



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA – UFSM

**Dissertação de Mestrado**

**DA CERÂMICA ARQUEOLÓGICA INDÍGENA À  
CERÂMICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: UMA  
QUESTÃO DE IDENTIDADE CULTURAL NA FORMAÇÃO  
E AÇÃO DE PROFESSORES.**

---

**EDUARDO DUTRA**

**PPGE**

**SANTA MARIA, RS, BRASIL**

**2005**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**DA CERÂMICA ARQUEOLÓGICA INDÍGENA À  
CERÂMICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: UMA  
QUESTÃO DE IDENTIDADE CULTURAL NA  
FORMAÇÃO E AÇÃO DE PROFESSORES.**

---

por

**Eduardo Dutra**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação, Área de concentração no Ensino da Arte, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção de grau de **Mestre em Educação**.

**PPGE**

**SANTA MARIA, RS, BRASIL.**

**2005**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Educação  
Programa de Pós-graduação em Educação**

A comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado.

**DA CERÂMICA ARQUEOLÓGICA INDÍGENA À  
CERÂMICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: UMA  
QUESTÃO DE IDENTIDADE CULTURAL NA  
FORMAÇÃO E AÇÃO DE PROFESSORES.**

elaborado por  
**Eduardo Dutra**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Educação**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Dr<sup>a</sup>. Ana Luiza Ruschel Nunes**  
(Presidente/Orientadora)

---

**Dr. José Luiz Kinceler**

---

**Dr. Ayrton Dutra Corrêa**

Santa Maria 28 de Abril de 2005

**Agradecimentos:**

*Meus sinceros agradecimentos a minha esposa Renata por sua paciente colaboração e a Prof. Dr<sup>a</sup> Ana Luiza Ruschel Nunes por sua valorosa orientação.*

*Dedico meu esforço para concluir este trabalho à expectativa por um mundo melhor para meus filhos Pedro e Sofia.*

**RESUMO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA - RS - BRASIL.

**DA CERÂMICA ARQUEOLÓGICA INDÍGENA À CERÂMICA ARTÍSTICA  
CONTEMPORÂNEA: UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE CULTURAL NA FORMAÇÃO E  
AÇÃO DE PROFESSORES.**

AUTOR: EDUARDO DUTRA  
ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ANA LUIZA RUSCHEL NUNES  
Santa Maria, Abril de 2005.

A presente pesquisa que se insere na Linha de Pesquisa: Educação e Artes do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM inicia-se por uma investigação acerca da *identidade cultural* ou a percepção de sua manifestação no ensino da arte que, talvez, não esteja sendo entendida como tal, numa região extremamente carente e desamparada, que, distante de grandes centros, encontra-se sempre às margens dos interesses do governo estadual. Este contexto configura-se na cidade de Chapecó a cerca de 600 km a oeste da capital do Estado de Santa Catarina e cuja formação demográfica é oriunda de levas de colonizadores Italianos e Alemães e Gaúchos, Caboclos e Índios entre outros. Atualmente, a migração para esta região em busca de oportunidades multiplica ainda mais a população. E nesse contexto, a política local que esteve por demais preocupada com o desenvolvimento econômico na procura de soluções para o inchaço do desemprego e a instabilidade financeira parece estar cega para a problemática que se cria pela falta de incentivo à cultura.

Acreditando que estas conquistas demandem tempo, trabalho efetivo e permanente, tendo ainda como arrimo o trabalho dos arte-educadores em processo de formação inicial pela Universidade Comunitária Regional de Chapecó - UNOCHAPECÓ, vislumbro como um dos possíveis caminhos a serem seguidos, a construção de uma base social sólida firmada por princípios éticos e críticos através da educação. Assim, penso numa prática fomentada pela identificação de facetas que compõem a diversidade cultural derivada das múltiplas etnias que formam o município de Chapecó e região, de modo a criar subsídios ao ensino da Arte.

Buscando na cultura Guarani um referencial a respeito da atividade ceramista de modo a desencadear processos de ensino que culminem com a compreensão da cerâmica artística e outras formas de representação na arte contemporânea.

Assim, surge a proposta para o desenvolvimento de uma prática pedagógica voltada ao ensino da Arte, e mais especificamente àquele que se faz através de conhecimento, técnicas e expressões da cerâmica, assumindo como principal referencial a *tradição ceramista indígena* identificada por um longo período anterior ao contato com o colonizador, isto por não haver na região nenhuma outra forma de expressão artística através da cerâmica que possa auxiliar na compreensão de problemas referentes ao ensino da Arte.

Palavras Chave: Cerâmica Indígena, Cerâmica Artística, Identidade Cultural.

**ABSTRACT**

MASTER DISSERTATION  
EDUCACIONAL POST-GRADUATION PROGRAM  
FEDERAL UNIVERSITY OF SANTA MARIA - RS - BRASIL.

**OF ABORIGINAL ARCHAEOLOGICAL CERAMICS TO ARTISTIC CERAMICS  
CONTEMPORARY: A QUESTION OF CULTURAL IDENTITY IN THE FORMATION AND  
ACTION OF PROFESSORS.**

AUTHOR: EDUARDO DUTRA  
ORIENTATION: DOCTOR ANA LUIZA RUSCHEL NUNES  
SANTA MARIA, APRIL, 2005.

The present research that inserts in the Line of Research: Education and Arts of the Program of the Post-Graduation in Education from Universidade Federal de Santa Maria - UFSM initiates for an inquiry concerning the *cultural identity* or the perception of its manifestation in the education of the art that, perhaps do not being understood as such, in an extremely devoid region and abandoned, that, distant from great centers, always meets the edges of the interests from state government. This context is configured in the city of Chapecó, situated in the west, about 600 km far from the State capital of the Santa Catarina, and whose demographic formation is deriving by Italian, Germans, Gauchos, Caboclos and Indians and many others immigrants. Currently the migration for this region in search of opportunities, multiplies the population still more. In this context, the local politics that for was excessively worried about the economic development in the search from solutions for the rise of the unemployment and the financial instability seems to be blind for the problematic that is created for the lack of incentive to the culture.

Believing that these conquests demand of time, effective and permanent work, having still as support the work of the art-educators in process of initial formation for the Universidade Comunitária Regional de Chapecó - UNOCHAPECÖ, I glimpse as one of the possible ways to be followed, the construction of a solid social base firmed by ethical and critical principles through the education. Thus I think about one practical fomented for the identification of sides that composes the cultural diversity derivative from multiple peoples that form the city of Chapecó and region, in order to create subsidies to the education of the Art.

One searched in the Guarani culture a referential regarding to the ceramist activity, in order to unchain education processes that culminate with the understanding of artistic ceramics and others forms of representation in the contemporary art.

Thus, it appears the proposal for the practical development of the pedagogical and directed education of the Art, and more specifically that one that it makes through knowledge, techniques and expressions of the ceramics, assuming as main referential to the *aboriginal ceramist tradition* identified by a long previous period from the contact with the immigrants, it is for not having in the region no one form of artistic expression through the ceramics that can assistant to understanding the problems referring with teach Art.

Words Key: Aboriginal Ceramic, Artistic Ceramic, Cultural Identity.



## **SUMÁRIO**

|   |      |
|---|------|
| <b>LISTA DE FIGURAS</b> .....   | X    |
| <b>LISTA DE GRÁFICOS</b> .....  | XIII |
| <b>LISTA DE ANEXOS</b> .....  | XIII |
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 14   |
| <b>Problematizando e refletindo sobre a temática</b> .....  | 14   |
| Uma trajetória e um problema .....  | 17   |
| <b>PARTE I - QUADRO TEÓRICO</b> .....   | 21   |
| <b>CAPÍTULO 1. Arqueologia Multicultural</b> .....  | 21   |
| 1.1 Incursões no terreno da arqueologia e do ensino da Arte .....   | 27   |
| <b>CAPÍTULO 2. A Cerâmica no Ensino da Arte</b> .....   | 31   |
| 2.1. A argila .....   | 32   |
| 2.2. A Cerâmica e seus aspectos históricos .....  | 35   |
| 2.3. A Cerâmica no Oeste de Santa Catarina .....  | 37   |
| 2.4. Uma ponte com referenciais nacionais .....   | 42   |
| 2.4.1. Antônio Poteiro: popular ou erudito? .....   | 44   |
| 2.4.2. Francisco Brennand: Identidade e Mito .....  | 49   |
| 2.4.3. Cerâmica Indígena Brasileira .....   | 53   |
| <b>CAPÍTULO 3. Reflexões da Arte e seu ensino</b> .....   | 59   |
| 3.1. A percepção do espaço na expressão da Arte Contemporânea .....                                       | 65   |
| 3.2. Arte como Cultura .....  | 71   |
| 3.3. Perspectivas para o Ensino da Arte .....   | 75   |
| 3.4. O Sensível na formação do professor de Artes .....   | 78   |
| 3.5. Possibilidades pedagógicas para o ensino da cerâmica a partir de uma perspectiva multicultural ..... | 84   |
| <b>CAPÍTULO 4. Identidade Multicultural na formação do professor de Arte</b> .....                        | 87   |
| 4.1. A Identidade cultural à luz de um paradigma emergente .....  | 92   |
| 4.2. Um novo paradigma sob a perspectiva multicultural:<br>Tolerância X Respeito .....                    | 95   |

|   |     |
|---|-----|
| <b>PARTE II - CONTEXTO INVESTIGATÓRIO</b> .....   | 98  |
| <b>CAPÍTULO 5. Metodologia Da Pesquisa</b> .....  | 98  |
| 5.1. Problemas enquanto questões de Pesquisa.....   | 100 |
| 5.2. Objetivos.....   | 101 |
| 5.2.1. Objetivo Geral.....  | 101 |
| 5.2.2. Objetivos Específicos.....   | 102 |
| 5.3. Categorias.....  | 102 |
| 5.3.1. Categoria Geral: Ensino da Arte .....  | 102 |
| 5.3.2. Categoria Específica: Identidade Multicultural.....  | 103 |
| <b>CAPÍTULO 6. Fundamentação Metodológica da Pesquisa</b> .....   | 105 |
| 6.1. Abordagem da Pesquisa.....   | 105 |
| 6.2. Os Sujeitos envolvidos na Pesquisa e Amostra.....  | 107 |
| 6.3. O Contexto da Pesquisa.....  | 108 |
| 6.4. Instrumentos de coleta de dados.....   | 110 |
| <b>PARTE III - ANALISANDO UMA PRÁTICA PEDAGÓGICA PARA O ENSINO DE<br/>CERÂMICA NA FORMAÇÃO E AÇÃO DO PROFESSOR DE ARTES<br/>VISUAIS</b> ..... | 115 |
| <b>CAPÍTULO 7. Levantamento de Dados: Exercícios Plásticos e arqueologia<br/>experimental</b> .....   | 121 |
| <b>CAPÍTULO 8. Análise do desenvolvimento da proposta</b> .....   | 142 |
| 8.1. Contexto deliberativo.....   | 149 |
| 8.2. O diagnóstico e a busca por soluções.....  | 159 |
| 8.3. “Experiências de Quase Morte”.....   | 160 |
| 8.4. “Fragmentos”.....  | 175 |
| 8.5. “Identidade”.....  | 188 |
| 8.6. “In Memorium”.....   | 194 |
| 8.7. “Da simplicidade ao ápice”.....  | 202 |
| 8.8. Análise e discussão da prática educativa.....  | 212 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 216 |
| <b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA</b> .....   | 222 |
| <b>ANEXOS</b> .....   | 218 |

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 1.</b> Monumento “O Desbravador” – Paulo de Siqueira..... | 22 |
| <b>Figura 2.</b> Urna Guarani.....                                  | 38 |
| <b>Figura 3.</b> Panela Guarani.....                                | 38 |
| <b>Figura 4.</b> Cerâmica Jê – Ungulada.....                        | 39 |
| <b>Figura 5.</b> Cerâmica Jê – Ponteada.....                        | 39 |
| <b>Figura 6.</b> Cerâmica Guarani – Pintada.....                    | 39 |
| <b>Figura 7.</b> Cerâmica Guarani – Estriada.....                   | 39 |
| <b>Figura 8.</b> Cerâmica Guarani – Aplicada.....                   | 39 |
| <b>Figura 9.</b> Cerâmica Guarani – Corrugada.....                  | 39 |
| <b>Figura 10</b> Deus bicho – A.Poteiro.....                        | 46 |
| <b>Figura 11</b> Deus Ecológico – A.Poteiro.....                    | 46 |
| <b>Figura 12</b> Tatuzada e Tartarugada – A.Poteiro.....            | 47 |
| <b>Figura 13</b> São Francisco – A.Poteiro.....                     | 48 |
| <b>Figura 14</b> Deus Tartaruga – A. Poteiro.....                   | 48 |
| <b>Figura 15</b> Vista parcial do Atelier de F.Brennand.....        | 50 |
| <b>Figura 16</b> Adão e Eva - F.Brennand.....                       | 51 |
| <b>Figura 17</b> A Cópula - F.Brennand.....                         | 51 |
| <b>Figura 18</b> Luxúria - F.Brennand.....                          | 51 |
| <b>Figura 19</b> Príapo - F.Brennand.....                           | 52 |
| <b>Figura 20</b> Lês Amantes - F.Brennand.....                      | 52 |
| <b>Figura 21</b> Antígora - F.Brennand.....                         | 52 |
| <b>Figura 22</b> Cerâmica Tapajônica Pintada.....                   | 54 |
| <b>Figura 23</b> Cerâmica Guarani Pintada.....                      | 54 |
| <b>Figura 24</b> Cerâmica Marajoara.....                            | 56 |
| <b>Figura 25</b> Cerâmica Marajoara (detalhe).....                  | 56 |
| <b>Figura 26</b> Cachimbo de Cerâmica Mbyá-Guarani.....             | 56 |
| <b>Figura 27</b> Cachimbo de Cerâmica Mbyá-Guarani.....             | 56 |
| <b>Figura 28</b> “A” e “B” -Figura Reclinada -Henry Moore.....      | 68 |
| <b>Figura 29</b> “A” e “B” MóBILE Suspenso - Alexander Calder ..... | 69 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Figura 30</b> Amostra de Argila.....                                 | 122 |
| <b>Figura 31</b> Reconstituição gráfica de panela Guarani.....          | 126 |
| <b>Figura 32</b> Painelas modeladas em argila.....                      | 128 |
| <b>Figura 33</b> Painelas modeladas em argila.....                      | 128 |
| <b>Figura 34</b> Preparo da argila.....                                 | 130 |
| <b>Figura 35</b> Painelas Queimadas.....                                | 135 |
| <b>Figura 36</b> Teste de plasticidade.....                             | 136 |
| <b>Figura 37</b> Teste de plasticidade.....                             | 136 |
| <b>Figura 38</b> Teste de plasticidade.....                             | 136 |
| <b>Figura 39</b> Forno Elétrico.....                                    | 138 |
| <b>Figura 40</b> Resultado da queima em forno elétrico.....             | 139 |
| <b>Figura 41</b> Forno Artesanal.....                                   | 140 |
| <b>Figura 42</b> Resultado da queima em forno artesanal.....            | 141 |
| <b>Figura 43</b> Resultado da queima em forno artesanal.....            | 141 |
| <b>Figura 44</b> Preparo da argila pelos acadêmicos.....                | 154 |
| <b>Figura 45</b> Construção dos cordéis de argila pelos acadêmicos..... | 154 |
| <b>Figura 46</b> Queima com serragem.....                               | 163 |
| <b>Figura 47</b> Forno de papel.....                                    | 163 |
| <b>Figura 48</b> Resultado da queima.....                               | 163 |
| <b>Figura 49</b> Confeção de esferas – Instalação “E.Q.M”.....          | 163 |
| <b>Figura 50</b> Brunimento.....  | 163 |
| <b>Figura 51</b> Organização do Forno.....                              | 163 |
| <b>Figura 52</b> “E.Q.M.” – vista parcial.....                          | 170 |
| <b>Figura 53</b> “E.Q.M.” – vista parcial.....                          | 171 |
| <b>Figura 54</b> “E.Q.M.” – Esboço.....                                 | 172 |
| <b>Figura 55</b> “E.Q.M.” – Estudo volumétrico.....                     | 172 |
| <b>Figura 56</b> Confessions for Mysel – Bárbara Chose-Riboud.....      | 182 |
| <b>Figura 57</b> “Fragmentos” – Vista frontal.....                      | 184 |
| <b>Figura 58</b> “Fragmentos” – Vista parcial.....                      | 184 |
| <b>Figura 59</b> “Fragmentos” – Esboço.....                             | 185 |
| <b>Figura 60</b> “Fragmentos” – Estudo volumétrico.....                 | 185 |
| <b>Figura 61</b> Processo de modelagem – Grupo “B”.....                 | 186 |
| <b>Figura 62</b> Processo de modelagem – Grupo “B”.....                 | 186 |
| <b>Figura 63</b> Processo de modelagem – Grupo “B”.....                 | 186 |
| <b>Figura 64</b> Peça danificada pela queima.....                       | 186 |
| <b>Figura 65</b> Peça danificada pela queima.....                       | 186 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Figura 66</b> “Identidade” .....  | 190 |
| <b>Figura 67</b> “Identidade” - Vista parcial.....                                   | 190 |
| <b>Figura 68</b> Processo de modelagem – Grupo “C” .....                             | 192 |
| <b>Figura 69</b> Grafismos – Grupo “C” .....   | 192 |
| <b>Figura 70</b> “Identidade” - Detalhe.....   | 192 |
| <b>Figura 71</b> “Identidade” - Esboço.....  | 193 |
| <b>Figura 72</b> “Identidade” - Estudo volumétrico.....                              | 193 |
| <b>Figura 73</b> “In Memorium” – Peça da instalação.....                             | 198 |
| <b>Figura 74</b> “In Memorium” – Peça da instalação.....                             | 198 |
| <b>Figura 75</b> “In Memorium” – Detalhe.....  | 198 |
| <b>Figura 76</b> “In Memorium” – Estudo volumétrico.....                             | 199 |
| <b>Figura 77</b> “In Memorium” – vista externa.....                                  | 200 |
| <b>Figura 78</b> “In Memorium” – interior.....                                       | 200 |
| <b>Figura 79</b> Trabalhos de infância do acadêmico A.M. ....                        | 201 |
| <b>Figura 80</b> Reciclagem da argila.....   | 203 |
| <b>Figura 81</b> Retirada de água da argila.....                                     | 203 |
| <b>Figura 82</b> Ajuste da umidade da argila.....                                    | 203 |
| <b>Figura 83</b> Amostra da argila.....  | 204 |
| <b>Figura 84</b> David Smith, Loise Nevelson.....                                    | 206 |
| <b>Figura 85</b> Tanktotem – David Smith.....  | 206 |
| <b>Figura 86</b> “Da simplicidade ao ápice” –Esboço.....                             | 208 |
| <b>Figura 87</b> “Da simplicidade ao ápice” – Estudo volumétrico.....                | 208 |
| <b>Figura 88</b> “Da simplicidade ao ápice” – Montagem.....                          | 209 |
| <b>Figura 89</b> “Da simplicidade ao ápice” – Detalhe.....                           | 209 |
| <b>Figura 90</b> “Da simplicidade ao ápice” – Detalhe.....                           | 209 |
| <b>Figura 91</b> “Da simplicidade ao ápice” – Confecção dos módulos.....             | 210 |
| <b>Figura 92</b> “Da simplicidade ao ápice” – “A” & “B” -Tratamento superficial..... | 210 |
| <b>Figura 93</b> “Da simplicidade ao ápice” – Peças queimadas.....                   | 210 |
| <b>Figura 94</b> “Da simplicidade ao ápice” – Totem.....                             | 211 |
| <b>Figura 95</b> “Da simplicidade ao ápice” – Totem.....                             | 211 |

**LISTA DE GRÁFICOS**

|                |          |   |     |
|----------------|----------|---|-----|
| <b>Gráfico</b> | <b>1</b> | Proposta pedagógica para o ensino da cerâmica.....              | 142 |
| <b>Gráfico</b> | <b>2</b> | Aplicação de proposta pedagógica para o ensino da cerâmica..... | 214 |

**LISTA DE ANEXOS**

|              |           |  |     |
|--------------|-----------|--|-----|
| <b>Anexo</b> | <b>1.</b> | Questionário sobre conceitos e concepções de cultura na formação de professores de Arte..... | 228 |
| <b>Anexo</b> | <b>2.</b> | Roteiro para pesquisa em cerâmica.....   | 229 |
| <b>Anexo</b> | <b>3.</b> | Dados extraídos dos questionários sobre conceitos e concepções de cultura ...                | 232 |
| <b>Anexo</b> | <b>4.</b> | Laudo análise granulométrica conjunta realizada com solos da região.....                     | 238 |
| <b>Anexo</b> | <b>5.</b> | Texto referente às instalações - divulgação.....   | 250 |
| <b>Anexo</b> | <b>6.</b> | Etiquetas de identificação das instalações.....  | 251 |

## **INTRODUÇÃO**

### **Problematizando e refletindo sobre a temática**

A Universidade Comunitária Regional de Chapecó – UNOCHAPECÓ – em função do que previa o projeto do curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, implantou no primeiro semestre de 1999 o laboratório de Escultura e Cerâmica para atender às disciplinas de Pesquisa de Materiais Expressivos II, Escultura I, II e III, bem como à disciplina de **Cerâmica**.

Hoje em processo de extinção pela adequação da grade curricular e do projeto pedagógico às novas diretrizes do MEC, o curso de Educação Artística passa a se chamar Licenciatura em Artes Visuais. Foi através de longa argumentação que se fez possível manter na nova grade a disciplina de Cerâmica que, em função da escassez de horas para disciplinas práticas com a nova configuração do curso, cogitava-se sua oferta apenas como disciplina optativa.

Desde sua implantação em 1999 a maior das dificuldades encontradas no processo de ensino sempre foi o acesso à matéria prima para a disciplina de Cerâmica: a **Argila**. Mesmo sendo encontrada em todo planeta e representando a maior parcela na composição de sua superfície sólida, nem todas possuem as qualidades plásticas necessárias ao trabalho na cerâmica.

A cerâmica, que sempre esteve no topo de uma escala comparativa do nível de aprimoramento de culturas ancestrais ao redor do mundo, apresenta-

se ainda como uma forma de registro destas culturas há muito tempo desaparecidas; através dela podemos identificar os usos e costumes dos povos que habitaram uma determinada região e sua contribuição ao progresso social e é ainda reconhecida pelas qualidades terapêuticas e didáticas de sua matéria prima, a argila.

A modelagem com argila utilizada em salas de aula, servindo como um forte propulsor ao raciocínio tridimensional, desperta no indivíduo uma consciência do espaço numa concepção abrangente, indispensável a carreiras profissionais que trabalhem questões referentes à *criação humana X espaço circundante* e suas inter-relações (engenharias, arquitetura, geografia, escultura, etc...), estimulando ainda as demais áreas do conhecimento. As noções de espaço e suas relações criadas pelo educando tornam o homem um agente ativo/modelador do seu próprio *espaço* consciente, interagindo socialmente com seus semelhantes, consciente das limitações e de seus inter-relacionamentos.

Após verificar em sala de aula a pouca plasticidade da argila utilizada em olarias da região e a total ausência no comércio de uma argila que satisfizesse nossas necessidades no processo de modelagem da cerâmica, não restava outra alternativa senão *importar* a matéria prima de outras regiões. E da mesma forma esta ausência se percebe na busca por referenciais que não encontram raízes nos registros das atividades locais.

O que poderia constituir um contra-senso ajuda-me a reafirmar as intenções desta pesquisa e dos encaminhamentos da disciplina de cerâmica nos cursos de Arte em que atuo. Pois o vácuo existente entre a realidade das práticas escolares envolvendo o ensino da cerâmica e o desenvolvimento da cerâmica artística hoje, por constatar a deficiência da produção ceramista nesta região, tornam ainda mais relevante este tipo de estudo que priorize e dê valor a esta prática que demonstra sua importância nada menos que por estar relacionada à própria sobrevivência do ser humano.



Em contrapartida sabe-se que culturas indígenas no Brasil dominam as técnicas da cerâmica a milhares de anos, representando um grande salto no desenvolvimento destas civilizações. Minha inquietação inicia-se pela constatação do registro de grupos indígenas (pretéritos) na região Oeste do estado de Santa Catarina, que trazem, como no resto do Brasil, elementos de uma cultura ceramista que acenam como um possível recurso aos encaminhamentos surgidos com o problema anteriormente descrito.

Fugindo ao risco da pretensão de desenvolver novos conceitos, o que busco com esta pesquisa é promover o entendimento de uma **identidade cultural** ou a identificação desta, que pode não estar sendo percebida como tal, numa região extremamente carente e desamparada e que, distante de grandes centros, encontra-se sempre à margem dos interesses do governo estadual no que diz respeito a iniciativas que viabilizem projetos culturais.

Não entendo a identidade como uma figura estanque, e, portanto, pode ser trabalhada em diversos meios que não necessariamente aqueles onde são originadas. Segundo Stuart Hall “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (HALL, 2000, p.7).

A construção deste referencial regional para o ensino da arte tanto cria um aparato para o ensino da cerâmica e que deve ser mesclado aos conhecimentos universais da arte e em especial sobre a cerâmica na contemporaneidade como também tende a aumentar a auto-estima do educando tratando de temas de seu dia a dia, com novos olhares sobre problemas que afligem a gerações inteiras, tendo em vista a complexidade da sociedade e suas interculturais.

### **Uma trajetória e um problema**

Imagino que a percepção de tal problemática deva-se a um olhar especulativo de quem não pertencia a este local. Formado no curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – Florianópolis - SC, cursei ainda as Disciplinas de Escultura IV (Materiais Rochosos), e Escultura V (Metal) do Curso de Bacharelado em Escultura e Cerâmica na mesma instituição, no mesmo período em que colaborava efetivamente com as pesquisas desenvolvidas na oficina de Escultura para a implantação da Disciplina de Escultura VIII (Fundição em Metal).

Em 1997, passo a integrar o corpo docente da UDESC na categoria de Professor Colaborador para a área de Escultura, aprovado em processo seletivo. A partir de então ministrei as disciplinas de Escultura em Madeira, Escultura em Materiais Rochosos, Escultura em Metal e a disciplina de Escultura VIII – Fundição em Metal, daquela instituição.

Aprovado em Processo Seletivo da Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC - Campus Chapecó, e que hoje passou a se chamar Universidade Comunitária Regional de Chapecó – UNOCHAPECÓ da qual integro o corpo docente desde março de 1999, com credenciamento para ministrar as disciplinas de História da Arte, Pesquisa de Materiais, Escultura, Cerâmica e Desenho. Atuei também nas mesmas disciplinas em outras Universidades da região como a UNOESC – São Miguel do Oeste e de Xanxerê, UnC de Concórdia e a UNIPLAC de Lages. Isto me possibilitou ter um olhar mais amplo sobre o problema, que não é exclusividade de Chapecó.

Durante todo este período, participei de diversas exposições coletivas e individuais, e Cursos, Seminários, Congressos e Workshop's na área de Artes e Arte-Educação.

Ainda na UNOESC – Chapecó coordenei, ao mesmo tempo em que cursava a Especialização “O Ensino da Arte Fundamentos Teórico- Metodológicos”, cujo objeto de pesquisa centrava-se na dificuldade encontrada em sala de aula com alunos que se iniciam na linguagem tridimensional, por verificar problemas e mesmo bloqueios no planejamento e execução de formas tridimensionais. Em nível de especialização alcancei certificação no curso de “Arqueologia” com área de concentração em *Processos Interdisciplinares em Arqueologia* realizado na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - URI – Campus de Erechim - RS, na busca por subsídios para o ensino da Cerâmica com base em conhecimentos da cultura local antepassada.

Passados cinco anos de inserção na cultura local, imagino que possa perceber o problema por novas perspectivas. Chapecó é uma cidade relativamente nova, solidificada com base na agroindústria. Sua população é formada pelo êxodo em busca de oportunidades. Nesse contexto, a política local esteve por demais preocupada com o desenvolvimento econômico na procura de soluções para o inchaço do desemprego e a instabilidade financeira.

Ao se avaliar a freqüência de atividades culturais no decorrer de muitos anos, figuram pouquíssimas iniciativas de entidades privadas ou de particulares, que por não encontrarem eco no meio político ou mesmo entre uma população que talvez não estivesse pronta a recebê-las, terminam sem continuidade.

Acreditando que estas conquistas demandam de tempo e de um trabalho efetivo e permanente e tendo como arrimo o trabalho dos arte-educadores em formação pela UNOCHAPECÓ, vislumbra-se como caminho a ser seguido: a formação de uma base social sólida firmada por princípios éticos e críticos através da educação e que promova a percepção e a valorização às minúcias de nossa formação e estruturação social.

A Pesquisa destina-se a fomentar o ensino pela identificação de facetas que compõe a diversidade cultural derivada das múltiplas etnias que formam o município de Chapecó e região. Pois, segundo o que nos indica Andrea Semprini, “a perda de referenciais por parte de numerosos grupos sociais é, sem dúvida, uma das causas principais das reivindicações identitárias e multiculturais” (SEMPRINI, 1999, p.40).

Valendo-me, para tanto, dos resultados da pesquisa realizada na pós-graduação que envolve “Arqueologia Experimental e Ensino da Arte” – URI Erechim - e ainda por outra com financiamento do Balcão de Projetos (2000–2001) da UNOCHAPECÓ: “Resgate da Cultura Ceramista Indígena Regional”, que realizei partindo em busca do registro da expressão mais autêntica da cerâmica na região; sendo que a excetuar a cerâmica das olarias, encontrou-se apenas o registro da cerâmica arqueológica esquecida pelos próprios grupos indígenas atuais.

Consciente de que o registro arqueológico da cerâmica encontrada na região representa a cultura de grupamentos humanos já extintos, o que impossibilita qualquer relação concreta com povos indígenas atuais e menos ainda com os descendentes de colonizadores em grande parte responsáveis por este desaparecimento, o importante é perceber as possíveis relações decorrentes deste entrelaçamento cultural no passado e no presente e a relação marcada pela ocupação de um mesmo espaço territorial por esta diversidade cultural que hoje constatamos.

Esta proposta visa a dar continuidade às pesquisas anteriores e investigar a produção ceramista indígena regional agrupando subsídios tanto para o ensino na disciplina de Cerâmica no curso de Educação Artística (em fase de extinção) e o novo Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNOCHAPECÓ, como também nas aulas de Arte em toda rede de ensino da região. Dessa forma aproximar-se-á o educando de elementos de uma cultura tipicamente regional na expectativa de contribuir para revitalização da cultura destes povos através da conscientização e respeito a seus usos e costumes,

trazendo, ainda, informações práticas para o trabalho com a cerâmica em sala de aula a partir deste referencial.

## **PARTE I - QUADRO TEÓRICO**

## CAPÍTULO 1 - **Arqueologia multicultural**

A arqueologia, enquanto ciência a serviço do homem, e este como ser social, nos mostra uma faceta resultante de pesquisas que só se fez possível dentro das perspectivas de uma nova arqueologia.

Em artigo publicado pela revista, do Departamento do Patrimônio Histórico - Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, de autoria da Arqueóloga do DPH/SMC-SP Lúcia Giuliani, nos fala sobre o “pluralismo cultural da sociedade contemporânea” visto por uma perspectiva da arqueologia.

Lúcia Giuliani cita o prof. Edgar De Deca ao se referir aos monumentos da cidade de São Paulo que vem recebendo atenção como **Mitos**, pois não retratam a realidade de um complexo processo de estruturação social. Em sua maioria, contam apenas a história dos “vencedores”, pretensos heróis (GIULIANI, 1995, p.90).

Da mesma forma em Chapecó, o ícone usado como cartão postal da cidade é uma escultura em ferro com 14 metros de altura, 5.7 metros de largura, pesando cerca de 9 toneladas, de autoria do escultor de maior expressão na região: Paulo de Siqueira. O escultor, em sua concepção, quis retratar “a figura de um gaúcho empunhando um machado, simbolizando o trabalho e a luta para subjugar o meio hostil (...) na mão esquerda está um louro simbolizando a conquista e a vitória”.<sup>1</sup>

“O Desbravador” (figura 1), como foi intitulado, está próximo ao marco zero da cidade, dividindo este local de destaque com a Catedral, a Praça principal e prédios públicos do poder municipal.

---

<sup>1</sup> Informações contidas no site da internet que lista alguns pontos turísticos do município de Chapecó, [www.desbravador.psi.br](http://www.desbravador.psi.br)



Fig.1 – Monumento “O Desbravador”  
14m x 5,7m – 1981- Paulo de Siqueira  
Chapecó – SC

Tamanha exaltação não pode passar despercebida pelo visitante e marca diariamente como referente ideológico à identidade da população, que em boa parte desconhece sua verdadeira história e o papel do “desbravador” como sendo uma figura de linha de frente que usurpava, espoliava, seqüestrava e, por muitas vezes, matava o indígena e sua cultura.

O termo desbravador foi rapidamente incorporado ao vocabulário local e não são raras as constatações de seu emprego para designar pontos comerciais, eventos, provedores e *sites* na internet, codinomes e indicações de veneração em discursos políticos que sintetizam a necessidade de uma auto-afirmação cultural de um povo carente de ídolos e referenciais.

Conforme Lúcia Giuliani, o bandeirismo e a elite cafeeira figuram como determinantes de todo um contexto histórico em detrimento das classes

subordinadas formadas por “imigrantes de diversas etnias e dos próprios indígenas” (GIULIANI, 1995, p.90), que, por não terem força representativa, caíram no ostracismo da história.

Apesar de tudo, o arqueólogo acaba fazendo o resgate indistinto da totalidade do registro da cultura material encontrada nos sítios. Mesmo que sua pesquisa não tome este rumo, acaba por levantar dados que “demonstram a diversidade das influências culturais a que foram submetidos tanto o colonizador como os povos indígenas” (GIULIANI, 1995,p.90).

A exemplo disto, pode-se observar a cerâmica resultante deste contato denominada como “neobrasileira” que mantém a técnica construtiva do elemento indígena incorporando motivos decorativos da louça européia. A mesma situação se verifica com relação à cultura negra, em especial pela análise de alguns cachimbos. A partir destas constatações e sem um referencial nacional para propor uma pesquisa arqueológica com base nas teorias do multiculturalismo, Lúcia Giuliani busca subsídios para sua argumentação, principalmente no trabalho de arqueólogos norte-americanos que vêm abordando a questão da identidade étnica.

Com uma abordagem que dá relevância à heterogeneidade étnica das formações urbanas, que se mostra de grande valia na compreensão da complexidade das formações urbanas atuais e como exemplo de como é possível a coexistência das diferenças.

Em vista disso, as pesquisas no Brasil deveriam ser dirigidas também para “interpretação em vez da mera identificação da presença de padrões” (GIULIANI, 1995, p.90).que identifiquem a presença destes grupos étnicos, pois somente assim teremos uma aproximação mais fiel do fato arqueológico que se apresenta através da cultura material. Esta premissa figura entre os objetivos desta pesquisa, no sentido de que se possa, através do ensino da arte subsidiado por considerações a respeito da cerâmica arqueológica Guarani encontrada na região, despertar a sociedade local para os entrelaçamentos, significados e conseqüências da coexistência de culturas distintas.



Isto, de certa forma, promove uma aproximação entre a produção científica e a realidade do contexto social a que se refere. Neste sentido Giuliani entende que:

A discussão de significância pública de sítios arqueológicos inclui as possibilidades de seu uso na educação sobre os padrões de comportamento no passado, sobre a maneira como eles podem ser estudados e os benefícios derivados para o público, no estudo e conservação de recursos arqueológicos. **O objetivo é fazer a arqueologia tanto pública como publicamente relevante.** (GIULIANI, 1995, p.90). (O grifo é meu).

Pois, para Giuliani, “o multiculturalismo diz respeito à compreensão e aceitação da diversidade cultural”. E a arqueologia pública “é um veículo educacional através do qual podemos banir o medo da diversidade e adquirir conhecimento que nos ajuda a lidar com as populações multiculturais que compõe o mundo atual” (GIULIANI, 1995, p.91). Como vemos, a disseminação das teorias da multiculturalidade já ultrapassa as fronteiras das ciências humanas.

Contudo, conforme Ivone Richter “Historicamente, o termo ‘multiculturalidade’ não é de forma alguma um termo pacífico e de um sentido único (...) Esse termo tem sido utilizado como sinônimo de ‘pluralidade ou diversidade cultural’, indicando as múltiplas culturas hoje presentes nas sociedades complexas (RICHTER, 2003, p.19).

Mesmo que “atualmente, [venha] sendo utilizado o termo ‘interculturalidade’, que implica uma inter-relação de reciprocidade entre culturas” (Galino e Escribano 1990; Elousa *et al.* 1994; Barbosa 1997, 1998, apud. RICHTER, 2003, p.19), adoto, nesta pesquisa o termo multicultural por entender que não é o foco desta pesquisa discutir a questão semântica e por ser “a denominação de “multicultural” que se encontra consagrada na literatura, tanto na área da educação quanto da arte-educação, pois é dessa forma que a questão da diversidade vem sendo estudada e discutida há muito tempo” (RICHTER, 2003, p.19)

Segundo o Prof. Santo Rosseto, Chapecó “começou a ser conhecida dos colonizadores europeus e seus descendentes a partir de 1641, ano em que por

aqui passou o primeiro grupo de bandeirantes a caminho do Rio Grande do Sul” (ROSSETO, in: CEOM, p.9, 1995). As pesquisas arqueológicas demonstram, porém, que milhares de anos antes de Cristo, já existiam grupos humanos na região:

Os primeiros grupos humanos a penetrarem em território de Santa Catarina foram grupos caçadores coletores, que teriam atingido a região através do Rio Uruguai por volta de 5.500 a.C. Posteriormente, o Litoral, em face dos amplos recursos alimentares de que dispunha, terá servido como pólo de atração, abrigando populações diversificadas e por um longo período de tempo. O povoamento do litoral, iniciou-se praticamente até a chegada dos grupos europeus. Os grupos humanos pescadores e coletores, pré-ceramistas foram substituídos por grupos ceramistas talvez agricultores por volta de 1.000 a.C.(BACK apud SANTOS,1973,p.28).

Sucedendo a ocupação indígena, surgem os caboclos como resultado da miscigenação de ocupantes luso-brasileiros com povos indígenas remanescentes.

A fase de colonização efetiva com elementos de origem “alemã e italiana, vindos principalmente do Rio Grande do Sul pelo desenvolvimento dos projetos de colonização e da exploração madeireira” (POLI in:CEOM,p.74,1995) aos poucos se sobrepõe aos caboclos que eram:

(...) geralmente relegado à segunda plano em função de sua pouca expressão econômica. Quase sempre pobres, raramente proprietário das terras que exploravam, estes caboclos desbravavam sertões, embora, via de regra, seja menosprezada a importância de sua contribuição, por terem uma filosofia de vida divergente com a dominante nas atuais comunidades (POLI in:CEOM,1995,p.74).

A espoliação das terras e da cultura dos povos autóctones e seus ancestrais estão longe de uma solução que represente uma retratação e devolução da dignidade subtraída destes grupos. A persistente presença dos representantes dos milhares de indígenas mortos e usurpados de sua liberdade, por conta da ocupação branca, está pelas ruas de Chapecó, perambulando como almas indigentes; sobrevivem com os restos da sociedade

que não os reconhece, e nunca o fará, como verdadeiros herdeiros destas terras. Não pelo sentido da posse, mas de uma vida em harmonia com a natureza que o colonizador branco europeu nunca foi capaz de entender pois há muito tempo esqueceu esse modo de vida.

Também sob esta perspectiva foi conduzida a presente pesquisa, sem a pretensão utópica de ver esta situação revertida, mas de reconhecer através do registro da cultura material deixada por povos antepassados, a construção de toda complexidade da sociedade atual.

Um trabalho em arte-educação que pretenda ter como referencial esta forma de registro da cultura material de sociedades que não aquela na qual estamos inseridos, deve buscar a mínima compreensão dos fatores que norteiam sua elaboração. Conhecemos hoje diversas experiências de como se conduzir atividades de ensino através da arte partindo de referenciais que não pertencem diretamente ao universo desta, mas sim de elementos do cotidiano do educando e, por vezes também, comum ao artista, o que faz com que se efetive o processo. Desta forma, aproximamos o educando de sua realidade e com maior facilidade investe-se em conteúdos específicos sobre arte, na compreensão crítica e contextualizada do meio cultural em que estão inseridos. Conforme Ivone Richter “A estética do cotidiano subentende, além dos objetos ou atividades presentes na vida comum, considerados como possuindo valor estético por aquela cultura, também e principalmente a subjetividade dos sujeitos que a compõem e cuja estética se organiza a partir de múltiplas facetas de seu processo de vida e de transformação” (RICHTER, 2003, p. 20).

### **1.1. Incursões no terreno da arqueologia e do ensino da Arte**

Tendo como preocupação central o ensino da Arte e mais especificamente o ensino subsidiado pela prática da cerâmica, busco novos caminhos para percorrer com uma problemática que se inicia pelo fato de não encontrarmos referenciais plásticos -Artistas da Cerâmica- na região em que leciono atualmente<sup>2</sup>, o que poderia auxiliar na condução das práticas escolares pela identificação dos sujeitos com um objeto de estudo presente em sua formação cultural. E também pela dificuldade em se obter uma matéria prima de qualidade para modelagem da cerâmica, o que pode ser entendido como consequência do próprio fato de não se cultivar esta prática na região.

Procuro desta forma tirar partido de uma faceta bastante peculiar à arqueologia, à arte e seus processos de ensino, sendo que estas áreas são por natureza interdisciplinares. Exigindo uma abertura a diferentes pontos de vista sobre o mesmo problema.

Tendo em conta as prováveis polêmicas levantadas a partir desse tipo de enfoque, proponho relatar minhas vivências e experiências a partir de uma proposta em Arqueologia Experimental para entender como adequar novas possibilidades técnicas e recursos locais ao ensino da cerâmica, aproximando os professores de arte em processo de formação inicial, dos conhecimentos a respeito da produção da cerâmica indígena regional.

Por esta perspectiva, vejo configurar-se uma tênue linha divisória de onde termina o ensino da arte e onde começa a educação patrimonial que segundo André Soares é objetivamente

Um programa que busca a conscientização da comunidade acerca da importância da criação, da valorização e da preservação dos patrimônios locais essa conscientização é um exercício de interação da população com o patrimônio da sua região (SOARES, 2003 p.24).

De certa forma, o desejo de aproximar nossa compreensão da complexidade do dia a dia de povos antepassados está nos projetos de todo

---

<sup>2</sup> Refiro-me mais especificamente à cidade de Chapecó. Contudo pude perceber problemas semelhantes a partir da cidade de Lages no Início do Planalto Catarinense em direção ao Oeste do Estado. Não há por toda esta região uma produção expressiva em termos de Cerâmica Artística ou mesmo Artesanal que sirva como referencial regional para o ensino curricular através desta forma de expressão.

arqueólogo ou arqueóloga. Contudo, esta me parece uma informação que dificilmente será recuperada em sua plenitude.

