar e captar a sensibilidade de crianças, jovens e adultos.
4. Têm sido incapazes (com raras exceções) de criar e manter objetivos de criação cultural que lhes permitisse consolidar agendas para a gestão, ano após ano, de seu próprio campo de conhecimento em conexão com os outros e promover tanto o amor pela cerâmica colombiana, quanto a criação de pesquisas e produtos bibliográficos especializados de produtos para o seu estudo.
5. A falta de compromisso com a qualificação do seu próprio trabalho docente que os leva a NÃO criar acordos interinstitucionais de apoio, nem participar dos eventos onde poderiam conhecer pares acadêmicos internacionais da educação cerâmica nos níveis de mestrado e doutorado (apesar de ter sido convidados para participar e/ou assistir, tanto diretamente quanto indiretamente pelos correios pessoais e instituições educativas, por cartas ou cartazes impressos).

**Nota:** *Todas as discussões, como todas as palestras foram gravadas no material audiovisual produzido pela Universidade de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, através de Diego Granados - técnico audiovisual do Salão Oval. Os quais se encontram em fase de edição para circulação e serão disponibilizados no youtube durante o mês de outubro do presente ano.*

### 3.2.13. Visita à coleção de porcelana e Louça Fina do Museu de Arte Colonial

- **Sobre o Museu:**

**Texto introdutório do Museu fornecido por Viviana Arce Escobar da Divisão Educativa do Museu**

O Museu Colonial está localizado no antigo *Claustro de las Aulas*, construído no início do século XVII, desde o design de Joan Baptista i, S. J. O prédio inicialmente foi sede do *Colégio Máximo da Compañia de Jesus* e da *Pontificia Universidad Javeriana*. Após a expulsão da *Compañia de Jesús* em 1767, o Claustro teve usos múltiplos.

Aqui foram realizadas as sessões do Congresso da República da Colômbia em seus primeiros anos, foi Quartel Militar, sede do Museu Nacional da Colômbia, da Biblioteca Nacional e, finalmente, sede do Museu de Arte Colonial a partir do 6 de agosto de 1942, data em que foi inaugurado sob a Presidência de Eduardo Santos, sendo Ministro de Educação Germán Arciniegas. As coleções iniciais do Museu foram formadas graças às doações de algumas peças da coleção do antigo presidente Eduardo Santos, e à compra das coleções Pardo e Argáez e à coleção de arte colonial do antigo Museu Histórico Nacional.

As peças da coleção de cerâmica, porcelana e vidro, inicialmente, foram exibidas numa primeira sala dedicada ao pintor Gregorio Vásquez e outra à exposição da coleção comprada a Pablo Argáez. Outras salas exibiram ourivesaria, mobiliário doméstico e eclesiástico, pintura e escultura devocional e vice-reinal.

Durante a primeira década do século XXI, o Museu Colonial entrou num processo de transformação que visava informar ao público os processos culturais que ocorreram entre os séculos XVI e XVIII. Neste contexto, tem havido uma renovação museológica que abrange tanto sua organização administrativa quanto novas abordagens curatoriais e museográficas, tornando visível a memória de *o colonial* na Colômbia.

- Com respeito à visita:



*Primeiro grupo de visitantes na companhia de Viviana Arce, Diretora da divisão educacional do Museu e Coordenadora do evento. Foto: Cortesia do Museu.*

Espaço combinado com a diretora do Museu Constanza Toquica a fim de exibir de maneira excepcional a coleção de Porcelana e Louça Fina, que não é mostrada ao público desde 2003. Esta visita permitiu uma abordagem especializada tanto aos inscritos no evento, quanto aos alunos da disciplina Patrimônio Cultural Cerâmico da Universidade de Bogotá Jorge Lozano que assistiram ao Museu entre as nove e as onze da manhã (35 pessoas no total), aproveitando a autorização especial concedida pela instituição, apesar de estar fechado ao público por causa da preparação para a reforma estrutural do edifício (Claustro de las Aulas) e a construção dos novos lineamentos curatoriais e museográficos do Museu.



*Sandra Ruiz, Restauradora do Museu ensinando a ler as características físicas-técnicas da coleção.*

Por causa de que o Museu não possui atualmente guias especializados na área de cerâmica para a realização da visita, Mayra L. Carrillo teve que assumir o *papel* de guia da coleção, aproveitando sua formação no tema a partir das leituras à tese da Universidade Nacional da Colômbia intitulada: ***Estudo da Coleção de Cerâmica, Porcelana e Vidro do Museu de Arte Colonial e de sua presença na casa colonial durante o Vice-Reino de Nueva Granada em Santa Fé*** e sua experiência como *vigia* do patrimônio da coleção.

Esta guia foi apoiada durante a primeira hora pela restauradora do Museu e durante a última hora por Juan Sebastián Giraldo Otálvaro.



Visita guiada à coleção do Museu durante a exposição intitulada **Louça Fina em Santa Fé de Bogotá**. **Ano 2003**. Se pode observar na vitrine do fundo uma caixa de cor vermelha, era o catálogo tridimensional com reproduções em escala das peças com que os vendedores europeus ofereciam seus produtos às famílias endinheiradas do continente. **Foto de arquivo:** Cortesia do Museu de Arte Colonial.

A atividade discutiu questões como os países de origem das peças, as ocasiões do seu uso, os procedimentos com os quais foram feitas, as maneiras em que os objetos aparecem nos testamentos, os materiais que foram utilizados em sua elaboração e as estratégias utilizadas pelos comerciantes para a realização de pedidos e as entregas das encomendas no continente, quando vieram da Europa.

Também se falou sobre a localização da fábrica de louça fina de Bogotá de 1832, que ficava apenas a dez quarteirões da Plaza de Bolívar, no Barrio Santa Barbara. Como dados importantes sobre esta fábrica, vale notar que ela começou sua operação usando fornos, matérias-primas e sistemas de impressão provenientes da Inglaterra e por causa disso, existiram poucas diferenças técnicas e visuais entre as primeiras peças que foram produzidas aqui e as que vieram daquele país.

A chegada à Colômbia de tecnologia e materiais decorativos tais como os complexos fornos feitos a partir de materiais refratários e os esmaltes cerâmicos, provocou a conformação de grupos de artesãos que deram origem ao que hoje conhecemos como cerâmica mestiça e podemos identificá-la de forma tradicional na região da Carmen de Viboral – Antioquia.

## 4. ANEXOS

### 4.1. Sobre o trabalho do Educador Cerâmico

*“Amor em sentido estrito é a compreensão com a qual nos aproximamos ao conteúdo valioso da alma alheia e à comunidade de valores que se funda neste fato. Seu âmbito não é um ou outro aspecto parcial da essência alheia, mas a totalidade da alma”. “O educador possui uma íntima plenitude de vida que transborda e fecunda campos vizinhos porque nele há uma força elevadora que arrasta aos outros”.*

**Eduard Spranger**

O amor pedagógico está ligado à reflexão e ao equilíbrio. Como Spranger aponta em seus textos, o educador possui ou vive o tipo ideal de determinação espiritual humana que tem o seu centro vital no *amor*. Assim, temos que o amor pedagógico é uma paixão do espírito que carrega dentro de si algo da atitude espiritual elevadora, simultaneamente exigente e generosa, refletiva e intuitiva que se movimenta procurando elevação para o bom e o divino e pressupõe uma agitação que altera fundamentalmente o coração. O talento pedagógico envolve um sentir-se orientado para a formação de homens, e nesse sentido, um educador se esforça para que os outros cheguem a si mesmos a partir de tentar influenciar as almas jovens para ajudá-las em sua ascensão a uma vida espiritual mais elevada. Permanentemente se pergunta: Como mover como formar? Como penetrar até o núcleo do espírito? e entende que os seres humanos criadores (em todos os campos em que operam) projetam forças fora de si mesmos para entregar uma parte de sua alma para o mundo, dando sentidos significativos a tudo aquilo que criam. Por isso, o educador entrega uma parte de sua alma para capturar os sentidos significativos que repousam nos objetos e em tudo aquilo que tem criado os seres humanos que existiram antes que ele. Sua reflexão didática e a natureza de sua arte o guiam no seu caminho para reduzir a complexa plenitude de conteúdos avaliativos a modelos simples e acessíveis para o nível de desenvolvimento anímico dos indivíduos e grupos com os quais interage em seu trabalho. Por causa de que a produção, o cuidado e o uso adequado dos bens espirituais constituem um aspecto essencial do trabalho cultural. Ao *Educador cerâmico* TODOS os bens da cerâmica lhe interessam, acima de tudo, porque e na medida em que *eles possam* ser valiosos para o processo de formação. Está interessado em conseguir a re-transformação que repousa na cerâmica: encontrar os bens espirituais (objetos, práticas, agentes e regras) para convertê-los em experiências individuais e estados subjetivos que contribuem para que as jovens almas se ampliem, se formem e deem origem a novos processos anímicos. E quando os bens culturais da cerâmica se entrelaçam em processos mentais adquirem o caráter de bens de formação. Portanto, a tarefa do *Educador Cerâmico* é descobrir os valores latentes nos bens culturais da cerâmica, examiná-las em função dum objetivo de formação e