Pois sabemos que estudos sobre o fato histórico, a partir do registro escrito ou da cultura material, conduzem tanto a uma visão carregada de parcialidades quanto a complexas teorias e conjecturas. Isto se considerarmos que o registro escrito estará sempre carregado das convicções de quem o escreve e, da mesma forma a análise da cultura material traz consigo as impressões pessoais do arqueólogo. Como nos afirmam Renfrew & Bahn:

El registro histórico hace declaraciones, ofrece opiniones, emite juicios (aunque estas declaraciones y estos juicios deban ser interpretados). Los objetos que descubren los arqueólogos, por su parte, no dicen nada de sí mismos directamente. Somos nosotros, en el presente, los que debemos darles sentido (RENFREW & BAHN, 1998, p.10).

Assim o que temos é a memória reconstituída por informações (em muitos casos imprecisas) do fato real, sendo que este só poderia ser compreendido em sua totalidade se fosse restaurado completamente seu contexto: como numa aventura *Spilberguiana* através de uma viagem no tempo, o que ironicamente determinaria a extinção da própria classe dos arqueólogos, pois se isto fosse possível se perderia o sentido de sua *práxis* pela inexistência do objeto de estudo.

Em vista disso, o pesquisador está sempre à procura de novos métodos de coleta de dados que possibilitem a confirmação de suas teses, diminuindo impasses e consolidando a pesquisa. Neste sentido, a arqueologia experimental passaria de longe pela intenção de ser a solução destes problemas. Ao contrário disto, o que aqui se sugere é mais uma proposta de abordagem para análise dos problemas que pode ser somada a outras na construção de um referencial regional para o ensino da arte e

Na construção de um conceito de patrimônio, seja ele histórico, artístico, cultural, seja emocional, estamos ante situações nas quais a contextualização é fundamental para a existência do objeto, dado o

perigo de serem realizadas 'coleções museológicas' desprovidas de qualquer sentido na preservação da memória.(SOARES, 2003, p.21).

Distante de uma tentativa de falsificar uma cultura pela proposta de experimentar as técnicas e vivenciar as práticas de indivíduos que aqui produziram cerâmica em algum momento, o real intento deste trabalho é de propor a compreensão a partir da transposição de contextos, considerando que exista essa possibilidade. Buscando identificar em nosso meio, os problemas e soluções encontradas por estes indivíduos com os quais compartilhamos o mesmo espaço geográfico, porém distanciados pelo tempo. Cada qual em seu tempo enfrentamos nossos problemas e temos objetivos que se assemelham, desejamos instintivamente sobreviver, multiplicar-nos, buscar o bem estar físico e espiritual e, para tanto, aprendemos a viver em sociedade.

O desafio insere-se na proposta de perceber nos problemas, ou na superação destes, tanto novas possibilidades para o ensino da arte como equivalências aos problemas enfrentados por ceramistas no passado e com isso melhor entender seu modo de vida.

Ainda que a política de patrimônio tenha preservado muito desigualmente os bens culturais, com o predomínio do grandioso e rebuscado em detrimento daquilo que representava os costumes e anseios de muitos, não cabe dúvida que o contato direto com museus, edifícios e artefatos históricos permite uma salutar abertura para a variedade cultural, no passado e no presente.  
(FUNARI & PINSKY, 2002 p.9).

Devemos observar que “cultura não se restringe ao estudo formal ao contrário; todas as nossas ações fazem parte da cultura” (FUNARI & PINSKY, 2002, p.9). E, em se tratando de vestígios da cultura material, cabe ao pesquisador tentar de certa forma reconstituir estas ações através de sua sensibilidade e entendimento do fato histórico no intento de legar à sociedade atual e futura o entendimento de si própria.

Neste sentido, a diversidade cultural que forma a atual organização social do município de Chapecó e região deve ser entendida como resultante

dos processos de formação cultural por assimilação não somente das semelhanças entre si, mas, principalmente, pelo respeito a diferenças constantes em sua origem.

Em resumo, é minha preocupação trabalhar a partir da conscientização e sensibilização, evitando o risco de cometer o mesmo erro histórico da submissão, desrespeito e supervalorização de algumas representações culturais em detrimento de outras.

Este subsídio histórico deve, ao menos em teoria, criar laços de afeição que vinculem o estudante a uma prática que para seus olhos pode parecer inteiramente nova. Com esta interação, creio ser possível promover a aproximação, sem maiores choques, com conhecimentos específicos sobre o emprego da cerâmica como possibilidade de expressão artística e inserida num contexto contemporâneo.

## **CAPÍTULO 2 - A Cerâmica no Ensino da Arte**

Percebemos o mundo de diversas formas e cada novo olhar ou maneira de percebê-lo nos fornece novos ângulos e suscita outros olhares. O desenvolvimento de uma nova linguagem possibilita ao ser humano novas fronteiras a serem transpostas e lhe trazem novas perspectivas e direcionamentos para sua vida, bem como para suas relações.

Assim acontece com aqueles que ingressam ou passam a se comunicar com o mundo através da linguagem da cerâmica. Apropriando-se do espaço real que circunda a obra de arte e envolve quem a cria ou aprecia; denota os mesmos princípios de qualquer forma escultórica resolvida com outros

materiais. A cerâmica artística nada mais é do que uma forma de escultura realizada com argila e que é queimada.

El interés mostrado por las cerámicas ha aumentado constantemente a causa de una buena razón. Las cerámicas ofrecen varias facetas atractivas: como artesanía, brindan la oportunidad de confeccionar una amplia gama de artículos funcionales y, como arte, ofrecen una perfecta forma de expresión debido a la infinidad de combinaciones de color y textura (CHRISTY, 1993, p.8).

Outro problema que se observa é a carência de mecanismos que facilitem a docência em arte no que se refere à tridimensionalidade, ou, ao menos, o desconhecimento por parte do corpo docente que atua na rede de ensino, dos benefícios e possibilidades quando não da cerâmica ao menos da modelagem.

Este problema poderia ser em parte solucionado com o uso da argila que, por vezes, surge como um oásis no deserto da inatividade. Todavia, sem água. Tem-se em conta uma fração das possibilidades do material, mas como empregá-la?

A argila é reconhecida por suas qualidades plásticas, estéticas, e mesmo como elemento que está intimamente relacionado com a evolução das civilizações através das mais diversas regiões do mundo, e ainda como portadora de conteúdos que transcendem à percepção física podendo ter qualidades terapêuticas ou de cunho espiritualístico.

A exploração destes conteúdos por certo produziria novos encaminhamentos à utilização da argila como material didático com possibilidades quase que inesgotáveis. Outras questões que suscita tal enfoque referem-se ao aproveitamento comercial da cerâmica artística na região que, numa primeira análise, parece pouco ou nada desenvolvido.

É importante levarmos em conta que a má qualidade da argila não implica no seu descarte. Como mencionadas anteriormente, as propriedades físicas da argila podem ser re-trabalhadas pela adição ou subtração de determinadas substâncias ou mesmo pela adequação das técnicas de trabalho.



## 2.1. A Argila

Quando falamos em cerâmica, é indissociável a lembrança de sua matéria prima, a argila, e seu processo de transformação. Trata-se de uma terra fina, mole e impermeável, que, com água, resulta numa massa plástica e, se cozida, endurece. Os vários tipos de argila diferem entre si, sendo alguns mais utilizados do que outros. A eleição da matéria prima a ser utilizada se dá em função do trabalho a ser realizado e da forma muito pessoal com que o artista se relaciona com o material, através de técnicas milenares ou particulares de produzir o objeto cerâmico. “Os barros existem em todo o mundo , constituindo a maior parte da superfície terrestre. São rochas sedimentares de grão fino que tiveram origem na decomposição, química, ou por erosão, das rochas feldspáticas como o granito ou o pórfiro. Os seus principais elementos são a sílica e o alumínio” (FRICKE, 1992, p.7).

Pode-se escolher a argila de acordo com o próprio gosto, mas sempre considerando a realização do trabalho ao qual ela se destina. Existem vários tipos de argila, dependendo dos minerais que compõem cada solo. A argila gorda é composta por minerais que a tornam mais moldável e, depois de cozida, mais resistente. A argila magra é mais quebradiça. É com ela que se faz o tijolo comum. A argila branca é a mais fina e com ela que se faz a porcelana. Estas características plásticas da argila podem ser re-trabalhadas aproximando-as das necessidades do artista. Segundo Lima “A plasticidade é a maior ou menor capacidade que a argila tem de ser modelada através da aplicação de uma força e de conservar a forma adquirida, após a retirada dessa força” (LIMA s/d, p4).

Já a queima consiste na transformação físico-química dos elementos que compõem a massa cerâmica. Depois de queimada, ela passa a ser chamada de corpo cerâmico onde adquire consistência, dureza, resistência; quando analisamos em termos de transformação, analogamente à história do simbolismo do ser humano, o barro através do *sopro divino* é transformado em homem. Assim, começamos a perceber o conteúdo transcendente da argila como matéria de transmutação de congregação dos elementos.

O fascínio que a cerâmica exerce sobre o homem começa com o seu material (...) E é de barro que é feita a nossa casa, o planeta. É onde colocamos os nossos pés e nos ligamos com a realidade e nos sentimos confortáveis (...) As imagens tradicionais dizem que nós viemos da terra. Mas o material inicial, o barro, é apenas o começo de um longo trabalho. O processo se realiza pelo fogo. De alguma forma o barro é queimado. Ele pode ser lentamente queimado pelo sol ou, o que é mais comum, ele é transformado pelo fogo diretamente em um forno (...) Este processo de transformação tem um evidente simbolismo, já que o fogo é sinal de modificação essencial. Todas as civilizações tiveram cerimônias ritualísticas de transformação espiritual realizadas com fogo (Artistas da Cerâmica Brasileira, 1985, p7).

Observa-se, ainda, grande correspondência entre a cerâmica e a história cósmica que o homem atribui à sua gênese: a cerâmica é constituída por quatro elementos, a terra, a água, o ar e o fogo; os mesmos que a Antigüidade clássica acreditava compor as realidades física e espiritual. Desta forma, o ato de se fazer cerâmica, esta arte ancestral, evoca no homem, de maneira simbólica, o mito essencial da criação do mundo e da espécie humana. O ar-sopro, a terra-barro, a água e o fogo.

Há de se considerar ainda a imprevisibilidade no processo da queima, da transformação, o que dá um certo caráter de jogo ao ritual que envolve a produção da cerâmica. Por mais virtuoso que seja o artista, não pode prever o resultado preciso após a queima. Ele convive com a combinação de variantes que vão determinar as características da peça. O artista prepara-se

continuamente para trabalhar o acaso. Ele sabe que o acaso faz parte do processo criativo e que está colocando em ação forças imprevisíveis.

## 2.2. A Cerâmica e seus aspectos históricos

Não se conhece o "inventor" da cerâmica, nem como isso aconteceu, mas é provável que a história da cerâmica comece logo após a descoberta do fogo. O homem verificou que, ao ser queimada, a argila transformava-se em material inalterável pela água."Cerâmica vem do grego, da palavra **Kéramos**, que significa barro, argila. **Keramicós** quer dizer feito de argila, cerâmico, e também era o nome do local onde os gregos da Antigüidade faziam e vendiam a cerâmica" (LIMA, s/d, p.2).

A versatilidade da cerâmica está diretamente ligada à versatilidade do próprio homem. Ela era usada para a confecção de objetos decorativos e utilitários e trata-se de uma das grandes "artes" da civilização. Há milênios, sob todas as suas formas - barro esmaltado ou não, faiança ou porcelana - a cerâmica está presente em lares humildes ou aristocráticos, tendo sido um poderoso condutor e promotor de intercâmbios entre culturas de povos distintos.

Seguramente, el descubrimiento de que la arcilla, una vez cocida y endurecida, podía utilizarse como materia prima para la fabricación de recipientes para alimentos y líquidos, habrá significado un gran paso adelante en el progreso humano. Los primeros recipientes fabricaban a mano, frecuentemente con piezas que después se cocían al fuego o se dejaban secar al sol. No obstante, ya en el año 4.000 a.C. la cerámica egipcia muestra un notable refinamiento tanto en la configuración como en el decorado (CHRISTY, 1993, p. 8).

Conforme descrição encontrada em uma publicação do grupo Volkswagen do Brasil “Artistas da cerâmica brasileira”, no Brasil a arte da cerâmica encontra-se firmada entre os índios muitos séculos antes da ocupação e domínio europeu. Hoje convivem as manifestações populares e eruditas, a cerâmica utilitária com a artística ou religiosa, destacando-se de Mestre Vitalino a Francisco Brennand o mais reconhecido dos artistas eruditos que trabalha a arte da cerâmica. Dotado de alta formação Brennand representou um ponto de encontro entre várias tradições. De um lado a cerâmica decorativa e de revestimento, de outro, a cerâmica de origem europeia, cheia de intenções e colocações culturais e, finalmente, a reflexão sobre a cultura popular e o aproveitamento de signos correntes e disseminados para a reorganização de uma nova forma visual. (Artistas da Cerâmica Brasileira, 1985, p.7-14)

Com Mestre Vitalino, a cerâmica popular ganha status e reconhecimento nos diversos segmentos culturais. Com seus bonecos, ele registra o cotidiano, dimensionando a cultura de sua região (nordeste do Brasil).

Na cerâmica indígena, as características ainda podem ser vistas nos objetos produzidos pelos grupos em que esta tradição sobrevive até nossos dias. São utensílios diversos, feitos para preparar ou armazenar alimentos e água. A tribo Carajá, que atualmente vive as margens do rio Araguaia, entre os estados de Mato Grosso e Pará, cria as conhecidas “bonecas Carajás”, figuras humanas de cerâmica representando cenas do cotidiano da aldeia. No alto Xingu, a cerâmica é fabricada principalmente pelos Waurá: painéis de 80 cm de diâmetro e vasos em forma de animais ou formato redondo. Na ilha de

Marajó, há mais de 1500 anos, os Nuaruaques também fabricavam cerâmica, sendo considerada a mais elaborada (decorada com desenhos geométricos) e que melhor se desenvolveu entre os grupos indígenas. Atualmente, em nosso país, imita-se o estilo Marajoara, tanto em trabalhos manuais quanto em cerâmica industrializada. Com a colonização portuguesa, foram transportadas para o Brasil técnicas e grande vivência da península ibérica, devidamente acrescentadas da presença Moura; somam-se a essas fortes correntes culturais a presença de inúmeros grupos imigratórios no país. (Artistas da cerâmica brasileira, 1985, p.7-8).

Em resposta a estas peculiaridades, verificamos grande vitalidade da cerâmica brasileira. Podemos identificar dois fatores mantenedores destas condições: a grande produção ceramista no país e uma população que não abdica de seu uso diário, favorecendo o permanente aperfeiçoamento e a possibilidade de aprimoramento expressivo.

### **2.3. A Cerâmica no Oeste de Santa Catarina**

Contudo estas constatações não servem para a realidade da região Oeste do Estado de Santa Catarina, onde encontramos basicamente vestígios arqueológicos. As culturas ceramistas já identificadas no Vale do Rio Uruguai pertencem a duas tradições: Taquara de expansão regional Tupiguarani, de expansão mais ampla e que se difundiu por todo território brasileiro, na direção sul - norte.

No Vale do Rio Uruguai a tradição Taquara ocupou o planalto sul-brasileiro do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina e provavelmente, antecedeu aos Jê, históricos, por sua vez representados na área pelos Xoklêng e Kaingáng. Parece tratar-se de uma cultura de coletores-caçadores e cultivadores em transição, adaptada aos campos altos, matas mistas identificadas pela araucária e, por vezes,

à floresta. Os sítios dessa tradição podem ser superficiais, de acampamentos ou casas subterrâneas que parecem indicar um padrão mais sedentário, possivelmente, decorrente da intensificação da coleta e da caça. A presença da cerâmica parece indicar um nível mais avançado de organização da produção (GOULART, 1997, Vol. I, p.12)

Bons agricultores, cultivavam várias espécies vegetais e, no que diz respeito às divisões de trabalho, a mulher mostrava-se como boa ceramista, fabricando grandes urnas que por vezes eram utilizadas para enterrar seus mortos. Produziam também panelas, tigelas e pratos.



Fig. 2 -Cerâmica Guarani  
Urna (Cambuchí Guaçú) duplamente carenada de base plana e borda inclinada para fora. A superfície externa da vasilha foi pintada de vermelho sobre branco, enquanto que a interna foi alisada. Medidas: 58,0cm de profundidade 50,0cm de diâmetro.  
(GOULART, 1997,p.26)



Fig. 3 – Cerâmica Guarani  
Panela (Yapepó Guaçú) de borda côncava inclinada para fora, carenada no bojo. A superfície externa da vasilha recebeu decoração plástica dos tipos imbricado no corpo, escovado na carena e na borda, enquanto que a interna foi alisada. Medidas: 33,0cm de profundidade 42,0cm de diâmetro.  
(GOULART, 1997,p.26)

Decoravam suas peças "pinçando o barro ainda mole com a ponta dos dedos ou marcando nele com as unhas (achurado oblíquo, cruzado, em linhas curvas e retas, estampando, denteando, pinçando, ungulado e ponteados)"

(GOULART, 1997, Vol. I, p.12) . Outras vezes, as pintavam tudo em vermelho, ou vermelho sobre o branco como é visto na figuras 06 e 23.



Fig. 4 – Cerâmica Jê. Decoração Plástica - Ungueal - Tipo Ungulado (feita com a unha) (GOULART, 1997, p.49)



Fig. 5 - Cerâmica Jê. Decoração Plástica - Tipo Pontead (GOULART, 1997, p.50)



Fig. 6 - Cerâmica Guarani  
Motivo: Linhas escalonadas finas vermelhas sobre engobo branco, com faixa vermelha paralela à borda. Trata-se de fragmento de borda de um Cambuchí Caguâba. (GOULART, 1997, p.54)

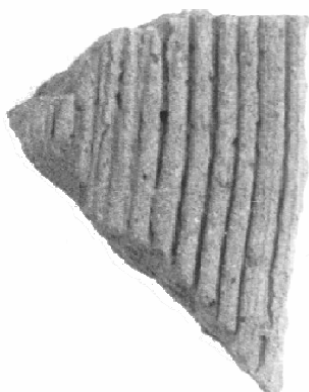


Fig. 7 - Cerâmica Guarani. Decoração Plástica - Estriado - Tipo Acanalado (GOULART, p.47, 1997)

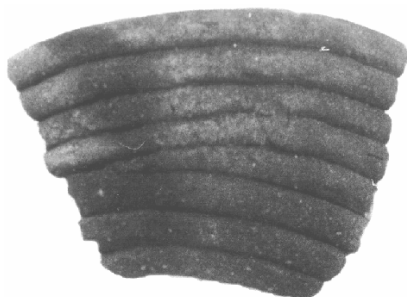


Fig. 8 - Cerâmica Guarani. Decoração Plástica - Aplicado - Tipo Roletado (GOULART, p.48, 1997)

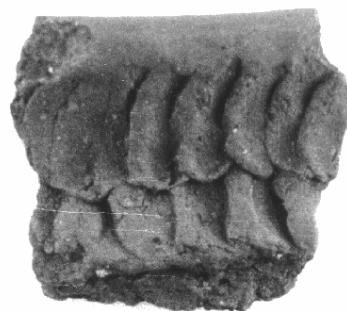


Fig. 9 - Cerâmica Guarani. Decoração Plástica - Digital - Tipo Corrugado (GOULART, p.41, 1997)

Este tipo de informação, mesmo que altamente técnica e correspondente a uma abordagem de coleta de dados em níveis positivistas, apontam para o único tipo de registro efetivo que caracteriza alguma forma de Cerâmica já produzida na região. Apresentando-se como exemplar autêntico que tenha de alguma forma participação direta ou indireta da configuração cultural que vemos hoje, restaria identificar de que forma a população da região se vê ali refletida.

Ao se constatar a inexistência de grupos indígenas atuais que realizem a prática da cerâmica, percebe-se que pesquisa em torno do registro pré-histórico merece um maior aprofundamento. Isto porque um dos maiores problemas enfrentados, como já concluiu a Prof. Hilda B.D. Ortiz, é o de “fontes bibliográficas incompletas ou pouco atualizadas e sobretudo a carência de dados conclusivos” (ORTIZ *in*: CEOM, 1995, p. 19). A isto se soma a inadequação metodológica na abordagem arqueológica por parte dos pesquisadores. Pensando na prática de uma *nova arqueologia*, a qual apresenta uma grande preocupação com o contexto e não somente com a localização de sítios ou traçar reflexões sobre a função dos artefatos encontrados, ao contrário de apenas identificar e registrar a forma dos mesmos como se fez por décadas.

Em decorrência disto, encontramos informações através do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM, que não correspondem à realidade, pois através de sua pesquisa bibliográfica entende-se que “os sítios cerâmicos são raros no planalto e se registram no alto dos morros, na faixa de 500 a 1000 metros onde o terreno favorece a sedimentação” (CEOM, 1995, p. 38).

Atualmente, se sabe que este tipo de abordagem deve-se a anos de uma sistemática de mapeamento e coleta superficial convencendo que os sítios Guaranis estariam concentrados nesta faixa altimétrica. Pesquisas atuais põem por terra este e outros dogmas da arqueologia. Outro exemplo é a afirmação de que não haveria casas subterrâneas na faixa litorânea, contudo atualmente se tem registro de diversas pesquisas neste sentido, inclusive em Santa Catarina.

Desta forma, uma abordagem atual dentro dos preceitos da nova arqueologia propõe uma relativização a partir das informações já registradas por remanescentes do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas – PRONAPA, da década de 1950, indicando que seria o momento de se iniciar uma minuciosa pesquisa de campo e uma exaustiva análise laboratorial na tentativa de recompor e entender o contexto da *cultura material* deixado pelos povos que aqui habitaram.



A compreensão da configuração arqueológica nacional torna-se difícil, em razão das múltiplas influências estrangeiras, bem como da particularidade teórico metodológico e dos objetivos de cada centro de pesquisas brasileiro em empreender investigações arqueológicas que digam respeito às sociedades indígenas. No caso da arqueologia guarani apropriando-se de uma mescla de conceitos e teorias ora vindos de fora, ora com raízes profundas em nosso pensamento nacional vem reproduzindo um discurso de continuidade e 'pureza' cultural vislumbrada nos vestígios materiais. (SHIAVETTO, p.117-118, 2003).

A proposta de promover um resgate da cultura da cerâmica indígena por si só se justificaria, dada a importância que teve na permanência destas na região oeste do Estado de Santa Catarina. Para tanto, exige um estudo mais aprofundado tanto de registros arqueológicos como de trabalhos de etnoarqueologia com povos remanescentes que mantenham vestígios de cultura ceramista. As possibilidades de um trabalho em etnoarqueologia podem ser vistas, nesse caso, como uma via de mão dupla, esta que normalmente é utilizada para compreender o comportamento de povos antigos pela análise do comportamento de povos atuais também pode ainda criar condições para revitalização de uma atividade relegada a último plano pelos grupos indígenas que até hoje habitam a região.

A Cerâmica, que esteve intimamente ligada ao desenvolvimento das civilizações, encontra seu total obscurecimento, na região, a partir do séc. XVII com os primeiros contatos com os bandeirantes paulistas a caminho do Rio Grande do Sul.

Assumindo maior ênfase, o registro arqueológico da cerâmica ganha nova importância com o trabalho da arqueóloga Marilandi Goulart. Trabalho este que ganha novo fôlego com a preparação de profissionais, dentro da UNOCHAPECÓ, para dar prosseguimento e aprofundar pesquisas a partir do material recolhido no *Projeto de Salvamento Arqueológico Uruguai*, por ela coordenado até seu falecimento.

Vislumbra-se, a partir de então, uma nova forma de se pensar a História do Oeste Catarinense e, ainda, a abertura para novos campos de pesquisa e

fontes de captação de recurso que as justifiquem dentro de uma entidade privada.

Com a pesquisa de campo realizada no projeto “Resgate da Cultura Ceramista Indígena Regional”<sup>3</sup> foi possível perceber exatamente a realidade em que se encontra a cultura da cerâmica entre povos indígenas da região. As constatações são extremamente desanimadoras ao se pensar na preservação não somente da terra destes povos numa atitude meritória, mas sim, de sua integridade. Apesar de haver a lembrança da presença da cerâmica no seu dia a dia, não foi possível encontrar indivíduos em condições de reproduzi-la.

A partir desta série de constatações, proponho um encaminhamento metodológico que visa a subsidiar o ensino da cerâmica em escolas de ensino regular através do conhecimento construído por povos que habitavam a região antes da colonização ou, ainda, com a possibilidade se ter um registro *vivo* desta prática e, através destes, entender ou criar métodos alternativos para modelagem, decoração e queima da cerâmica, bem como adaptação da matéria prima encontrada na região a estas técnicas de trabalho.

#### **2.4. Uma ponte com referenciais nacionais**

Para não perder de vista conteúdos que de fato condizem com reflexões e conceitos que norteiam tanto nossa concepção moderna e ocidental sobre arte, como nossa prática em salas de aula, proponho ainda uma aproximação da força expressiva e simbólica que encontramos na cerâmica de Francisco Brennand.

---

<sup>3</sup> Pesquisa financiada pela Universidade do Oeste de Santa Catarina – Campus Chapecó no período de 2000-2001. Ponto inicial de minhas investigações sobre a cultura indígena na região com intuito de criar subsídios ao ensino da arte.

Ceramista de projeção e reconhecimento mundial, Francisco Brennand, poderia tão somente satisfazer aos que acreditam que o *bom ensino da arte* se faz pelo estudo de um referencial constituído na própria arte, e reconhecido como tal. Nesta pesquisa, emerge como a medida e proporção contemporânea de atividades ancestrais do homem e que se refletem indistintamente na construção de diversas culturas. Observando novamente o cuidado necessário ao aplicar-se conceitos que derivem de interpretações superficiais.

Isto por entender que os conceitos de arte são pertinentes à cultura na qual se insere. Revivendo aqui a discussão sobre os significados das representações plásticas que encontraremos em culturas indígenas antepassadas: corresponderiam estas formas de expressão a nossa moderna e ocidental concepção de arte? Não estaríamos impondo valores a outras culturas ao considerá-las como tal?

Para tanto, a busca dentro de nossa própria cultura por subsídios que auxiliem na tarefa árdua de estendermos a discussão para os espaços de ensino, dando condições ao educando de refletir sobre sua condição social e ver-se refletido em outras culturas, assim como é, ao mesmo tempo, *contaminado* por novas e diferentes identidades com as quais entra em contato.

Da mesma forma, considero importante uma aproximação aos conteúdos expressos pelas representações simbólicas encontradas na cerâmica indígena brasileira e, por extensão dos vestígios arqueológicos coletadas na circunscrição do objeto de estudo desta pesquisa. Lançando neste momento um especial olhar sobre a cerâmica Marajoara tanto pela riqueza simbólica como pela condição de acesso a maior número de pesquisas feitas sobre esta cultura e pela possibilidade de preencher lacunas deixadas pela falta de pesquisas a partir da cultura Guarani de nossa região.

### 2.4.1. Antônio Poteiro: popular ou erudito?

Natural de Santa Cristina Da Pousa - Província do Minho - Portugal, Antônio Batista de Souza é um autodidata, e vem realizando desde 1976, exposições individuais e coletivas, no Brasil e no Exterior.

Hoje, com 79 anos, vive exclusivamente de seu trabalho artístico e traz consigo o nome de Antônio Poteiro como lembrança do início de sua carreira quando executava o ofício de fazer *Potes*, que aprendeu com seu pai.

Ceramista e pintor surpreendente, inventivo e talentoso, criador de sua própria linguagem, tem na originalidade a definição de sua obra; o produtor pelo produto e vice-versa. É difícil até aplicar-lhe algum rótulo. Não sendo, é claro, um artista erudito, Poteiro tampouco é o que habitualmente chamamos de 'primitivo'.

Além da indesejável contaminação com as idéias de primariedade e precariedade, o termo geralmente designa um tipo de pintura estandardizada, que no caso brasileiro costuma se basear em algumas fórmulas e truques. São riachos nacarados, campos e montanhas floridos, nuvenzinhas que parecem chumaços de algodão e figurinhas espalhadas, tudo bem colorido com tons adocicados, mostrando um mundo quase edênico. Não é isso o que se encontra em Poteiro, com suas farândolas de cores vigorosas, suas figuras incisivas, sua ocupação delirante do espaço e sua visão irônica do mundo, às vezes cáustica, corporificada numa fabulação ininterrupta.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> <http://www.antoniopoteiro.com/>

Pode ainda ser chamado por alguns de espontâneo, correndo-se o risco de levar, por este termo, a idéia de algo impensado ou de que sua criação brote ao acaso, o que definitivamente não acontece com Poteiro. Em suas declarações, demonstra claramente a firmeza e a consciência que tem sobre o próprio processo.

O certo é que, para os críticos, Poteiro não tem nada de ingênuo, nas telas não há preocupação com a perspectiva nem respeito às proporções, mas isto é de caso pensado. Em seus depoimentos, demonstra ter o conhecimento acadêmico empregado na representação clássica, contudo não o aplica “por não querer ser mais que Poteiro”.

A nítida percepção de que sua perspectiva pode parecer errada para alguns não o incomoda, pois como ele mesmo diz: “no momento em que fizer diferente, seu trabalho deixará de ser um Poteiro, para ele arte não é perfeição é criação”. (SESC/SENAC. Poteiro: vídeo/documentário, s/d)

Por tudo, Poteiro é um grande artista. Transcendem as definições com sua personalidade e sua produção tão singulares. Goza de um prestígio imbatível e merecido, faz sucesso de crítica e mercado. Resta falar de seu fôlego invejável.

Poteiro é considerado um mestre no Brasil. Suas obras fazem parte de bienais e estão nas grandes galerias. Expõe com freqüência na Europa, Estados Unidos e Japão. Em seu currículo somam-se ainda aulas ministradas na Alemanha.

Dentre as características formais da cerâmica e da pintura de Antonio Poteiro está antes de tudo:

a movimentação constante. A terra é redonda e, como diz a Bíblia, Deus fez o homem do barro, e o fez ainda com seu sopro. Antonio Poteiro cria histórias no barro, cria narrativas circulares. Suas narrativas circundam a superfície do vaso, dão a volta, é como se não tivessem um ponto de partida ou chegada. São histórias de homens, animais e santos, histórias que ele recolhe na rua, na Bíblia, nos seus sonhos. Histórias de sempre, milenares, que na imaginação popular se repetem com pequenos acréscimos locais. Da mesma maneira como na volta do tempo. Ressurgem, em sua cerâmica, gotismos e

romancismos. A forma puxando o tema ou vice versa, pois que estes medievalismos são também escatologias, demonologias. (Frederico Moraes)<sup>5</sup>

Este mundo que Poteiro constrói em seus quadros e cerâmicas é rigorosamente lógico, a começar por sua simetria. Nele temos o céu e a terra, o alto e o baixo, a esquerda e a direita, o dentro e o fora, Deus e o diabo, o bem e o mal, o leve e o pesado. São vários níveis, planos andares. Assim cria figuras como o Deus Jacaré o Deus Porco e nos orienta de que o “porco deve ter um deus que o proteja (...) e que cada um vê seu deus do jeito que quer” (SESC/SENAC. Poteiro: vídeo/documentário, s/d)



Fig. 10 – Deus Bicho  
140cm x 70cm – s/d - Poteiro  
[www.antoniopoteiro.com](http://www.antoniopoteiro.com)



Fig. 11 – Deus Ecológico  
120cm x 65cm. – s/d - Poteiro  
[www.antoniopoteiro.com](http://www.antoniopoteiro.com)

Há um mundo subterrâneo: grutas e ocos que começam a surgir em suas cerâmicas mais recentes, assim como existe um mundo de animais rastejantes e lentos (jacarés, tartarugas) e o mundo aquático - sob as águas, os

<sup>5</sup> <http://www.antoniopoteiro.com/>

peixes, sobre as águas o barco com carrancas zoomórficas levando pescadores que sustentam uma enorme tartaruga, que por sua vez, sustenta Nossa Senhora Aparecida, com seu grande manto protetor. E existe o mundo aéreo, habitado por santos e pássaros.



Fig. 12 – Tatuzada e Tartarugada  
140cm x 90cm – s/d - Poteiro  
[www.antonipoteiro.com](http://www.antonipoteiro.com)

Por fim, sua obra não é tão misteriosa quanto possa parecer em princípio. A cerâmica e suas telas quando olhadas bem de perto mostram um mundo bem familiar. A magia de Poteiro está em brincar com os temas, trocar personagens de lugar e criar o inusitado. A exemplo disto ele brinca mesmo com o folclore de sua região (Goiás), onde até então havia um grande espaço na representação do folclore popular para a festa conhecida como a Cavallhada. Ele institui jocosamente a Tatuzada e a Tartarugada, ou ainda nas representações das divindades dos animais.



Fig. 13 – São Francisco  
200cm x 150cm– s/d - Poteiro  
[www.antoniopoteiro.com](http://www.antoniopoteiro.com)



Fig. 14 – Deus Tartaruga  
120cm x 65cm. – s/d - Poteiro  
[www.antoniopoteiro.com](http://www.antoniopoteiro.com)

Os sonhos, passagens da *Bíblia* e histórias ouvidas ou vistas na rua são o ponto de partida da arte de Poteiro. Sob diversos aspectos, de fato, sua arte é racionalmente elaborada, tanto em termos de forma como de conteúdo. São torres de cerâmica grandiosas, telas coloridas povoadas de bichos, contos e personagens brasileiros

A criatividade do artista é visível no ritmo das linhas, ora circulares, ora horizontais, mas sempre na fronteira entre um comovente lirismo e um certo deboche da condição humana. Essa horizontalidade e circularidade são oriundas da atividade do artista como oleiro.

A arte que surge, portanto, é muitas vezes rude em seu acabamento, mas, ao mesmo tempo, de intensa delicadeza, pois o artista reverencia cada trabalho com suas poderosas mãos de mágico criador e ilusionista de materiais diversos, desde o barro às tintas, não escolhendo matéria-prima para



expressar uma única visão de mundo, sem mestres ou seguidores – característica que o insere na vertente primitivista.

#### **2.4.2. Francisco Brennand: Identidade e Mito**

A proposição de discutir a inserção cultural da diversidade nas representações artísticas, justifica a eleição de Francisco Brennand como um contraponto na proposta de construir um referencial regional a partir de culturas ceramistas pretéritas. Considerando que Brennand

É o mais famoso dos nossos ceramistas eruditos. Dotado de alta formação, Brennand representou um ponto de encontro entre várias tradições. De um lado a cerâmica decorativa e de revestimento. Do outro lado, a cerâmica de origem européia, com sua vasta gama de intenções e colocações culturais. E finalmente a reflexão sobre a cultura popular e o aproveitamento de signos correntes e disseminados para a reorganização de uma nova forma visual. Neste sentido, como herdeiro e fulcro de grandes tradições, dotado de poderosa individualidade, inteiramente dedicado ao trabalho, Brennand se constitui em um verdadeiro símbolo da moderna cerâmica brasileira. Ponto de encontro entre tradições, inventor de uma obra atual e participante.  
(Artistas da Cerâmica Brasileira, 1985, p.13).

Ao mesmo tempo em que cria um universo particular carregado de imagens poderosas e fantásticas, redescobre mitos da criação do homem e do mundo. Intimamente relacionado aos próprios princípios da cerâmica estes mitos contam a história da humanidade e o papel da cerâmica em seu desenvolvimento, nutrida pelo inconsciente coletivo e questões fundamentais da consciência humana.

Esta construção mítica reforça-se pelo caráter monumental que atinge. Instalado próximo à cidade de Recife seu atelier está em constante

transformação constituindo algo como um *Work-in-progress* e definido por alguns críticos como um templo e como tal seria inviolável. A compreensão da obra de Brennand só seria possível a partir do conjunto.

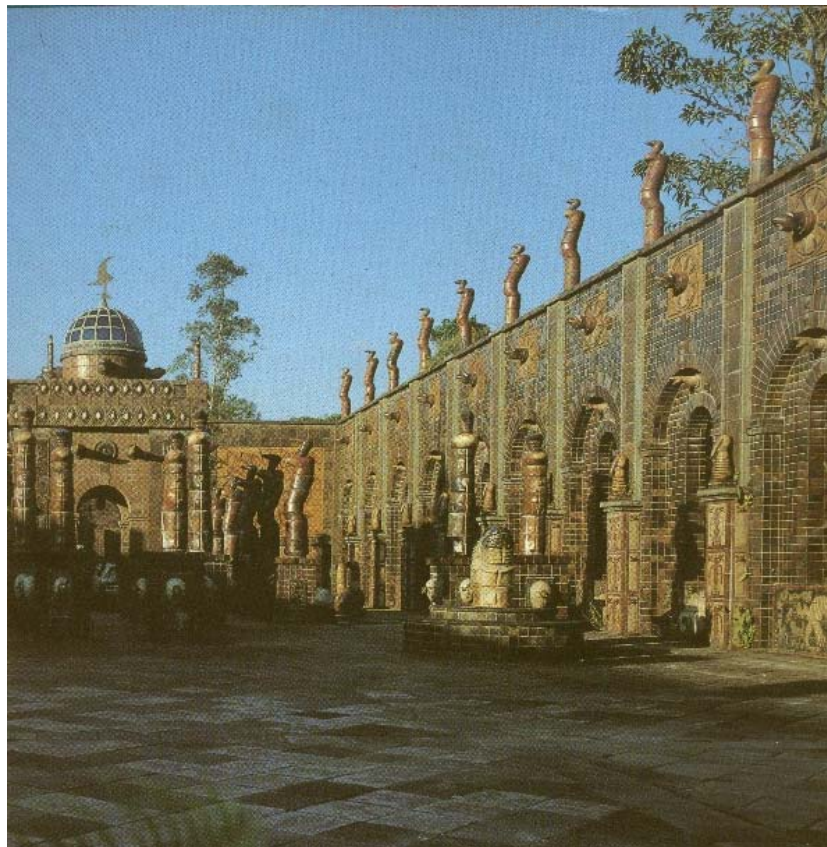


Fig. 15 – Vista parcial do pátio interno de atelier de Francisco Brennand (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1998, capa)

Este templo de certa forma funciona como uma máquina do tempo transportando o observador para outras culturas em tempos passados, descrevendo parte da história da humanidade, assim como encontraremos referências nos vestígios da cultura material deixada por grupamentos indígenas. Refletindo sobre a condição humana através da identificação com seus próprios mitos.

De um lado, o artista que mergulha profundamente em mitos universais na construção de sua identidade e principalmente nos mitos gregos, de outro

lado, um povo que busca na natureza e encontra sua identificação dentro de um universo que, guardadas as proporções, pode nos parecer menor em função, é claro, das diferentes formas de acesso às informações que se tinha entre dois ou três mil anos atrás e os dias de hoje.

Podemos somar a ambas situações a crença na existência de mitos universais independentes de espaço e tempo. Isto seria o que de fato nos une como espécie e ademais das diferenças raciais, culturais ou ideológicas, “pondo em cena a história universal; ou enfim, LUXURIA, CÓPULA, A TORTURA, A ÁRVORE DA VIDA” (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. 1998, s/p), que veremos claramente retratada na pintura e na escultura de Brennand assim como em culturas do passado.



Fig. 16 – Adão e Eva  
191x44x39cm, 1981 – 191x44x39cm, 1980 -  
Brennand  
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO  
PAULO.s/p.1998



Fig. 17 – A Cópula  
71xØ36cm, 1983 - Brennand  
PINACOTECA DO ESTADO  
DE SÃO PAULO.s/p.1998



Figura 18 – Luxúria  
91xØ46cm, 1993 - Brennand  
PINACOTECA DO ESTADO  
DE SÃO PAULO.s/p.1998

O conjunto da obra de Brennand parece ser permeado por um tema que norteia grande parte da problemática humana tratada na mitologia de diversas culturas. E somente o observador desavisado ou ingênuo não o percebe; a questão da sexualidade sequer é mencionada desta forma pelo artista ‘Erotismo é cultural. O que tenho no meu trabalho é a carga pesada da força sexual. O que se vê nas esculturas são elementos de sexualidade

colocados de maneira inquieta, como problemas a resolver’. Mas podemos identificá-la nas formas de suas representações que muitas vezes se hibridizam ou metamorfozeiam em novas conotações e na delimitação temática onde se pode dividir a obra de Brennand em: “Frutos e animais, sexualidade, a figura masculina e o falo, a figura feminina, fragmentos do corpo da mulher e a vagina, hibridismos fálicos, personagens históricas, personagens mitológicas, grandes cabeças e degoladas trágicas” (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO,s/p,1998).



Fig. 19 - Priapo  
78xØ32cm,1994 - Brennand -  
PINACOTECA DO ESTADO DE  
SÃO PAULO. 1998, s/p.



Fig.20 – Lês Amantes  
83x54x39cm,1978 - Brennand -  
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO  
PAULO.1998, s/p.

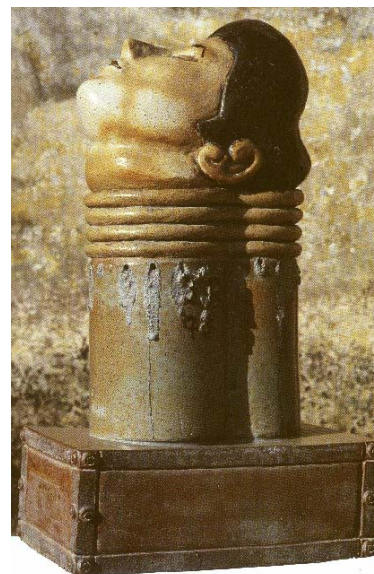


Fig. 21 – Antígona 100x37x53cm,1978  
- Brennand - PINACOTECA DO  
ESTADO DE SÃO PAULO, 1998, s/p.

Segundo Olívio Tavares de Araújo (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1998, s/p), curador da grande exposição realizada na Pinacoteca do estado de São Paulo em 1998, podemos encontrar sinais desta sexualidade implícita mesmo na temática mais ingênua como nas *frutas* que para ele representariam os órgãos sexuais femininos ou, ainda, em algumas *degoladas trágicas* que seriam símbolos fálicos.

Este embeijamento entre o sexo e a nossa condição humana indica, de certa forma, a complexidade que envolve o mito da criação na obra de Brennan, tornando mesmo o divino com um caráter estritamente humano. De modo a elevar e destituir a sexualidade de um mero caráter de puro erotismo pois entende que o sexo, além de estruturar as relações, tem também um fim procriativo e, portanto, primordial.

### **2.4.3. Cerâmica Indígena Brasileira**

Na tentativa de, em certa medida, suprir as deficiências nas pesquisas arqueológicas que aprofundem os conhecimentos a respeito da cultura e do modo de vida e bem como dos significados expressos pelos grafismos registrados nos vestígios de cultura material de povos que habitaram a região Oeste de Santa Catarina no período pré-contato, dedico-me, neste momento, de forma breve, a tentar entender a construção das representações gráficas encontradas nas culturas indígenas brasileiras, especialmente na cerâmica Marajoara e Tapajônica por sua riqueza e maior número de informações.