identificá-los como meio de formação concreto. Sua **arte** é a propriedade de transformar os bens culturais próprios da cerâmica em bens de formação e classificá-los didaticamente a partir de ter em mente que o ser humano se forma porque absorve o *mundo* dentro de si mesmo. Entendendo por *mundo*: as coisas, ideias de personalidades, história e espírito do presente.

Portanto, o impulso educador, misterioso e mágico, trabalha magicamente através da força ética com a qual se dá o processo de avivar a cultura ou em outras palavras, sua atividade se propõe a reprodução e a criação da cultura. O *Educador Cerâmico* tenta descobrir novos lugares da educabilidade, contribuindo de forma geral e particular ao mistério do nascimento interior dos indivíduos com que faz seu trabalho. Tudo isso, desde um elevar-se e enobrecer-se *a si mesmo* para aquilo que exige essa natureza espiritual, porque ele sabe que a capacidade de educar é proporcional à medida da força que tem sido usada na autoeducação. **Bogotá, 22 de julho de 2014.**

#### **4.2. Material desenvolvidos para a divulgação e realização do evento**

Para a divulgação do evento na fase de realização foram utilizadas várias estratégias entre as que se incluem: - Publicação da notícia nos portais das: Universidade Estadual Paulista UNESP- Brasil e Universidade Jorge Tadeo Lozano.- Envio de mensagens pelo correio para: Professores das: Universidade Nacional da Colômbia, Universidade Distrital, Universidade dos Andes, Universidade Javeriana, Universidade Pedagógica Nacional, Escola de Artes e Letras, Universidade El Bosque, Universidade Jorge Tadeo Lozano, Universidade do Tolima e Universidade Estadual Paulista. -Abertura da página no Facebook-Cartazes distribuídos nas: Universidade Nacional da Colômbia, Universidade Jorge Tadeo Lozano, Universidade dos Andes, Universidade Pedagógica, Universidade Central, Escola de Artes e Letras, Universidade El Bosque e Universidade Autônoma e em lugares como: Espaço a Redhada e Biblioteca Nacional e Biblioteca Luis Angel Arango.

#### **Vídeos do evento**

Serviço prestado pela Universidade Jorge Tadeo Lozano, que realizou nove horas de gravação, ainda em edição e serão publicadas no youtube, os links serão encaminhados aos participantes e terão uma cópia na página do evento do Facebook.

### ***O logotipo e sua aplicação em metal***

Conceituando nos primeiros dias de setembro do ano 2012 sobre a imagem duma entidade que contribua na gestão da cerâmica na Colômbia. Ele oferece uma visualização dos aspectos criativos, conceituais e técnicos da cerâmica nas três fases da vida: infância, juventude e idade adulta. Seu aspecto visual definitivo mistura sugestões de design de (...) A. No seu processo de realização se criaram cinquenta e seis versões diferentes e seis testes de impressão a cor em papel.



Este processo concluiu no dia 7 de janeiro de 2013. A partir dele foram elaborados 14 broches, que foram distribuídos para cada um dos convidados e os restante para: Carlos Leguizamón, Juan Sebastián Otálora, Jennifer Gutierrez e Angela Cristina Carrillo (patrocinadora da iniciativa). *Imagem do broche elaborado.*

### ***A primeira versão da programação, o Blog e a página do Facebook***

Realizados nos primeiros dias de agosto a partir dos dados gerados em Bogotá e a recepção dos textos dos participantes. A produção recebeu a assessoria do Comunicador Social Carlos David Leguizamón.

[www.ceramicaenlaeducacion.blogspot.com](http://www.ceramicaenlaeducacion.blogspot.com)  
[www.facebook.com/ceramicaenlaeducación](http://www.facebook.com/ceramicaenlaeducación)  
[ceramicaenlaeducacion@gmail.com](mailto:ceramicaenlaeducacion@gmail.com)

### ***O Cartaz***

Foi realizado seguindo o modelo enviado pela Lalada Dalglisch, concebido originalmente para o IV Fórum Permanente: Arte e Cultura da América Latina (a ser realizado no Instituto de Artes - UNESP em 23 de setembro de 2014).



*Página inicial de la página en Facebook*



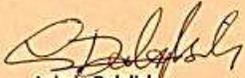
**Atestados de participação/ versão entregada aos assistentes**

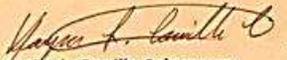


**III Seminario Internacional**

**A CERÂMICA NA ARTE-EDUCAÇÃO**  
**CERÁMICA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA**

Certificamos que **ELIANA MORENO LÓPEZ** identificada con el documento número 43713258 participó en calidad de **ASISTENTE** en la tercera versión del seminario **A Cerâmica na Educação Artística- POR UNA ARTICULACIÓN ENTRE EDUCACIÓN Y CULTURA** realizado los días 10, 11 y 12 de septiembre de 2014 en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano -Sala Oval

  
**Lalada Dalglish**  
Co-creadora y gestora del Seminario Internacional

  
**Mayra Lucía Carrillo Colmenares**  
Coordinadora General III Seminario

**Producción**  
Seminario Internacional  
**A CERÂMICA NA ARTE-EDUCAÇÃO**

**Apoio**



### 4.3 Breve album Fotográfico

#### IMAGENS DOS LOCAIS DO EVENTO

Fotos: Carlos David Leguizamón



*Fachada do Instituto Pensar*



*Entrada da Universidade Jorge Tadeo Lozano*



*Entrada da Sala Oval - Utadeo*



*Porta do Museu de Arte Colonial*

**ELAINE ENTREGANDO O LIVRO AO DIRETOR DO INSTITUTO PENSAR E AOS PALESTRANTES ANDREZ PAEZ E ISABEL CRISTINA AGUDELO**

**Foto: Cleide Aparecida Vieira**



**ALGUMAS DAS PEÇAS DO MUSEU DE ARTE COLONIAL DURANTE A VISITA**

Fotos: Laura Lorena Arévalo García



*Molheira do Vice-rei Espeleta, prato de origem inglesa, Bandeja da Primeira Fábrica de Louça Fina de Bogotá 1832 e candelabro francês*



*Floreiro francês, Relógio holandês, Tibor chinês do período Ming, tampa do tabor e detalhe do candelabro francês.*

**IMAGENS DO ALMOÇO - ÚLTIMO DIA NO RESTAURANTE LOS CAUCHOS**

Fotos: Chef del lugar y Diego Granados



***PALESTRANTES DO EVENTO PRESENTES EM 10 DE SETEMBRO, NA SALA OVAL - UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO - 19:00***

**Nomes da esquerda para a direita: Isabel Cristina Agudelo, Lalada Dalglish, Elaine Regina do Santos, Kleber da Silva, Mayra L. Carrillo, Lorena D´Arc, Zandra Coelho, Cleide Aparecida Vieira, Camila da Costa Lima.**

**Foto: Jennifer Gutierrez.**





**DATAS DE REALIZAÇÃO:** 10 de setembro, 11 e 12

**LUGARES ESTABELECIDOS:** Instituto Pensar – Pontificia Universidad Javeriana, Sala Oval de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y Museo de Arte Colonial

**COORDINACIÓN GENERAL:** Mayra Lucia Carrillo Colmenares

**PRODUÇÃO:** UNESP/Universidade Estadual Paulista/Instituto de Artes/DAP/SP em parceria com Empresas Malucaco



**Bogotá – Colombia**  
**2014**