Curiosamente, pesquisas sobre os mitos que indicam o surgimento de uma cultura expressa pelos grafismos encontrados tanto na cerâmica e na cestaria como na pintura corporal de diversos grupos indígenas já estudados, apontam para uma gênese de inspiração divina. Assim como o foi para a própria história da arte branca e ocidental.

Esses mitos trazem elementos que estão ligados à existência do homem enquanto ser eminentemente social e cultural, e percebemos que existem certas categorias cognitivas que estão conectadas a essa existência. O conceito de homem se constrói no mito em oposição àquilo que ele era antes(...) Geralmente os mitos que falam da criação do homem estão relacionados à origem do conhecimento

das técnicas utilizadas no cotidiano e a maneira como estas intermediam o seu relacionamento com a natureza. O mito, portanto, em essência, não fala a respeito do nascimento do homem, mas a respeito do momento em que ele passa a se tornar um ser social e cultural, com a personalidade étnica (SCHAAM, 1997, p.58).

Assim, podemos entender que, mesmo aqueles grafismos inteiramente geométricos e que, portanto sem referencial na natureza, ou, ainda, as representações aparentemente abstratas estão carregadas de significados. Significados que serão mais facilmente percebidos pelos componentes do grupo no qual se insere; ou seja, se nos parece estranho e sem significado pode ser pelo motivo de não estarmos inseridos naquele contexto. Exatamente a mesma inquietação que ainda hoje provocam certas expressões da arte em nosso tempo. Estranheza, repulsa, aversão, que são conduzidos por um sentimento primevo de medo do desconhecido que se manifesta em atitudes que rechaçam o que nos parece estranho.



Fig. 22 – Cerâmica Tapajônica - Pintada  
Tijela com base anela. Motivo: Linhas retas e curvas pretas sobre engobe branco. Técnica: acordelado. Antiplástico: caco moído. Dimensões: 10,5xØ25cm. (GOMES, 2002, p.227).



Fig. 23 – Cerâmica Guarani - Pintada  
Trata-se de fragmento de borda de um Cambuchí Caaguába. Motivo: Linhas curvilíneas, escalonadas e geométricas vermelhas sobre engobe branco, com linhas vermelhas grossas e finas paralelas à borda. (GOULART, 2002, p.52).

O estudo da cerâmica Marajoara indica a “produção de bens santuários relacionados com rituais funerários e festivos assim como a constatação de existência de intercâmbio com outras regiões, que pode ter sido desenvolvido

de forma sistemática, denotam a existência de grupos de pessoas que se especializavam no desempenho desses papéis” (SCHAAM, 1997, p.114).

Os padrões observados a partir de coleções de museus, possivelmente identificam uma “identidade clânica” (SCHAAM, 1997, p.163). Percebe-se, ainda, “que os motivos não estão ligados a determinadas técnicas decorativas [é mais provável] que através do tempo mudam as formas de decoração em função das necessidades sociais e da possibilidade ou obrigatoriedade em se despendar mais tempo na confecção dos objetos cerimoniais” (SCHAAM,1997,p.164e165).

A ocorrência predominante das cores vermelho e preto deve-se provavelmente à facilidade de obtenção desses corantes pelos indígenas. No entanto a utilização dos meios materiais disponíveis deve ter tido relação com os padrões culturais, que devem ter determinado também quais partes do desenho deveriam ser pintadas de cada cor. (SCHAAM, 1997, p165).

Atribui-se à representação de animais, bastante freqüente na cerâmica Marajoara, uma possível associação e glorificação da figura humana que “aparece associada a com animais bastante potentes física, fisiológica e simbolicamente falando” (SCHAAM, 1997, p165). O que reforça esta hipótese é a quase inexistência de outros animais que estejam, por exemplo, associados a hábitos alimentares. Em contrapartida na cerâmica Tapajônica, também se vêem representadas aves e roedores. Segundo Roosevelt “a ênfase nestes animais poderia refletir preocupações com fontes de alimentação, além de um padrão de subsistência mais estável” (ROOSEVELT *apud* GOMES, p.96,2002).

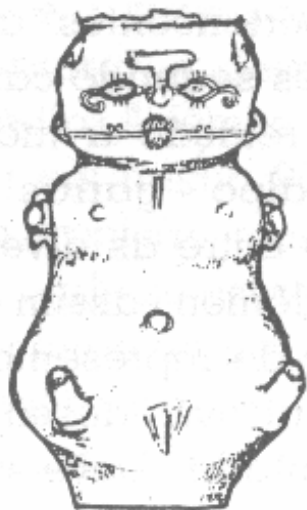


Fig. 24 – Cerâmica Marajoara  
Figura feminina estilizada com olhos circundados pela  
representação de um escorpião. (SCHAAN, 1997 p.146)



Fig. 25 – Cerâmica Marajoara  
Detalhe do olho da figura feminina. (SCHAAN, 1997,  
p.146)

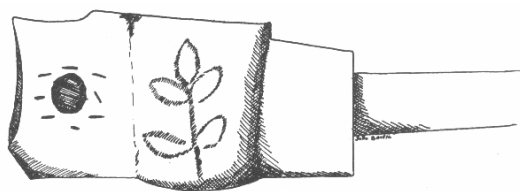


Fig. 26 – Cachimbo cerâmica Mbyá-Guarani  
Representação de um ramo. (FUNARI, 1998, p. 267)

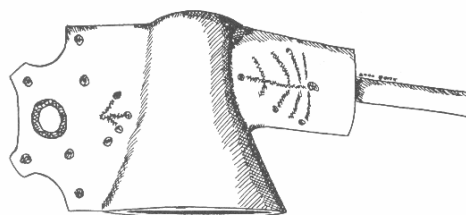


Fig. 27 – Cachimbo cerâmica Mbyá-Guarani  
Representação de um pé de saracura e um ramo estilizado.  
(Funari, 1998, p. 268)

Em consonância com os motivos identificados em grupamentos humanos do Norte do país, Garlet & Soares, em pesquisa etnográfica a partir dos cachimbos Mbyá-Guarani da região Sul, relacionam elementos da fauna e da flora como principais representações percebidas no contato com grupos de Guaranis atuais no intuito de “facilitar um resgate arqueológico, ou uma etnoarqueologia” (GARLET & SOARES in: FUNARI, 1998, p.251). E que se fundamenta no estudo de práticas culturais de grupamentos étnicos atuais prevendo possíveis inferências e analogias à *fatoss*, *artefatos* ou *ecofatos* arqueológicos. Da mesma forma:



A maneira particular pela qual esse código se apresenta em cada cultura depende não só do universo dos referentes, mas da necessidade e da capacidade dessa sociedade de significá-los. Uma vez que a expressão artística não pode representar literalmente o objeto – e não seria, mesmo assim, esse o objetivo do artista – criam-se meios de transformá-lo em signo visual através da expressão de suas qualidades essenciais. (SCHAAM, 1997p171).

Sem querer entrar novamente no mérito da questão se o que estes povos faziam era arte ou não por entender que esta questão, polêmica por natureza, vai corresponder às expectativas e perspectivas de quem dela participa, enfatizo aqui o ponto de vista dos arqueólogos que estão mais preocupados em reconstituir o passado a partir destas manifestações que até nos chegaram. Assim:

Se considerarmos a arte enquanto forma de linguagem para as sociedades indígenas, uma vez que a arte nesse contexto é um fenômeno de grupo, é necessário relacioná-la à maneira pela qual ela se organiza(...) Portanto vemos que diferentes formas de pensar aparecem ligadas a diferentes formas de linguagem. Assim na sociedade moderna é a escrita gráfica a principal forma de linguagem para expressão das formas socialmente aceitas do pensar coerente – o pensamento científico. (SCHAAM, 1997, p.172).

De qualquer forma, parece quase unânime a conclusão de que uma maior aproximação aos significados encontrados em iconografias de culturas perdidas no tempo só será possível usando como “recurso a analogia etnográfica”<sup>6</sup> (GOMES, 2002, p.40). O que em princípio poderia causar uma grande frustração a pesquisadores no campo de pesquisa em que se insere esta proposta.

Não podemos inferir uma relação direta dos remanescentes de povos indígenas encontrados na região ainda hoje<sup>7</sup>, pois nem mesmo eles se reconhecem nos registros arqueológicos encontrados na região. No caso específico da cerâmica, sabemos que a algumas gerações ela já não faz parte

<sup>6</sup> A expressão empregada por Garlet & Soares, visa dar conta de métodos de pesquisa pautados pela análise comparativa de dados coletados em diferentes grupamentos étnicos distintos como forma de obter respostas a questões semelhantes já exploradas e registradas.

<sup>7</sup> A região Oeste do Estado de Santa Catarina ainda hoje é povoada por Kaingangos e Guaranis, os primeiros mais bem adaptados aos costumes do homem branco dos quais tenta se beneficiar, em contrapartida os guaranis, mais reticentes tentam preservar sua identidade cultural, ou o que restou dela, pois não encontramos nenhum vestígio significativo em termos de cultura material que os relacione aos registros arqueológicos.

do cotidiano destes povos. Contudo sabemos da existência de anciões que detém o conhecimento sobre a técnica e possivelmente seus significados. Neste sentido, a expectativa por resgates etnográficos deve apressar-se antes que problemas maiores, como a disputa de terras, determinem a total extirpação de mais uma cultura.

### CAPÍTULO 3 - Reflexões da Arte e seu ensino

Uma discussão sobre a problemática do ensino da Arte poderia iniciar-se por questionamentos em torno do próprio conceito e, neste sentido, há algumas questões mais freqüentes e que aquecem qualquer debate, por seu caráter polêmico, como Janson destaca: 'Porque é que isto é arte?' 'O que é arte?' Sendo que "poucas perguntas provocarão polêmica mais acesa e tão poucas respostas satisfatórias" (JANSON, 1992, p.9).

Para alguns pesquisadores, arte é antes de qualquer coisa uma *palavra*. A palavra arte traz consigo expresso, vários conceitos e alguns inerentes à cultura em que se insere, tornando assim possível refletirmos sobre seu conteúdo na análise em particular do desenvolvimento das sociedades. Surge assim a possibilidade da inexistência da própria arte como materialização destes conceitos para os povos onde a palavra arte não faz parte do vocabulário. No entanto, se faz arte em toda parte, ao menos para os olhos desta cultura que a descreve.

Desta forma Janson define que:

A arte é portanto também um objeto, mas não um objeto qualquer . A arte é um objeto estético, feito para ser visto e apreciado pelo seu valor intrínseco. As suas características fazem da arte um objeto à parte , por isso mesmo muitas vezes colocado em lugar à parte, longe da vida quotidiana, em museus, igrejas ou cavernas.(...) Mas, por outro lado, o nosso gosto e as nossas opções são exclusivamente condicionados pela cultura em que estamos inseridos, e as culturas são tão diversificadas que se torna impossível reduzir a arte a um conjunto de regras suscetíveis de serem aplicadas em toda parte (JANSON,1992,p.9).

Se a consideramos como um *objeto*, e dependendo do contexto, passaremos a discutir conceitos de estética, pois não se trata de um objeto qualquer. Ele é concebido, realizado e apreciado por seus valores intrínsecos e por isso mesmo está destacado no meio, é reservado a espaços especiais,

museus e galerias. Se tomarmos os conceitos de López Chuhurra, onde reafirma que a escultura “no es una mera cosa” introduz os conceitos de autonomia da obra de arte.

Una escultura es una cosa. Pero, ¿qué es una cosa?. En el lenguaje filosófico se define el vocablo cosa, como ‘todo ente que es en general’. Cabe ahora preguntamos: ¿qué es un ente?. Siguiendo el camino más directo y explícito respondemos: ‘ente es todo lo que es’. Entonces, si la escultura **es** un ente -y de ello estamos seguros porque su existencia está manifestada en su presencia -, **la escultura es una cosa.** (CHUHURRA, s/d, p.7).

O conceito de autonomia envolve tanto a tomada de postura do artista como de um *criador* (pai) e ao mesmo tempo mediador entre obra e público e, uma criação que assume quase totalmente sua independência discursando em seu próprio favor e não em nome do artista e um apreciador capaz de proceder à leitura da obra. Esta perspectiva a respeito da materialização da obra de arte propicia uma análise sob o ponto de vista do multiculturalismo como veremos adiante, tanto na análise do discurso de artistas que transitem por questões pertinentes a pluralidade cultural como também através das várias interpretações possíveis a respeito da obra posta sob o prisma de diferentes culturas.

Nesta direção e em conformidade aos parâmetros curriculares no que concerne aos temas transversais, o desenrolar do trabalho em sala de aula prevê uma análise

...concreta de coexistência, (...), de grupos de origem étnica diversa,...), podendo não compartilhar as mesmas adesões religiosas nem os mesmos valores ou modos de vida. Nesta concepção, a multiculturalidade é entendida como referência às noções de sociedade multirracial, multiétnica ou multirreligosa (Revista Pátio - Editorial, 1998, p. 58).

Neste sentido, entendo uma prática comprometida com o respeito à diversidade cultural que compõe o quadro de qualquer forma de *Associação Humana*. Desde a luta contra a desigualdade social, a um trabalho que trate amiúde das particularidades de cada educando.

A forma com que cada indivíduo tem contato com a informação que lhe chega difere da de outros em função de suas vivências, como alternativa a um trabalho idealizado onde o professor pudesse trabalhar em 50 ou 40 minutos de aula conceitos criados por cada um dos alunos. Permanece reafirmada a proposta de se ter o professor como mediador na eleição dos conteúdos e na construção de conceitos que se comuniquem de modo geral com o pensamento do grupo. Contudo, isto só é possível se o professor domina os conteúdos e conceitos pertinentes à disciplina, para o que nos alerta Anamélia B.Buoro quando diz que “só ensinamos o que sabemos” (BUORO, 2002,p.21).

Existe uma extensa gama de saberes e significados com que o professor se defronta e por vezes é conduzido por suas próprias convicções na eleição dos conteúdos. Ao considerarmos o caso específico da arte, vemos o quanto esta questão é levada ao extremo pela diversidade, complexidade e subjetividade dos conceitos a serem trabalhados.

De início, a teorização sobre arte partia do princípio de que os artistas eram inspirados pelos "deuses". Já neste ponto, observam-se evidências de uma consciência onde o artista sofre alguma influência alheia à sua vontade, princípio que, para alguns persiste até hoje. Segundo o materialismo histórico, a atividade artística é decorrente da divisão do trabalho, podendo, desta forma, qualquer indivíduo exercer tal atividade (PAZ, 1987, p.42).

Assim sendo, há considerações a serem feitas, bem como no discurso de B.Croce ao afirmar que o que diferencia o artista do homem comum seria sua capacidade de elaboração da obra, ou seja, "obra verdadeiramente dita" é aquela que articula, organizando suas imagens em nível do imaginário, ficando a critério do artista concretizá-lo em uma "obra universalmente reconhecida", com a qual ele induz o apreciador a uma aproximação do que seria sua

verdadeira criação (CROCE apud GUERREIRO, 1986, p.187). Em verdade, Croce despreza a materialidade da obra e as habilidades do artista, considerando que a obra verdadeira fica em nível do imaginário.

Para Kant, porém, o prazer estético é desinteressado e sem planejamento prévio (KANT apud HOGG, 1969. p25). Segundo os textos de Guerreiro, pode-se concluir que toda pessoa é dotada de criatividade; contudo, existe uma grande distância entre a concepção ou a visualização de algo e sua concretização (GUERREIRO,1986 p.32). Desta forma, somos conduzidos a considerar a materialidade da obra e a habilidade do artista.

O artista é um indivíduo dotado de uma sensibilidade apurada com a qual, dispondo de suas habilidades, exterioriza suas criações. Contudo, para preencher os requisitos impostos pelos meios oficiais, o artista deve ainda ter o reconhecimento de um público. Este público encontrará - quase que via de regra - na produção plástica que *consume*, uma identificação ideológica, que não corresponde com a de uma classe determinada.

Segundo Alfredo Paz, "la ideología es una *visión del mundo*, o sea una construcción intelectual que explica y justifica una orden social existente, partiendo, por ejemplo, de razones naturales o religiosas" (PAZ1987. p.35). Em outras palavras, constrói-se uma "realidade imaginária" tendo como pano de fundo interesses escusos. Esta visão do mundo não é outra coisa, em realidade, que um véu destinado a ocultar a busca de interesses materiais egoístas, reforçando e estendendo o domínio de uma classe minoritária de privilegiados.

Parece natural que se faça uma relação de direta correspondência entre *ideologia dominante* e *classe dominante*. Realmente convém constar que na realidade, a ideologia dominante está impregnada de elementos que procedem iguais ao modo de vida das classes subordinadas.

Não significando, com isso, que corresponda aos interesses de ambas as classes. A ideologia dominante mascara-se com elementos das classes subordinadas a fim de obter (por vezes de forma inconsciente), por um meio

apaziguador, sua afirmação e consolidação. Criando uma realidade que não corresponde coerentemente às classes subordinadas.

Esta relativa inversão de valores persiste enquanto funcional. A concessão de benefícios a certas reivindicações das classes subordinadas não tem outra função determinante mais contundente que a de reverter, sempre para si, qualquer benefício concedido.

Desta forma, veremos a criação de espaços alternativos, bem como reconhecimento de frações do conjunto da produção plástica de uma sociedade, considerada como produção subordinada, tendo os meios de comunicação de massa um papel decisivo neste contexto.

Vimos até aqui, pelo exposto, que a definição e valoração<sup>8</sup> da obra de arte passa por uma série de fatores, alguns envoltos por um manto de uma "suspeita científicidade" e outros um tanto indignos.

Inegavelmente, passando por um processo histórico, observamos o crescimento do mercado de arte de modo geral (oferta e procura) o que obriga os meios oficiais, hoje em dia, a se apressarem no reconhecimento de novos talentos. Somado a isto, vem o sentimento temeroso de não cometer os mesmos erros do passado o que os furtaria de bons negócios. Em função disto, vislumbra-se um período de receptividade, de modo geral, jamais visto na história da arte.

Como vemos, nossa própria cultura é que prevê instrumentos que determinarão por nós o que é ou não arte.

O Estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai (...) A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc. (...) Estes instrumentos e a própria noção de arte são específicos de nossa cultura (COLI, 1988, p. 11,12).

---

<sup>8</sup> Um destes fatores de valoração, por exemplo, pode ser entendido como a posse da obra por grandes colecionadores.

A compreensão do universo da arte, com todos seus desmembramentos e percepção de seus reflexos no comportamento humano e sua influência nas relações sociais, ainda se restringe a uma pequena parcela da população que tem acesso a este tipo tão específico de informação. Visitas a museus, galerias, acesso a veículos de informação específicos sobre arte, etc., estão cada vez mais limitados a uma elite que se fecha em seus próprios paradigmas, um grupo fechado em suas próprias verdades.

Segundo Anamélia B. Buoro (1998), o ensino da arte como forma do desenvolvimento da linguagem pode se dar pelo exercício do ato de ver, refletir e executar um trabalho (o que pode ocorrer com crianças dentro das salas de aula); expandindo a sua sensibilidade e percepção para o espaço circundante se considerarmos que a arte é uma forma de linguagem e como tal possui um discurso específico (BUORO, 1998, p.15).

Uma nova forma de ver e perceber o mundo, bem como o desenvolvimento de uma nova linguagem, possibilitam ao ser humano novas fronteiras a serem transpostas e lhe trazem novas perspectivas e direcionamentos para sua vida, bem como para suas relações.

### **3.1 - A percepção do espaço na expressão da Arte Contemporânea**

Parece correto afirmar que toda proposta em torno da linguagem tridimensional deva atender minimamente a questões referentes ao espaço,



discutindo princípios elementares da escultura pós-moderna onde estes elementos são intimamente vinculados.

Na pós-modernidade as linguagens hibridizam-se, encerram-se os limites que definem os universos que abrigam as diferentes expressões artísticas e, assim, o artista pode, por exemplo, agregar volume à pintura tornando praticamente impossível distinguir as linguagens artísticas por classificações em categorias que até então definiam a pintura a escultura a gravura e assim por diante, ainda no

...início dos anos 60(...) era possível pensar nas obras de arte {como} pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo “duopólio”, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística (ARCHER, 2001,p.1)

Com o advento da fotografia, a pintura desobriga-se de retratar a natureza e a vida cotidiana. Com a pintura abstrata, o artista experimenta o máximo de liberdade trabalhando esta, acima de tudo, apenas como planos de cor. O relevo, como forma de expressão artística, diferenciava-se da pintura por delimitar formas pelas diferentes profundidades dos planos, e da escultura por não assumir completa liberdade que o desvinculasse de um plano de base ganhando o espaço.

Estas categorias não se extinguem, porém não mais determinam o universo de atuação do artista plástico que passa a transitar por um “espectro” agora sem limites para a expressão artística. Sem, contudo, sofrer constantemente com o ataque dos críticos que atualmente estão mais dispostos a aceitar o novo e diferente na tentativa de não cometerem os mesmos erros do passado.

Y aunque este alargamiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia – la ideología de lo nuevo – su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas do

pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia (KRAUSS in: FOSTER, 1986, p. 60).

Assim a escultura insere-se em uma espécie de categoria em que podemos questionar “se existe alguma diferença inerente entre um acontecimento temporal e um objeto estático” (LESSING apud KRAUSS, 1998, p.3) que embora seja uma discussão iniciada no século XVIII, parece perfeitamente adaptada a problemática da escultura pós-moderna.

As raízes do próprio manifesto futurista consistem na fusão das noções de tempo e espaço que se confundem, se submetidas a um outro elemento da física: o movimento. “O objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que com o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico” (KRAUSS, 1998, p.52).

O espaço plástico deve ser compreendido além dos convencionalismos da estaticidade e conformação que atrofiam a percepção deste como elemento de composição que se auto-define e auto-sustenta.

As artes visuais governam um mundo de espaços, e parece-me que talvez a sensação mais profunda que derivamos do espaço não é tanto a sensação de extensão, quanto de permanência. No nível mais primitivo, sentimos que o espaço é algo permanente fundamentalmente inalterável; quando o movimento é apreendido através do olho, ele ocorre por assim dizer dentro da infra-estrutura estática, e o impacto psicológico dessa infra-estrutura é muito mais poderoso do que aquele das vibrações que ocorrem dentro de seus limites. (SESSIONS apud LANGER, 1980, P.70)

Exercitar o raciocínio espacial em três dimensões e compreender o espaço são necessidades e se tornam uma das principais prerrogativas dos escultores, como afirma Henry Moore. Para ele, o escultor:

Retiene la forma sólida, por decirlo así, dentro de su cabeza; La imagina, cualquiera sea su tamaño, como si la estuviera conteniendo completamente en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde todos los puntos de vista; sabe, mientras considera uno de sus aspectos como se ve el aspecto opuesto. Se

identifica con su centro de gravedad, su masa, su peso; toma conciencia de su volumen, del espacio que desplaza en el aire (MOORE apud READ, 1994, p.87).

Enquanto Henri Moore esmera-se em introduzir o espaço na escultura “com a impressão de voluptuosa reciprocidade entre a forma do continente e a do contido – a massa exterior envolvendo o vazio instalado em seu centro como um órgão vital, e a forma do vazio afigurando-se como a essência da forma desenvolvida no conjunto” (KRAUSS, 1998, p.174), outros escultores que o precedem buscam tornar o próprio espaço em representação escultórica. A exemplo disso vemos o trabalho de Alexander Calder, um americano nascido a dois anos da virada do século XIX para o século XX e, portanto, num momento de intensas mudanças tanto no campo da ciência como no comportamento humano, que se pode ver refletida na arte por toda inquietação provocada pelo pensamento moderno, ou porque não pensar na própria arte como mola propulsora destas mudanças?



Fig. 28 - A – Figura Reclinada  
Henry Moore - 1951

[www.bluffton.edu/~sullivanm/mooretoronto/mooretoronto.html](http://www.bluffton.edu/~sullivanm/mooretoronto/mooretoronto.html)



Fig. 28 - B – Figura Reclinada  
Henry Moore - 1951

[www.bluffton.edu/~sullivanm/mooretoronto/mooretoronto.html](http://www.bluffton.edu/~sullivanm/mooretoronto/mooretoronto.html)

A bem da verdade, não podemos pensar na história da construção da civilização como um livro fragmentado em capítulos em que somente se chega a compreensão das considerações finais pelo mínimo entendimento das entrelinhas de seus capítulos. Devemos perceber as sutis relações de toda construção do pensamento, de que nada ocorre ao puro acaso, que somos

regidos por forças de ação e reação, bem como do papel do indivíduo na sociedade. “A liberdade e a autonomia, características fundamentais da concepção moderna do homem e do mundo, manifestam-se, além de na esfera política, religiosa e científica, também na estética”. (MONDIN, 1982, P.13).

Calder propõe uma nova estética para a escultura, como a engrenagem de uma máquina sem função. Propõe uma arte desprovida de maiores pretensões que não a de “divertir”. Não se dispõe a estar resolvendo nenhum problema complicado da física ou geometria, muito menos levantando questionamentos sobre os conceitos que delineiam uma determinada ideologia. Ele trabalhou em prol de sua própria satisfação lúdica.

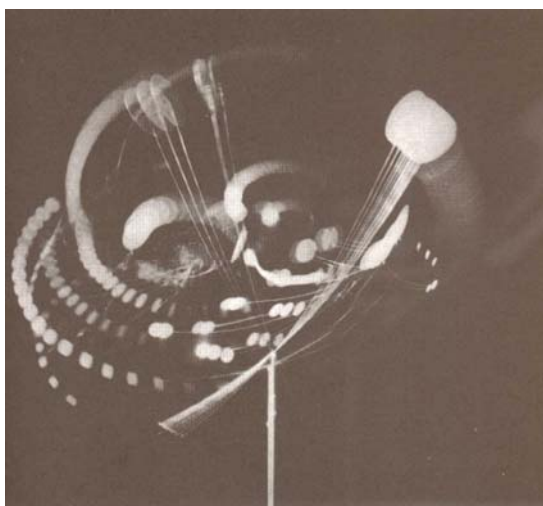


Fig. 29 - A - "MóBILE Suspenso"  
Alexander Calder – 1936  
Alumínio e arame (em movimento)  
(KRAUSS, 1998, p.260)

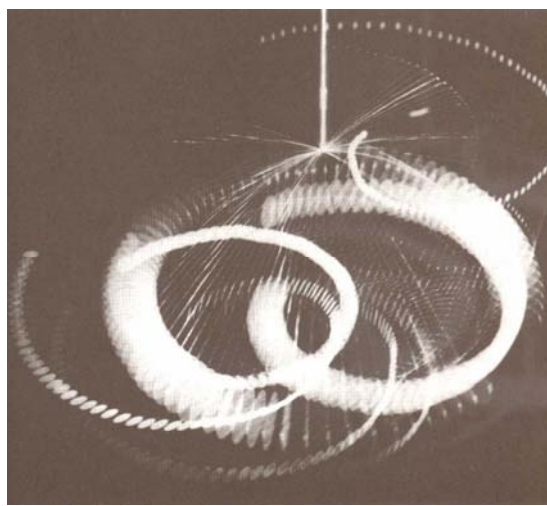


Fig. 29 - B - "MóBILE Suspenso"  
Alexander Calder – 1936  
Alumínio e arame (em movimento)  
(KRAUSS, 1998, p.260)

Os móveis de Calder expressam um movimento natural, que ocorre mesmo sem sua intervenção, pode ser desencadeado por uma leve corrente de ar e por isso mesmo parece imitar os movimentos que encontramos na natureza. Tal movimento é obtido segundo o princípio da balança, baseado num contrapeso rodando num eixo que sustenta a obra e constitui a base de

seus móveis, que, abandonada a estaticidade, fazem-se vibrantes, sensíveis a cada movimento do ar. (ARGAN, 1998, P.657).

O que Calder faz com suas garatujas espaciais é transpor as barreiras do espaço virtual da *representação* bidimensional. A linha passa a assumir total liberdade transitando por todo o espaço em configurações imprevisíveis e efêmeras, que, a cada momento, descrevem novas possibilidades e que, ao mesmo tempo, passam a fazer parte de um hall de informações que se somam ao universo do imaginário coletivo. Ao tempo em que deixam de existir na concretude, compõem uma dimensão potencial.

Destituída da necessidade de uma base ou pedestal que a sustentasse, e que até então lhe pareciam inerentes, a escultura alça um vôo literal que corresponde a sua autonomia como unidade capaz de discursar a seu próprio favor e completamente independente de seu criador ou do meio que a abrigue. “A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía” (KRAUSS in: FOSTER, 1986,p.65).

Esta nova forma de conceber a escultura e próprio espaço na prática tridimensional possibilita novas perspectivas para o ensino da arte. Pode-se, por exemplo, chegar a questões de socialização: partindo da compreensão do espaço como elemento de composição indissociável da prática artística em qualquer linguagem, chega-se a reflexões de como o espaço participa e se relaciona com a construção tridimensional, e mais, como o educando se relaciona com o objeto criado e por consequência com o espaço, como se relaciona com a criação do colega, seu espaço e assim por diante, tornando o ensino da arte um caminho para compreensão da problemática social.

De modo geral, o pensamento do acadêmico em artes recém ingresso na universidade, parece ser condicionado a refletir sobre o espaço em duas dimensões e aqui se percebe um grande desafio: *exercitar um raciocínio espacial em três dimensões*.

Este condicionamento, como percebemos, condiz com determinadas posturas de acomodamento e conformação, na espera de fórmulas e modelos prontos, que prestam um *desserviço* à prática docente comprometida com a formação de indivíduos críticos e conscientes.

A adequação do material, questão de extrema importância na escultura, poderia ajudar na solução de tal dificuldade. Contudo, implica num emprego maior de tempo para assimilação das propriedades de cada material, o que não condiz com a realidade do ensino nas instituições.

Em função disso, observa-se a utilização da argila<sup>9</sup>, para exemplificar o que vemos nos trabalhos dos acadêmicos, apenas como um suporte de maior massa para a representação bidimensional. Os trabalhos acabam sendo feitos totalmente baseados num único ponto de vista, por vezes recortando uma placa de argila, num processo idêntico ao do desenho, e que por consequência conduz a uma leitura meramente bidimensional. Neste sentido, poderia citar muitos exemplos, pois este é um dos problemas mais comuns que se observa ao iniciar a prática tridimensional.

### **3.2. Arte como Cultura**

Pensar sobre conceitos de arte demanda esforço e um deslocamento de centro do ponto de vista do interlocutor. Outras questões serão aqui inseridas de modo a ampliar esta discussão e introduzir a reflexão que norteou esta pesquisa.

Por trazer à tona questões multiculturais no ensino da arte e ainda transpor elementos de culturas diferentes para o ensino da arte em uma

realidade específica, creio que deva ser uma preocupação do professor, o cuidado em não impor conceitos ou desfazer construções de culturas que estão além do contexto de seu domínio.

Isto abarca uma discussão que *partidariza* a arte: defini-la entre erudita ou popular, arte ou artesanato, entre ser digna de estar num museu ou apenas parte da produção de um artista de fim de semana, vem de encontro ao nosso interesse nesse momento. Ao abordar a “arte indígena”, devemos ao menos considerar que os índios talvez não entendessem esta parte de sua produção cultural pelo mesmo prisma conceitual elaborado pelo homem branco ocidental sendo este que cria a diferenciação entre o erudito e o popular após o surgimento da sociedade capitalista, com a formação da burguesia e com a divisão da sociedade em classes.

Se analisarmos desta forma a problemática desenvolvida por esta pesquisa, não podemos deixar de questionar a sobreposição de conceitos desenvolvidos pela cultura branca de origem européia sobre outras culturas e contextos. Darcy Ribeiro, ao discutir sobre o emprego do termo *arte* para designar artefatos produzidos por grupos indígenas pretéritos, nos leva a pensar

... nessa altura se não seria um valor cultural nossa idéia de coisa artística. Não seria isso uma espécie de supervalorização que atribuímos a algumas criações? Entre nós é nítida a diferença entre objetos pretensamente únicos, criados por especialistas, dentro da categoria de coisas destinadas às coleções privadas ou museus e tudo que se destina ao uso corrente. No mundo indígena ela existe para o etnólogo que olha, recolhe e colhe objetos ‘artísticos’; não tanto para os índios que os têm e os usam junto com todos os outros. (RIBEIRO, 1987,p.30)

Paralelamente, Rosalind Krauss pensando em delimitar o campo da escultura, da mesma forma fala de representações que por sua antiguidade desconhecemos de fato suas razões, e que mesmo assim podem ser

---

<sup>9</sup> A argila por sua maleabilidade e suas qualidades plásticas pode prestar-se bem ao início da representação tridimensional. Contudo ao iniciar-se na prática o educando não possui esta consciência e aparentemente falta-lhe motivação para a pesquisa.

entendidas como esculturas por

El historiador/crítico [que] se limitó a realizar un juego de manos más extendido y empezó a construir sus genealogías con los datos de milenios en vez de unas décadas. Stonehenge, las líneas de Nazca, las canchas de pelota toltecas, los túmulos funerarios indios... cualquier cosa podía ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar así su condición de escultura. Naturalmente, Stonehenge y las canchas de pelota tolteca no eran en modo alguno escultura, por lo que su papel como precedente histocista resulta algo sospechoso en esta manifestación concreta. Pero no importa. Todavía puede hacerse el truco invocando una variedad de obras primitivizantes la primera parte del siglo – la *Coluna sin fin* de Brancusi puede servir – para mediar entre el remoto pasado y el presente. (KRAUSS in FOSTER, 1986,p.61-63).

Um dado importante a ser considerado é que, apesar de usá-los conjuntamente, "os índios apreciam distintivamente os espécimes que atendem melhor aos requisitos formais de perfeição de cada gênero e melhor expressam o padrão tradicionalmente prescrito, como também reverenciam as pessoas que conseguem fazê-los com tamanha perfeição" (RIBEIRO, 1987,p.30).

E assim, identificamos um tom no mínimo tendencioso na tentativa de perceber em registros de cultura material de povos pretéritos esta mesma distinção, a ponto de identificar e inferir aos artefatos, por seu refinamento estético, características que o aproximem do conceito moderno de arte.

Ao entendermos o cuidado com a linguagem visual de um artefato indígena como expressão da arte de um povo, somos ao mesmo tempo postos em cheque na identificação do que seria arte para o homem contemporâneo.

O cuidado do ceramista ao realizar sua atividade, o grande domínio da técnica e do material e a preocupação com a boa apresentação do resultado de seu trabalho, pode ter muito mais a ver com a necessidade do reconhecimento do grupo, deste como sendo um bom artífice dentro do que se propõe a fazer e na divisão do trabalho, do que com uma preocupação conceitual ou da construção de uma linguagem artística. Da mesma forma, um operário da construção civil ou um marceneiro esmera-se em seu ramo de atividade para



manter sua colocação social e, nem por isso, estamos preparados para entender o resultado de sua atividade como obras de arte.

Inegavelmente se percebe uma preocupação de conotação estética, principalmente se tratando da pintura, porém o conceito engendrado e o contexto em que foi criado nos é desconhecido, elementos estes indispensáveis para o reconhecimento do objeto artístico hoje. Segundo Darcy Ribeiro “o artista índio não se sabe artista, nem a comunidade para qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico”

Sobre sua experiência como museólogo, Darcy Ribeiro nos relata da “estranheza que provocava nos índios” a sua atividade.

Para eles, retirar aquelas coisas do uso corrente e retê-las seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las. O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo beleza, hoje como ontem, amanhã e sempre. Essa certeza de que a vida está composta de coisas que têm tanto potencialidades práticas como expressões de beleza lhes dá uma grande segurança. Segurança que não temos nós que tanto colecionamos espécimes raros, como desprezamos seus criadores (...). O público do artista indígena, seu corpo de apreciadores e críticos, é a comunidade total que exerce sobre ele uma grande pressão. Por um lado, um ingente reclamo de perfeição formal; e por outro lado uma clara exigência de fidelidade aos padrões tradicionalmente estabelecidos (RIBEIRO, 1987,p.30).

Andamos, assim, na contramão dos conceitos que delimitam as concepções e relações com a arte vista sob um prisma da cultura européia que herdamos no modo de valorizar a pretensa originalidade do ato de criação e a liberdade do artista contemporâneo.

Coincidentemente, ao tentar definir quem tem o domínio da técnica entre indígenas, Darcy Ribeiro usa o mesmo exemplo que venho utilizando em sala de aula para discutir a atividade do artista e do artesão em nosso meio social, quando diz que “é preciso ponderar, entretanto, que assim como o simples fato de escrever, entre nós, não faz de ninguém um escritor, a mera capacidade de fazer mais ou menos bem qualquer artefato não faz de nenhum índio, só por isso, um artista”. (RIBEIRO, 1987,p.30). Assim como devemos ter o cuidado ao

fazer referência aos trabalhos de aula como “obras de arte” pois, se entendemos a obra de arte como fruto de uma atividade específica e diferenciada do ser humano, esta deve ser executada pelo indivíduo que se dedica a esta atividade preferencialmente, que é o artista.

Diferentemente do artesão, o trabalho do artista “envolve criação, a descoberta de uma nova combinação de elementos. Assim, quando começa seu processo de criação, ele não sabe ao certo a que resultado chegará. Pode precisar de outros materiais além daquele com que começou a trabalhar; pode precisar de ferramentas novas, e pode ter de inventar ou inovar as técnicas” (ARANHA & MARTINS, 1992,p.208). Além disso, precisa ser capaz de intuir as formas organizadoras do mundo e da natureza humana para poder expressá-las.

Nesta medida, a eleição da cerâmica arqueológica como um referencial para o ensino da arte traz à tona como objeto de estudo, não somente “obra de arte” instituída, mas prevê a possibilidade de um trabalho a partir da estética do cotidiano pois, em resumo, é isto que os pequenos cacos de cerâmica representam para a maioria dos estudantes desta instituição de ensino. Oriundo do meio rural, deparam-se, desde cedo, com esta informação visual que soma-se a estórias e lendas locais que tentam dar conta do contexto de formação da cidade.

### **3.3. Perspectivas para o Ensino da Arte**

Entendendo que a linguagem está no domínio das ações, Maturana aponta como um provável caminho para se pensar processos educativos a partir de trabalhos manuais, reservando proporções a um possível exagero e

entendendo que para o “fato de que os domínios de ação, digamos, a linguagem, tem a ver com as ações. De modo que, de fato, o que nós temos que atentar é para os domínios de ações nos quais crescem as crianças. Os trabalhos manuais são um domínio de ação mas a reflexão filosófica é outro domínio de ações” (MATURANA, 2001, p.69). Para Gillo Dorfles, “toda a nossa capacidade significativa, comunicativa e frutiva é baseada em experiências vividas – por nós e por outros antes de nós – mas, de qualquer modo, feitas nossas” (DORFLES apud PICOSQUE & GUERRA 1998, p.22) . Em outras palavras só aprendemos aquilo que, na nossa experiência torna significativo para nós.

Ao refletir sobre a arte, Maturana a define como algo que

surge no design, surge no projeto, mas a experiência estética ocorre no bem-estar e na alegria que vivemos em estar coerentes com nossas circunstâncias. Assim, a arte tem a artificialidade da intenção, expressão ou objetivo, e tudo pode ser um meio para sua realização. Como tal, a arte existe no domínio psíquico da cultura na qual ela ocorre, a menos que haja a intenção ou objetivo de acabar com esse seu trazer à mão algumas dimensões relacionais da vida humana ou alguma oportunidade para a reflexão(...). Os artistas são poetas da vida cotidiana, que mais do que outros seres humanos agem com projetos intencionais e, portanto, o que fazem para o curso da história humana não é normalmente trivial. Os artistas como poetas da vida cotidiana, vêem ou captam as coerências do presente que a comunidade humana à qual pertencem vive, revelando-as, de acordo com suas preferências e escolhas de um modo de viver (MATURANA, 2001,p.195).

No momento em que Maturana repele a idéia de tolerância por considerá-la indigna, não podemos deixar de fazer uma relação com uma nova maneira de enxergarmos o mundo e suas relações através do *multiculturalismo*.

A análise etimológica do termo “multiculturalismo” sugere um sentido descritivo, normativo ou prescritivo. Assim, em primeiro lugar, entende-se o multiculturalismo como uma situação concreta de coexistência, num mesmo país, de grupos de origem étnica diversa, os quais falam línguas diferentes, podendo não compartilhar as mesmas adesões religiosas nem os mesmos

valores e os modos de vida. Nesta concepção, a multiculturalidade é referenciada às noções de sociedade multirracial, multiétnica ou multireligiosa.

O multiculturalismo, enquanto referencial para análise das relações na vida social, apresenta diferentes concepções, classificadas, conforme McLaren, em multiculturalismo conservador ou empresarial, multiculturalismo humanista liberal, multiculturalismo liberal de esquerda e multiculturalismo crítico (McLAREN, 1997, p. 122).

Em termos de educação, por ser minha área de atuação, parece-me mais adequado pensar pela perspectiva do multiculturalismo crítico que se apóia num projeto de transformação social que contempla a equidade como grande meta a ser atingida. Pode ser entendido como o conjunto de diretrizes políticas e pedagógicas que busca garantir acesso escolar a todas as crianças – independentemente de qualquer forma de diferenciação étnica, social, sexual, política, religiosa e cultural – e o preparo de todos para viver numa sociedade que respeite a diversidade. Contempla a compreensão de raça, classe e gênero como o resultado de lutas sociais mais amplas sobre signos e significados, “ênfatizando a tarefa central de transformar as relações sociais, culturais e institucionais nas quais os significados são gerados”. (McLAREN, 1997, p. 123).

Penso que, desta forma, poderemos nos apropriar de conhecimentos gerados pelos diferentes grupos étnicos que formam a região Oeste do Estado de Santa Catarina, sem com isso assumir uma posição de superioridade daquele que quer, mesmo que bem intencionado, valorizar o que em princípio não lhe era pertinente, mas, passar a perceber o quanto estes conhecimentos de diferentes culturas se interpassam e se *contaminam*, e, que portanto, qualquer iniciativa nossa neste sentido, deve pautar-se principalmente pelo respeito.

### 3.4. O Sensível na formação do professor de Artes

No Brasil, a formação de profissionais em carreiras que tenham a arte como objetivo final ou um meio com o qual se trabalha na busca de uma sociedade consciente e sensível, sempre esteve envolta em uma problemática que vai da luta pela solidificação da disciplina nos currículos escolares, a dificuldade de acesso às informações e a própria arte e, por conseqüência, o obscurecimento dos conceitos e o distanciamento do público/educando.

Maturana & Rezepka, indicam que “a maior dificuldade na tarefa educacional está na confusão entre duas classes distintas de fenômenos: a formação humana e a capacitação” (MATURANA & RESENPKA, 2000, p.11). traçando uma clara distinção entre as duas, mostrando que:

A formação humana tem a ver com o desenvolvimento da criança como pessoa capaz de ser co-criadora com outros de um espaço humano de convivência social desejável. Por isso a formação humana da criança como tarefa educacional consiste na criação das condições que guiam e apóiam a criança em seu crescimento como um ser capaz de viver no auto-respeito e no respeito pelo outro, que pode dizer não a si a partir de si mesma e cuja individualidade, identidade e confiança em si mesma não se fundamentam na oposição ou diferença com relação aos outros, mas no respeito por si mesma, de modo que possa colaborar precisamente porque não teme desaparecer na relação.

A capacitação tem a ver com a aquisição de habilidades e capacidades de ação no mundo no qual se vive, como recursos operacionais que a pessoa tem para realizar o que quiser viver. (MATURANA & REZEPKA 2000, p.11).

Fazemos parte de uma geração de profissionais formados por uma academia fundada na técnica, onde as dificuldades referentes à busca da expressividade são comuns; e é o que podemos perceber pelos depoimentos quando, num esforço nostálgico, tentamos relembrar as vivências e experiências deste período de nossa formação, e a percebemos envolta no romantismo, a perversidade de métodos de ensino repressores que determinaram limites que estão presentes em cursos de arte ainda hoje. Tais limites tolhem a real expressão e a autenticidade na representação, o que torna as linguagens contemporâneas tão ricas, pela valorização da diversidade e, ao mesmo tempo, de uma cultura que se almeja universal.

Este tipo de situação pode ser entendido como recorrente e em maior amplitude como consequência das determinantes sociais na formação do estudante que segundo Humberto Maturana:

...se encontram no dilema de escolher entre o que deles se pede, que é preparar-se para competir no mercado profissional, e o ímpeto de sua empatia social, que os leva a desejar mudar uma ordem político-cultural geradora de excessivas desigualdades, que trazem pobreza e sofrimento material e espiritual (MATURANA, 2002, p.12,13).

A particularização na representação pela valorização do indivíduo, através da elaboração de códigos que lhe são peculiares em função de sua consciência a respeito do universo, se dá em função do contexto em que vive. E, para percebê-lo, devemos contar, além da técnica, com a *experiência sensível*, que nos permitirá ações autênticas e francas e por consequência na representação de nossos conceitos, que passam a ser novos e únicos a cada nova referência.

Constatamos que nem sempre se consegue unir a técnica e a expressividade ou ainda a razão e a emoção. Talvez por imperícia, ou mesmo *ignorância*, sejamos conduzidos à sobreposição, na maioria das vezes, do apuramento e do domínio técnico sobre qualquer questão que envolva a experiência sensível de ser e de expressar. MATURANA nos alerta que “dizer que a razão caracteriza o humano é um antolho, porque nos deixa cegos frente

à emoção, que fica desvalorizada como algo animal ou como algo que nega o racional” (MATURANA, 2002, p.15).

No entendimento de MATURANA, as ações corporais são determinadas invariavelmente pelas emoções. Para o autor, a fusão destes elementos formam o que há de humano, onde:

O racional se constitui nas coerências operacionais dos sistemas argumentativos que construímos na linguagem, para defender ou justificar nossas ações. Normalmente vivemos nossos argumentos racionais sem fazer referência às emoções em que se fundam, porque não sabemos que eles e todas as nossas ações têm um fundamento emocional, e acreditamos que tal condição seria uma limitação ao nosso ser racional. Mas o fundamento emocional do racional é uma limitação? Não! Ao contrário, é sua condição de possibilidade.(MATURANA, 2002, p.18)

Uma de nossas principais constatações está na equivocada condução da formação de bacharéis ou licenciados em cursos de graduação em artes. Falamos da premissa determinada pela proposta pedagógica adotada pelas instituições, de que o arte-educador deverá aproximar-se da realidade do aluno e proporcionar momentos de criação em que este versa sobre conceitos por eles elaborados. Contudo, estes mesmos cursos de graduação pautam-se pelo ensino e o bom domínio da técnica. Em raríssimos momentos, discute-se o conteúdo expresso na criação artística, os objetivos que a determinam ou os sentimentos que a norteiam. Isto se aplica tanto ao processo de construção espiritual quanto no campo das ações humanas que pode ter como consequência a materialização do produto artístico.

Cumprе esclarecer que a definição de *técnica*, em termos de arte, não significa disciplina mecânica, regimento de fórmulas definidas, e sim como disciplina, ofício e retórica. Compreendemos que a técnica pode ser entendida como todo e qualquer meio utilizado para se chegar à representação. Ela oferece a oportunidade para serem feitas as obras de arte, devendo ser ponte do sentimento à expressão.

Há, na arte, alguma coisa para se aprender. O caminho da liberdade artística envolve uma disciplina e um hábito operativo que implica num contínuo contato com a matéria e sua conseqüente penetração na arte. Segundo Fernando Augusto, “nada se pode fazer sem regras, nem mesmo uma obra de arte” (AUGUSTO, 1997, p.79).

Contudo, o conceito de técnica, em se tratando de arte, é bastante discutível e pode dar origem a diferentes interpretações. Conforme Pareyson, “a técnica de um lado refere-se a certas disciplinas da leitura artística comum a diversos artistas, de outro, ao estilo pessoal de um artista ou mesmo ao material utilizado” (PAREYSON *apud* AUGUSTO, 1997, p.79).

Cabe ainda esclarecer, que não me refiro ao período tecnicista, nem à escola ou pedagogia tecnicista. Esta surgiu em um período em que era necessário formar profissionais para atender o mundo tecnológico em expansão, objetivando a preparação da produção conforme a solicitação do mercado de trabalho. A esse respeito, Lewis Mumford nos mostra com bastante propriedade que: “(...) o grande problema de nosso tempo é restaurar o equilíbrio e a integridade do homem moderno: dar-lhe a capacidade de comandar as máquinas que criou, em vez de se tornar o seu cúmplice impotente e vítima passiva”. (MUMFORD, 1952, p.16). Nestas escolas, o destaque é a organização racional e mecânica tais como os planos de curso e de aulas, tudo isso em sintonia com os interesses da sociedade industrial.

No início dos anos 70, é assinada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 5692/71, que introduz a Educação Artística no currículo de 1º-e 2º- graus, modificando a forma como eram vistas as aulas de Artes nas Escolas Técnicas. Começou-se a pensar na importância do processo de trabalho e a estimulação da livre expressão. Contudo, a organização racional e mecânica exigida pelas escolas faz com que os professores sintam-se despreparados e inseguros utilizando-se de forma equivocada dos materiais didáticos, como os livros e meios audiovisuais, mostrando um despreparo em relação à fundamentação teórico-metodológica de ensino e aprendizagem em



arte. Enfatizava-se o uso da técnica pela técnica, sem nenhuma contextualização do fazer artístico ou da própria arte.

Na década de 80, surgiram alguns movimentos de organização de professores dispostos a discutir essas questões pertinentes ao ensino-aprendizagem em Artes nas escolas e constataram que há uma prática diluída, pouco ou nada fundamentada, na qual técnicas, métodos e sentimentos se misturam. Segundo Maria Rezende Fusari e Maria Heloísa Ferraz:

Os cursos de Educação Artística vêm polarizando-se em atividades artísticas mais direcionadas para os aspectos técnicos, construtivos, uso de materiais, ou em um fazer espontaneístico, sem maiores compromissos com o conhecimento de arte. Assim, as aulas de Educação Artística mostram-se dicotomizadas, superficiais, enfatizando ora um saber “construir” artístico, ora um saber “exprimir-se”, mas necessitando de aprofundamentos teórico-metodológicos. (FERRAZ & FUSARI, 1992, p. 39)

Nos anos 90, surge a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), n.º 9.394/96. Essa lei elimina a expressão *Educação Artística*, substituindo-a por *Ensino da Arte*, que se torna componente curricular dos diversos níveis da educação. Conforme o parágrafo segundo do artigo 26, no capítulo II: “*O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos*”.

Em conseqüência dessa nova lei, surgem diversos cursos de pós-graduação, mestrado e doutorado que frisam ainda mais o processo de tornar contextualizado o ensino da arte nas escolas. Começa-se a pensar em outras metodologias e teorias, como: a Proposta Triangular (elaborada por Ana Mãe Barbosa), e as metodologias baseadas no multiculturalismo, na estética do cotidiano e na interdisciplinaridade, trazendo as aulas de artes para o convívio diário dos alunos e do meio escolar. Essa nova maneira de pensar o ensino da arte traz os alunos próximos a sua realidade artística através de sua identidade cultural e a técnica age como meio de se chegar a conhecer uma expressão artística que invariavelmente é norteadada pela emoção.

A racionalidade do ser humano lhe proporciona virtudes que, por sua vez, determinam as regras do convívio social; o pensamento a imaginação a capacidade de abstrair, criar e recriar, tornam sua existência carregada de sentimentos, sensações e emoções que são complexos de tensões. Neste sentido, para MATURANA, “só são sociais as relações que se fundam na aceitação do outro como um legítimo outro na convivência, e que tal aceitação é o que constitui uma conduta de respeito” (MATURANA, 2001, P.24).

Toda obra de arte, em princípio, expressa sem ambigüidade um certo sentimento particular podendo ser vista como “alegre” ou “melancólica” ou “triste”, contudo o que transmite na realidade é um caráter de subjetividade sendo ao mesmo tempo objetiva.

Segundo Suzane Langer, podemos considerar que no momento de contemplação da Arte ocorre o desenvolvimento das possibilidades emotivas de cada indivíduo. É a expansão de potenciais inatos e não uma aceitação intelectual (LANGER, 1980, p.25).

Neste sentido, o entendimento de uma obra de arte começa com uma intuição de todo sentimento apresentado e através de sua contemplação vai revelando sua complexidade o que nos leva a concluir que arte é a visualização de um sentimento, onde cada artista idealiza sua técnica e desenvolve sua imaginação à medida que o faz.

Da mesma forma idealizamos o processo de ensino onde segundo MATURANA, “educar se constituiu no processo em que a criança ou o adulto convive com o outro e, ao conviver com o outro, se transforma espontaneamente, de maneira que seu modo de viver se faz progressivamente mais congruente com o do outro no espaço de convivência” (MATURANA, 2001,p.29).

### **3.5 Possibilidades pedagógicas para o ensino da cerâmica a partir de uma perspectiva multicultural.**

A questão que aqui se instaura é como atender o que prevêm os Parâmetros e Propostas Curriculares no que diz respeito a conteúdos pertinentes à linguagem da Cerâmica ou de uma linguagem artística baseada na mesma. Num primeiro plano, pelo desejo de criar condições indistintas de acesso a qualquer forma de conhecimento e, ainda, pelo reconhecimento no conteúdo trabalhado, de elementos que compõe facetas da identidade cultural dos sujeitos envolvidos no processo de ensino. Isto numa região em que os conceitos e concepções sobre cerâmica não ultrapassam a lembrança de que esta constitui telhas, tijolos ou objetos decorativos e utilitários.

Olarias da região poderiam fornecer argila, mesmo que de pouca qualidade, para o trabalho em sala de aula. Contudo, persiste o problema de como se trabalhar numa perspectiva multicultural numa região que sequer se produz a Cerâmica de que necessita. Nem mesmo o tijolo que aqui se produz é recomendado para construção civil, sendo amplamente utilizado e recomendado as peças vindas do litoral do Estado.

Desta forma, restariam poucas possibilidades para a identificação de referencias regionais que auxiliem nesta tarefa.

Isto posto, creio que se tenha que partir do resgate histórico da produção da Cerâmica na trajetória da humanidade nesta região, em busca de subsídios que auxiliem numa prática escolar comprometida com o desenvolvimento cultural e das peculiaridades individuais e regionais.

Lembrando que a “Identidade se constitui na diferença”, gostaria nesta pesquisa de contribuir com uma possibilidade de trabalho que vincula o entendimento de boa parte da problemática das identidades hoje, com o potencial cultural do município de Chapecó. Considerando ainda que “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que a pessoa usa”

tornando-a assim uma “construção (...) tanto simbólica quanto social”. (WOODWARD *in* : SILVA, 2000, p. 9,10).

Na proposta que segue, trago subsídios de um universo simbólico que caracteriza uma civilização composta por vestígios da cultura material de modo a suprir as carências do ensino, como fonte de referência na construção de linguagens plásticas e das múltiplas identidades que compõe os sujeitos.

Em princípio, há de se transpor questões sobre o real significado dos termos: *arte*, *ensino*, e *aprendizagem*. Ou ainda se é possível ensinar arte ou que tipo de perspectivas orientam o trabalho escolar. Podemos encontrar muitos elementos comuns entre processos de criação artística e proposições que norteiam algumas práticas escolares, contudo estas são dimensões muito distintas deste universo.

Em verdade, o que podemos concluir preliminarmente é que somos de certa forma responsáveis pelo modo como as crianças “aprendem a sentir e estar no mundo, pois somos também nós, no contexto da escola, como profissionais da educação, que os ensinamos a ver ou não ver, ser ou não ser, estar ou passar pelo mundo” (PILLOTTO, 2001, p.11).

É certo que cada momento, cada conceito discutido, cada produção realizada, cada obra de arte pensada a cada momento histórico abordado no contexto da escola deverão fazer parte do conjunto de ações cotidianas e frente a um pensamento contemporâneo.

Este olhar sobre o ensino superior em Arte trata de problemas característicos da região Oeste de Santa Catarina, bem como visa conectar-se à Proposta Curricular do estado de Santa Catarina na medida que traz reflexões por um lado norteadas pela

estética do cotidiano, como forma de melhor apreensão da realidade através da alfabetização estética; de outro lado, uma postura pedagógica comprometida com a visão de que o objeto artístico deva ser aprendido dentro de um contexto histórico-cultural, onde a leitura, a produção artística e a contextualização são áreas de conhecimento fundamentam a compreensão histórico-cultural dos alunos (SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO DE SANTA CATARINA, p.191, 1991).

Assim, são de suma importância as reflexões de Humberto Maturana (2001) sobre as noções de construção do conhecimento, indicando o *respeito* e o *amor* como sentimentos que devem nortear toda ação humana.

Abarcando, dessa forma, estudos sobre a cerâmica indígena encontrada nesta região e suas possibilidades para o ensino da arte. Mesmo que partindo apenas do registro arqueológico em raras análises compiladas pelos Cadernos do Centro de Organização da Memória de Santa Catarina e especialmente pelo trabalho da arqueóloga Marilandi Goulart no registro e catalogação de sítios; como forma de compor um referencial regional para o ensino da cerâmica em salas de aula.

Portanto, parte-se de elementos regionais propondo um trabalho fundamentado em bases sólidas, coerente com a realidade local e contemplando um novo universo a ser explorado em propostas de ensino fundamentadas pela cerâmica indígena, abrindo portas a outros conhecimentos sobre a arte, tidos como universais e que normalmente encaminham as práticas educativas.

#### **CAPÍTULO 4 - Identidade Multicultural na formação do professor de Arte.**

Identifiquei que um dos problemas centrais a serem enfrentados em minha prática como docente em cursos de nível superior em artes visuais, são algumas questões conceituais que passam pela dificuldade na identificação de referenciais presentes nas representações culturais da região Oeste do estado de Santa Catarina que, possivelmente se faz presente nas identidades dos sujeitos, sejam estas percebidas como tal ou ainda que sejam rechaçadas. Para então pensar em alternativas que propulsionem o ensino da arte no município de Chapecó. Neste sentido, proponho refletirmos inicialmente sobre o que vem a ser esta identidade para os sujeitos de hoje.

Para Stuart Hall podemos perceber inicialmente três formas de expressá-la: a primeira delas seria pela compreensão do sujeito do iluminismo que:

(...) estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo 'centro' consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo — contínuo ou 'idêntico' a ele — ao longo da existência do indivíduo (HALL, 2000, p.10,11).

Para o autor, este modo de pensar corresponde a uma visão unilateral e individualista na medida em que se pensa o sujeito isolado do meio e expresso sempre pela figura masculina.

Uma segunda idéia na compreensão da identidade é a que se compõe pelo sujeito sociológico que “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos — a cultura — dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2000, p.11). Analogamente aos conceitos da física moderna, compõe uma forma de *singularidade isolada* onde o ponto singular tem pelo menos uma vizinhança que o envolve.

Prevalece nesta concepção a idéia de “interação” aliada à noção de que permanece o sujeito, ainda formado por sua “essência interior”, contudo passível de mudanças e transformações promovidas pelo mundo externo no contato com diferentes culturas. Esta forma de entender as infinitas identidades do mundo moderno coaduna com as expectativas desta pesquisa pois, no entendimento de Stuart Hall, é justamente esta possibilidade de mudança promovida pelo intercâmbio ou a intersecção entre deferentes identidades que possa existir entre diferentes culturas que faz com que o sujeito esteja cada vez mais comprometido e engajado à estrutura (HALL, 2000, p.12).

Para Kathryn Woodward “essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”, nos traz ainda a idéia de que a identidade é “relacional”, ou seja, o sujeito se entende como tal percebendo no outro o que ele não é, indicando que a “identidade é, assim, marcada pela diferença” (WOODWARD *in* : SILVA, 2000, p. 8). É ainda resultante da cultura que “molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (WOODWARD *in* : SILVA, 2000, p.18).

Acredito que esta subjetividade acrescente a ‘negação’ ou o ‘não querer ser’ que os conceitos de Woodward (2000) não chegam a dar conta. Ao definir que a “identidade é marcada pela diferença”, corre-se o risco de deixar de lado elementos ou características que compõem as diferentes identidades e não são entendidos ou percebidos como tais pelos sujeitos. Quero dizer que as identidades são compostas por subestruturas tão complexas que em seu processo de formação, por vezes, acontecem interpolações, mimetizações ou composições insondáveis de amalgamas de elementos derivados de representações culturais diversas; estas composições podem trazer consigo tanto nossa identificação enquanto sujeitos distintos, como significados e características que em determinados momentos tenhamos nos esmerado e reprovar nos outros.

Todavia percebe-se que este processo tem conduzido a fragmentação do sujeito na composição do que Hall identifica como o sujeito pós-moderno “composto não por uma, mas diversas identidades” (HALL, 2000, p.12) novamente num conceito próximo ao da física moderna onde *singularidade essencial* é composta de um ponto singular que não é um pólo.

O confronto, por vezes, entre identidades conflitantes que compõe um único “eu” podem conduzir a uma crise não só do sujeito como também da estrutura em que este se insere. Pois se rompe assim a “costura”, proposta por Stuart Hall, que deve existir entre estas partes na composição do sujeito sociológico.

Segundo Andréa Semprini

a escola é um dos lugares consagrados à formação do indivíduo e à sua integração numa comunidade de iguais. É graças a ela que o indivíduo pode transcender seus laços familiares, étnicos ou consuetudinários e criar um sentimento de pertença a uma identidade mais abrangente: nação, a república. A educação tem igualmente a missão de conduzir a pessoa ao pleno amadurecimento de suas capacidades. Ao permitir-lhe forjar seu espírito crítico e escolher de modo autônomo entre várias possibilidades aquela que melhor lhe convém, a escola é a segunda instância libertadora do indivíduo.(SEMPRINI, 1999, p.45-46).

Quanto ao multiculturalismo, que pode ser entendido como uma condição do indivíduo numa sociedade em relação a sua origem, à sua situação social, profissional, familiar ou ideológica, correspondendo a sistemas de idéias interdependentes, sustentadas por um grupo social de qualquer natureza, as quais refletem, racionalizam e defendem os próprios interesses e compromissos institucionais, sejam estes morais, religiosos, políticos ou econômicos.

Teve suas primeiras manifestações no EUA e no Canadá, onde grupos culturalmente dominados almejavam uma convivência democrática, em que o governo acatasse a vontade da maioria da população, respeitando os direitos e a liberdade de expressão das *minorias oprimidas*.



Neste processo, indivíduos de classes subordinadas são orientados a ações onde o multiculturalismo surge como princípio ético, determinando a conduta humana de modo geral, voltada para a consecução de objetivos pragmáticos e utilitários, que por vezes são concedidas pelas classes dominantes como forma de manter a ordem social, mas aos poucos, estas minorias vêm se recusando ao privilégio de conservação de suas características culturais.

O que acontece é que os colonizados deixaram-se contaminar pela cultura dos colonizadores e em outras medidas é justo o que acontece entre classes sociais diferentes e entre grandes conglomerados econômicos e os países ditos de *terceiro mundo*.

A idéia mais patente neste momento é que mesmo abrindo-se as portas do século XXI, temos ainda de empunhar a bandeira do ideário da Revolução Francesa. E, nesta batalha, não existe espaço para a tolerância pois subentende a negação do outro ao passo que se concede benefícios em troca de uma possível dominação camuflada. Devemos primar por um espaço de respeito onde as diferenças são encaradas como tal, sem nenhum desejo paternalista de favorecimento de minorias ou de compactuar com atrocidades culturais por tentar ser tolerante.

Muito mais que uma militância por direitos humanos, o multiculturalismo tem se mostrado um elemento aglutinador de idéias e conceitos num processo de retroalimentação munindo-o de “base conceitual e de legitimação intelectual” (SEMPRINI, 1999, p.81), vindo a constituir uma epistemologia multicultural. Semprini propõe a sistematização de quatro aspectos da epistemologia multicultural (SEMPRINI, 1999, p.81).

*A realidade é uma construção.* A realidade social não tem existência independente das personagens que criam, das teorias que descrevem e da linguagem que viabiliza sua descrição e comunicação(...).

*As interpretações são subjetivas.* Se a realidade não é objetiva, ela se reduz a uma série de enunciados cujo sentido e estatuto referencial estão amplamente condicionados pelas condições de

enunciação pela identidade e posição do emissor desses enunciados e de seu receptor. A interpretação é então essencialmente um ato individual (...).

*Os valores são relativos.* A principal consequência do caráter radicalmente subjetivo e enunciativo da experiência é a impossibilidade de fixar um plano de objetividade que escape à esse condicionamento. A verdade, então, só pode ser relativa, fundamentada numa história pessoal ou em convenções coletivas(...).

*O conhecimento é um fato político.* (...) o conhecimento não brota da relação entre um enunciado e uma determinada condição do mundo, mas o fato de impor como objetiva e neutra o que é apenas uma versão da realidade, uma perspectiva entre outras. (SEMPRINI, 1999, p.85).

A objetividade descrita por Semprini corresponde a um modelo que atende a um formalismo entendendo que toda “objetividade é uma objetividade ‘sob uma descrição’, que oferece apenas uma versão, mais ou menos eficiente da realidade” (SEMPRINI, 1999, p.83). Humberto Maturana indica um estado de consciência que não pode distinguir entre ilusão e percepção, e propõe então uma “*objetividade-entre-parênteses* no processo de explicar” (MATURANA, 2002, p.45) e continua dizendo:

Quero dizer que, colocando a objetividade entre parênteses, me dou conta de que não posso pretender que eu tenha a capacidade de fazer referência a uma realidade independente de mim, e quero me fazer ciente disto na intenção de entender o que ocorre com os fenômenos sociais do conhecimento e da linguagem, sem fazer referência a uma realidade independente do observador para validar meu explicar (MATURANA, 2002, p.45).

Assim sendo, os dados não são validados apenas porque os consideramos concretos e inquestionáveis mesmo que alheios ao indivíduo. Devemos considerar que nossa constituição biológica que, é passível de alterações, determina nossa percepção da realidade. Com isso, encontraremos vários caminhos que conduzem de uma objetividade a muitas realidades. E, em atitudes pautadas pelo respeito, passamos a conviver com as diferenças.

#### 4.1. A Identidade cultural à luz de um paradigma emergente

Ao analisar a questão da Identidade Cultural vista pelo prisma da história da formação do conhecimento instituído pelo ser humano, iremos, hoje, nos deparar com as considerações de Humberto Maturana, sem com isso negar ou desprezar as teorias sobre processos cognitivos ou de construção do pensamento científico. Essas teorias que de modo geral determinam nossas noções sobre conceitos básicos em questão, como: o social, a cultura a construção do conhecimento e a Identidade Cultural. A negação iria contradizer ao próprio Sr. Maturana e sua teoria que envolve a idéia de “uma explicação do que é o viver e, ao mesmo tempo uma explicação da fenomenologia observada no constante ‘*vir-a-ser* dos seres vivos no domínio de sua existência” (MATURANA,2001,p.13). Este conjunto de idéias sintetiza a *Biologia do Conhecimento* que era inicialmente conhecida como a teoria da *autopoiese*,

que enfatiza o fato de os seres vivos serem unidades autônomas (...) para entender a autonomia dos seres vivos, devemos conceber a organização que define como unidade(...)tais características se revela à luz do que sabemos sobre a interdependência entre metabolismo e estrutura celular (...) o ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e esse constitui seu modo específico de organização.(MATURANA, 1995, p.88, 89)

As idéias de Humberto Maturana, dentre outras teses que buscam formas de entender processos cognitivos dos seres vivos, figuram como uma das fontes precursoras para uma futura virada epistemológica e o surgimento de um novo paradigma da ciência que não virá para se contrapor ao paradigma dominante, mas sim implementá-lo. Segundo Boaventura de Souza Santo virá a constituir-se um “paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente” (SANTOS, 1995, p.37). Trata-se não mais exclusivamente de um

paradigma científico, mas, também social, pois de certa forma, as teses que o norteiam são determinadas pelo pensamento humanista das ciências sociais.

Para Maturana, as diferenças conceituais devem ser entendidas como verdades particulares que têm a ver com a constituição do indivíduo e portanto não deveria, ao menos se pensarmos em um mundo mais justo, haver espaço para negação ou refutação pois nelas negaríamos a própria existência do outro enquanto unidade complexa e portadora de uma objetividade que o conduz.

Maturana passa a chamar esta última de “objetividade entre parênteses” para distingui-la da objetividade que tanto conhecemos e é própria das ciências naturais e exatas por estarem carregadas do pensamento positivista, racional e

(...) caracterizado por uma forte unificação disciplinar inspirada nas leis da natureza, que fez com que, nele, a idealização e a abstração do objeto de estudo fossem vitais como indispensáveis. Sua instauração se deu mediante o compromisso teórico de se aceitar que, para entender a mente humana, em particular a cognição e a linguagem, era necessária e suficiente a postulação de níveis de análise abstratos com características computacionais autônomas, separados dos domínios biológico e cultural e também independentes entre si, o que haveria de descortinar a essência mesma desses fenômenos (MATURANA, 2001, p.11).

Não que não haja racionalidade na *objetividade entre parênteses*, mas esta ao menos não deve negar ao outro. A partir deste caminho, conhecer é fazer a “apreciação do outro sobre a conduta de alguém, quando considera adequada ou não” (MATURANA, 2001, p.123) e, portanto, é sempre adquirido na convivência. “Desse modo, se quero que alguém adquira conhecimento em um certo espaço, o que tenho a fazer é convidá-lo a viver em um certo domínio; se ele aceita, terá esse conhecimento” (MATURANA, 2001, p.124).

Segundo este autor, o modo tradicional de se pensar a respeito da construção do conhecimento científico não funciona simplesmente porque se funda no estudo das “relações entre um objeto e um observador, que pode ser uma pessoa ou um animal” (MATURANA, 2001, p.19). Deste tipo de relação, surge a linguagem e, desta, o próprio ser humano que só existiria nela, pois ela o

constituiu. Podemos ainda entender a linguagem como sendo uma “reformulação da experiência” vivida e que surge da explicação do fato.

#### **4.2. Um novo paradigma sob a perspectiva multicultural: Tolerância X Respeito**

A ciência normalmente se define por um modo de explicar, “na verdade, a ciência é a glorificação da vida cotidiana, na qual os cientistas são pessoas que têm paixão por explicar e que estão, cuidadosamente sendo impecáveis em explicar somente de uma maneira, usando somente um critério de validação de suas explicações, que tem a ver com a vida cotidiana” (MATURANA, 2001, p.31). “Eu nego o outro porque não me agrada o domínio de realidade em que está e não porque esteja equivocado” (MATURANA, 2001, p.39).

Maturana convencionou chamar esse caminho de *objetividade entre parênteses*, pois parece que passa a criar um caráter de particularidade para uma objetividade que não pretende ser única, unânime ou prevalente. Nele “não há tolerância, mas respeito. O respeito é diferente da tolerância, porque a tolerância implica na negação do outro, e o respeito implica em se fazer

responsável pelas emoções frente ao outro, sem negá-lo” (MATURANA, 2001, p.30). “Talvez seja bom ser tolerante quando um nega o outro para não matá-lo a tiros” (MATURANA, 2001, p.117).

Da mesma forma “todo aquele que vai ensinar algo a outro, está negando o outro. É diferente se (...) na convivência acontecer de ele ser capaz de fazer certas coisas que os outros consideram satisfatórias e a incorporam” (MATURANA, 2001, p.120).

E por isso mesmo considera a palavra amor como sendo “referência à emoção fundamental que constitui o social” (MATURANA, 2001, p.47). Para o autor o amor consiste em uma disposição corporal de aceitação do outro e assim faz referência inclusive a origem de insetos sociais, para dar-nos a noção de quão relacionada à biologia esta a este processo. Para ele “o amor não tem nada de especial, é cotidiano, é tão inevitável que quando eu quero manter uma luta tenho que treinar os participantes da luta a negar o amor” (MATURANA, 2001, p.105).

Ainda a este respeito destaca que “os economistas falam em competição sadia” (MATURANA, 2001, p.109), mas para Maturana “não existe competição sadia. A competição é constitutivamente, anti-social. Mas é claro que os economistas, os sociólogos dizem que a competição é necessária para haver diversidade. Isso não é correto. A diversidade surge da diversidade de interesses, da colaboração em mudanças de pergunta” (MATURANA, 2001, p.110).

A partir desta constatação nos indica que nem todas as “relações humanas são sociais” (MATURANA, 2001, p.46). Mas “sim não há nenhuma atividade humana que não esteja fundada, sustentada por uma emoção, nem mesmo os sistemas racionais, porque todo sistema racional, além disso, se constitui como um sistema de coerências operacionais fundado num conjunto de premissas aceitas a priori” (MATURANA, 2001, p.48).

Todos sabemos que numa discussão, numa argumentação entre duas pessoas irritadas, quando escutamos o argumento, ele nos parece impecável se aceitamos as premissas das quais se origina. Podemos dizer a uma delas: ‘Olha, esquece o que ele disse: ele

disse isso porque estava irritado, mas quando passar a irritação vai dizer outra coisa'. E, efetivamente, passa a irritação e há outra argumentação racional, impecável a respeito de outra coisa que parece contradizer a anterior. E de fato a contradiz, porque as premissas fundamentais nas quais se funda essa outra racionalização são distintas. O que mudou são as premissas fundamentais da argumentação que se aponta. E essa mudança é emocional. Então, digo que o amor e a emoção que funda o social(...) não há preocupação pelo outro se o outro não pertence ao domínio de aceitação no qual se está, o domínio social no qual se está (MATURANA, 2001, p.48e49).

No desencadeamento de suas reflexões, ao falar-nos de inteligência (MATURANA, 2001), diz que “na verdade estamos nos referindo à capacidade de estabelecer consenso”. Como exemplo disso, nos mostra que um chimpanzé ao comunicar um sentimento através da linguagem de sinais AMESLAN (American sign language) está produzindo “consenso sobre consenso” pois houve *recursão nas coordenações de ação*. Novamente aqui tenta nos mostrar o caráter biológico nas relações entre sistemas, e só restringe esta discussão aos seres vivos por considerar não termos um nível de consciência suficiente para perceber outros níveis de relação.

Maturana (2001, p.96) afirma que, para ele, pode ser um equívoco tentarmos estabelecer um tempo onde se iniciou a linguagem a partir da associação da transformação do cérebro, a ponto de produzir-la, até ao desenvolvimento do uso de ferramentas por ele assim reconhecidas. Acrescentando a esta idéia que a “linguagem tem a ver com as coordenações de ação, as ferramentas entram aí, mas a riqueza, a diversidade operacional de coordenações de ação da linguagem, tem a ver com as coordenações de ação na convivência, e não com a diversidade de ferramentas que produzimos”.

## **PARTE II - CONTEXTO INVESTIGATÓRIO**

### **CAPÍTULO 5 - METODOLOGIA DA PESQUISA**

A partir da construção de um quadro teórico que viabilize um aprofundamento nas reflexões sobre o problema levantado, a presente pesquisa pretende partir de uma análise investigatória de como são trabalhados os conceitos de cultura e a percepção da diversidade étnica que compõe o município de Chapecó, com professores de Arte em processo de formação inicial.

Este levantamento destinou-se à busca por respostas para não inclusão da cultura indígena como referencial de ensino nas escolas de Chapecó e região. Para tanto, serão aplicados questionários cujos resultados serão confrontados com as informações do diário de campo e da observação participante.



Outro momento da pesquisa destinou-se a trazer conhecimentos sobre a cultura da cerâmica indígena desta região como conteúdo na formação destes professores e uma forma de estruturar propostas de ensino que contemplem e valorizem a cerâmica como instrumento potencial na construção intelectual e moral de nossos jovens. Fundamentou-se numa visão filosófica e metodológica histórico-cultural e caracterizada por uma abordagem de investigação-ação.

Assim, a seleção dos conteúdos e métodos a serem apropriados nessa pesquisa partem primeiramente do pressuposto de que a aprendizagem é uma tomada de consciência. Existe a necessidade de desenvolver e ampliar nos homens e nas mulheres a capacidade de expressão, emoção, percepção e sensibilidade. E a seguir, do que se pensa ser básico para um bom desempenho dos profissionais responsáveis direta e indiretamente pela educação, entendendo que o desenvolvimento humano acontece no social e, portanto, o conhecimento é apropriado e transformado pelos indivíduos.

Para tanto, a pesquisa define-se por um enfoque Teórico/Empírico cujos instrumentos para coleta de dados figuram entre *pesquisa bibliográfica, questionários, portfólio, diário de campo, depoimentos, fontes documental e visual, a cultura material e a observação participante*; e tem como sujeitos da pesquisa os profissionais do ensino da Arte, mais especificamente os que estão em processo de formação inicial pela UNOCHAPECÓ.

Os dados serão analisados qualitativamente na verificação da atitude dos sujeitos frente à diversidade cultural, bem como das possibilidades de um trabalho que tenha como referencial uma presente expressão da cultura local, mesmo que controvertida.

### 5.1. Problemas Enquanto Questões de Pesquisa

Havendo elucidado algumas questões sobre a cultura ceramista na região, através de pesquisas anteriores financiadas pela UNOCHAPECÖ, percebe-se a possibilidade de trabalhar os conhecimentos registrados de modo a subsidiar a prática do ensino da arte através da linguagem da cerâmica.

Entendendo que para os problemas anteriormente apresentados pode-se buscar soluções através da investigação de alternativas aos entraves técnicos que impossibilitam o desenvolvimento da cerâmica como instrumento potencial para alavancar a qualidade do ensino de arte, tanto em cursos de graduação como por extensão, no ensino médio e fundamental, trabalhando exaustivamente a formação humana e a capacitação destes profissionais licenciados em processo de formação. Tenho como problema central discutir:

***Como possibilitar os conhecimentos sobre o registro arqueológico da produção da cerâmica indígena regional em cursos de graduação em Arte, no intuito de subsidiar a construção de uma identidade cultural, na formação inicial de professores de Arte?***

Este problema, que é central nesta proposta de pesquisa, leva-nos a investigar outras questões pertinentes, tais como:

- Tendo havido em determinada época uma produção de cerâmica na região, como possibilitar suas técnicas de produção e o conhecimento em torno do contexto de criação destes artefatos arqueológicos à realidade do ensino da Arte hoje?
- Considerando a importância didática da prática da cerâmica, as informações sobre a cultura ceramista indígena regional podem contribuir com o ensino da Arte aproximando o educando de sua realidade?
- Ao limitar a pesquisa pelo registro arqueológico e a busca por um referencial regional, pode-se contribuir com a construção da identidade cultural regional na formação do professor de artes?

## 5.2. Objetivos

### 5.2.1. Objetivo Geral:

*Analisar práticas e representações expressas pela Produção Ceramista originada na cultura dos grupos indígenas (pretéritos) na região Oeste do Estado de Santa Catarina, de modo a subsidiar o ensino da arte e, por via, deste a construção de uma identidade cultural na formação do professor de Artes Visuais através da busca por **novas práticas educativas**.*

### **5.2.1. Objetivos Específicos:**

- *Buscar no referencial da cerâmica arqueológica possibilidades identitárias de conhecimento e reconhecimento para a produção e ensino da arte contemporânea na formação de professores.*
- *Mediar o conhecimento da cerâmica Arqueológica indígena no ensino de arte olhando o campo de atuação dos professores de arte.*
- *Reconstruir ou re-significar a práxis acerca do conhecimento e da cultura ceramista na região Oeste de Santa Catarina a fim de propiciar processos criativos e vivências dos futuros professores.*
- *Buscar novas possibilidades prático-educativas na formação de professores de arte no ensino superior, inter-relacionando saberes da identidade cultural da tradição arqueológica de cerâmica indígena e os saberes contemporâneos do ensino da arte.*

## **5.3. Categorias**

### **5.3.1. Categoria Geral: Ensino da Arte**

O ensino da arte pode ser entendido como a polarização de problemáticas e encaminhamentos das formas de pensar a educação na contemporaneidade. Ele, enlaça objetivos e pré-requisitos contidos nas mais diversas áreas do conhecimento humano e, portanto, se mostra como um meio facilitador para o educador alcançar a mais distinta formação humana. Traz em

síntese a possibilidade de modelar a sensibilidade do educando de modo a torná-lo mais sensível ao mundo que nos rodeia.

Para Maturana & Rezepka A formação humana tem a ver com o desenvolvimento da criança como pessoa capaz de ser co-criadora com outros de um espaço humano de convivência social desejável. (MATURANA & REZEPKA, 2000, p.11)

Ana Mae Barbosa (1998) entende que está na formação da consciência cultural uma das principais definições para a prática do professor de arte, “começando pelo reconhecimento e apreciação da cultura local” (BARBOSA, 1998,p,13). A autora destaca ainda que “a cultura indígena só é tolerada na escola sob a forma de folclore, de curiosidade e de esoterismo; sempre como cultura de segunda categoria”

Sendo assim, aprofunda e consolida conceitos de cultura e cidadania, que são indispensáveis para se estabelecer uma Identidade Cultural como propõe esta pesquisa. E para Ana Mae “a identidade Cultural não é uma forma fixa ou congelada, mas um processo dinâmico, enriquecido através do diálogo e trocas com outras culturas” (BARBOSA, 1998,p,14).

### **5.3.2. Categoria Específica: Identidade Multicultural**

Stuart Hall, ao definir identidade cultural pelo prisma da identidade do sujeito sociológico, indica que este “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’ que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitavam” (HALL, 2001, p.11).

Uma identidade multicultural indica a necessidade de reconhecer em outras identidades e representações culturais componentes que se ibridizam em ordem randômica e vão muito além da identificação pessoal entre identidades distintas.

## **CAPÍTULO 6 - Fundamentação Metodológica da Pesquisa**

### **6.1 Abordagem da Pesquisa**

Dando seqüência aos procedimentos adotados nesta investigação, de modo a promover o desenvolvimento metodológico, torna-se necessária uma abordagem norteadora que esclareça os pressupostos que a fundamentam. Neste sentido, uma abordagem qualitativa com enfoque na pesquisa-ação indica o caminho a ser percorrido.

E para tanto a eleição de autores como ANDRÉ (1995), BAUER & GASKELL (2003), MINAYO (1994), LÜDKE & ANDRÉ (1986), TAYLOR, S.I. & BOGDAN (1986) que visa a ampliar o entendimento e a fundamentação teórica para a pesquisa.

Respeitando a coerência conceitual existente entre os autores, no que diz respeito aos conceitos de pesquisa qualitativa, partirei da descrição dos dados coletados no período de investigação e observação participante como parte de um processo empírico.

Este tipo de abordagem de natureza dinâmica diversifica o processo e enriquece a pesquisa, pois não se prende a regras ou métodos convencionados ou pré-estabelecidos. Por outro lado, depende de certos procedimentos e uma sistemática que a norteie de modo a produzir informações coerentes. Caracteriza-se por ser um processo indutivo onde o pesquisador produz conceitos a partir dos dados coletados.

Desta forma, por entender que a pesquisa qualitativa trabalha em nível do universo dos significados, vê-se a possibilidade de responder a questões muito particulares criando relações mais íntimas com processos e fenômenos que, de outra forma, não poderiam ser descritos.

Podemos perceber, então, a necessidade de um pesquisador sensível ao seu objeto de pesquisa, às pessoas e às possíveis reações que este contato proporcione sem que as emoções conduzam a interpretações parciais dos fatos.

Não havendo no trabalho qualitativo uma preocupação com a precisão dos dados, o investigador dá ênfase à modalidade de sua investigação, estreitando de forma empírica a relação com as informações de modo a se aproximar dos fatos reais. Tem o ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador envolve-se como seu principal instrumento.

O significado que as pessoas dão às coisas e a sua vida são focos de atenção especial do pesquisador. Existe, neste tipo de estudo, a tentativa de captar a perspectiva dos participantes a respeito das questões que estão sendo focalizadas, sem o compromisso maior de se buscar evidências ou comprovar hipóteses.

E, neste sentido, entendo a importância de um enfoque em pesquisa-ação e a observação participante como um instrumento indispensável de modo a proporcionar uma aproximação e identificação com as pessoas e o contexto estudado.

Esta abordagem, que visa à solução de problemas a partir do conhecimento de uma determinada realidade, parece adequar-se aos anseios desta pesquisa, por considerar que o pesquisador já está inserido no grupo a ser pesquisado ao qual tenta inserir novos subsídios didáticos/pedagógicos com o intuito de estabelecer novas relações com uma realidade que é comum a todos.

Tentou-se, na medida do possível buscar a solução dos problemas, juntamente com os alunos envolvidos no processo, acompanhando e avaliando



as ações previstas nesta pesquisa, cujo principal objetivo é melhorar as práticas no contexto escolar.

Podemos considerar Wilfred Carr & Stephen Kemmis, como os principais expoentes da pesquisa-ação

propondo que a pesquisa volte-se para atividades de desenvolvimento profissional, para programas de melhoria da escola, para o planejamento de sistemas e desenvolvimento de políticas. Consideram que o processo de pesquisa ação envolveo estabelecimento de uma série de ações que devem ser planejadas e executadas pelos participantes devem ser simultaneamente submetidas a observação, reflexão e mudança. Apóia-se em seus fundamentos na teoria crítica (ANDRÉ, p.32, 1995).

De certo modo, podemos considerar esta modalidade de pesquisa como uma possibilidade de encorajar o professor a refletir sobre sua prática a fim de mudar a qualidade de sua ação educativa e a aprendizagem de seus alunos. Trata-se de uma reflexão que pode nortear o desenvolvimento profissional, pois é uma atividade que envolve tanto professores como alunos no processo educacional.

## **6.2 Os sujeitos envolvidos na pesquisa e amostra.**

Os sujeitos aqui envolvidos surgem naturalmente por contingência da instituição onde atuo e, ao mesmo tempo, desenvolvo esta pesquisa. Tratam-se de duas turmas do 8º período de graduandos em Educação Artística (curso em extinção) trabalhando na disciplina de Cerâmica no período de um ano, enquanto ocorreu esta investigação. A opção pelo curso de Educação Artística se dá tendo em vista que, o novo curso de Licenciatura em Artes Visuais que o

substituí, conta apenas com duas turmas em fases iniciais e a disciplina de Cerâmica, para estes últimos, deverá acontecer a partir do ano de 2005.

Somou-se, assim, cerca de 53 alunos com os quais será desenvolvida uma proposta pedagógica que insere um referencial local que é a cerâmica arqueológica encontrada na região e confrontada com os conhecimentos sobre a cerâmica artística no Brasil e no mundo. Estes sujeitos, além de realizarem uma pesquisa estando organizados em grupos, estarão construindo seu portfólio pessoal cabendo assim uma escolha através de sorteio de 50 % do total acima sendo que destes foram selecionados 50% para uma análise mais profunda. Nesta última amostragem adotei como critério a seleção de 50% com bom aproveitamento na disciplina e outros 50% com pouco aproveitamento. Os trabalhos em grupo foram analisados em sua totalidade.

### **6.3. O contexto da Pesquisa**

A pesquisa desenvolveu-se na disciplina de Cerâmica no espaço da Oficina de Escultura e Cerâmica dos cursos de Licenciatura em Educação Artística (em extinção) e Licenciatura em Artes Visuais (currículo no a partir de 2002) da Universidade Comunitária Regional de Chapecó - UNOCHAPECÓ, neste mesmo município do Oeste do Estado de Santa Catarina.

A cidade de Chapecó, por ser uma das maiores da região, tornou-se tanto um pólo de convergência migratória, como referencia em termos de iniciativas na área da economia e educação para outras cidades vizinhas.

De certa forma, os problemas encontrados em Chapecó para o desenvolvimento da prática da cerâmica relacionada ao ensino, como a falta de

matéria prima e de um referencial artístico, também podem ser constatados em outras instituições de ensino por toda esta vasta região.

Afastada de grandes centros culturais e mesmo de capitais onde acontecem rotineiramente atividades artísticas, vemos, nesta região, um obscurecimento em termos de incentivo ou iniciativas que dêem vazão à expressão artística.

O fato de desenvolver esta pesquisa numa cidade que é pólo, mesmo, num contexto que parece degenerado culturalmente, faz alimentar a pretensão de que os sujeitos participantes disseminem suas possibilidades pedagógicas por toda esta região.

Este estudo envolve, ainda, como ambiente específico de pesquisa, o Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina- CEOM, mantido pela UNOCHAPECÓ-SC e fortemente ligado ao curso de História, entre outros. A cerca de 15 anos o CEOM é referencial nacional e internacional para pesquisas sobre o processo de colonização da região Oeste do Estado de Santa Catarina e, mais recentemente, com a implantação do Núcleo de Estudos Etnológicos e Arqueológicos – NEEA, passa também a desenvolver pesquisas sobre os povoamentos pré-coloniais que sempre foram abundantemente registrados, porém sem até então ter despertado maiores interesses por parte de pesquisadores.

### **6.3 Instrumentos de coleta de dados**

**a-** Por me entender como parte do processo de ensino é que justifico a opção pela *observação participante* como instrumento mais importante deste processo. Nela “o pesquisador torna-se parte da situação observada,

interagindo por longos períodos com os sujeitos, buscando partilhar o seu cotidiano para sentir o que significa estar naquela situação”. (MAZZOTI & GEWANDSZNAJDER, 1998,p.167).

Partindo destas premissas, é surge a afirmação de que o observador participante deve tornar-se o principal e mais importante instrumento de observação.

Como uma via de mão dupla, a observação participante servirá tanto para o pesquisador estar vivenciando o cotidiano dos sujeitos da pesquisa (acadêmicos do Curso) na medida em que experimentam novos referenciais plásticos e teóricos para estes enquanto aprendizes e ensinantes. Como também de estar experimentado o processo de formação de professores – objeto maior da pesquisa. O que, somente parece possível numa perspectiva da investigação-ação.

Para pensarmos nas habilidades necessárias ao pesquisador que faz incursões de campo com o propósito de levantar dados e informações através do método de observação participante, não podemos deixar de considerar a sua individualidade que vem carregada de conceitos e convicções. O que determinaram em que aspectos da realidade concentraram-se sua atenção.

A este respeito, Becker alerta-nos de que “é fato bastante conhecido que a mente humana é altamente seletiva. É muito provável que, ao olhar para um mesmo objeto ou situação duas pessoas enxerguem diferentes coisas. O que cada pessoa seleciona para ‘ver’ depende muito de sua história pessoal e principalmente de sua bagagem cultural” (BECKER, 1999, p.25).

O que deve garantir a fidelidade das informações é o controle sistemático das etapas da pesquisa e para tanto o pesquisador deve ter preparo material, físico, intelectual e psicológico e, ao mesmo tempo, deve desenvolver algumas habilidades:

- 1- Ser capaz de estabelecer uma relação de confiança com os sujeitos.

Este, que talvez seja um elemento chave para o bom desenvolvimento da pesquisa, envolve desde uma acomodação no

contexto e nas rotinas dos investigados, uma troca honesta de informações onde se estabelece o que há de comum entre as partes e, a partir disto, criam-se vínculos de confiança.

- 2- Ter sensibilidade para pessoas. Para tanto é indispensável uma boa dose de humildade. Isto para que ambas as partes sintam-se à vontade sem se ter a impressão de que alguém esta sendo avaliado.
- 3- Ser bom ouvinte. É indispensável que o observador demonstre interesse por aquilo que as pessoas têm a dizer, mesmo diante de situações triviais e desinteressantes. Sendo assim, deve saber separar num momento posterior os detalhes relevantes dos triviais.
- 4- Formular boas perguntas.
- 5- Ter familiaridade com as questões investigadas.
- 6- Ter flexibilidade para se adaptar a situações inesperadas. Ou seja deve estar preparado para mudar seus pontos de vista ou rejeitá-los, quando for o caso.
- 7- Não ter pressa de identificar padrões ou atribuir significados aos fenômenos observados. (MILLES & HUBERMAN apud MAZZOTTI & GEWANDSNAIDER, 1998,p.167).
- 8- Fazer registros descritivos.
- 9- Aprender a fazer anotações organizadas.
- 10-Utilizar métodos rigorosos para validar as observações.
- 11-Deve aprender a se concentrar durante a observação. O que exige um treinamento dos sentidos para se centrar nos aspectos relevantes.
- 12-Pode recorrer aos conhecimentos e experiências pessoais como auxiliares no processo de compreensão e interpretação do fenômeno estudado.(BECKER, 1999, p.26)

Neste caso, o observador é parte integrante do contexto estudado e vai estabelecer relações com os observados. Ao fazer parte deste processo, ele pode, ao mesmo tempo, modificar e ser modificado pelo contexto Conforme

MINAYO, esta técnica é importante pois, reside no fato de podermos captar uma variedade de situações ou fenômenos que são obtidos por meio de perguntas, uma vez que observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais imponderável e evasivo na vida real (MINAYO,1994, p. 59).

Existe a possibilidade de que o investigador compartilhe de sentimentos e perspectivas com os participantes do cenário do qual ele faz parte como membro da sociedade e da cultura global. O observador deve identificar-se com os informantes e compartilhar suas experiências; não deve distanciar-se dos sentimentos subjetivos, pois isso se compara à negação de assumir seu envolvimento com outra pessoa e de ver as coisas de acordo com seu ponto de vista (BLUMER apud TAYLOR & BOGDAN, 1986).

**a-** Foram aplicados *questionários estruturados* com acadêmicos dos cursos de formação de professores de Artes. As questões previamente determinadas visavam dar conta de questões pontuais e muito específicas sobre o que estes acadêmicos em formação inicial entendiam como expressão da cultura em sua região.

**b-** Outro importante instrumento no registro dos dados a serem analisados foi o *diário de campo* que é de um instrumento que foi construído ao longo de um processo, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, para posteriormente subsidiar a análise dos dados e promover a reflexão.

Nele foram anotadas todas as informações que pudessem ser relevantes para a pesquisa de modo a constituir uma memória de todo o processo. Semanalmente após cada encontro foram registrados e ordenados, os diálogos mantidos com os acadêmicos, conversas entre eles, comentários, descrição das atividades, materiais utilizados, minhas preocupações, surpresas, desencantos e idéias, e demais informações relacionadas com os encontros. Através deste instrumento, foi possível tomar decisões frente a situações encontradas e até mesmo produzir novos conhecimentos relacionados a este trabalho e à história do grupo.

c– Como forma de registro particular do processo dos acadêmicos envolvidos com a pesquisa, foi adotada a construção de um *portifólio* por estes sujeitos, no qual registraram todas as impressões sobre o processo juntamente com imagens, esboços e o registro fotográfico do processo, individual de cada um. Este instrumento individual foi construído gradativamente conforme se desenvolveu a proposta desta pesquisa. Além do registro é uma forma efetiva de promover a reflexão sobre os objetivos da disciplina.

d– Tendo como referencial para construção de uma possibilidade pedagógica da cerâmica a partir dos registros arqueológicos encontrados na região, passei a considerar como instrumento de pesquisa a própria *cultura material* que, segundo o historiador e arqueólogo Pedro Paulo Funari,

pode ser definida como todo o universo de coisas que perfazem a vida em sociedade, constitui objeto de investigação de diferentes pesquisadores, a começar, naturalmente, pelos arqueólogos históricos, mas, na verdade, abrangendo uma pletera de campos afins, como a História da Arte, a História da Arquitetura, os estudos do patrimônio, sem contar a Antropologia, a História e as Ciências Humanas em geral<sup>10</sup>

Corresponde à matéria prima alterada pelo homem, que possua forma, função e utilização. Independente do campo de aplicação. Desta forma, passa a ser o sustentáculo de uma gama de informações reveladas através de uma linguagem embutida em cada uma das peças, capaz de expressar manifestações dos diversos segmentos da estrutura que rege a sociedade produtora. Revelando dados referentes ao meio ambiente, organização social, tecnologia empregada e conhecimentos mágico-religiosos, os artefatos armazenam em si e dentro de situações correlatas, dados que juntos dimensionam a cosmovisão que estabelecem padrões de comportamentos dentro da sociedade estudada. Vista também como mantenedora de identidade étnica, a cultura material, permite encaixar-se nos diversos segmentos da vida e contribuindo ainda para perpetuar os usos e costumes de determinada cultura.

e - Tratando-se de um trabalho teórico/prático, fez-se importante ainda o *registro fotográfico* de todo o processo desenvolvido, o que servirá para posterior análise e confrontação com as outras fontes de informação.

### **PARTE III - Analisando uma prática pedagógica no ensino de cerâmica na formação inicial do professor de artes visuais**

Na tentativa de diagnosticar parte da problemática que envolve o ensino da arte na região de Chapecó, foram aplicados questionários com cerca de 97 alunos do curso de Educação Artística da Universidade Comunitária Regional de Chapecó.

---

<sup>10</sup> [http://www.nethistoria.com/index.php?pagina=ver\\_texto&tipo\\_id=2&titulo\\_id=165](http://www.nethistoria.com/index.php?pagina=ver_texto&tipo_id=2&titulo_id=165)



A quase totalidade das pessoas envolvidas na pesquisa, em linhas gerais, entende cultura “como sendo o conjunto de representações, modos de agir e de viver de um povo que repassa seus conhecimentos de geração a geração e que por isso mesmo é passível de mudança”. Salvo alguns equívocos, as respostas não traziam nenhuma surpresa, e talvez não devesse ser diferente pois este é um conceito amplamente trabalhado nas escolas e mesmo no ensino superior.

Na expectativa de que estes mesmos sujeitos demonstrassem seu conhecimento sobre a cultura local, de forma espontânea e sem pré-conceitos, outra questão foi formulada no sentido de que indicassem as expressões culturais que consideram autênticas de nossa região.

Curiosamente as respostas seguem condicionadas a um certo padrão; tendo anteriormente assumido que todo indivíduo é dotado de cultura, a impressão que se tem é de que neste momento tentam se justificar, contudo a maioria das respostas segue em termos gerais, não indicando especificamente que representações ou expressões, podemos entender como significativas na identificação da cultura local.

Definindo como cultura regional a cultura alemã, a cultura italiana e a gaúcha, demonstram a superficialidade com que a questão é tratada.

Cerca de 50% dos entrevistados se detiveram a exemplificar o que entendem como sendo a cultura alemã, italiana e gaúcha e, invariavelmente, tratam de hábitos alimentares ou do convívio com o campo em suas atividades diárias ligadas à agricultura.

Citam ainda as festas populares, as danças típicas e as músicas. A respeito destes últimos, é importante observar que as “festas populares” mesmo que sendo incorporadas como parte de nossa cultura, as que foram identificadas referem-se a grandes eventos promovidos numa parceria entre as administrações municipais e a força do empresariado, com o claro intuito de promover a região e seus produtos. Nestas festas ou feiras, como melhor são definidas, o povo é convidado a participar, durante vários dias, das exposições

que falam da “força e da pujança” da indústria local, ao mesmo tempo em que lhes são oferecidos como atrativos: shows, diversão e entretenimento.

Neste caso, o que pode estar sendo entendido como legítima representação da cultura local, talvez justamente pela vinculação à idéia do lazer que parece ser confundida com conceitos de cultura, na verdade camufla o idealismo que é representado também por estas feiras e que determina a maneira de viver e a rotina diária deste povo que destina seu tempo inteiramente ao trabalho.

Com relação às músicas e às danças, creio que os entrevistados estejam se reconhecendo em âmbito estadual, o que, de certa forma, extrapola os anseios desta pesquisa, que deveria se restringir à região Oeste.

Santa Catarina é reconhecida nacionalmente por sua característica colonização alemã e italiana. Há cerca de duas décadas percebemos a descoberta e o cultivo de tradições destes colonizadores como forma de investimento turístico. As conhecidas festas de outubro vêm se multiplicando e cada município reivindica para si parte deste filão.

Este fato, contudo, ainda é restrito à zona litorânea que oferece além da cultura local as belezas naturais que encantam os turistas, e na região do vale do Rio Itajaí onde se instalou a grande colonização alemã e onde proliferam as festas típicas que oferecem, além da gastronomia, uma amostra desta cultura com as danças e músicas que para muitos está sendo melhor conservada ali do que na própria Alemanha.

O fato é que na região Oeste de Santa Catarina estas manifestações estão restritas a guetos culturais não se percebe uma intenção em se valorizar ou ampliar o alcance destas representações. Fincando em suspenso as respostas da questão, por não entender se estas pessoas, mesmo que sem cultivar ou ter acesso a estas expressões culturais, automaticamente se consideram aderidas por um laço de contígua descendência ou de fato fazem parte, de alguma forma destes referidos guetos culturais onde se conserve as expressões da cultura de sua pátria mãe.

Em parte, cabe à escola discutir a diversidade e promover o respeito. Como lembra Ana Mae Barbosa

as décadas de luta para salvar os oprimidos da ignorância sobre eles próprios nos ensinaram que a educação Libertária terá sucesso só quando os participantes no processo educacional forem capazes de identificar seu ego cultural e se orgulharem dele. Isto não significa a defesa de guetos culturais, nem de excluir a cultura das classes baixas (BARBOSA, p.15,1998).

Entendo que, como seres sociais, somos constantemente contaminados por expressões e representações culturais diversas e se não nos enxergamos naquele que nos parece tão diferente, quando de nós está tão próximo, talvez seja porque nosso ego esteja por demais inflado a ponto de nos cegar com *antolhos* que se assentam convenientemente em manifestações de discriminação e desrespeito.

Gostaria de frisar que a existência destes guetos culturais é mera especulação na tentativa de compreender a freqüência nas respostas que indicam para um cultivo de representações culturais que não se percebe refletida nas ruas da cidade. Exceto pela cultura gaúcha que é lembrada em destaque na Semana Farroupilha.

A cidade de Chapecó, como já citei anteriormente, é relativamente nova e foi planejada e construída para atender a uma forte demanda que na época apontava para um promissor crescimento da agroindústria na região, contrariando assim algumas respostas dadas pelos entrevistados que a cultura também poderia ser percebida por uma arquitetura que marca traços da colonização. Diferente disto, o que se percebe é a ausência de um estilo arquitetônico predominante pela própria busca de um estilo contemporâneo.

Além da vocação para o trabalho, percebida através dos questionários, figura como traço marcante da cultura local a gastronomia proveniente dos colonizadores. Neste sentido, está presente nas mesas tanto o churrasco, o chimarrão, como as massas, queijos, salames, etc. Não somente o que se

come, mas também, o ritual que envolve, caracteriza uma cultura. Sendo assim algo que poderia ser definido como característica arquitetônica da região é o hábito que algumas famílias cultivam de ter duas cozinhas em casa, uma que funciona mais como peça de apresentação e outra de uso diário que por vezes fica afastada da construção principal. Em uma variante a esta intenção de se supervalorizar o momento das refeições pela valorização do ambiente encontramos cozinhas proporcionalmente enormes se comparadas com o restante da construção.

Obviamente uma análise detida sobre as minúcias destas culturas destacadas nestas entrevistas revelariam outras e novas características das mesmas, que são extremamente relevantes e determinantes no cotidiano deste povo. A exemplo disto o cuidado da cultura alemã com as plantas e folhagens, o ajardinamento das casas, o cuidado com as colchas de retalhos, o crochê, que surgem como necessidade de adaptação ao clima frio e as dificuldades econômicas do pós-guerra. A intimidade dos Italianos com a madeira, que se percebe pela riqueza dos trabalhos manuais e semi-industriais. Da mesma forma os Austríacos instalados em Treze Tílias que têm como principal atividade o turismo e a escultura em madeira, sendo que toda a economia daquela região gira em torno desta atividade.

Finalizando esta análise preliminar cumpre destacar as poucas referências feitas à cultura indígena (ainda presente na região), sendo que apenas 9% do total dos entrevistados reconhecem esta como sendo uma representação cultural autêntica da região. Talvez pela dificuldade em se dimensionar a importância desta na configuração da sociedade atual e da cultura local. O que nos remete a idéia anteriormente citada de frações de representações culturais podem estar compondo novas identidades sem nem mesmo ser percebido.

Curiosamente não aparecem nos questionários as observações feitas informalmente antes da aplicação dos questionários em sala de aula, referentes à última questão, a única que trata de uma etnia mais

especificamente, onde os entrevistados são indagados sobre as possibilidades de se trabalhar numa proposta educacional a partir da cultura indígena, na construção de um referencial regional que proporcionasse novas possibilidades ao ensino da arte. Poucos acadêmicos se detiveram em responder esta questão, os que o fizeram, falam de maneira romântica sobre a importância de valorizarmos esta cultura. No entanto algumas alunas da região de Planalto no Rio Grande do Sul haviam se manifestado rispidamente, porém de forma autêntica sobre a questão, perguntando: “porque os índios não evoluem como as outras etnias?”. No entendimento destas acadêmicas “eles apenas invadem terras e bebem cachaça”.

Alunas de Nonoai também no Rio Grande do Sul consideram os índios como “baderneiros” que visam apenas tomar as terras dos brancos. Nas palavras de uma outra acadêmica o fato de alguns indivíduos viverem “eternamente embriagados não é mais por culpa do homem branco pois agora eles têm bares dentro das próprias reservas e lá mesmo conseguem a bebida”.

Algumas acadêmicas de Chapecó entendem que se deve trabalhar com a cultura indígena, mas quando questionadas e levadas a refletir, indicam que há um grande distanciamento entre estas culturas. “Parece que se sabe muito sobre o índio mas o contato efetivo não acontece pelo isolamento”.

Certamente a perspectiva com que estas alunas percebem o problema está sob um ponto de vista limitado por “antolhos” como se refere H. Maturana. Sabidamente Nonoai e Planalto no Rio Grande do Sul correspondem a uma região onde ainda hoje se vive intensamente o conflito de terras. Até certo ponto é normal a reação desta geração que vê no olhar de seus pais apenas o brilho raivoso resultante de uma fúria cega que em outros tempos tomou estas mesmas terras dos antepassados destes índios.

Da mesma forma seria natural esperar um posicionamento romântico de alunos que vivem em Chapecó, uma cidade bem maior e onde o conflito foi apaziguado e afastado do perímetro urbano.

E é a partir desta realidade que pretendo investigar e explorar conteúdos desta cultura por ser a única referência que temos em termos de cerâmica na região, sem contudo, precisar entrar no mérito da disputa de terras. Tendo obviamente a expectativa de que questões mais profundas sobre os choques culturais sejam diluídas na problemática de ensino a ponto de serem sublimados.

## **CAPÍTULO 7 - Levantamento de Dados: Exercícios Plásticos e arqueologia experimental.**

As informações restituídas por pesquisas acabam constituindo um referencial teórico que pôde ser usado com os professores formandos da UNOCHAPECÓ. Na medida em que as pesquisas sobre o modo de vida e culturas indígenas da região são raras, bibliografias que interpolem a educação são praticamente inexistentes, cabendo ao professor/pesquisador empreender esforços para compor o conteúdo a ser trabalhado.

Parte desta pesquisa envolve os resultados de pesquisas no campo da arqueologia experimental<sup>11</sup> a fim de obter informações que somente a atividade prática poderia fornecer ou fomentar ainda mais os questionamentos. Neste

---

<sup>11</sup> Pesquisa realizado como requisito do curso de Arqueologia: Processos interdisciplinares na URI – Erechim, título: Arqueologia experimental e Ensino da Arte. Corresponde a uma segunda etapa na tentativa de construir um referencial regional que auxilie o ensino da Arte.

sentido, foram realizados vários testes e experimentações na tentativa de trilhar um caminho já percorrido anteriormente por povos indígenas da região, com a proposição de assim restituir informação a cerca destes artefatos em seu contexto de modo a servir ao ensino da Arte.

Neste momento, a pesquisa deteve-se a refletir sobre soluções para o falta da matéria prima no mercado que desse suporte a atividade, partindo na busca por alternativas locais que tornem possível o ensino da cerâmica em salas de aula.

Na realização dos testes com amostras de argila da região, o grande número de possibilidades e variáveis multiplicam-se em progressão geométrica se pensarmos em termos de quantidade de amostras de argila a serem testadas, combinadas com as diversas formas e tamanhos dos exemplares da cerâmica Guarani tomada como referencial para este estudo. E mais ainda pela adição ou não de antiplástico ou pelas variações nas possibilidades de queima apropriando-se de um conhecimento ancestral adaptado às condições atuais. Estas determinantes poderiam resultar em infinitas combinações a serem testadas.



Fig. 30 – Amostras de argila – Início do processamento da matéria prima.

A racionalização e eleição de algumas destas possibilidades para a pesquisa, parte de alguns princípios lógicos, como por exemplo: na coleta de

amostras de solos houve o descarte automático dos que apresentavam quantidade excessiva de antiplástico e raízes num mesmo local onde se dispunha de uma argila livre destas impurezas que interferem na modelagem das peças de cerâmica; em contrapartida, utilizar outra argila de péssimas qualidades plásticas adaptando às técnicas de modelagem por não ter outra opção nas proximidades de outra fonte de matéria prima, como veremos mais adiante.

Conforme Garlet & Soares, e a partir de suas pesquisas de cunho etnográfico, uma das primeiras etapas no “tratamento dispensado ao barro” é a limpeza.”As impurezas que devem ser removidas consistem em pedras, raízes, folhas e galhos” em processo manual (GARLET & SOARES *in*: FUNARI 1998, p. 225). De acordo com a arqueóloga Tânia A.Lima, embora se saiba que entre os índios brasileiros o barro não seja trabalhado em “sua forma pura em virtude de sua excessiva plasticidade que determina deformações nas peças durante a secagem e rachaduras durante a queima, inutilizando-as” (LIMA *in*: RIBEIRO, 1975, p.1986), não descarto a possibilidade de que os ceramistas utilizassem alguns barros da mesma forma que os encontravam, sem retirar as raízes ou o excesso de areia que poderia ser aproveitada como antiplástico.

Em outros momentos, faço uso da sensibilidade na escolha de um caminho a ser seguido, quando não há nenhum princípio lógico para tanto, por exemplo, na definição da forma ou dimensão das peças a serem confeccionadas na efetivação dos testes.

O campo de pesquisa tem como centro geográfico o município de Chapecó, abrangendo um raio de deslocamento que considero razoável para o empenho em se conseguir matéria prima, tanto hoje como, talvez, tivesse sido antes. Entendendo com isto a diferença dos contextos que existe entre estes dois momentos.

Cumprе ressaltar que, nesta etapa da pesquisa, passo a fazer uma analogia entre o suposto cotidiano de povos pretéritos que habitaram esta



mesma região e minha experimentação em laboratório, criando um laço de coexistência geográfica.

Assim, os limites geográficos que me disponho a abranger não necessariamente correspondem em unidades de medidas aos limites de nosso ceramista antepassado, mas às imposições do momento de cada um.

Peço licença de aqui nomeá-lo, atenuando e diminuindo nosso distanciamento temporal. Proponho chamá-lo de Ñaêũ Apohára<sup>12</sup>, que viveu há cerca de dois mil anos, onde hoje convencionamos chamar de Chapecó, na região Oeste do Estado de Santa Catarina, que segundo o pesquisador Dr. Selistre de Campos teria origem Kaingang: “*echa*” + “*apê*” + “*gô*”, que na língua dos nativos significa “donde se avista o caminho da roça”, ou ainda, segundo La Salvia e Brochado que nos indicam a possível derivação da língua Guarani: “*tape*” + “*reco*”, cuja tradução seria caminho da roça.

Levando uma vida saudável para os padrões da época, não se intoxicava com alimentos venenosos que encontrava na mata, nem exagerava das bebidas fermentadas, exceto nos momentos de confraternização e alegria. Tinha hábitos seminômades e, por conveniências climáticas, geográficas ou temperamentais deslocava-se pela região desenvolvendo uma agricultura rudimentar e usufruindo o que a natureza lhe oferecia.

Destinava seu tempo exclusivamente à sua própria sobrevivência onde pode se incluir também o bem estar mental com momentos de lazer e contemplação. Tendo em contraponto este pesquisador/ceramista que se apresenta hoje, trouxe comigo o acúmulo da história e, somada as minhas idéias e reflexões.

Podemos supor que Ñaêũ Apohára organizava seu tempo entre as tarefas cotidianas de necessidade imediata, e entre elas, a cerâmica. Esta que ocupa uma posição de destaque e nos mostra os níveis de desenvolvimento dos grupos indígenas contemporâneos ou não ao nosso personagem fictício, pelo grau de refinamento que alcançavam em suas peças.

Da mesma forma, elejo minhas prioridades e determino a origem e de que forma tenho acesso à matéria prima para esta pesquisa. Não Apohára possivelmente trocava utensílios ou mesmo matéria prima com outros indivíduos que estivessem de passagem e com um peso extra em seu alforje, levando uma argila de qualidade encontrada em terras distantes. A este respeito, La Salvia & Brochado nos alertam para a identificação pessoal que deve existir entre o ceramista e a matéria prima e que provavelmente “a melhor em seu entendimento, não estivesse próxima ao local de habitação, mas assim mesmo, não sendo a ideal poderia perfeitamente satisfazer às necessidades básicas da produção ou, então, deveria ir buscá-la em outros pontos” (La SALVIA & BROCHADO, 1989, p.11-12).

A pesquisa de laboratório desenvolve-se com amostras de argila adquirida com a facilidade da comunicação por telefone e a comodidade de se recebê-la, em alguns casos, em casa. Conto com amostras da Cerâmica Pascoal de São Paulo - SP, empresa que comercializa para todo Brasil praticamente tudo que se relacione à produção de cerâmica. De Palhoça, (localidade de Terra Fraca), na região da grande Florianópolis, distante 600Km do local da pesquisa sendo uma argila de boa qualidade, mas que, todavia, não conta com as mesmas facilidades para aquisição, implicando num deslocamento até à região para trazer o material a ser trabalhado.

Certamente, no caso de nosso personagem, a obtenção de uma argila tão preciosa não contava com as mesmas facilidades, implicando num maior empenho em busca da matéria prima podendo obtê-la através da casualidade do escambo com viajantes ou ele mesmo realizando longas viagens. De outra forma, como nos dias de hoje, poderia fazer uso da argila que estivesse ao seu alcance adaptando-a às técnicas de processamento e manufatura.

Deslocamentos menores foram feitos, na tentativa de se encontrar um material com qualidades mínimas e que viabilizasse a atividade proposta pela pesquisa. Tomando como ponto de partida a cidade de Chapecó, trabalhei

---

<sup>12</sup> "Refere-se ao oleiro. Interessante que o artesão que fabrica o vasilhame tenha sido descrito no masculino, não no feminino. Ao que tudo indica, entre os Guarani, como no restante das culturas da América do Sul, as mulheres são as responsáveis pelo fabrico da cerâmica utilitária, vasilhame". (LA SALVIA & ROCHADO.1989, p.125).

também com amostras da cidade de São Carlos – SC (cerâmica Primavera), distante 80 Km; de Trindade do Sul – RS (cerâmica desativada) situada à cerca de 70Km; do distrito de Marechal Borman (cerâmica Chapecó), a 10Km do centro de nosso referencial. Assim como deslocamentos internos, por exemplo, a ida a uma papelaria para comprar argila vendida para atividades escolares.

As amostras de argila escolhidas e os critérios até aqui adotados representam apenas o início das reflexões em torno da problemática. Num segundo momento, inicia-se a confecção com a determinação da forma a ser explorada, dimensões, tratamento superficial e tipo de queima.

A eleição de um modelo a ser reproduzido aconteceu apenas pela identificação pessoal com a forma e pelas dimensões reduzidas que facilitariam os testes. Trata-se de uma panela (Yapepó) de borda côncava inclinada para fora (fig. 31), destacada do Volume IV (Cerâmica) do Relatório do Projeto Salvamento Arqueológico Uruguai – PSAU - coordenado pela Professora/Arqueóloga Marilandi Goulart, financiado pela antiga ELETROSUL (Centrais Elétricas do Sul do Brasil S/A), empresa encarregada pela construção da Barragem de Itá SC/RS (GOULART, 1997).

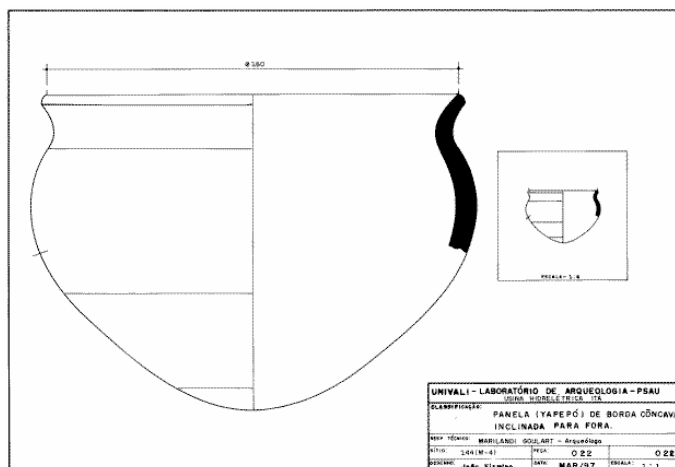


Fig. 31 – Reconstituição Gráfica de Panela (YAPEPÓ) – Guarani.  
Relatório do Projeto Salvamento Arqueológico Uruguai. Volume IV (Cerâmica)  
Centrais Elétricas do Sul do Brasil S/A - ELETROSUL.

Segundo informações contidas no relatório do PSAU, trata-se da reconstituição a partir de um fragmento encontrado no sítio 144 (m-4) por

ocasião das escavações na região que viria a ser inundada pelo lago da barragem. Todavia, conforme o arqueólogo André L. Soares, no caso específico desta peça “ou a reconstrução ou a denominação estão equivocadas. Os ombros e carenas sugerem uma área bem dividida, o que daria a entender uma vasilha pintada, por que estas são normalmente divididas como está desenhado”, podendo representar um "Cambuchí Caguabá”.

Mesmo não tendo referência sobre o tratamento da superfície, a opção foi por tratá-la com uma textura corrugada, pois a forma do desenho sugere um yapepó e, ainda segundo o mesmo arqueólogo, estes geralmente levam este tipo de textura.

Este tipo de acabamento parece-me bastante intrigante na medida em que possa sugerir uma funcionalidade em sua aplicação pela união de partes na construção ou aumento da superfície do objeto acabado proporcionando melhor aquecimento. Ao mesmo tempo poderia representar uma preocupação com a estética do artefato.

Supondo que o Yapepó tenha sido confeccionado por nosso personagem Ñaêñ Apohára, este objeto pequeno, porém prático, provavelmente era usado para cozinhar alimentos. Leve e robusto, poderia ser transportado pela região com menos possibilidades de acidentes. Neste sentido, a qualidade da argila passa a ser determinante, pois uma panela não pode vazar. Para tanto, não deve ter rachaduras. Dessa forma, a pesquisa demonstra que o domínio técnico não é suficiente na obtenção de um objeto que atenda a seus requisitos, a própria matéria prima impõe seus limites.

Foram construídos sete exemplares com as amostras de argila escolhidas através de critérios já mencionados. Em alguns casos, estes critérios conduziram à escolha de uma das argilas que, em princípio, se apresentava como uma boa opção. Todavia apresentou vários problemas e para se ter bons resultados deveriam ser realizados outros testes, como por exemplo, a mistura com outros solos.

Nas figuras 32 e 33 abaixo, vemos os resultados da etapa de modelagem de seis peças e identificamos a primeira forma de diferenciar as amostras de 7 argilas que pode ser tida pela distinção de cor. Em seguida, pode-se observar as deformação impostas pelas qualidades físicas da argila.



Fig.32 – Da esquerda para direita temos as peças, antes da queima, executadas com as amostras de: 1º Argila de papelaria em Chapecó – SC – P.Cco, 2º de Trindade do Sul – RS – P.EN4, 3º da Cerâmica Chapecó – Pcco3.



Fig.33 – 4º da Cerâmica Pascoal em São Paulo, 5º de Palhoça – SC – P.TF, da Cerâmica Primavera em São Carlos – SC – P.SC.

As experiências de laboratório sistematizadas a partir da escolha da matéria prima e da forma a ser moldada concretizam-se pela construção através da técnica do *acordelado*, que consiste na confecção de cordéis ou roletes de argila que, neste caso, tinham a espessura aproximada de 9mm, de modo a obter uma parede na peça, proporcional à de nosso modelo confeccionado anteriormente por Ñaêũ Apohára.

Das minhas reflexões enquanto tentava reconstituir os passos de Ñaêũ Apohára, e a partir de minha vivência com a técnica, surgem vários questionamentos e um dos primeiros é justamente sobre a elaboração dos roletes.

Hoje sabemos da necessidade de uma superfície perfeitamente plana para confeccionar os roletes, sob risco de perdê-los se assim não o for. Em superfícies polidas como pedra, fórmica, plástico e mesmo a madeira, a argila tende a aderir-se tornando inviável a execução da tarefa. O artifício encontrado pelo ceramista moderno é uso de materiais como o Curvin, Napa ou Couro Sintético que por apresentar em seu lado avesso uma fina malha de tecido que lhes servem de estrutura, em nosso emprego impede que a argila grude na superfície.

Ficando a questão: que artifícios Ñaêü Apohára empregava na confecção de seus roletes? Qual tipo de superfície utilizava? Sabemos também que a quantidade de água na massa torna a argila mais ou menos “*liguenta*”, o que nos dá inúmeras possibilidades de controle nesta situação. Diminuindo a quantidade de água podemos diminuir sua aderência. Contudo se retiramos água da massa aceleramos sua secagem e considerando que a peça deve secar lenta e uniformemente sob pena de rachar por sofrer diferentes forças de contração, reduziríamos, dessa forma, as possibilidades de modelagem a peças pequenas que pudessem ser confeccionadas rapidamente e de uma só vez.

A experiência demonstra os problemas e prováveis soluções que são extremamente específicas para cada situação e tipo de matéria prima. Genericamente posso destacar que uma argila, mesmo com boa plasticidade, deve conter uma quantidade mínima de água no momento da modelagem, de modo a viabilizar a concretização do projeto sem que esta resseque a ponto de rachar pois deve ser flexível o suficiente para suportar a manipulação durante o processo. Quando expostas à luz solar, a correntes de ar, o calor das mãos ao manusear a argila o contato com a superfície de confecção dos roletes (quando esta é porosa) aceleram o processo de evaporação de água, havendo a necessidade de um devido controle destes fatores do início ao fim da execução.

O excesso de água é, da mesma forma, inconveniente, por tornar a massa pesada e de difícil controle como referido anteriormente. A peça tende a se desestruturar e perder a forma inicial pelo achatamento provocado pelo peso do material e, ao mesmo tempo, por sua baixa resistência entre as partículas, promovendo um deslizamento entre estas.

Podemos assim concluir que, de certa forma, Ñaêü Apohára tinha condições de reservar a matéria prima sem que esta perdesse suas qualidades. Hoje em dia isto se faz possível pelo armazenamento em sacos plásticos de preferência escuros, em lugar fresco sem correntes de ar ou luz.

Acreditando também que provavelmente tinha por hábito reciclar e manipular as qualidades plásticas da argila, pois esta figura como uma das soluções mais fáceis de se ter uma matéria prima de qualidade evitando o deslocamento freqüente ao local da mina, exceto se este for o mesmo da residência, o que já sabemos que é pouco provável, segundo La Salvia e Brochado.

A reciclagem pode ser feita pela simples adição de água às partes de argila endurecida pelo ressecamento, seguido de repouso, manipulação e retirada do excesso de água até alcançar novamente uma massa moldável. Atualmente, este processo faz parte do aprendizado de todo ceramista, como demonstração de conhecimento, domínio sobre a matéria prima e consciência ecológica pelo respeito ao material.

Processos mais sofisticados que designo como *manipulação da matéria prima e suas qualidades plásticas* envolvem adição ou retirada de componentes orgânicos (vegetais em decomposição) e minerais (água, cinza, caulim, etc.) que irão melhorar as condições na modelagem. Estas etapas empíricas do processo foram realizadas mesmo que automaticamente na seleção das amostras para esta pesquisa.



Fig. 34 – Preparo da Argila.

O registro da figura 34 mostra algumas das etapas de preparo. Vemos em primeiro plano, amostras de argila colhidas no Município de Trindade do Sul – RS. Por se tratarem de amostras brutas, exigiram um preparo que não foi necessário nos casos das amostras de São Paulo, Palhoça, São Carlos e de Chapecó. A estas amostras foi adicionada água, sovando-as em busca de uma mistura homogênea, bem como a retirada das impurezas como raízes e grandes grãos de areia. Passaram, numa etapa seguinte, por placas de gesso que aceleram a retirada do excesso de água, até que atinjam um ponto ideal para serem modeladas na forma de roletes.

Os roletes começam a assumir a forma desejada sendo juntados em espiral contínuo. Para auxiliar a fixação, usa-se entre os roletes uma fina camada de *barbotina*, que é a argila em fase líquida ou pastosa.

Apresenta-se, neste momento, outro questionamento. Desta vez sobre a junção dos roletes. A prática nos mostra que a eficácia nesta etapa do trabalho se dá além da aplicação da *barbotina*, assumindo o papel de cola da argila, pela confecção em primeiro lugar de *ranhuras* ao longo dos roletes na posição de contato entre estes. As *ranhuras* e o uso da *barbotina*, somado à adequada pressão entre os roletes e o tratamento superficial externo, garantem a fixação efetiva. De outra forma, a peça estará sempre sujeita a rompimentos nas junções.

A questão aqui é: Ñaêü Apohára utilizava as *ranhuras*? Ou que tipo de artifício efetivava a junção dos roletes de modo a garantir a integridade dos artefatos? Considerando a dificuldade de produzi-los e conservá-los inteiros, não devendo admitir perdas durante a confecção ou em função desta. Informações prévias de arqueólogos do Laboratório de Estudos e Pesquisas Arqueológicas -LEPA- da Universidade Federal de Santa Maria informam desconhecer, pela análise dos vestígios estudados até o momento, o uso de tal artifício entre grupos Guaraní que habitaram a região.

Pela análise dos resultados, podemos observar, mesmo nas amostras de melhor qualidade, como por exemplo, a de Palhoça – SC, que ocorrem



separações entre os roletes, quando não durante a secagem, após a queima. A experiência de longa data com esta argila já havia comprovado sua qualidade plástica e a inexistência deste tipo de problema ao proceder a junção dos roletes com o uso de *ranhuras* e *barbotina*.

Segundo La Salvia e Brochado (1989, p.17), encontram-se “dois e até três tipos de pasta em uma vasilha: uma parte no fabrico da peça – roletes -, outra para o acabamento interno e, por vezes, uma terceira aplicada na parte externa onde se encontra a decoração” (LaSALVIA & BROCHADO, 1989, p.17). Seguindo esta orientação e mais adiante quando especifica, inclusive a espessura do banho de barbotina em função do tipo de acabamento necessário, experimentei de diversas formas sua aplicação antes do tratamento final, mesmo sabendo das implicações negativas deste procedimento, para trazer em termos experimentais os dados já verificados em laboratório.

O que se pode concluir em sintonia com La Salvia e Brochado é que a “plasticidade está vinculada ao artesão e suas tendências” (LaSALVIA & BROCHADO, 1989, p.17). Numa pesquisa como esta, onde foram testadas várias amostras de argila com características distintas, é difícil criar uma relação de maior afinidade com a matéria prima, o que somente seria possível com o trabalho diário e exaustivo com cada tipo de material na busca desta relação mais íntima.

Desta forma, o que se pôde observar foi uma diversidade de resultados em função das características do material e sua aplicação como decorrência dos testes únicos realizados com cada tipo de argila. Numa argila de aplicação industrial, como é o caso da amostra da Cerâmica Pascoal de São Paulo, que se mostrou bastante estável em suas características físicas durante o processo de secagem e queima em que sua contração linear não ultrapassou a 4% e sua perda de peso está em torno de 20%, a aplicação do banho de *barbotina*, tanto internamente para alisamento como na sua superfície externa para posterior aplicação de texturas, pareceu viável.

No processo de finalização em quatro das experiências, utilizei-me de um pequeno seixo de quartzo rosa para fazer o acabamento interno, numa técnica conhecida como brunimento. Esta técnica permite fechar os poros do material a ponto de se ter um polimento da peça. O que é bastante conveniente para o interior de panelas por evitar que os alimentos a serem cozidos grudem na superfície ou que haja uma excessiva perda de líquidos dos alimentos, caldos ou ensopados, por absorção da cerâmica.

Ainda a respeito da textura corrugada, acredito que ela deva ser aplicada na mesma seqüência da construção com os roletes, ou seja, em espiral contínuo do fundo para a borda da peça. Este tipo de opção parte basicamente da sensibilidade adquirida pela prática e que passa a ser determinante do processo individual e não há a pretensão de que estas conclusões sirvam de parâmetro para análise de artefatos cerâmicos arqueológicos. Assim o são meramente pela ausência de informações tão minuciosas como, por exemplo, em que sentido eram sobrepostos os roletes, da direita para esquerda ou vice versa? A construção se iniciava pela base ou pela borda? Este tipo de informação, dependendo do enfoque da pesquisa, seria determinante nos resultados.

A partir dos dados coletados e registrados, percebi como variam as qualidades físicas e químicas das amostras testadas e como os resultados poderiam se multiplicar se tentássemos combinar outras variáveis.

Das informações mais relevantes podemos destacar que, além da aplicabilidade da *barbotina* como já mencionado anteriormente no caso da amostra de São Paulo, onde vimos que a funcionalidade do banho está diretamente relacionada às propriedades e especificidades de cada experimento, observou-se também a proporcionalidade entre retração e tipos de solos definidos pelo tamanho de seus grãos, como se registrou por meio de testes que, ao mesmo tempo, mostraram a mudança de cor para cada tipo de argila testada.

De acordo com o laudo do Laboratório de Engenharia Civil da Universidade Comunitária Regional de Chapecó – UNOCHAPECÓ, podemos perceber que, grosso modo, o teor de argila encontrado nas amostras de solos utilizados nesta pesquisa é inversamente proporcional ao que se espera destas em termos de qualidades plásticas. Cada tipo de argila foi submetido a uma análise granulométrica conjunta, subdividida em sedimentação e peneiração, com os quais verificamos, por exemplo, que a amostra da cerâmica Pascoal SP apresentou o mais baixo teor de argila – 38% - das sete amostras que foram utilizadas na confecção das peças. Em contraponto, a de Trindade do Sul, que apresenta o maior teor de argila do total das amostras, foi também a que apresentou maior índice de retração e, conseqüentemente, falhas. Segundo Frincke:

Os barros muito maleáveis perdem na secagem de 5 a 8% do seu volume, os barros menos maleáveis cerca de 3 a 5%, e os barros magros ainda menos. Tudo depende do grão do barro (...). a bentonite, um barro muito maleável, de grão muito fino, que é geralmente utilizada em pequena percentagem para conferir uma maior maleabilidade a outras massa cerâmicas, chega a perder na secagem de 10 a 15% do seu volume. Se acrescentarmos a esta a perda adicional sofrida durante a cozedura, a bentonite chega a perder de 40 a 50% do seu volume. Tratasse portanto de um barro que adicionado a outras massas para aumentar a capacidade de retenção da água e que não pode ser utilizado isoladamente (FRINCKE, 1992, p.102).

Na prática, esta transformação é gritante como mostra a figura 35, onde vemos o resultados dos testes com a amostra de São Paulo com alterações quase imperceptíveis após a queima exceto pela mudança de cor que passou de um cinza chumbo para branco e uma das amostras de Trindade do Sul, com 24% de contração linear, apresentando rachaduras transversais e longitudinais ao longo de sua superfície, percebida mais facilmente em sua face interna. O uso deste “Yapepó” estaria completamente comprometido. Seu destino mais provável seria a transformação em antiplástico. Contudo, não posso acreditar que Ñaêü Apohára se desse ao luxo de estar fazendo experiências e testando amostras de argila, como o faço agora. É mais provável que sua sensibilidade

como ceramista e o conhecimento de gerações lhe indicariam esta como sendo de má qualidade para sua atividade.



Fig.35 – À esquerda a amostra de São Paulo, queima em forno elétrico, com mudança de cor e contração de 4%. No centro a amostra de Trindade do Sul, mudança de cor e contração de 24% e inúmeras rachaduras. À direita a amostra de Palhoça, mudança de cor, contração 10%, pequena separação entre dois roletes da borda.

A exemplo do que nos relata Irmhild Wüst, em seu artigo “Observações sobre a tecnologia cerâmica Karajá de Aruanã” com dados coletados durante pesquisas de campo realizadas em 1975, a obtenção de bons resultados na atividade da cerâmica depende ainda da adição de “temperos” em proporções adequadas que evitem o:

(...) trincamento ou quebra do vasilhame quando exposto ao fogo. Embora as mulheres de Aruanã sejam experientes ceramistas isto parece se dar com certa frequência, atestado pelos diversos recipientes descartados antes de seu uso, espalhados na área atrás da casa (ARQUIVOS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL, 1984,p.311).

Podendo ser um indicativo de uma certa despreocupação no processo ou de que o tempo acaba atuando como fator de mudança inexorável sobre a cultura, distanciando povos atuais de um conhecimento mais íntimo da técnica e da matéria prima, somado a isto, os processos de aculturação que seriam os responsáveis em grande parte pela mudança, inclusive no domínio sobre o processo de produção de cerâmica.

Um simples teste feito pelos ceramistas, ainda hoje é suficiente para indicar o nível de plasticidade da argila, através da confecção de um pequeno rolete e aplicação de uma força sobre este, promovendo alteração em sua

forma original, na tentativa de configurar algo como uma pequena argola. Quando esta força se anula, a argila de boas qualidades plásticas deve se manter inalterável, sem deformações ou rachaduras. Todas as amostras desta pesquisa foram testadas desta forma e alguns exemplos do registro fotográfico que seguem demonstram mais uma vez que não apenas o nível de plasticidade determinará a obtenção de bons resultados, estando estes muito mais relacionados com a capacidade do ceramista de tirar partido do material que dispõe.



Fig.36 Amostra da Cerâmica Pascoal - SP



Fig. 37 Amostra da cerâmica Primavera em São Carlos - SC

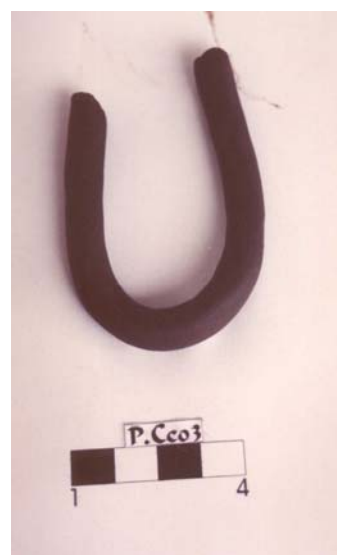


Fig. 38 Amostra da Cerâmica Chapecó

Percebemos a boa plasticidade da argila de São Paulo, (figura 36), associada ao fato da peça resistir ilesa ao processo de confecção e queima, enquanto a argila da cerâmica Chapecó, (figura 38,) que se apresenta como a mais plástica das amostras, é, também, a que impôs as maiores dificuldades durante a modelagem, rachando e se desestruturando, antes e após a queima.

Com relação à queima, surge novamente a questão da conveniência e do contexto. É este um dos momentos mais importantes do processo pois, sem esta, o artefato cerâmico jamais existiria. Conhecemos em teoria as

modalidades de queima possivelmente empregadas por Ñaëü Apohára. Reproduzi-las hoje não faz sentido, se levarmos em conta a grande quantidade de tempo a ser investida, a necessidade de um acompanhamento constante durante todo o processo para assegurar a manutenção da temperatura, o prejuízo à saúde do ceramista e, principalmente, à natureza pela necessidade de grande quantidade de madeira para combustível. Além disso, como Javier B.Preysler nos ajuda a identificar: “cada ejemplo que queramos emplear para comprender la filosofía de este procedimiento de análisis y estudio, podrá variar el tipo de información a adoptar y por tanto en su forma, pero la estructura del proceso seguirá invariable” (PREYSLER, 1997, s/p).

Para exemplificar:

si nuestro interés se centra en analizar el tipo de traza dejado sobre un hacha mediante el trabajo sobre distintos tipos y estados de materias (madera, hueso, etc.), siempre que se respeten los contenidos, aleaciones y temperaturas en las reproducciones, da lo mismo si empleamos hornos actuales o prehistóricos en la confección del hacha. (PREYSLER, 1997, s/p).

Considerando que a proposta é de criar uma identificação entre os problemas enfrentados por um oleiro no passado e os equivalentes atuais, significa dizer que não é o tipo de solo, de queima ou de procedimentos adotados que irão determinar a seriedade da proposta de se trabalhar com arqueologia experimental de modo a subsidiar processos educacionais.

Assim sendo, a queima destes experimentos ocorreu de duas formas. A primeira em forno elétrico, (figura 39,) com uma atmosfera precisamente controlada, com quatro peças referentes às amostras de São Paulo, São Carlos, Argila de Papelarias em Chapecó e de Trindade do Sul. Escolhidas com o objetivo de se ter uma amostragem de argilas de boa e má qualidade, nos parâmetros da presente pesquisa, numa queima controlada e que ocorreu em três etapas distintas: O esquite das peças até 100°, a queima de oxidação até 500° e a redução até 1.000°.



Fig. 39 – Câmara do forno elétrico, aberta após a queima.

Como resultado, (figura40), temos duas peças com argila de qualidade comprovada (São Paulo-SP e São Carlos-SC) cujo resultado da queima atinge um nível de excelência, outra peça modelada com argila de péssimas qualidades plásticas (argila encontrada em papelarias de Chapecó) que, contrariando todas expectativas, mesmo sendo a de menor plasticidade rachando ao menor esforço e apresentando maior dificuldade na modelagem, resistiu ilesa a queima; e outra (uma das amostras de Trindade do Sul) com baixa plasticidade, alto índice de contração e, por isso mesmo, péssimos resultados após a queima.



Fig. 40 Resultados da queima em forno elétrico. À esquerda a amostra de São Paulo, À direita A amostra de argila encontrada em papelarias de Chapecó, à frente a amostra de Trindade do Sul – RS, e ao fundo a amostra da Ind.Cerâmica Primavera de São Carlos – SC.

A segunda modalidade de queima tem características artesanais e ocorre com combustível de origem vegetal. A opção foi pela construção de um forno artesanal, prático e econômico. Construído com papel serragem e madeira (sobras de serrarias), este tipo de forno pode ser construído em pouco mais de duas horas e consome pouca madeira por um longo período de tempo. Compõe-se de uma base de tijolos organizados de forma a compor quatro pequenos canais para oxigenação e queima, sobre esta estrutura foram organizadas a madeira posta em forma cônica e a serragem preenchendo todos os espaços juntamente com as três peças restantes: de Palhoça, da Cerâmica Chapecó, e uma segunda amostra de Trindade do Sul. Estas últimas dispostas sobre generosa camada de serragem e com a borda voltada para cima e a primeira a meia altura da estrutura do forno com a borda voltada para baixo. Segundo WÜST “este tratamento diferencial resulta maior ou menor espessura da camada oxidada na superfície interna e externa” (WÜST *in*: ARQUIVOS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL, 1984, p.316) como descrevo mais adiante.

Toda a estrutura foi revestida com diversas camadas de papel ensopado em *barbotina* deixando uma abertura no cume para servir de chaminé, como vemos na figura 41. O fogo é iniciado por entre os tijolos nos quatro pontos ao mesmo tempo. A chama inicial deve se apagar pela falta do combustível inicial,



permanecendo apenas as brasas que se propagam através da serragem, lentamente promovendo o aquecimento gradual de toda estrutura. A temperatura tomada em momentos diferentes não ultrapassou aos 500° C.



Fig. 41 – Forno revestido de papel e barbotina.

Como resultado desta queima, vemos a figura 42, onde a amostra de Palhoça que é uma argila largamente utilizada por artesãos de Florianópolis e região, que mesmo sendo comercializada em seu estado natural, suas qualidades plásticas são plenamente reconhecidas, contrariando alguns autores que atestam não ser possível trabalhar uma argila sem misturas para a prática da cerâmica. Apresentou bom resultado após a queima se considerarmos a baixa temperatura, o que pode determinar menor durabilidade da peça. Suas qualidades plásticas possibilitaram o brunimento na face interna o que torna mais visível a fixação de uma camada oxidada caracterizada por um baixo brilho acetinado e áreas de concentração de alto brilho furta-cor.



Fig. 42 Resultados da queima em forno a lenha: À esquerda a amostra de Terra Fraca - Município de Palhoça – SC, ao centro a amostra da Ind. Cerâmica Chapecó – e à direita a segunda amostra de Trindade do Sul.

A amostra da Cerâmica Chapecó apresenta problemas decorrentes do processo de modelagem, previstos com antecipação, como já vimos anteriormente, apresentando deformações, rachaduras e escamações. A amostra de Trindade do Sul, (figura 43), foi a que mais sofreu com o processo da queima, assim como o foi na modelagem, com rachaduras em várias direções.



Fig.43 – Amostra de Trindade do Sul com rachaduras contornadas pela cor vermelha.

## CAPÍTULO 8 - Análise do desenvolvimento da proposta

Parte-se inicialmente, da re-significação da palavra e da atividade do professor. Penso neste como a figura de um orientador na construção dos conceitos, sem influir ou impor. Com respeito às diferenças entre os educandos, realiza algo como um movimento de fluxo e refluxo, aproximando-se do grupo no momento da investigação, afastando-se no desenvolvimento e novamente se aproximando nas conclusões.

O gráfico a seguir tenta de certa forma expressar esses movimentos que permeiam todo o processo desde a deliberação à avaliação.

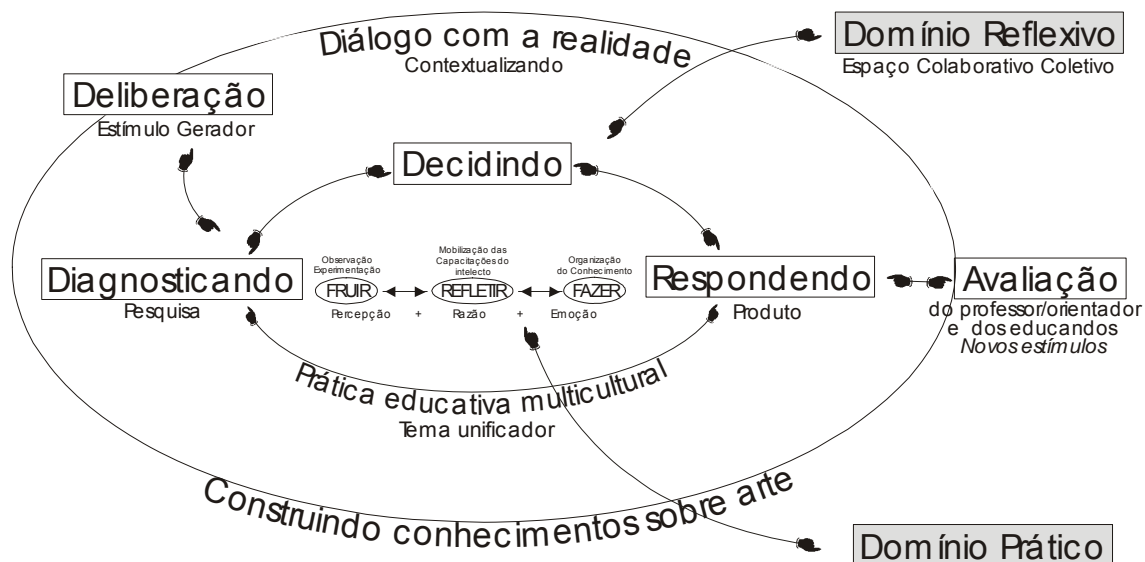


Gráfico 1 – Proposta pedagógica para o ensino da cerâmica.

Essa outra forma de pensar o ensino da arte tenta fazer com que os alunos se aproximem de sua realidade através de sua identidade cultural. A

técnica age meramente como meio de se chegar a conhecer ou experimentar uma forma de expressão artística.

Presente como necessidade natural, a arte colabora para o crescimento, em igualdade de condições, dos níveis *cognitivo* (pois, implica ampliações e aprofundamento do conhecimento), *afetivo* (pois estabelece relações afetivas com a experiência, reformulando alguns mecanismos, estruturando e preparando para outros) e *perceptivo* (pois trabalha através de atividades concretas, que envolvem a percepção em todas as suas possibilidades).

Este esquema resume as premissas previstas para o ensino da Arte em boa parte das Propostas Curriculares à que se tem acesso. E por este viés conduzo minha compreensão das possibilidades deste tipo de proposta, onde: a eleição de um estímulo gerador que emerge das contradições descritas pelo grupo; nesta situação surge de um tema unificador pré-determinado pelo professor/orientador ou pelo grupo de alunos e que envolve tanto os problemas de construção da identidade cultural como do reconhecimento da cultura indígena como componente desta.

Este momento está no domínio da *deliberação* onde, proposto coletivamente o tema, gerou-se um debate em busca de conceitos e seus reflexos ou desdobramentos. Neste momento, tratamos de questões referentes à cultura local, a construção das identidades, às diferenças entre os indivíduos e em especial, a situação, da cultura indígena da região e o legado cultural encontrado através de vestígios de cultura material deixados por povos antepassados.

Os sujeitos participantes deste processo organizaram-se em grupos para que alguns dos conteúdos básicos no ensino da cerâmica pudessem ser aprofundados através de pesquisas, entre eles a modelagem, a decoração e a queima. Assim, tivemos cinco grupos, cada qual encarregado de pesquisar e socializar um destes temas. Para o desenvolvimento da pesquisa, além da participação direta do professor/orientador, os acadêmicos contaram com um

roteiro de pesquisa (Anexo 2) que consiste de sugestões para o encaminhamento pedagógico e seu processo.

Podemos ainda entender este momento como a contextualização quando os educandos puderam ainda proceder à busca por outras fontes de informação contando em todo com a orientação do professor/orientador.

Enquadra-se, ainda, nesta etapa, a pesquisa por um referencial artístico que é, em última instância, senão um dos objetivos desta pesquisa, mas uma de suas conseqüências: proporcionar a professores de arte em processo de formação inicial um contato experiencial individual verdadeiro e íntimo com a cerâmica e sua aplicação na expressão artística. Isto em função da problemática que vem sendo descrita nesta pesquisa que, de certa forma, impede o contato destes acadêmicos com esta forma de expressão pela sua quase inexistência na região e somado ao fato de que, ao longo da história, a argila era tida como um material sem valor e utilizado como auxiliar para a escultura, vindo a ser redescoberta como possibilidade artística por volta do final do século XIX.

Com a intenção de promover a mediação e a dialogicidade no processo de ensino, com perspectivas de contribuir com a formação inicial de professores de arte, esta pesquisa pode ser dividida inicialmente em 3 momentos que visam a atender a organização apresentada no *gráfico 1* (p.119).

Inicialmente, por necessidade dos acadêmicos e por minhas convicções ao construir esta proposta, sentiu-se a necessidade de fornecer aportes teóricos que fundamentassem o desenvolvimento do processo, bem como criando noções básicas no âmbito das teorias e técnicas da produção de cerâmica e, ainda, subsidiar a investigação e o desencadeamento de um processo criativo que culminasse com o elaboração e reestruturação das informações numa linguagem plástica adequada ao seu tempo.

Podemos definir este momento como *deliberativo*. Ele aconteceu ao longo de todo o processo e, portanto, não pode ser entendido como

introdutório; pautando-se pelo fluxo de informações assentadas pelo conhecimento universal, permeando elementos do senso comum. Neste campo (Domínio reflexivo), o acadêmico discutiu, questionou, contribuiu, trocou informações acerca do assunto de modo a tornar consciente o processo de assimilação do conteúdo, que se faz pela identificação deste com sua realidade.

Em função da pouca disponibilidade de tempo e a grande quantidade de saberes a serem abordados na disciplina de Cerâmica, seria praticamente impossível exigir dos acadêmicos uma produção plástica mais elaborada além dos exercícios necessários ao aprendizado das técnicas e teorias a respeito da cerâmica em apenas 60h/a destinadas àquela disciplina. Além disso, para atender a uma necessidade que é praticamente inerente ao ensino da arte permeado pela pesquisa hoje, de vivenciar um processo artístico, só se fez possível pela junção desta proposta a de outra disciplina, Escultura III, que ministrou ao mesmo tempo para alunos do 8º período onde, trabalhando conceitos de instalação, reestruturaram os conceitos estudados, migrando-os para a linguagem plástica.

A proposta pedagógica que aqui se insere está embasada pelos princípios que norteiam a maioria das práticas pedagógicas em arte na contemporaneidade e que tem como forte referencial Ana Mae Barbosa e Ivone Mendes Richter. Isto por preverem um trabalho contextualizado trazendo tanto elementos da história da arte e da cultura como da estética do cotidiano, propondo uma leitura de imagens e da cultura material bem como um momento de produção artística. E, ainda, pelas proposições encabeçadas por Paulo Freire e de certa forma difundidas por Carr & Kemmis.

Esclarecendo, desde já, que tenho estes autores acima de tudo como referenciais e, com isso, passo a transpor em propostas e concepções para a realização da análise deste estudo. Algumas classificações e denominação poderão parecer repetidas ou revistas por se mostrarem como a melhor até o

momento sem que, com isso, me sinta no compromisso de repetir os mesmos conceitos que os acompanham.

No domínio reflexivo, é transitório e quase inexistente o movimento de aproximação e afastamento entre professor/orientador e sujeitos, pois todos estão envolvidos diretamente no processo.

Já o domínio prático desenvolve-se em meio a outros momentos. Entre estes, o diagnóstico, que consiste em conhecer qual é a realidade concreta e o que consideramos ser a realidade concreta nesta área.

O diagnóstico traz informações das deliberações e do domínio reflexivo de modo a criar condições de o conhecimento ser sistematizado e assimilado através de jogo intra e interpessoal<sup>13</sup> nas *decisões* e nas *respostas* do grupo.

Para justificar o estabelecimento destes momentos, partiu-se do pressuposto de que para se ensinar Arte ou outras áreas do conhecimento que sejam mediadas por esta, tornou-se quase unânime, ao menos no Brasil, a idéia de que este processo se torna efetivo pelo contato real do educando com processos de criação.

A partir desta constatação, percebe-se algo de comum entre os elementos do *trinômio: fruir, refletir, fazer*. Que podemos entender como sendo a valorização da reflexão do indivíduo sobre o desenvolvimento e percepção de processos de criação no ensino e aprendizagem da Arte e, ainda, a premissa de que a arte está intimamente ligada à formação integral deste mesmo. Creio que assim encontremos elementos que sustentem este tipo de prática.

Imbuído de uma nova perspectiva sobre um problema que lhe é cotidiano, mesmo que imperceptível, os professores em formação inicial deveriam ter neste momento novos elementos necessários para re-significar a realidade por eles mesmos exposta, através da produção plástica.

O último momento aqui descrito, e que nem por isso deva ser reservado para o final, é a avaliação que se dá num processo de transição com as

---

<sup>13</sup> As relações intrapessoais acontecem em nível interno do indivíduo, correspondem as respostas a estímulos externos em processos individuais de cognição. Enquanto que nos processos interpessoais a cognição é fruto da relação externa com outras pessoas.

respostas fornecidas pelos sujeitos a cada etapa do processo. A bem da verdade, a configuração de um gráfico em forma circular (gráfico 1) se faz em função de que estes momentos não devem necessariamente ocorrer de forma linear e engessada.

Como já havia mencionado, a proposta consiste num intenso movimento de trocas permeadas, inclusive, pela avaliação que teve como alguns critérios, tanto o atendimento às normas institucionais como o aproveitamento da proposta no desenvolvimento da linguagem plástica e na reflexão sobre a problemática pedagógica da arte.

Neste segundo domínio, o primeiro momento, o de fruição, contempla tanto o contato com um estímulo gerador, que pode ou não ser uma obra de arte<sup>14</sup>, ou sua reprodução, como também a sua apreciação que aqui se apresenta como uma observação para além da materialidade da arte. Para tanto, pode ser subsidiada por outras fontes de informação. Os educandos foram estimulados a dar sentido ao que viram, ouviram, sentiram e, desta forma, o que se tem invariavelmente são construções conceituais crivadas de valores e convicções dos mesmos, estimulando um intenso diálogo com a realidade vivida.

Na seqüência, a reflexão é pautada pela contextualização que, através de informações armazenadas em torno do "objeto", o professor/orientador intermediou a construção de um arcabouço teórico. Isto possibilitou ao educando avançar em sua reflexão a respeito da arte e, principalmente, sobre suas interpretações e elaborações conceituais feitas em momentos anteriores.

A seguir, os educandos re-elaboram os conceitos por ele desenvolvidos para assim materializá-los num trabalho plástico. Entendo que este sempre foi um dos momentos mais polêmicos e críticos ao se trabalhar na perspectiva de uma proposta triangular. Até meados dos anos noventa, falava-se em "releituras", o que por definição sugeriria que o aluno estivesse fazendo um trabalho "a moda de", o que significa dizer que a presença do referencial era



tão forte que se percebia claramente de onde o trabalho final havia se originado. O problema com este tipo de atividade é que se corre o risco de abortar possíveis tentativas de o aluno estar se expressando autenticamente através da arte.

De qualquer forma, ainda há os profissionais que questionam o enquadramento do processo criativo dentro desta ou daquela proposta pedagógica por entenderem que este se trata de um momento que deve ter a mais absoluta autonomia e refletir o instante vivido pelos participantes do processo.

Em verdade, o que se sabe é que, assim como a disciplina de Arte é uma conquista relativamente recente das escolas, ainda há muito para se fazer e refletir sobre seu universo de possibilidades em seu ensino e o reflexo que este possa exercer na construção da sociedade.

## **6.1. Contexto deliberativo**

---

<sup>14</sup> Neste momento dependendo do tipo de abordagem metodológica utilizada pelo profissional do ensino da Arte pode-se utilizar como estímulo gerador uma obra de arte ou partir de outros elementos passíveis de uma leitura estética, por exemplo da estética do cotidiano. E em nosso caso preferencialmente a cultura material deixada por índios Guaranis.

Tendo discutido profundamente com os sujeitos da pesquisa a proposta de trabalho a ser desenvolvida durante o período de um semestre letivo, os acadêmicos demonstraram interesse e vontade em se envolverem com o projeto que previa uma profunda pesquisa sobre as técnicas da cerâmica olhando a identidade cultural de Chapecó/SC e em busca da construção de um referencial local que subsidiasse o ensino da arte. Desta forma, iniciaram-se as interlocuções sobre a problemática encontrada em tal desafio na medida que não temos argila de qualidade no mercado e não temos artistas da cerâmica nesta localidade que nos sirvam como referencial.

Para justificar a manutenção da proposta, a argumentação segue no sentido de reforçar a importância da modelagem no desenvolvimento intelectual do indivíduo e a cerâmica no desenvolvimento da civilização pós-moderna e tecnológica. A modelagem mostra-se como o melhor caminho para compreensão do mundo como construção espacial, presta-se ao conhecimento do universo das 'coisas' e seus agentes, interfere diretamente na construção do raciocínio tridimensional para compreensão do espaço real em que vivemos. Fugindo dos estereótipos, do lugar comum na representação comumente encontrada em trabalhos de cunho bidimensional, tenta aproximar o indivíduo o máximo possível de seu contato com o mundo olhando o cotidiano vivido.

E, neste contato, trata intimamente da concepção do ser social, já que o mesmo espaço é compartilhado tanto pelo objeto tridimensional como pelo indivíduo e seus semelhantes. Fazendo-nos repensar nossa condição como componentes de um mesmo universo que assim estruturado se auto-organiza e gerencia forças, que, muitas vezes, parecem contrárias, na manutenção de sua própria ordem.

Na necessidade de extrapolar os limites da sala de aula em função do dimensionamento da pesquisa, realizamos um dos encontros da disciplina de Cerâmica nas dependências do CEOM, Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina, criado em 1986.

Este que foi um dos primeiros programas de extensão da então FUNDESTE (Fundação Universitária de Desenvolvimento do Oeste), que hoje é a entidade mantenedora da *Universidade Comunitária Regional de Chapecó - Unochapecó*. Na realidade, os programas de extensão universitária dificilmente se tornam prioridades em instituições particulares de ensino superior, característica inerente à Fundeste até sua consolidação como Universidade.

À época da implantação do CEOM, um grupo de professores, à frente de seu tempo e destacando-se em seu lugar de inserção, demonstrou a ousadia necessária à produção do conhecimento, criando e dando sustentação a um Centro de Memória. Esse ato de criação foi eminentemente político, pois estavam cientes da importância de que a região Oeste de Santa Catarina fosse vista criticamente e melhor compreendida em seus processos constitutivos.

Desde então, ficaram demarcadas algumas características desse Centro. São elas: a divulgação científica; o vínculo com os museus; a biblioteca setorial; a preocupação com os vestígios arqueológicos; e o desenvolvimento da história a partir da oralidade. Permeando essas áreas e atividades, estava a concepção crítica da história e da memória e o desejo de inclusão social, a partir da garantia de igualdade dos direitos e do respeito às diferenças culturais.

Tendo passado por momentos em que contou com boa infra-estrutura, e outros nem tanto, o CEOM está hoje afirmando algumas frentes de trabalho que já vinham se configurando desde a sua criação, ainda que, com interrupções temporárias. A melhoria na estrutura física do atual espaço do CEOM se deve, principalmente, ao apoio da Prefeitura Municipal de Chapecó, que cedeu o espaço físico, e ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, que viabilizou a reforma.

Tais condições fornecem ao CEOM maior possibilidade de atingir seus objetivos de reunir, preservar, divulgar, valorizar e problematizar a história e o Patrimônio Cultural da Região Oeste de Santa Catarina. Para tanto, tem hoje institucionalizada e funcionando, as seguintes atividades: o Centro de

Documentação e Pesquisa; a Divulgação Científica e Cultural; a Biblioteca Setorial; o Programa PEC - Patrimônio-Escola-Comunidade; o Laboratório de Educação Patrimonial e o recentemente criado NEEA – Núcleo Estudos Etnológicos e Arqueológicos.

Parece sintomático, mas os alunos dos cursos de Educação Artística (em extinção) e Artes Visuais em sua maioria desconhecem a existência deste centro de pesquisa. Sendo uma referência da cultura local, o CEOM, que deveria ser divulgado e ser motivo de orgulho do cidadão chapecoense, não tem conseguido sequer atingir a totalidade da comunidade universitária.

Isto, de certa forma, caracteriza os rumos que tomam as questões culturais nas universidades e, por extensão, nos municípios da região. O envolvimento em disputas político-partidárias cria ranços que parecem tornar as pessoas incapazes de conviver com a diferença. Como resultado disto, temos presenciado o boicote a projetos, idéias, iniciativas, bem como a demissão sumária de diversos professores que fizeram frente ao pensamento positivista e reacionário que há vários anos (desde o final dos anos 90) manteve-se no poder municipal e emanava seus tentáculos inclusive dentro desta instituição que, por natureza de sua constituição, deveria ser, não isenta mas, abarcar a universalidade das idéias. O que se percebe claramente estar acima de tudo na universidade particular é o lucro que seus clientes/alunos podem proporcionar, fazendo da educação uma mercadoria.

Promover o contato dos acadêmicos com o registro da história de sua cidade parece um caminho para construção de uma identidade obscurecida e retirada dos currículos, distanciando o acadêmico de sua realidade social.

Criada esta condição, os acadêmicos tiveram a oportunidade de conhecer um pouco da história do CEOM, seus projetos e programas, o material bibliográfico com destaque às publicações na área de arqueologia e cerâmica indígena e, ainda, saber que boa parte da história de sua região está conservada, conta fatos e traz à tona contextos que nem sempre quiseram ser

lembrados pelo poder público e pelas oligarquias que sempre comandaram as cidades que compõe o Oeste Catarinense.

Mantiveram contato também, através da exposição arqueológica organizada pelo CEOM, com a cerâmica indígena que aqui se produziu e uma introdução ao contexto em que provavelmente foram efetivamente utilizadas. Ainda, no laboratório de arqueologia, os alunos tiveram um contato com uma parcela do acervo observando a variedade de formas e possibilidades decorativas exploradas por estes povos.

A título de complementar este contato com a história, depararam-se com um resumo da colonização local e toda problemática social decorrente que serviu de roteiro para o vídeo: “Terra é vida” que ressalta em sua sinopse que

Para falarmos sobre a terra no Oeste Catarinense, precisamos pensar em muito mais que um lugar onde se mora, o campo onde se planta ou a propriedade de agricultores. A terra tem sido objeto e espaço constante de conflitos. São lutas históricas que expõem um processo de exclusão política econômica e cultural de, pelo menos, três grupos humanos: os indígenas, os caboclos e os colonos.

Este curta é um resgate do primeiro áudio visual realizado em ‘slides’, com recursos do FAPE (Fundo de Apoio á Pesquisa), pelo CCHS (Centro de Ciências Humanas e Sociais) e o CEOM (Centro de Organização da Memória Sócio-Cultural do Oeste Catarinense). Tem como objetivo subsidiar professores e alunos do Ensino Fundamental e Médio, no estudo e compreensão dos processos históricos e culturais que ocorrem na região Oeste de Santa Catarina.

Resultado da pesquisa da professora Elisete Schwade, o vídeo retrata a ocupação da terra do Oeste, os grupos humanos que disputam seu espaço, suas formas de viver e plantar. A luta destes grupos pela terra toma-se a luta pela sobrevivência e manutenção de seus modos de viver, demonstrando que a terra é mais que um lugar de plantio.... **Terra é Vida!. (SCHWADE, s/d, sinopse do vídeo terra é vida).**

O contato com este universo de conhecimentos históricos e arqueológicos, de certa forma parece ter tocado aos alunos que, a partir de então, apresentam em seus discursos, sentimentos conflitantes expressos pelos depoimentos e narração de situações que demonstram sua indignação com a atual condição de subsistência em que se encontram os representantes remanescentes das nações indígenas que aqui viveram ao mesmo tempo em

que todos somos coniventes ao olharmos sempre em direção oposta ao problema.

Pensar a condição da formação social atual e seus reflexos na própria estruturação e rumos do ensino universitário da região parece também uma condição *sine qua non* para construção destes profissionais da educação que, em breve, estarão se deparando e sentindo na pele esta realidade.

O não reconhecimento das diferenças, sejam elas físicas ou ideológicas, tornam o ser humano cada vez mais intolerante ao outro e a si mesmo, na medida que não se dá a oportunidade de enriquecer seu intelecto, fortalecer sua cultura e manter seu espírito em paz.

Este é o verdadeiro contexto da formação destes profissionais. A consciência e o uso da razão orientada pela emoção no encaminhamento de problemas referentes à educação podem contribuir em maior âmbito para a formação de uma sociedade melhor de se viver.

Não menos importante, também, são as questões práticas que dão conta do desenvolvimento de um processo de ensino. Neste sentido, os alunos foram estimulados a pensar em possibilidades para elaboração e construção de ferramentas alternativas para o trabalho em sala de aula, além de pesquisar fontes locais para obtenção de argila e possibilidades de queima no pouco espaço oferecido pelas escolas.



Fig. 44 – Preparo da argila

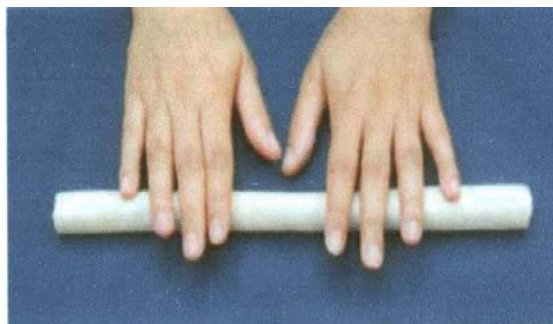


Fig. 45 – confecção dos cordéis

As ferramentas deveriam auxiliar no trabalho da cerâmica a partir da primeira técnica explorada dentro desta disciplina e que é comumente conhecida como acordelado, onde com auxílio de um pedaço de curvim estendido sobre a mesa se coloca um pedaço de argila e, com os dedos em movimento de vai e vem, determina-se a espessura adequada do cordel (rolete) em função de sua aplicação prevista, onde peças maiores exigem a elaboração de cordéis mais espessos.

O principal referencial para o emprego desta técnica, está na cerâmica indígena e, especialmente, nos registros da cultura Guarani encontrada nesta região. Esta técnica lhes servia tanto na confecção de pequenas panelas para cozimento de alimentos como também em enormes Urnas Funerárias para o enterramento secundário<sup>15</sup> de seus mortos.

É um processo simples e proporciona melhores resultados para peças de grande porte e formas complexas. Sendo este o primeiro contato destes acadêmicos com a argila, o encontro mão e massa desperta o pensamento à sensibilidade e à forma. Para esta finalidade, é possível usar apenas a mão como ferramenta e podemos defini-la passo a passo da seguinte forma:

- *Percurso criativo para codificação do conhecimento sobre a cerâmica.*

a)Sovar um bloco de argila, equivalente a forma da peça desejada, tirando-lhe as bolhas de ar. Depois, com 1/3 do bloco de argila, estica-se essa massa numa superfície plana.

b)Em seguida, recorta-se um círculo ou uma forma oval, etc..., que vai servir de fundo para a peça.

c)Com o restante da argila, fazer rolinhos compridos em forma salsicha. Com as duas mãos rolar esta forma, fazendo pressão com a palma da mão, partindo do punho para as extremidades dos dedos. Assim formaremos um cordão que deverá ser uniforme em sua espessura. Pode-se logo fazer uma porção de cordões antes de iniciar o trabalho, procurando executá-los bem uniformes.

d)Para fazer a parede da peça desejada colocamos o primeiro cordão em volta do disco, fazendo pressão, para o unir a

---

<sup>15</sup> Denomina-se enterramento secundário àquele feito pela transferência apenas dos ossos para urnas de cerâmica pois, de outra forma seria praticamente impossível inserir um corpo em posição fetal nestes recipientes de forma circular, devido as dimensões e a rigidez pós morte.

base. Arranha-se levemente a base em toda a volta. Desbastar o cordão para cima da Base, unindo as paredes.

e)O segundo cordão será colocado para dentro ou para fora da base dependendo da abertura da peça. Repete-se o desbastamento do segundo cordão para o primeiro, nas partes interna e externa da peça. assim, se vai colocando um cordão sobre o outro até atingir a altura desejada.

f) Alisa-se o objeto por dentro e por fora com a espátula. Isto deverá acontecer desde as primeiras voltas. Os rolos devem ser unidos tanto na parte interna como na parte externa, de maneira compacta, corrigindo imperfeições, fazendo sumir irregularidades e eliminando bolhas de ar que ainda possam existir entre as emendas.

g)Deixar secar a peça em lugar livre de correntes de ar. Durante o processo de secagem, a peça pode ser polida com pedras, colheres, etc.

h)Levar ao forno a peça bem seca e a uma temperatura de 900 graus centígrados para a primeira queima (biscoito).

Pensar o processo e a técnica de se fazer a cerâmica pode parecer para muitos um retrocesso para uma proposta atualizada do ensino da arte. Contudo para um contexto de extrema defasagem cultural em que é aplicada esta proposta, faz-se necessária a construção de toda uma base conceitual e reflexiva sobre os caminhos que percorre a arte hoje, falar que a técnica é um meio, mesmo que paradigmático, de desprender estes sujeitos de vícios e marcas que surgem nas tentativas de comunicação através da linguagem visual. A proposta de trabalho inicia-se por um marco zero, não por uma necessidade de promover um nivelamento entre os indivíduos que dela participam, mas, porque estes chegam a uma instituição de nível superior completamente anulados em termos de conhecimentos a respeito da cerâmica artística.

Para tanto, ao longo de um projeto educativo, deve-se ainda explorar outras técnicas como o método de bola e a construção com placas. Considerando que, para muitos, este é o primeiro contato com a modelagem da argila para confecção de cerâmicas, o domínio técnico alivia o fardo da



obrigação de terem de se expressar por uma nova linguagem sem o mínimo domínio sobre a matéria.

Tenho convicção de que a modelagem traz consigo todos os princípios e conhecimentos básicos para a expressão humana através da linguagem visual, tornando-se conteúdo “obrigatório” para qualquer criança em processo de formação. Livre de qualquer orientação inicial, a criança, muito mais que o adulto, age instintivamente, plasmando, dando forma, manipulando a matéria, configurando e conformando relações íntimas com o seu próprio mundo.

A precariedade em termos de tempo para o desenvolvimento da disciplina na totalidade dos cursos na área de arte da região Oeste do Estado de Santa Catarina, obriga-nos ainda, a trabalhar apenas com os princípios básicos e conceitos norteadores dos processos e possibilidades de decoração em peças cerâmicas. Tendo mesmo assim explorado a aplicação de esmalte, engobe, gravação por meio de carimbos e parte da infinidade de possibilidades que a aplicação de texturas proporciona às peças.

Considerando a inexistência de recursos materiais nas escolas para as quais estes professores em processo de formação inicial estão se preparando para atuar, é que sentimos a necessidade de aproximá-los de técnicas de queima artesanal que possam tornar viável propostas de trabalho com a cerâmica artística nos espaços oferecidos pelas escolas.

Paralelamente, pesquisou-se toda uma fundamentação teórica que, com estudos tanto da cerâmica Guarani da região como também de artistas da cerâmica como Francisco Brenand ou Antônio Poteiro entre outros, desenvolveu-se a pesquisa plástica para a materialização de um projeto final que abarcasse conteúdos que, além da cerâmica, destacavam a cultura local, a identidade cultural e a própria arte contemporânea.

Retomando conceitos de instalação, pouco explorados ao longo da trajetória destes acadêmicos, materializou-se projetos que trouxeram em sua base conceitual o mesmo referencial pesquisado, que é a cultura indígena e sua relação com a cerâmica percebida no registro arqueológico, que, por sinal

é abundante na região e que, ao mesmo tempo, estejam adequados a uma linguagem contemporânea e ao entendimento de processos de criação aliados à produção plástica de artistas de nosso tempo.

Assim a turma foi subdividida em grupos, que deveriam organizar-se na busca pela fundamentação teórica e construção plástica de uma instalação que tivesse a cerâmica como material determinante em sua representação.

As noções de instalação trabalhadas como base conceitual foram extraídas de materiais de apoio ao ensino da arte produzido pela Bienal do Mercosul de livros e artigo em revista<sup>16</sup>, donde se extrai duas noções básicas: “a da apropriação do espaço pela obra” e “a da participação do público”. Na arte contemporânea, substitui a noção de obra e designa o conjunto de objetos e intervenções concebidos em estreita relação com o espaço compositivo ou com o ambiente. Diana Domingues define que instalação

É um lugar, um espaço incorporado ao conceito do trabalho que exige a participação direta do espectador na exploração do espaço da sala pelo deslocamento de seu corpo entre os dispositivos. Oferece estímulos de natureza visual, auditiva, tátil, olfativa, provocando sensações que demandam a interconexão dos vários sentidos relacionados durante a exploração espacial (DOMINGUES, 1997: 33-38).

Enfim, podemos definir como sendo trabalhos que possuem como característica uma existência temporária e, de modo geral, uma forma estática. Diferem entre imagem e realidade, partindo de propostas bem definidas. O artista pretende que o espectador reflita sobre o trabalho, para que haja um entendimento maior entre Artista-obra-público, e o ciclo se complete.

Não sendo tão óbvias, as instalações permitem que os espectadores experimentem sensações e forneçam opiniões diferentes. São obras de caráter não vendável, onde se nota a intenção do artista em perceber a reação

---

<sup>16</sup> Dentre os materiais de apoio utilizados em sala de aula figuram: “Arte e conhecimento, propostas educativas” produzido pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, CEEE e Governo do Estado do Rio Grande do Sul (Secretaria de Estado da Cultura) – Ação Educativa de 1999 – II Bienal do Mercosul. Também do Livro: “Installation”: Objects in their settings, from ancient tombs to contemporary art por James Elkins: Jim Elkins, Art History, SAIC, 37 S.Wabash, Chicago, s/d. O artigo de Anna Barros “A percepção especial como arte: Instalação” publicado na revista apg, Associação de Pós-Graduandos da Pontifícia Universidade de São Paulo. nº 1 ano 1 (junho-setembro 1992). Pp.19-25.

desinteressada (em termos de estrutura comercial) do público. As instalações normalmente ocupam grandes espaços.

Buscou-se assim atender à elaboração de um projeto a ser executado em etapas, compondo cada uma, uma avaliação; contendo basicamente um tema, uma justificativa e uma fundamentação teórica que por fim seriam incrementados pela elaboração de esboços e estudos volumétricos da instalação. A cada novo encontro deve ser realizada uma das etapas do projeto. Ficou assim definido um cronograma provisório que em sua continuidade e num momento final culminou com a instalação prevista nos projetos.

## **8.2. O diagnóstico e a busca por soluções**

A definição dos projetos deu-se inicialmente com a supervisão e interferência por parte do professor/orientador como investigador, sugerindo e ajustando os temas que surgiram no contexto da proposta.

Atendendo as particularidades de cada grupo, buscou-se bibliografias direcionadas e novas fontes de pesquisa que auxiliassem nas necessidades específicas. Assumiram-se direcionamentos diferentes, determinados pelas especificidades e encaminhamentos das discussões internas dos grupos que, apresentavam níveis de dificuldades diferentes e distintas formas de solucionar os problemas.

Tendo determinado a distribuição uniforme de acadêmicos como única condição na formação dos grupos de trabalho para o desenvolvimento das pesquisas, possibilitou-se a união por afinidades, o que já ocorre naturalmente

no decorrer dos quatro anos do curso universitário a exemplo do que ocorre no ensino médio e fundamental; formaram-se assim cinco grupos com cerca de seis componentes.

Os alunos tendem a se reunir por identificação ideológica, nível social ou intelectual. Isto, de certa forma, atenua o conflito natural que surge quando se chocam as idéias e, por outro lado, determina o nível de aprofundamento que o grupo tende a alcançar.

O professor/pesquisador, à medida que conhece o grupo e as particularidades de seus componentes, passa a atender mais diretamente as suas necessidades podendo avaliar as tensões e dificuldades, ao tempo em que estimula a exploração do potencial de cada elemento. Com o devido cuidado de não excluir, menosprezar ou subestimar os indivíduos, deve, acima de tudo, respeitar a maneira como encaram os problemas que se apresentam e as soluções propostas.

Vindos de cidades diferentes<sup>17</sup>, pertencentes a culturas e etnias distintas<sup>18</sup> e, somado a isto os equívocos que uma educação falha tenha deixado impresso em sua formação intelectual, poderemos perceber em cada aluno um micro-universo que é gerenciado por diversas forças que o compõe e determinam sua forma de perceber o mundo.

Assim, veremos surgir elaborações conceituais muito distintas entre si apesar de terem partido de um núcleo comum que se define pela apropriação de facetas da cultura local na tentativa de compreender o processo de criação humana que determina desde a elaboração de uma cerâmica utilitária como no caso da cerâmica Guarani encontrada na região ou na cerâmica artística de Francisco Brenand ou Antonio Poteiro, todos usados como referencial nesta proposta.

---

<sup>17</sup> Os acadêmicos que compõe o quadro de sujeitos desta pesquisa são, em boa parte oriundos de cidades vizinhas de Chapecó: como Pinhalzinho, Cordilheira Alta, Xaxim, Guatambu, São Carlos, Águas de Chapecó, Coronel Freitas, Quilombo, Saudades, além de outras cidades do Rio grande do Sul como Nonoai, Ametista e Planalto Alegre, que, ainda desprovidos de instituições de ensino superior submetem-se diariamente a percorrer longas distancias em busca de capacitação.

<sup>18</sup> São estes os descendentes dos Alemães, Italianos, Poloneses e Austríacos que com as primeiras levas de colonizadores aqui chegaram para cultivar a terra. Muitos dos quais podem ter-se miscigenado com os Indígenas que aqui já se encontravam em grande número. Contudo até a presente data, os cursos de Educação Artística e Artes Visuais, não registraram entre seus discentes a presença de nenhum representante desta etnia que assim se reconheça.

### 8.3. “Experiências de Quase Morte”

Passamos agora a observar mais atentamente o desenvolvimento e o resultado dos projetos que, pela natureza de formação dos grupos, obedece a suas particularidades. Isto fica patente com o grupo “A” que decidiu trabalhar com a questão da morte em função da forte impressão que causam as grandes urnas funerárias, vistas em exposição no CEOM/Chapecó - SC.

Definidos como questionadores e participantes ativos em todo seu processo de formação, a maior parte dos componentes deste grupo sempre se destacou tanto pela reflexão teórica como pelo emprego desta na produção plástica.

Sendo assim, o **Ensino da Arte** como **Categoria Geral** de análise permite avaliar nesta pesquisa a riqueza de idéias que flui e a profundidade dos conceitos trabalhados que chega, até certo ponto, a dificultar o andamento da pesquisa. São idéias como a possibilidade de trabalhar com os conceitos de morte em diversas culturas, ou a morte de culturas ao redor do planeta, entre outras. Contudo, as diferenças e desencontros de idéias acabam sendo superados pelo diálogo entre os componentes do grupo e a intervenção do orientador/pesquisador.

O desenvolvimento de uma proposta de *trabalho em grupo* sempre está sujeita a críticas quanto à sua validade. Pois, ao mesmo tempo surgem problemas como o empenho maior ou menor de um ou outro indivíduo que compõe o grupo, ou, ainda, o desafio quanto à eleição dos critérios de avaliação, que podem parecer injustos aos olhos dos indivíduos mais empenhados e, ainda, esbarra com a dificuldade em conjugar as diferenças pessoais e harmonizar idéias em torno de um objetivo. Bem como, toda sorte

de acasos que poderiam parecer argumentos contrários a esta modalidade de atividade acadêmica.

Porém, a possibilidade do trabalho em grupo além de solucionar problemas de organização do conteúdo e melhor aproveitamento do tempo, vai ao encontro das necessidades de trabalhar com as diferentes formas de perceber a realidade, descrita como um dos desafios desta pesquisa.

Mesmo que o empenho e os interesses não sejam os mesmos, pude perceber o crescimento individual em termos de afinidade social e na troca de experiências. O grupo “A”, em particular, deixou bem claro estas dificuldades no momento de eleger um tema. Cada elemento apresentava um entendimento para a proposta e, com isso, acreditavam em direcionamentos diferentes a serem tomados, expressando suas ansiedades e angustias determinadas pelo trabalho em grupo. Mas se pode perceber no resultado final de seu trabalho, como veremos adiante, a riqueza conceitual proporcionada justamente pelo encontro com a diversidade.

Fez-se também necessária a vivência das técnicas da cerâmica, de modo a tornar possível a materialização da pesquisa, bem como para atender aos requisitos institucionais para formação destes futuros professores que deveriam, a partir deste momento, sentir-se competentes para trabalhar com esta linguagem no ensino regular da arte para qualquer nível da Educação Básica.

A maior parte dos componentes deste grupo esteve paralelamente envolvida com a pesquisa em torno de processos de queima da cerâmica. Encarregaram-se da organização do forno elétrico para queima das peças de toda turma durante o semestre e coordenaram os processos de *queima artesanal*. Esta última, visando a atender às necessidades no ensino regular (médio e fundamental), onde com força de vontade, empenho e envolvimento das diversas instâncias das escolas, acreditamos que seja possível realizar um processo completo de produção da cerâmica artística, contrariando velhas premissas e empecilhos cimentados, muitas vezes pelo comodismo.

Os métodos de queima artesanal citados consistiram do processo feito com as peças mergulhadas em serragem numa lata de 18 litros (fig.46) e outro, mais complexo, que envolve, além de serragem como combustível, a própria madeira, compondo um conjunto que é envolvido com jornal embebido em barbotina (fig.47), o que garante a obtenção de temperaturas um pouco mais elevadas do que na lata.

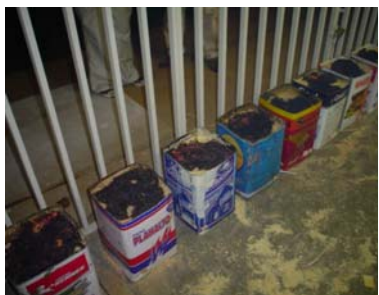


Fig.46. Processo de queima artesanal com serragem.



Fig. 47. Processo de queima artesanal com serragem e madeira, envolvidos por papel embebido em barbotina.



Fig.48. Resultado da Queima artesanal com serragem.

Neste sentido, a confecção de peças deste grupo (fig.49,50,51), destinadas à queima, ao mesmo tempo objetivavam compor a instalação que veio a ser executada apenas no final do semestre.



Fig.49. Confeção de esferas ocas com diferentes qualidades de argila para observação das qualidades de queima.



Fig.50..Brunimento



Fig.51.Organização do forno elétrico para queima

Nas discussões deste grupo surgiram outras questões interessantes. Dentre elas a possibilidade de explorar o quanto a interferência “branca” pode ter transformado inclusive rituais sagrados como o da morte. Dentro desta temática, mas apenas como forma de exercício de criação e como forma de exemplificar o processo que deveria ser desenvolvido, debateu-se sobre o caso de tribos que tem em seus rituais fúnebres uma forte marcação cultural e que por serem obrigados a enterrar seus mortos em cemitérios de brancos vêm-se obrigados a realizar parte de seus rituais em solo consagrado pela igreja católica.

Desta forma, adotando como **Categoria Específica** de análise a **Identidade Multicultural**, entendo que sobre questões culturais cabe apenas uma visão ajustada à realidade por aqueles que compartilham das mesmas representações. Assim, o grupo passou a direcionar e afunilar a pesquisa por orientações de sua própria cultura. Contudo, criam uma interface cultural que vincula culturas distintas e promove a construção de uma identidade multicultural.

As disputas de terras e o moroso processo de assentamento dos grupos indígenas têm feito com que as autoridades locais negligenciassem iniciativas necessárias à preservação da cultura da comunidade indígena. Lançados à própria sorte, parecem sem forças ou motivação para revitalizar traços



importantes da própria cultura. Da mesma forma, não existem pesquisas que elucidem os processos de enterramento e rituais funerários dos índios Guarani que habitaram esta região num período anterior ao contato com o homem branco.

A morte sela o destino de todos os indivíduos, independentemente de sua origem. Firma-se, assim, como um dos únicos traços comuns a todas as culturas. Com ela, finda a memória individual e a produção intelectual do sujeito, contudo estes estão em parte preservados pela cultura que, por ser coletiva, não se finda com a morte, propagando-se através de gerações.

Este traço comum entre culturas distintas, baliza como marco conceitual a pesquisa do grupo “A”, que vê, no processo agonizante, que o progresso humano reservou à cultura indígena, analogias à experiências em que pessoas chegam a ser dadas como mortas mas, contrariando a ciência, retornam a suas funções físicas normais e parecem reviver.

Nesta medida, o grupo passa a direcionar sua pesquisa abordando a morte como processo e experiência. Buscando elementos que pudessem ser explorados e ao mesmo tempo associados a outras culturas, relacionam sua pesquisa a questões pontuais da cultura Guarani, mais especificamente aos rituais funerários e definem como tema: “Reflexões sobre a passagem em ‘Experiências de Quase Morte’ (EQM)”<sup>19</sup>. Para então refletir sobre as relações culturais que marcam a origem do povo do Oeste de Santa Catarina.

Destacam que a cultura Guarani, embora sendo elemento constituinte da formação do Oeste Catarinense, permanece desconhecida à grande maioria de sua população. Ao contrário da imagem que pessoas de outras regiões fazem, o elemento índio não faz parte do cotidiano desta cidade, ficando recolhida às áreas de reserva que, por sua vez, ficam a longas distâncias do centro urbano.

Dando continuidade a sua argumentação, estes acadêmicos entendem que “tratar de questões a cerca da cultura Guarani em particular no Oeste Catarinense, diz respeito à importância de conhecer os antecedentes que

constituíram uma identidade próxima geograficamente, mas da qual não se faz parte”. (fala dos acadêmicos – diário de campo)

Demonstrando interesse pela proposta de trabalho, envolveram-se com a pesquisa resgatando informações que contribuíram para o desenvolvimento da teoria que norteia a concepção e a materialização de seu projeto para uma instalação.

Conteúdos referentes à cultura local, como por exemplo a formação étnica do município, as representações culturais, a cultura indígena, o diferente ou o semelhante entre outros que jamais haviam sido abordados durante a formação destes arte-educadores, vieram à tona e sugerem uma possível solução às carências detectadas no processo de ensino, com primazia pela constituição de professores pesquisadores.

Sabemos que esta idéia não é nova e podemos vê-la citada na maioria dos Projetos Pedagógicos de cursos de licenciatura. A realidade é que as universidades ainda abrem pouco espaço para o desenvolvimento da pesquisa acadêmica. Uma demonstração deste problema surge no depoimento destes mesmos acadêmicos que, na informalidade, declaram que apenas neste final de sua formação universitária estariam sendo estimulados a se envolver “com a elaboração de um projeto trabalho” que indicasse uma construção conceitual como prévia à construção plástica.

### **Encaminhamentos para a concretização da instalação**

Assim, a maior parte das informações que seguem foram compiladas por este grupo de alunos como forma de criar subsídios que norteiam o desenvolvimento da proposta, contribuem com o crescimento intelectual e na construção de uma identidade regional.

---

<sup>19</sup> EQM – Experiência de quase morte. Termo atribuído pelo psiquiatra norte americano Raymond Moody Jr para situações de morte clínica.

Entendendo a cerâmica como um material presente no cotidiano dos Guaranis que precederam o período de colonização, as urnas funerárias feitas deste material tinham como função primeira acondicionar alimentos e líquidos. Com a eventual morte daquele que detinha o seu uso, passava de uma condição de uso doméstico para espiritual, servindo como envoltório dos restos mortais em seu enterramento secundário. Devolvendo à terra aquele que dela se originou, como tudo na natureza que o rodeava.

Segundo Francisco Noelli “(...) é possível que se encontre variabilidade em termos de função, uma vez que vasilhas projetadas para um determinado fim podiam vir a ser utilizadas para outro” (NOELI, 1999/2000, p.257). Através desta dicotomia entre vasilhas e urnas funerárias, podemos perceber a não distinção entre utilitário e ornamenta. Assim como veremos em alguns momentos da arte contemporânea, o objeto pode ser destituído de sua função primeira e assumir um caráter puramente estético.

Tendo em vista os princípios da cultura Guarani, ocasiões importantes ocorridas no percurso da vida de integrantes da tribo deveriam ser marcadas com alguma manifestação que genericamente recebe o nome de rito. Caracterizados como acontecimentos coletivos espirituais, os ritos de certa forma espelham os conhecimentos e a identidade de um determinado grupo étnico.

Nos ritos, os símbolos utilizados dizem alguma coisa a respeito das pessoas que os empreendem. Estudando os símbolos de determinado rito, é possível muitas vezes achar o significado do rito, embora freqüentemente tal significado não esteja presente na consciência daqueles que o realizam (MELATTI, 1986,p.120)

Tidos como acontecimentos únicos, os ritos dos índios Guaranis possuíam diferenças de acordo com as situações e crenças. Segundo Lattaiff, “Há ritos de passagem, de nascimento, funerários, que caracterizam os índios Guaranis de acordo com cada tribo determinada” (LATTAIFF, 1996, p.57).

Os rituais funerários são constituídos de elementos interessantes e hábitos curiosos ao nosso olhar. Acreditando na vida após a morte, quando do falecimento de algum integrante da tribo, o corpo permanecia em decomposição até o momento em que pudesse ser colocado em uma urna funerária e enterrado por definitivo.

A maioria dos homens era enterrada fora da casa, em um buraco onde desciam o corpo embrulhado na rede, eventualmente colocado em uma urna, segurado com cordas: tampava-se o buraco tendo o cuidado de se fazer um pequeno abrigo que era levantado acima da terra, assinalando o lugar, que podia estar perto da casa ou qualquer local de que o morto gostasse em vida (PROUS, 1991, p.424).

Cabe acrescentar que não temos informações se os índios Guaranis do Oeste Catarinense também utilizavam redes, cordas e abrigos em seus rituais. O que se pode acrescentar é que alguns integrantes da tribo como Pajés e Caciques podiam ser enterrados em seu lugar de moradia.

Outra característica desta forma de enterramento é posição fetal do corpo quando colocado na urna. Reportando ao simbolismo de um novo nascimento, as urnas funerárias serviam como objeto que possibilitavam a passagem do corpo e do espírito a outra instância da existência além da morte, como sinal de poder e respeito.

Propõem, assim, uma reflexão sobre questões acerca da morte “como destino inevitável e eminente, tendo como ponto de partida os rituais fúnebres como forma de passagem para outras dimensões presentes na cultura dos índios Guaranis do Oeste Catarinense”<sup>20</sup>. Além de “aludir a idéia do estado transitório que nos encontramos enquanto seres vivos a caminho da morte”<sup>21</sup>.

É esta possibilidade de pensar a morte como momento de transição que conduz o grupo a diferentes olhares e sob seu prisma cultural que os leva a entender este momento como possível transição de duas vias ou considerando a possibilidade de regresso de um estado de morte clínica decretada. Assim

<sup>20</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.

<sup>21</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.

trazem à tona estudos sobre “experiências de quase morte”. Pouco acreditadas diante da ciência tradicional, estas situações perpassam as fronteiras do que seja mensurável pelo ser humano. Elas transcendem ao tangível e sua compreensão insere-se no âmbito cultural. Segundo Sílvio Zamboni<sup>22</sup>, o que esta *além* ou *aquém* da razão não pode ser entendido porque foge da análise racional feita pela parte do cérebro destinada a tal fim” (ZAMBONI, 1998, p. 12).

Justificam, assim, sua proposta pela apropriação, intervenção e elaboração de objetos que representem a “passagem por experiências de morte como forma de tornar visíveis experiências incomuns e restritas, bem como, tentar materializar e relacionar linguagens – cerâmica e instalação – com objetos apropriados sobre conhecimento científico e empírico”<sup>22</sup>.

As condições em que viviam os Guaranis nesta região certamente exigiam uma capacidade extraordinária de adaptação às condições espaço/temporais para sua sobrevivência. Neste sentido e também por crenças, buscavam aumentar o número de membros da tribo como possibilidade de fortalecimento, evitando laços consangüíneos e crescendo numericamente. Isto, de certa forma, justifica sua permanência e pouca variabilidade através do tempo.

Um aspecto importante a ser considerado para explicar o sucesso conquistador dos Guaranis, é a tendência a incorporar o “outro”, o “não-Guarani”. Por meio de alianças ou assimilação á custa das contínuas guerras de conquista, tendiam a “guaranizar” pessoas de outras etnias, incorporando-as (NOELLI, 1999/2000, p.249).

Os acadêmicos observam que “esta invariabilidade pode ser percebida em aspectos gerais de defesa da cultura bem como, na forma de organização, produção e comportamento, porém, ao contrário, percebe-se no uso de utensílios, a variação de sua função”<sup>23</sup>.

Atualmente podemos constatar, na região Oeste de Santa Catarina, que a nação Guarani foi a mais atingida pelos efeitos da colonização. Sendo diferente do povo Kaingang com quem compartilha algumas áreas de reserva

---

<sup>22</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.

e que souberem, de certa forma, reivindicar seus direitos e tirar o mínimo proveito de uma condição inevitável. Os Guaranis parecem definhar geração após geração, pois tentam, a todo custo, preservar o que lhes resta de dignidade e os resquícios de sua cultura, contra um processo incontrolável de aculturação. A exemplo disto um único dado que consta nos materiais de divulgação do Governo do Estado dá conta de que existe uma só escola da etnia Guarani localizada a cerca de 150 km de Chapecó e que mostra um aumento irrisório em termos de evolução no número de matrículas. Em 1998, eram 17 alunos, chegando a 2002 com 24 alunos (Santa Catarina, 2002, adendo s/p).

Este estado de quase falência cultural mantém uma íntima relação com o tema desenvolvido pelo Grupo “A”. A cultura Guarani, no Oeste do Estado, parece estar experimentando uma “EQM” cultural. O grupo, ao mesmo tempo que relacionou e buscou compreender elementos presentes em uma cultura ancestral, parece diagnosticar as condições atuais deste povo.

A instalação intitulada simplesmente de “EQM” (fig. 52 e 53) traz à tona problemas sociais, ao discutir elementos presentes nas mais diversas representações culturais que possam ser observadas ao redor do mundo.

---

<sup>23</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.



Fig.52 Vista parcial da instalação "EQM" – Grupo "A".  
Armário dividido em pequenos compartimentos e com as portas abertas.



Fig.53. Vista parcial da instalação “EQM” – Grupo “A”.  
Parede quebrada em forma circular com um foco de luz no centro.

Esta instalação consiste na ocupação de uma sala com cerca de 10 m<sup>2</sup>, onde numa das paredes laterais encontra-se instalado um armário que se subdivide em 18 compartimentos, todos com as portas abertas mostrando em seu interior esferas de cerâmica. Algumas das esferas adormecem sob a base dos compartimentos que as abrigam, outras parecem levitar, contrariando a lei da gravidade.

Na parede diametralmente oposta a esta do armário, encontramos sinais de uma intervenção até certo ponto depredatória: no meio da parede, parcialmente quebrado, em forma circular abriga-se em seu centro um foco de luz que tem por função iluminar pontualmente os compartimentos do armário diretamente a sua frente.

No esboço (fig. 54) apresentado pelos acadêmicos torna-se mais fácil a compreensão do sistema de organização da instalação. Além do esboço, cada grupo confeccionou estudo volumétrico (fig.55), com o objetivo de melhor compreender a distribuição espacial da instalação e prever possíveis problemas na montagem.

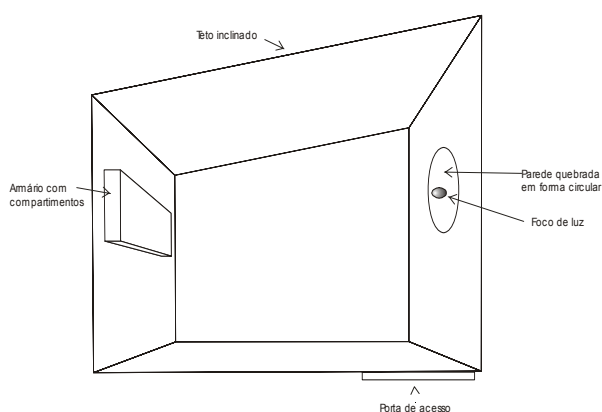


Fig.54. Esboço apresentado pelos acadêmicos.



Fig.55. Estudo volumétrico confeccionada pelos acadêmicos. Instalação EQM.



As esferas inseridas em seus compartimentos, que são pequenos universos paralelos aludem a forma revolucionada do círculo que traz consigo a idéia do eterno retorno como encontraremos em diversas culturas e que, por fim, assume um caráter universal.

Como consta no projeto apresentado pelos acadêmicos, destacou-se na pesquisa bibliográfica os relatos que reforçam a idéia da morte como passagem para tanto, utilizam-se da simbologia do *túnel de luz*, que, na instalação EQM, é representado pelo foco direcionado à frente dos compartimentos que contém as esferas.

As experiências de quase morte são caracterizadas por uma situação limite entre a vida e a morte, marcada pelo retorno da consciência mental e corpórea. Carlos Castaneda, tratando da construção do conhecimento e da consciência da morte, comenta,

Assim para ser um guerreiro o homem tem de estar, antes de tudo, e propriamente, muito consciente de sua própria morte. Mas a preocupação com a morte levaria qualquer um de nós a focalizar a atenção em si e isso seria debilitante. Portanto, a segunda coisa que se precisa para ser um guerreiro é o desprendimento. (CASTANEDA, 1971, p.142).

Nosso *Guerreiro Guarani* parece, hoje em dia, sem forças para lutar. Em contatos feitos com alguns grupos, percebe-se a apatia e uma atitude que os caracteriza, de recolher-se diante de possíveis conflitos. O *Grande Guerreiro Guarani*, dominador e conquistador de outros tempos, prefere excluir-se e ver a extinção de sua própria cultura a sofrer com a dor da dominação por outra nação étnica (síntese de falas de grupos indígenas de Chapecó em contato informal).

O uso do portfólio individual por cada acadêmico, também como forma de avaliação, trouxe ainda informações e impressões particulares dos componentes do grupo. Ficaram registradas imagens do processo de cada um, juntamente com suas observações a respeito de suas práticas.

O portfólio apresentado pelo acadêmico N.V. merece destaque tanto pela riqueza de imagens (fruto de trabalho), como pelo desenvolvimento de

uma pesquisa paralela (bibliográfica) sobre as etapas de produção da cerâmica, que, como ele próprio relata, vêm contribuir com sua formação e futura atividade profissional. Em atividades referentes a outras disciplinas, esse acadêmico realizou performances na tentativa de desenvolver uma linguagem plástica em que usa seu próprio corpo como elemento compositivo, misturando-o a terra como elemento natural e primordial.

Demonstra ainda sua percepção e capacidade de conexão com as diversas abordagens sobre os problemas do ensino da arte que provavelmente estiveram em pauta em diversas disciplinas durante sua formação. Chamo a atenção, principalmente, para os problemas referentes à formação de um professor pesquisador e comprometido em entender a realidade em que se insere para exercer sua função como educador. Da mesma forma, preocupa-se com recepção da própria arte quando afirma que:

Todas as artes e atividades artesanais, encontram épocas mais propícias á sua divulgação, para serem em maior ou menor grau, absorvidas pela sociedade.

Certas tendências artísticas vão desaparecendo e em seu lugar surgem novas teorias estéticas que aos poucos vão sendo assimiladas pelos povos, seja pela falta de materiais ou desconhecimento da linguagem da cerâmica. Este ciclo eterno de renovação está sujeito às evoluções da própria sociedade que dita, pela marcha inevitável do progresso, as novas diretrizes os novos valores espirituais, como reflexos de novos comportamentos étnicos e estéticos. No Oeste de Santa Catarina a linguagem ceramista é pouco explorada, particularmente desconheço vários aspectos do processo da cerâmica, pela abrangência de possibilidades com a qual é trabalhada, desde a cerâmica artística até a industrial.

Registrar informações obtidas nesse processo de investigação da queima da cerâmica, contribui para melhor entendimento do mesmo. Apesar da linguagem da cerâmica ser pouco explorada em nossa região, percebi que existe diversas possibilidades de trabalhar com a mesma em um processo de produção artística, e até mesmo na escola em uma prática de ensino e aprendizagem para divulgar melhor o processo da cerâmica. (acadêmico N.V., extraído do portfólio entregue na disciplina de Cerâmica – UNOCHAPECÔ, 2004).

Depoimentos como este ratificam a validade da proposta e demonstram a compreensão dos encaminhamentos norteados pela problemática cultural da

região Oeste de Santa Catarina e, por extensão, a realidade em que se encontram as propostas de ensino da arte.

Considerando que este acadêmico é egresso de um sistema educacional de 1º e 2º graus muitas vezes falho, onde ainda hoje se trabalha a livre expressão, o mero aprendizado técnico ou ainda quando vêem no ensino das artes como um momento de distração para preencher as horas dos alunos nas escolas e que, portanto não necessitaria de um profissional formado na área. Estes acadêmicos representam uma pequena parcela privilegiada da população que consegue freqüentar uma universidade. Quando atuarem no campo da educação, provavelmente será um dos profissionais que fazem a diferença no processo de ensino. Eles certamente assumiram a postura de um educador e não um recreacionista; trabalharam os conteúdos específicos de sua área independentemente da filosofia que norteia a prática da escola em que venha a atuar e para isso não precisaram se rebelar contra a instituição, necessitaram apenas fazer uso da criatividade que já vem exercitando para contornar os problemas que se apresentarão. Sendo assim, aprofundaram e consolidaram conceitos de cultura e cidadania, que são indispensáveis na identificação de uma Identidade Cultural. E para Ana Mae “a identidade Cultural não é uma forma fixa ou congelada, mas um processo dinâmico, enriquecido através do diálogo e trocas com outras culturas” (BARBOSA, 1998,p,14). O que nos leva a pensar numa identidade multicultural ao indicar a necessidade de reconhecer em outras identidades e representações culturais componentes que se fundem e estão muito além da identificação pessoal entre identidades distintas.

#### **8.4. “Fragmentos”**

O Grupo “B”, pelas características dos componentes, apresentou mais dificuldades em termos de desenvolvimento teórico, percebido, por exemplo, pela dificuldade em assimilar o conceito de instalação o que inevitavelmente causaria problemas no momento de estruturar conceitos para a elaboração de um trabalho plástico. E, por isso, exigiram maior atenção por parte do orientador/pesquisador, se comparados ao grupo “A”, desde a escolha do tema e encaminhamentos para a construção do projeto.

Tendo trabalhado com esta mesma turma em outras disciplinas e com outros conteúdos, fez com que conheça um pouco do potencial e do nível de envolvimento que cada um está disposto a despender em sua formação. O grupo “B” agregou sujeitos que durante suas trajetórias universitárias não demonstravam muito interesse aos conceitos e conteúdos das disciplinas e estiveram sempre entre uma avaliação média.

Sendo assim, o **Ensino da Arte** como **Categoria de Geral** de análise, foi fundamental no desenrolar do processo e, com seu desenvolvimento, nota-se claramente a predominância de questões referentes ao ideário feminista que também pode ser observado no trabalho de conclusão de curso (TCC) de uma das componentes deste grupo. Sem querer generalizar, este fato demonstra o máximo nível de envolvimento que a maioria dos graduandos nesta instituição oferecem a si mesmos em prol de sua capacitação. O reaproveitamento impensado e cansativo de trabalhos desenvolvidos em outros/poucos momentos, a cultura do plágio e a encomenda de trabalhos a terceiros, caracterizam a prática dominante. Esta reflexão é feita com base no convívio de longa data com os sujeitos desta pesquisa o que me proporciona, além da afinidade, um conhecimento mais íntimo destes alunos, possibilitando rapidamente a identificação dos fatores determinantes em cada situação vivida com o grupo.

Reflete-se aqui um dos maiores problemas do professor que trabalha na formação destes acadêmicos e que, de certa forma, está inserido em uma

sociedade que encontra sérias dificuldades para absorver conceitos contemporâneos de arte ou, ao menos, o desenvolvimento do olhar sensível sobre a produção artística: prevalece a lei do menor esforço. Os acadêmicos do curso, ao encontrar dificuldade na compreensão dos conceitos contemporâneos de arte, optam por rechaça-los mesmo antes de tentar entender a proposta do artista. Se for mais fácil preservar os cânones milenares de beleza que satisfazem imediatamente uma necessidade urgente, por que conduzir a reflexão pelo novo e incomodativo mundo em que cada vez mais o indivíduo precisa se destacar e ser autêntico? Isso só acontecerá na medida que tenham condições de elaborar informações novas.

No caso específico em análise, a questão é: porque promover um desgaste “desnecessário” produzindo algo novo para uma disciplina prática quando a elaboração de uma monografia de final de curso parece consumir todas as energias do indivíduo?

Não se trata de uma regra geral, mas como observei inicialmente, os indivíduos agrupam-se por algum tipo de identificação e isto, de certa forma, é o que vemos refletido nas práticas. Suas atitudes, o envolvimento com a proposta, o aprofundamento nos conceitos, caracterizam os indivíduos e não um grupo. Assim, acredito que o trabalho em grupo possa neste momento contribuir com o crescimento destes sujeitos, pela união de esforços em torno de um propósito comum, fazendo com que cada um cumpra seus compromissos em prol do grupo.

Assim vemos a importância de uma avaliação processual. Ela aproxima o orientador dos acadêmicos e suas particularidades. Desta forma poderemos contribuir efetivamente com a formação destes profissionais. Ao mesmo tempo em que eles não podem ser padronizados, pois respondem de formas diferenciadas à realidade, devem ter explorado ao máximo sua capacidade perceptiva e seu poder investigativo, de modo a garantir a continuidade em seu processo de formação.

Notadamente, a **Identidade Multicultural** como **Categoria específica** de análise subsidiou a compreensão de diversas situações no desenvolvimento desta pesquisa, sendo que este grupo havia inicialmente decidido trabalhar com as relações de pertencimento dos objetos culturais (produzidos pelo homem) e da terra, o que para o homem branco implica concepções quase inconcebíveis porque, vão de encontro a tudo que as fórmulas de um capitalismo exacerbado vem lhes ensinando há séculos.

A posse da terra, por exemplo, é herança dos bandeirantes (desbravadores) que por aqui passaram pilhando e vendendo terras que, em princípio, *'não eram de ninguém'*. O indígena nunca se entendeu como dono das terras, senão parte delas, pois, estas lhe proviam tudo o que fosse preciso. Da mesma forma, o indígena não se entende dono das coisas que o rodeiam, mas sim sobre seu uso, ou seja ele não se vê como dono de um objeto mas se sente no direito de usá-lo mesmo que este esteja em sua guarda.

A temática a ser explorada é pertinente e muito rica mas, mesmo assim não encontrou forças junto ao grupo para ser desenvolvida. Novamente aqui se pode perceber as influências de uma questão particular dos componentes sobre os encaminhamentos do grupo, pois esta temática havia sido sugerida pelo único componente masculino, enquanto que o restante do grupo decidiu por trabalhar questões que envolvessem a mulher. Nota-se a sobreposição e como as identidades se organizam em situação em que atuem forças contrárias e com diferentes intensidades.

Desta forma, definiram e justificaram a proposta construída em torno do tema "A mulher e a arte num contexto histórico" destacando que:

vivemos em uma época em que o papel da mulher na sociedade contemporânea busca uma estabilidade. Sabemos a índia guarani era responsável pelo processo de confecção de utensílios, variando desde a escolha da argila e a opção de usar ou não o antiplástico para conseguir a liga desejada. Também é responsável pela continuação da cultura, pois cabe à e; a passar o conhecimento da arte de fazer, pintar e decorar, para suas filhas, netas. Percebemos dessa forma, a importância dada ao gênero feminino na escolha e tomada de decisões na cultura Guarani, diferente da nossa, em que foi historicamente construída a inferioridade da

mulher perante o homem. Fato este que vem sendo alvo de muitas discussões e protestos, através dos quais as mulheres buscam seu espaço de igualdade na sociedade. Ressaltamos aqui a questão da feminilidade e a relação que se estabelece entre a mulher e a arte. Representaremos em uma instalação alguns utensílios do cotidiano feminino, bem como seu corpo, muitas vezes visto como um objeto, buscando através desta um outro olhar sobre esta perante a sociedade <sup>24</sup>.

Neste ponto, o grupo ainda apresentava muita insegurança com relação inclusive à definição do tema que variava entre “mulher: agregação de valores” ou “a mulher e a arte num contexto histórico”. As discussões que se iniciaram com as relações de pertencimento dos objetos culturais, encaminhando-se para uma análise análoga destas relações entre homens que aqui viveram e vivem nesta terra, oscila agora por questões que empunham a bandeira feminista. Anteriormente, quando o debate se restringiu à relação ser humano – objetos, estava sendo encabeçado pelo único representante masculino do grupo.

Um dado importante é que, no histórico do curso de Educação Artística, esta é a turma que chega ao oitavo período com maior público masculino: 5 homens. Isto num universo de 33 alunos e que, curiosamente, se distribuíram na proporção 1/5 pelos 5 grupos constituídos ficando assim um representante masculino para cada grupo. A superioridade feminina, ao menos em números, sempre fundamentou as bases dos debates nas licenciaturas corroborando com os ideais feministas.

A bem da verdade, este trabalho não propõe nenhuma abordagem inovadora ou um novo problema a ser referido. Dá a impressão de um apanhado de constatações colhidas do senso comum ou na mídia a respeito da realidade feminina através da história e a tentativa de um entrelaçamento com informações a respeito do papel da mulher na cultura indígena.

Ressaltam a importância da mulher nas aldeias indígenas que, na maioria de culturas, tem a incumbência de realizar a prática da cerâmica, “confeccionando recipientes em tamanhos e formas variadas, que eram

---

<sup>24</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.

utilizados para guardar e servir água, bem como preparar e servir bebidas, além de conservar e servir alimentos”<sup>25</sup>.

Neste contexto, é relacionado pelo grupo a forte presença feminina no mundo das artes hoje. Lembrando a difícil trajetória percorrida até a plena aceitação da mulher nesta atividade por uma sociedade que sempre foi extremamente machista como lembram os PCN's: “eram vistas como prostitutas, sendo rejeitadas por suas famílias, enfrentando uma discriminação muito maior do que a impingida aos homens”. (TEMAS TRANSVERSAIS *in*: PCN, 1998. p.323).

Este grupo não se limitou a trabalhar com o referencial indígena, mesmo porque devemos considerar que o resultado de seu trabalho plástico tem suas raízes fincadas na contemporaneidade. E, para tanto, pesquisaram também sobre a atividade da mulher contemporânea no mundo das artes visuais e mais especificamente, na linguagem tridimensional.

O Grupo destaca o nome de diversos expoentes femininos que marcaram a história da Arte. Não seria conveniente aqui listá-los pois correríamos o risco de sempre esquecer alguns. Se pensarmos exclusivamente na trajetória da mulher pela linguagem da escultura, – o que inclui os processos da cerâmica - alguns nomes nunca serão esquecidos, tanto pela suas trajetória como pelo conjunto de suas obras.

Tradicionalmente a escultura - e por conseqüência a cerâmica escultórica - sempre foi considerada um trabalho para homens, talvez pelo envolvimento físico necessário em alguns momentos. Isto se avaliarmos períodos em que o artista era a figura que detinha o domínio da técnica e, portanto, executava seu trabalho do começo ao fim, requerendo pleno envolvimento. Assim foi com civilizações antigas amplamente estudadas como os gregos e egípcios e até meados dos séc.XVII e XIX nas civilizações ocidentais. Mas esse tabu foi quebrado pelo “Rebanho do mármore branco” (como eram chamadas pelo romancista Henry James), liderado por Harriet Hosmer, que legitimavam a escultura como “trabalho feminino”. Mas a América

---

<sup>25</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.



não havia produzido esculturas significativas até o aparecimento de Louise Nevelson (p.181), na década de 50.

Negando está lógica machista entre grupos indígenas brasileiros anteriormente ao contato com o homem branco, a atividade da cerâmica sempre foi uma atribuição da mulher, que, por estar mais tempo no local de abrigo para cuidar de sua prole, tinha tempo para se dedicar a estes afazeres. Vemos que o que determina de fato a diferença entre as atribuições de funções sociais entre homens e mulheres são fatores especificamente culturais. Prova disto é a introdução do *torno* na cultura e na produção da cerâmica no Brasil. Ela foi trazido pelos europeus e agiliza o processo de produção de peças cilíndricas, aumentando a produtividade e tornando esta uma atividade economicamente viável. Dessa forma, passa a ser digna da dedicação do trabalho masculino e proibitiva para a mulher pelo pretexto de que esta precisaria se por em posição indecente<sup>26</sup> para a execução da tarefa.

Novamente na contemporaneidade, o sucesso de Nevelson encorajou outras mulheres, atraindo-as para a área da escultura. Um exemplo significativo disso é Bárbara Chase-Riboud (fig.56), uma mulher negra, que contribuiu para Arte de diversas formas simultaneamente. Num período de relações extremamente sectárias, enfrenta duplamente frentes de preconceito, tendo de afirmar sua condição de mulher negra numa sociedade preconceituosa. Foi na escultura que as mulheres americanas encontraram a sua primeira forma de expressão. Conseguiram isso seguindo o exemplo de Harriet Hosmer, que sofreu toda forma de preconceito numa época em que o feminismo e o abolicionismo estavam fortemente relacionados.

---

<sup>26</sup> A atividade do oleiro que trabalha em um torno artesanal exige uma postura sentada e com as pernas abertas e o eixo de transmissão entre elas.



Fig.56 Barbara Chase-Riboud, "Confessions for Myself", sculpture, bronze and black wool, 1955

Há muito tempo que a mulher busca pela igualdade dentro da sociedade e naquilo que lhe pode ser facultado pela própria natureza. Respeitar e merecer respeito, almejando seus direitos de cidadã livre, assumindo, em consequência, igualdade de deveres. A discriminação entre homens e mulheres foi criada pela própria sociedade. São fortes os preconceitos ainda hoje, resultados de uma educação machista e excludente no que se refere à identidade cultural de diferentes etnias, entre elas a realidade da cultura da sociedade de Chapecó que convive com a multiplicidade de culturas em sua origem.

Desta forma, a instalação intitulada "Fragmentos" (fig.57), busca enaltecer momentos destas trajetórias paralelas em que a mulher se afirma socialmente através da representação de sua cultura.

Preocupadas com o sustento da família e com a educação dos filhos, as mulheres que compõem a sociedade de Chapecó, de origem Italiana, Polonesa,

Alemã ou Austríaca, entre outras, não parecem ter medo do trabalho. Vemos isso refletido até mesmo entre as adolescentes que freqüentam a universidade. Há vários momentos em que podemos vê-las exercendo atividades braçais em igualdade com os homens.

Para quem descende de uma educação ou cultura em que a mulher não deveria exercer tais atividades, em princípio pode ser estranho, contudo ao entendermos que muitas destas estão acostumadas a atividades na agricultura e na pecuária familiar, em que toda mão de obra é extremamente necessária, passamos a compreender a realidade pelo viés cultural da região e por conta disto como se constitui a identidade destas acadêmicas.

### **Encaminhamentos para a concretização da instalação**

Ao analisar o resultado plástico destes trabalhos, é preciso certo discernimento para perceber que são o saldo de pesquisas de futuros professores em formação e não de alunos de um curso de bacharelado. A exigência por um aprimoramento técnico ou um refinamento estético poderia estar indo além do que a formação que o curso ofereceu durante quatro anos.

Assim, pode-se perceber em todos os projetos uma economia na apresentação visual do trabalho. As soluções, as vezes, parecem toscas mas estão de acordo com a realidade destes acadêmicos e com a que será encontrada nas salas de aula.



Fig.57. Vista frontal da instalação "FRAGMENTOS" – Grupo "B".



Fig.58. Vista parcial da instalação "EQM" – Grupo "B".  
Vasos de cerâmica em forma de partes do corpo feminino.

Desta forma, o uso de tecidos como solução simples e econômica para a ocupação do espaço e homogeneização do conjunto, acaba por ser fundamental para o atendimento à proposta além de assumir uma conotação

de profundo significado ao se avaliar que este surge desde a elaboração do esboço (fig.59) como uma representação placentária que se dilui no espaço e conecta fragmentos que em outra instância remetem-se a vasos da cultura guarani que aqui ganham contornos da silhueta feminina.

Entendo que estes fragmentos do corpo feminino são como metonímias que exaltam a consolidação da importância da mulher no meio social e cultural, criando contrapontos entre significações primordiais em culturas ancestrais e o descortinamento de um véu social maculado pelo machismo.



Fig.59. Esboço da instalação "Fragmentos" – apresentado pelos acadêmicos do Grupo "B".



Fig.60. Estudo Volumétrico da Instalação confeccionada pelos acadêmicos. Instalação "Fragmentos".

Assim como os alunos do grupo "A", os alunos deste grupo estiverem mais envolvidos com questões pertinentes a técnicas de queima da cerâmica. Eles desenvolveram seus trabalhos em dimensão que extrapolaram todos os limites normalmente percebidos com alunos que chegam a este curso, tendo inclusive de atentar para as dimensões do forno e usar artifícios como

seccionar as peças maiores antes de introduzi-las no forno para uni-las novamente após a queima.



Fig.61 Processo de Modelagem - Grupo "B"



Fig.62 Processo de Modelagem - Grupo "B"



Fig.63 Processo de Modelagem - Grupo "B"

A despeito das orientações incisivas a respeito da técnica e eventuais problemas no processo de secagem e queima, várias peças de maiores dimensões dos diversos grupos apresentaram problemas como rachaduras e até a perda total por explosão das peças (fig. 64 e 65). Nestes casos, o aprendizado acaba ocorrendo com os próprios erros.



Fig.64. Peça danificada no processo de queima



Fig.65. Peça danificada no processo de queima

Não se tratando de problemas com o tipo de argila utilizada no processo de modelagem das peças, torna-se fácil apontar as falhas que ocorreram na técnica empregada, por descrença dos educandos com relação aos conhecimentos constituídos sobre a cerâmica. Vê-se aqui como a recepção do conhecimento se dá de forma diferenciada pelos participantes de um grupo.

As informações relacionadas à técnica sempre foram passadas quando da turma reunida. É comum, porém, que grande parte dos alunos tentem caminhos mais curtos na obtenção de certos resultados. E se tratando de cerâmica, o resultado é quase sempre desastroso na falta de certos cuidados. Neste caso, o processo assume direções diversas e, esse percurso rápido, que queima etapas importantes do processo, aponta problemas técnicos na forma compositiva e em seus resultados formais.

Não quero afirmar aqui que o aluno deva obedecer a padrões instituídos ou tornar-se um exímio técnico, o que se constata, de modo geral, é uma certa falta de vontade para a pesquisa na busca por melhores resultados e o pouco caso com o conhecimento dos professores/orientadores que trabalham em mais de uma disciplina durante a trajetória de formação do aluno.

O ensino da arte, por suas especificidades enfrenta problemas do gênero tanto no ensino Universitário quanto no regular (médio e fundamental). Em instituições de ensino superior, o professor, mesmo tendo uma formação específica dentro de uma linguagem determinada, vê-se na obrigação de ministrar outras disciplinas para reduzir os custos da instituição e, principalmente, para que este possa sobreviver com um salário que, na maioria dos casos, remunera apenas as horas destinadas exclusivamente às atividades de ensino.

Aos trabalhadores da rede pública, seja na esfera municipal ou estadual de ensino médio e fundamental, resta desdobrarem-se semanalmente em jornadas superiores a 50 horas, articuladas em diversas escolas, para manter um padrão mínimo de vida.

Assim, o perfil da instituição de ensino está diretamente relacionado às condições de desenvolvimento do potencial produtivo dos alunos que nela ingressam. Indicando as características dos profissionais que ali se formam e, posteriormente, estarão encarregados da educação de futuras gerações.

### 8.5. “Identidade”

Passado um certo tempo após o período deliberativo, o grupo “C”, um pouco mais confuso ou reticente em participar da proposta, definiu que trabalharia com a questão de identidade. Três componentes deste grupo (50% do total) enfrentavam problemas com avaliações em outras disciplinas o que poderia determinar a impossibilidade de se formarem com o restante da turma.

Mesmo sendo este grupo formado por alunos que merecem destaque pela produção plástica e intelectual no decorrer do curso, o problema enfrentado pelos acadêmicos interferia emocionalmente no andamento do trabalho.

Por outro lado, também ter determinado a escolha do tema, que, de modo geral, identifica a condição destes alunos em sua carreira acadêmica e o perfil que se constrói ao longo do tempo.

Ao iniciar esta análise assumindo como ponto de vista o **Ensino da Arte** como **Categoria Geral**, percebemos que o grupo propôs apressadamente, mesmo antes de refletir sobre a questão da identidade, espalhar potes de cerâmica pelo chão com elementos que identificassem cada um componente do grupo. Percebi, assim, como ainda é difícil **comover e sensibilizar** alunos que já estão encerrando sua graduação. Tal fato deveria torná-los profissionais



qualificados, mais alertas e atentos ao contexto sério de uma proposta de ensino.

O fato é que pude constatar que, se perdeu o fio condutor da pesquisa que estes alunos estariam realizando sobre a cultura indígena regional. Alguns alunos ainda tinham dúvidas a respeito das motivações que conduziram a elaboração de uma proposta de ensino que partisse da valorização de um referencial arqueológico na construção do conhecimento para a disciplina de Arte.

Seguindo esta análise, agora pautada pela **Identidade Multicultural** como **Categoria específica**, vemos que através de um processo dialógico dentro da esfera reflexiva da proposta, o grupo percebeu que poderia estar explorando o potencial e a valorização cultural ao entendermos que a cultura local é permeada por diversas identidades e que suas identidades são constituídas por valores transcendentais e compatíveis a outras identidades constituindo um *individuo sociológico* como já havia definido Stuart Hall. Segundo este “a noção de sujeito sociológico reflete a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente”. (HALL, 2000,p.11).

A temática do projeto foi mantida vindo a tornar-se o título da instalação do grupo (Fig.66 e 67). Considerando que após uma trajetória até certo ponto acidentada, o grupo encontrou uma boa solução plástica para a ocupação do espaço escolhido para a instalação, o que favoreceu ainda o trabalho em grupo na criação e execução das peças por terem a mesma forma. A esta altura demandavam apenas um trabalho braçal, seguindo assim até o final do projeto sem maiores conflitos internos no grupo.



Fig.66. Visão Geral da instalação "IDENTIDADE" – Grupo "C".

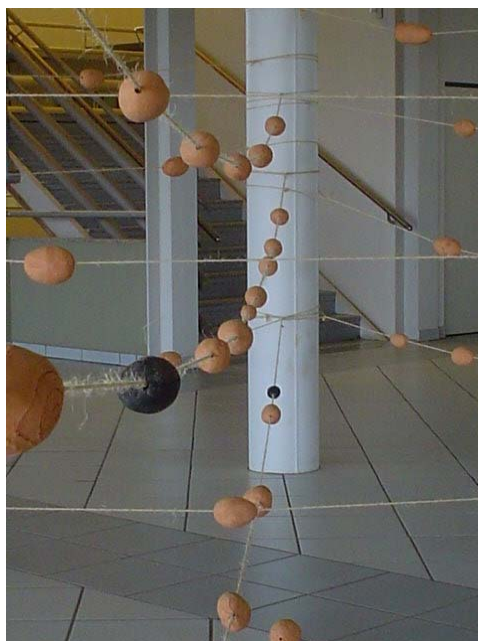


Fig.67. Vista Parcial da Instalação "IDENTIDADE" – Grupo "C".

Para este grupo, a sociedade pós-moderna assemelha-se a uma teia em que as identidades dos indivíduos interseccionam-se criando ramificações que originam á diversidade de credo, ideológica, cultural, etc. Os alunos entendem que:

Ao nascermos somos diretamente inseridos dentro de um determinado contexto social já existente, este dará início a construção de nossa identidade, uma vez que com a interferência diária dos fatores externos, bem como a constante mudança do mesmo, tem influência direta sobre as pessoas sobre, suas identidades.

[Assim] percebemos que nossa própria identidade está em mudança constante, tornando um meio multicultural com indivíduos multiculturais em constante modificação. E aqui inclui-se também a identidade indígena, uma vez que o índio de ontem já não é mais o de hoje estando o mesmo juntamente com o sistema em constante mudança <sup>27</sup>.

A analogia da teia como forma de representar a sociedade denota uma série de relações necessárias à sustentação do meio social. As cordas de sisal cruzam-se no espaço aberto assim como acontecem as relações cotidianas.

Sustentam objetos de cerâmica com a forma de ovo que se multiplicam, e que, por sua vez, implica uma série de significados geralmente relacionados à própria origem do homem e da sociedade. O ovo é um símbolo universal e se explica por si mesmo, “O nascimento do mundo a partir de um ovo é uma idéia comum a celtas, gregos, egípcios, fenícios, cananeus, tibetanos, hindus, vietnamitas, chineses, japoneses, às populações da Sibéria e da Indonésia e a muitas outras ainda”. (CHEVALIER, 1991, p.672).

Suas superfícies estão cobertas por texturas como faria qualquer artesão em qualquer cultura antiga, porém a maneira com que encaram a manifestação artística, que determina a concepção formal, indica sua profunda inserção nos conceitos contemporâneos da arte e seu encaminhamento em torno do tema “Identidade”, observando nas unidades auto-geradoras que representam o ovo a possível relação com a identidade de cada indivíduo.

Reforçam, assim, a idéia de gênese inculcada no ovo pelo resgate de culturas ancestrais que convergem para um espaço/tempo atual em que se insere esta instalação.

---

<sup>27</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.

### Encaminhamentos para a concretização da instalação

A exploração de texturas se dá também em função de que os componentes deste grupo estiveram, durante aquele semestre, envolvidos com pesquisas em torno das possibilidades de decoração (tratamento superficial) em peças de cerâmica, experimentando ainda a aplicação de engobe, esmalte e carimbos.

A pesquisa acima apresentada em forma de relatório, continha muitas informações sobre o modo de produção desde a cerâmica indígena à cerâmica industrial e artística. Seu conteúdo dificilmente poderia ser abordado de forma aprofundada como fundamento da disciplina, pela carência de tempo e por se tratar de um conteúdo que parece multiplicar-se em proporção geométrica se pensarmos na cerâmica como um universo de possibilidades de combinações entre tipos de argila, técnicas de modelagem, tipos de tratamento superficial e tipos de queima.

Deste modo, os trabalhos de pesquisa de certa forma suprem possíveis lacunas que tenham ficado na trajetória de formação destes acadêmicos, pois ao tempo destinado à disciplina somam-se as horas destinadas à pesquisa como atividades extra-classe. Servindo ainda de parâmetro para análise de uma formação continuada necessária.



Fig.68. Modelagem dos "ovos".  
Instalação "Identidade" – Grupo "C".



Fig.69. Aplicação de Grafismos.  
Instalação "Identidade" – Grupo "C".

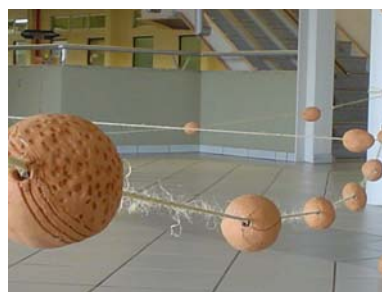


Fig.70. Detalhe - Instalação "Identidade"  
Grupo "C".

O grande espaço a ser ocupado pela instalação “Identidade” exigiu um envolvimento que excedeu as expectativas do grupo em termos de quantidade de peças a serem construídas. Um registro inicial encontrado em meio às anotações do grupo previa a confecção de vinte “Ovos” e cerca de 1.600 metros de barbante, quando ultrapassaram a casa das 150 unidades - Ovo. Isto porque, mesmo se tratando de formandos de um curso em que se trabalha por quatro anos com a linguagem visual, os alunos ainda apresentam dificuldade em dimensionar o espaço e refletir analiticamente sobre seu uso. Isso exigiu uma mediação permanente para que o grupo visualizasse o espaço circundante e seu entorno, no sentido espacial, onde vazios constituíram-se em espaços em harmonia com os objetos, ratificando a idéia de diversidade, igualdade em sua formatividade plástica e estética cuja poética nos dá visibilidade compositiva plástica, fundindo aí, forma e conteúdo indissociáveis e de sentido percorrido na trajetória de criação.

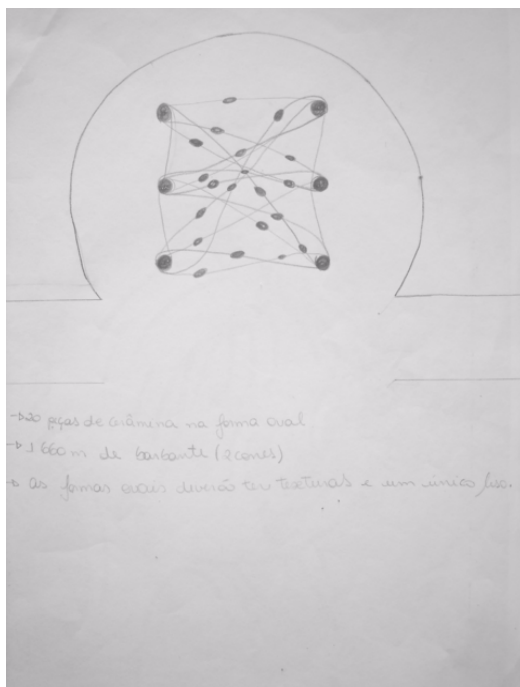


Fig.71. Esboço – Planta Baixa da Instalação “Identidade” Grupo “C”.



Fig.72. Vista superior da Estudo voumétrico da Instalação “Identidade”

O contato do grupo com o acervo arqueológico do CEOM desvendou um mapa de possibilidades em termos de tratamento da cerâmica. Se assim não fosse, haveria a necessidade de um investimento de anos, em processos empíricos até que o educando percebesse a amplitude do universo da produção e conhecimento da cerâmica; estas informações quando contrapostas com a imensa produção do ceramista Francisco Brenand ou com a linguagem muito própria de Antônio Poteiro, possibilitam a compreensão de como o processo artístico comporta-se de formas diferentes e de acordo com o seu contexto. Esta argumentação auxiliou a fixação do grupo dentro de uma proposta adequada a seu tempo para representação de seus questionamentos sobre sua realidade e a identidade subjacente a ela e na conscientização com a diversidade. Possibilitou ao grupo a compreensão de que o processo artístico comporta-se com cada sujeito em sua cultura de formas diferentes e de acordo com o contexto cultural em que foi produzido.

#### **8.6. “In Memorium”**

O grupo “D” reuniu-se espontaneamente. Conforme observei, foi o grupo de alunos que teve maiores dificuldades em termos de assimilação conceitual e que demonstrou maior insegurança na definição da proposta plástica a ser desenvolvida. Este grupo apresentou outras diferenciadas características por ser, em sua grande maioria, formado por alunos de outros municípios onde suas famílias desenvolvem atividades identitárias relacionadas à agricultura ou pecuária, e se inserem no contexto de comunidade rural.

Contudo é, ao mesmo tempo, um grupo que se mostra muito receptivo à colaboração do orientador/pesquisador, debatendo e re-significando e a

concepção inicial da temática: “Da soberania ao esquecimento da cerâmica guarani” de modo a olhar e desenvolver a poética através de um percurso resultando na instalação.

Após perceber no grupo a construção de uma base para a argumentação, o **Ensino da Arte** como **Categoria Geral** de análise mostra-se importante na medida que os acadêmicos passaram imediatamente para a busca por uma solução plástica. Esta surge ao consenso do grupo, porém, a primeira solução parece ser a única possibilidade interpretativa, sem maiores questionamentos. Não demonstram nenhuma inquietação em torno da pesquisa plástica e encaminham a atividade pela transcrição quase que literal do texto composto pelo grupo, para a linguagem visual. O que em muitos casos transforma-se em um problema pela não adequação dos termos em linguagens tão distintas. O texto escrito, próprio da literatura, tende a ser minucioso na descrição de fatos, lugares, acontecimentos, pessoas, etc. A linguagem visual é objetiva por natureza e se utiliza de uma codificação particular e muito própria. Geralmente, a tradução inexperiente de um texto literário para a linguagem visual, resulta em algo semelhante a uma estória em quadrinhos, porém sem textos. É comum perceber esta tendência entre os alunos, quando tentam atribuir significados a elementos da composição de modo a justificar sua idéia inicial, constroem verdadeiras estórias na argumentação em defesa do trabalho plástico, enquanto que este deveria ser autônomo e independente o suficiente para se comunicar por si só.

Previam, dessa forma, compor, através da cerâmica, alguns objetos de uso cotidiano buscando uma significação óbvia e direta da substituição dos artefatos de cerâmica por outros materiais. Estes objetos deveriam instalar-se na escadaria de acesso do CEOM, como forma de induzir a participação de todos os passantes que se dirigissem ao local.

Contudo, vários problemas puderam ser identificadas, pelo processo dialógico, entre eles, o de que o lay-out da escadaria que não favorecia a instalação, outro que a interferência visual de um local público sem paredes

que proporcionassem o acolhimento do projeto o descaracterizaria, não sendo possível distingui-lo de uma simples interferência no espaço. Além disso, a dificuldade em assimilar os conceitos inerentes a uma simples escadaria à concepção do trabalho e sua temática que, segundo os acadêmicos, não abarcaria os significados universalizados que este signo implica: da idéia de “ascensão e valorização”, assim como “conexão entre o céu e a terra” (CHEVALIER, 1991, p.378-382). Outro problema estaria no recurso de uma solução plástica tão imediatista e óbvia na análise, compreensão e resignificação dos conceitos trabalhados.

A proposta de reunir objetos da cultura material de povos diferentes, como painéis de barro (representando a cultura Guarani) e painéis de alumínio para traduzir a idéia do processo de aculturação, tanto pode ser a solução mais óbvia e segura, como pode suscitar leituras que se distanciem muito da concepção inicial do grupo.

Concluindo, da mesma forma que comprometemos a veracidade da informação ao atribuir significados a elementos de uma outra cultura que não a nossa própria corremos o risco de cometer equívocos quando transpomos elementos da linguagem escrita ou falada literalmente para linguagem visual.

Dessa forma, **Identidade Multicultural** como **Categoria Específica** para esta análise, ajuda a perceber que a idéia inicial deste grupo, até certo ponto semelhante a algumas discussões que surgiram em outros grupos, girava em torno da constatação de que através da cultura de origem identitária de Chapecó, a cerâmica como artefato utilitário de uso cotidiano e de extrema importância na sustentação da tradição Guarani como em outras tantas, parece que em função do contato com o homem branco, fez com que esta forma de cultura material fosse substituída por produtos industrializados, como, por exemplo, as painéis de alumínio.

E assim, a primeira solução plástica para a instalação, sugerida pelo grupo, havia sido de contrapor os dois momentos históricos: a da produção da cerâmica de origem indígena que persistiu até o final do séc. XIX em Chapecó



e a industrial que toma conta do contexto contemporâneo até a data desta investigação, tomando o objeto e o metamorfoseando da cerâmica ao metal, do metal ao plástico, e outros matérias de uso do *homem moderno*.

Os acadêmicos desse grupo entendem que a cerâmica é um produto que faz parte da história do homem e que:

com o passar dos tempos descobriu o fogo, sentiu a necessidade de um abrigo, de fabricar vasilhas para armazenar a água, os alimentos e as sementes. e de recipientes que pudessem ser utilizados para o cozimento dos alimentos, encontrando o material para a fabricação dos mesmos na argila. A possibilidade da argila de ser moldada e de endurecer após a queima, permitiu que ela fosse utilizada na construção de casas, de vasilhames para uso doméstico e armazenamento de alimentos, vinhos, óleos, perfumes e na construção de urnas funerárias pelas tribos indígenas. (...)

A cultura Guarani faz parte da história cultural da região oeste de SC. Através das pesquisas arqueológicas realizadas para a legalização da construção das barragens que atingiu e atingirá a região da AMOSC. foram descobertos inúmeros sítios arqueológicos com vários objetos, sendo que muitos estavam fragmentados pelo tempo. (...)

Portanto, podemos dizer que a Cerâmica teve sua trajetória a partir da descoberta da argila pelos povos indígenas e que passou a ser utilizada nesta região, em especial pelos Guaranis, levando-os a fabricação de vários utensílios e que com o passar do tempo, com a vinda dos caboclos, dos colonizadores, estes objetos foram sendo esquecidos e substituídos pelos industrializados (ferro, alumínio, plástico, etc.). A arte de fazer os objetos artesanalmente através da argila ficou no esquecimento<sup>28</sup>.

Na concepção seguinte, seriam depositados objetos de cerâmica concebidos como fragmentos (fig. 73,74,75) ao longo do espaço da instalação. Pois segundo estes alunos, não faria sentido, neste momento, estar tentando reviver o processo e experiência do índio Guarani com sua trajetória particular em seu contexto, o que eles constatarem hoje é justamente a fragmentação de um povo destituído de suas terras de sua cultura e de sua vida. Assim, o que vemos são peças disformes que sugerem ser parte de algo indecifrável pela impossibilidade de conhecer o todo de uma cultura como a Guarani, onde pode estar parte da origem identitária de Chapecó, que se desmaterializou pela

<sup>28</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.

invasão de outras culturas, dentre estas os imigrantes, poloneses, italianos, alemães, dentro do espaço geográfico desta cidade e sua urbanização . que ao invés de haver uma relação positiva de interculturais ali instaladas ocasionou rupturas pelo poder de terras e de filtro de outra culturas.

Dividindo os povos de origem os índios Guaranis dos povos que imigravam para este contexto geográfico.

Assim, vemos que a identidade que caracteriza a região e seus povos é de exclusão e do novo.



Fig.73. Peça que compôs a Instalação "In Memoriun". Concebido pelo grupo "D".



Fig.74. Peça que compôs a Instalação "In Memoriun". Concebido pelo grupo "D".



Fig.75. Detalhe da Instalação "In Memoriun". Concebido pelo grupo "D".

O tratamento superficial fazia parte das pesquisas desenvolvidas ,juntamente com o grupo "C", anteriormente citado, em torno de possibilidades de decoração tendo em vista a realidade e as possibilidades para aplicação no ensino regular nas escolas, onde experiências, por exemplo com esmalte, seriam inviáveis pela dificuldade de acessar o material ou com o engobe que nem sempre surtiria efeito pois na maioria dos casos a queima com serragem torna a peça enegrecida. Restando a pesquisa com texturas que apresentam um universo de possibilidades para o ensino de arte no ensino superior e por decorrência na atuação profissional no ensino de artes plásticas na educação básica.

### **Encaminhamentos para a concretização da instalação**

A concepção inicial assumiu novos direcionamentos e, como se pode

observar pelo estudo volumétrico (fig.76), o grupo entendeu que, para adequar o projeto artístico aos conceitos de instalação estudados, deveria promover o isolamento dos objetos do espaço circundante.



Fig.76. Estudo volumétrico da instalação "In Memorium".  
Elaborada pelo Grupo "D'.

Adequando o projeto inicial a um novo espaço físico, no topo da escadaria e ocupando todo seu vão de acesso, conseguiram ainda assim conduzir o fluxo de pessoas que se dirigem ao CEOM passando pelo interior da instalação intitulada "In Memorium" (fig.77), pois se trata de um tributo a memória de elementos que chegam a ser transculturais<sup>29</sup> e que perdem a aura romântica da artesanaria em substituição pelo seu emprego na indústria.

Como se percebe pela imagem abaixo (fig. 77 e 78), o percurso e sua materialidade mostra que foi executada com um tecido preto sustentado por

<sup>29</sup> Utensílios domésticos como panelas e potes estão presentes em quase todas as culturas, variando seu modo de produção, materiais e emprego.

uma estrutura de madeira, formando um corredor cuja saída se fazia pelo canto lateral esquerdo, ao fim deste.



Fig.77. Vista externa da Instalação "In Memorium". Idealizada pelo grupo "D".



Fig.78. Interior da Instalação "In Memorium".

O espaço escolhido para a instalação, de certa forma foi pensado para que o público reflita inicialmente sobre esta locação. "Este local mantém uma estreita relação com o tema e os objetivos do projeto, que visa despertar, nos receptores o interesse e também alertar para importância da cultura indígena, e por decorrência a cerâmica para o desenvolvimento da região Oeste de Santa Catarina"<sup>30</sup>.

Ainda em torno da questão da participação do público, o grupo recorreu aos conceitos de instalação revisitados durante os momentos deliberativos do processo, percebendo que esta forma de expressão requer situações de inclusão, que envolvem as sensações obtidas no momento e lugar ou de

incrustação, que remetem a acontecimentos que o público vivencia pelo seu corpo ali inserido e, ainda, de interação onde as pessoas experimentam as respostas de sua consciência pensante para suas vidas.

Raríssimos são os relatos de um contato com a argila durante a infância. Neste grupo em especial, o acadêmico A.M. fez questão de trazer pequenos animais (fig.79) modelados durante sua infância.



Fig.79. Trabalhos da infância do acadêmico A.M.

Num discurso nostálgico e emocionado, este acadêmico, um dos mais velhos da turma (31anos), fala-nos sobre a importância dos momentos em que brincava com argila retirada de açudes da região em que morava – Nova Itaberaba, à cerca de 120 km de Chapecó. Parece sintomático que tenha demonstrado maior desprendimento e domínio sobre diversos materiais que são trabalhados ao longo do curso.

A maioria dos acadêmicos relata que nunca tiveram contato com o material e chegam a demonstrar uma certa repulsa e receio nos primeiros contatos. Assim, como já detectou Humberto Maturana é certa a importância das atividades manuais no desenvolvimento motor, intelectual e cognitivo do ser humano em formação (MATURANA, 2001). O que não podemos admitir é que a escola ainda esteja isentando-se desta incumbência.

---

<sup>30</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.

### 8.7. “Da simplicidade ao ápice”

O grupo “E” elege para sua discussão e construção de poéticas a própria argila como matéria indispensável na produção da cerâmica e no desenvolvimento da civilização. Propõe-se, de certo modo, a traçar uma trajetória deste material – nas palavras do grupo – aparentemente “sujo”, “pobre” e para alguns repulsivo. Todavia é fundamental para o desenvolvimento da humanidade e a chegada a seu atual nível de desenvolvimento tecnológico, passando inicialmente por seu papel no desenvolvimento da cultura Guarani e chegando a matérias supercondutores e de última geração. A proposta parecia caminhar para uma abordagem que envolvesse o mito da criação associado aos quatro elementos da natureza, da mesma forma que na produção da cerâmica.

Tomando o **Ensino da Arte** como **Categoria de Geral de análise**, percebemos que os componentes participantes deste grupo, a exemplo do primeiro, sempre demonstraram maior interesse pelas propostas de ensino e um envolvimento muito acima da média. Excepcionalmente, haviam iniciado sua pesquisa num semestre anterior. Isto porque este grupo dispôs-se a pesquisar o processo de reciclagem da argila (fig.80, 81,82), bem como as possibilidades da modelagem para a cerâmica.

Foi prevendo o tempo necessário para realizar a reciclagem da argila e necessidade de matéria prima no início do semestre onde se efetivou a pesquisa, que o grupo sentiu a necessidade em adiantar esta etapa do trabalho.



Fig.80. Adição de água, e peneiramento da argila.



Fig.81. retirada do excesso de água.



Fig.82 Placas de gesso para ajustar o nível de umidade.

Além da argila reciclada pelo grupo, testaram várias outras amostras (fig.83) na busca por uma solução viável ao desenvolvimento da atividade em escolas de ensino regular, definindo-se naturalmente por um caminho que conduz à formação de um professor pesquisador.

Foram utilizadas argilas encontradas em papelarias e floriculturas com pouquíssima plasticidade, amostras de olarias <sup>31</sup> com plasticidade em excesso e de açudes da região <sup>32</sup>.



Fig.83. Amostras de argila da região – padronização para teste de plasticidade, retração e cor.

Como é característica da cerâmica, estamos sujeitos a sua imprevisibilidade e, sendo assim, alguns acidentes de percurso aconteceram. Refletindo sobre a origem destes problemas pode-se perceber aqui uma das falhas do sistema que pode ter parte de sua origem no currículo ou no projeto pedagógico dos cursos. As turmas são numerosas e uma grande gama de conteúdos a serem abordados acabam por impedir um acompanhamento adequado do professor/orientador no processo de trabalho dos alunos. Sua

<sup>31</sup> Amostra da Indústria Cerâmica Chapecó no distrito de Marechal Bormam.

origem, todavia, deve estar de fato na política financeira que rege as instituições particulares de ensino superior, determinando que a abertura de novas turmas só é viável para números superiores a cinquenta alunos.

A comunicação acaba acontecendo de forma truculenta e a prática, onde de fato acontece a assimilação do conhecimento, é conduzida pelo aluno que, tateando, encontra soluções que encurtam caminhos, mas dificultam a obtenção de resultados tanto técnicos como plásticos.

E assim, algumas peças se romperam durante a queima, pela presença de bolhas de ar na massa de argila, situação que pode tranqüilamente ser contornada pelo uso adequado das técnicas de modelagem da cerâmica ou com uma intimidade maior com o material que possibilitaria conhecer seus limites. Outra causa identificada nas quebras foram as junções feitas de forma inadequada, o que nos leva a concluir que as dificuldades encontradas pelos acadêmicos seriam de ordem meramente técnica e que portanto facilmente superadas na medida que avance em suas pesquisas pessoais.

A escala dos trabalhos impõe-se como o maior desafio na medida que estes alunos não foram habituados a cobranças neste nível e muito menos a produzir trabalhos destas dimensões. As atividades foram divididas e muitas vezes realizadas em grupo por extrema necessidade e por estarem superando seus limites, alguns em termos de quantidade de objetos criados e outros em suas dimensões .

O grupo demonstrou independência e responsabilidade, organizando a divisão do trabalho e gerenciando o andamento das etapas do projeto. Sua conexão com a proposta se faz pelo bom entendimento dos conceitos a respeito de instalação abordados, para a materialização de um trabalho plástico, tendo como matéria básica a Cerâmica. Além disso, trazem à tona conceitos pertinentes a uma representação mítica que, assim como a cerâmica acompanha a história da civilização, refiro-me ao “totem”. Figura emblemática

---

<sup>32</sup> Açudes localizados na propriedade da família da acadêmica R.S.



primitiva que, segundo Freud, mantém proximidade com “á estrutura moderna das relações tais como descritas pela psicanálise”

(FREUD *apud* KRAUSS, 1998,p.184).

Povos antigos utilizavam-se do totem para diferenciar clãs, passando a ser uma marca ou símbolo de cada família, encarnando *tabus de evitação* , ou seja, regras que deveriam ser seguidas rigidamente pelos componentes do clã e evitadas por outros.

Na escultura, o resgate desta estrutura acontece por volta da década de 1950 com David Smith e vários de seus contemporâneos como Louise Nevelson, David Hare, Seymour, Lipton, Isamu Noguchi e Louise Bourgeois (KRAUSS, 1998).



Fig.84. David Smith\White Vertical Water, 1972. Painted wood, 26 sections, 216 x 108 inches overall. Solomon R. Guggenheim Museum, Gift, Mr. and Mrs. James J. Shapiro. 85.3266.a-z. © 2003 Estate of Louise Nevelson

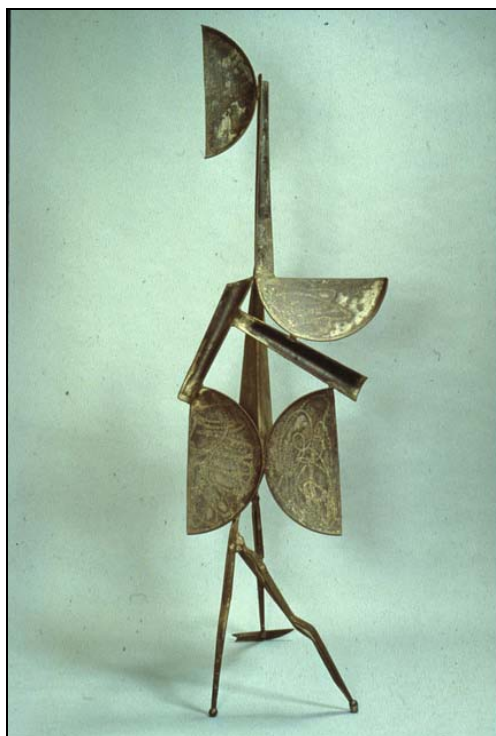


Fig. 85. David Smith –Tanktotem – IV.  
1953 steel h 92 8221.sized

A caminho da re-significação de uma figura simbólica que surge impregnada de referências pessoais de seus criadores, este totem é, ao mesmo tempo, o testemunho de uma trajetória na formação destes acadêmicos e um marco em homenagem a Argila, como sendo uma das matérias primas mais importantes e presentes até hoje na construção da humanidade.

Assumindo a **Identidade Multicultural** como **Categoria específica** para esta análise, vemos que o grupo, após uma longa trajetória circular, traz à tona o tema: “Réquiem: a cultura através de fragmentos Guarani de sua cerâmica que humildemente persistiu ao tempo e preservou sua história”.

A primeira versão da justificativa do projeto que deveria consistir-se de uma descrição dos argumentos centrais definidos pelo grupo não constando ainda de uma fundamentação teórica ou outro tipo de influência que pudesse descaracterizar as idéias do grupo, delimita o projeto a partir das evidências arqueológicas que atestam que:

A cerâmica esteve e ainda continua presente no desenvolvimento de várias culturas.

Sua história começa com o berço das civilizações onde o homem aproximou-se do material entendendo que a argila ao ser queimada transformou-se em material inalterável.

A partir disso a cerâmica passou a ganhar espaço sob diversas formas desde objetos utilitários aos relacionados a rituais póstumos. Conhecer de que forma recíproca, abrangente e profunda os valores contidos nas diferentes manifestações culturais fará com que o respeito e a igualdade permeiem todas as ações que se fizerem necessárias ao estabelecimento de uma ordem social para preservar as diferenças.

Os grupos culturais se misturam e podem ser reconhecidos e identificados pela raça, gênero, opção, localização geográfica, religião, etc.

A arte confere identidade e dignidade a esses grupos através de seus símbolos. O objeto gera identificação com os valores vivenciais contidos nessas manifestações.

Dessa maneira esses vestígios da cultura e história guarani caracterizam-se como de extrema importância pois hoje a tecnologia de ponta dela utiliza-se. É como se fosse uma homenagem póstuma lembrando que o passado, presente e futura estão direcionados mas fundidos um no outro<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.

De certa forma, conseguem manter a discussão em torno de uma idéia inicial sem perder o foco. Destacaram inicialmente a argila e sua importância como material indispensável à produção de cerâmica e conseqüentemente ao desenvolvimento da civilização; definindo-se neste momento por um enfoque centrado na cerâmica como matéria a ser explorada.

### **Encaminhamentos para a concretização da instalação**

Com o desenvolvimento da pesquisa, fez-se necessária a construção de um referencial teórico que, então, deveria expandir o universo teórico e conceitual em torno dos temas abordados. Os grupos “A” e “E” de certa forma foram mais efetivos na construção de seus projetos, refletindo este envolvimento no momento de buscar as soluções plásticas para a instalação. Os demais grupos apresentaram maiores conflitos e dificuldades na atenção aos conceitos a serem trabalhados.

A construção da instalação exigiu o envolvimento absoluto do grupo. O grande número de peças necessárias para ocupar os espaços e a própria demanda de tempo no processo de criação da cerâmica necessitou de um planejamento articulado pelo grupo, no controle das possibilidades para um uso otimizado dos recursos.

Aliado aos conceitos de totem explorados pelo grupo, estava a idéia do labirinto em espiral que era a própria forma da instalação, como se pode perceber pela maquete e o croqui apresentado junto com o projeto.

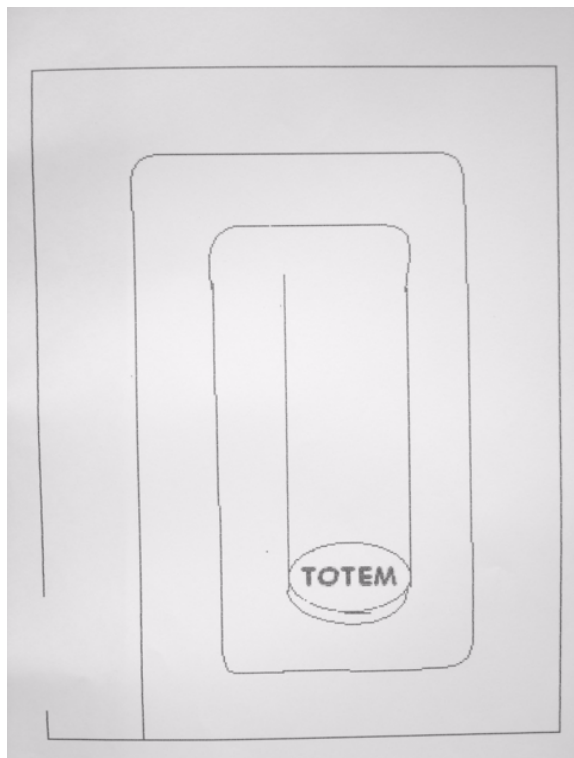


Fig.86. Esboço da instalação "Da simplicidade ao ápice". concebido pelo Grupo "E".



Fig.87. Estudo volumétrico da Instalação "Da simplicidade ao ápice". Confeccionada pelo Grupo "E".

Executada com tecido preto formando o corredor que origina o labirinto, esta instalação ocupou o espaço de uma sala com cerca de 40m<sup>2</sup> tendo as paredes e janelas pintadas de preto que acentuavam a expectativa de quem caminhava ao longo do corredor em seu caráter introspectivo.

Nos caminhos formados, ao chão, viam-se grafismos geometrizados feitos com a própria terra, e suspensos por fios de nylon fragmentos de cerâmica que formavam carrilhões acionados pelas pessoas que por ali passavam completando a sonoridade do ambiente que se fazia pelo caminhar sobre o barro seco desenhando o assoalho de madeira.

O grupo revelou que os sons produzidos "procuram evidenciar, tanto a importância do barro como suporte para registrar e preservar a história, quanto o lamento/indignação pelo fato das primitivas vozes dos Guaranis não mais poderem ser ouvidas na sua plenitude"<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Reflexão dos acadêmicos – extraída do projeto de pesquisa realizado pelos grupos para a confecção das instalações.



Fig.88. Montagem da Instalação: "Da simplicidade ao ápice". Grupo "E".



Fig.89. Detalhe da Instalação: "Da simplicidade ao ápice". Grupo "E". Corredor com assoalho coberto por grafismos geométricos de terra.



Fig.90. Detalhe da Instalação: "Da simplicidade ao ápice". Grupo "E". Carrilhões formados por fragmentos de cerâmica.

Ao centro da instalação, o visitante/apreciador deparava-se com o totem em forma de coluna vertical, formado pela sobreposição de grandes vasilhames de cerâmica que fazem lembrar painéis indígenas.

A grande dimensão destes módulos naturalmente foi o maior desafio para os componentes deste grupo, habituados a pequenos trabalhos com formas simples o que implicou na quebra de algumas peças. De qualquer forma, mostraram amadurecimento, identificando a causa das fraturas que mesmo assim não comprometeram a construção da instalação.



Fig.91. Confeção dos módulos que compõe o Totem. Instalação "Da simplicidade ao ápice". Grupo "E".



Fig.92.A & B – Tratamento superficial com aplicação de engobe e grafismos nos módulos que compõe



Fig.93. Peças queimadas da Instalação "Da simplicidade ao ápice". Grupo "E".

o Totem. Instalação "Da simplicidade ao ápice". Grupo "E".

Com uma iluminação tênue que emana de cilindros, também de cerâmica, convidam à introspecção e remetem o espectador a sentimentos primordiais aparentemente instintivos, contudo de conotação cultural.



Fig.94. Totem fotografado com a luz do ambiente. Instalação "Da simplicidade ao ápice". Grupo "E". Reflete uma noção aproximada do visitante/apreciador.



Fig.95. Totem fotografado com Flash. Instalação "Da simplicidade ao ápice". Grupo "E".

Deste grupo de alunos é interessante destacar a presença de uma figura emblemática na história do curso de Educação Artística da UNOCHAPECÓ, o acadêmico A.T. que ingressou por volta do ano de 1997, trancou o curso por várias vezes por problemas de saúde/emocionais, mas que acima de tudo sempre se diferenciou do restante dos alunos por ter uma produção plástica independente e continuada. Sempre demonstrou um profundo interesse pela cerâmica, tendo inclusive feito cursos na cidade de Blumenau – SC. De temperamento difícil, personalidade forte e uma inquietação que o manteve firme até este momento em que concluiu o curso. É possível identificar que

certamente seu amadurecimento deve-se ao fato de ser o mais velho de uma turma predominantemente de jovens recém saídos da adolescência.

Sua perseverança em terminar o curso e seu interesse pela disciplina de cerâmica, refletem-se no aprofundamento de sua pesquisa pessoal, registrada na forma de um portfólio comentado. Constando de um minucioso levantamento sobre tipos de argila da região, suas características em termos de plasticidade e comportamento durante a queima, chegando a eleger uma delas como solução viável para o uso em sala de aula.

Coordenou o trabalho do grupo, dimensionando as peças e buscando soluções práticas e plásticas para a montagem da instalação. De certa forma, sempre foi uma referência para a turma, tendo inclusive auxiliado a outros grupos, o que só é possível mediante uma postura não autoritária que deve ser adotada pelos professores/orientadores que não podem ingressar nas salas de aula como únicos detentores do conhecimento, mas mediadores no processo do aluno e sua aprendizagem.

### **8.8. Análise e discussão da prática educativa**

A avaliação das propostas deu-se ao longo do processo, de modo a identificar as nuances que diferenciam cada acadêmico individualmente, bem como sua forma de perceber a realidade.

No atendimento as exigências institucionais, foram adotados alguns instrumentos de avaliação de modo a tornar um processo palpável e isento juridicamente. Em virtude de fatos que punham em dúvida a autoria de alguns trabalhos universitários, a instituição tornou obrigatório que constasse nos planos de ensino, os critérios de avaliação e os instrumentos que são

verificados na forma de avaliações das disciplinas feitas com os alunos.

Deste modo, a avaliação deu-se também através dos relatórios de pesquisas realizados pelos grupos, pelos portfólios individuais e pela apresentação dos trabalhos plásticos.

Contudo, o professor resguarda-se ao direito de emitir uma nota individual de participação onde é possível estar considerando todo o desenvolvimento de cada indivíduo durante o processo. O que o leva a identificar peculiaridades que determinam algumas características e conseqüentes resultados.

A exemplo disso, a falta de concentração nos momentos deliberativos refletem-se na dificuldade de assimilar conceitos que, sendo fundamentais para proposta, deveriam indicar uma profunda reflexão dos grupos. Contudo, o afã de ver o trabalho realizado e o curso concluído impedem um mergulho profundo necessário à formação destes profissionais que se assentam em análises marginais e um olhar externo menos comprometedor sobre os assuntos tratados.

Observo que muitos dos problemas listados ao longo da descrição anterior ao processo de elaboração das instalações, apresentaram-se justamente por falta de entendimento da concepção e conceitos em torno da idéia de instalação.

O curioso é como alguns alunos colocam-se arbitrariamente numa posição que lhes pode parecer confortável e negar tudo que pareça novo ou ao menos diferente do que imagina ser o correto. Parece um cômodo contentamento em fazer o mínimo esforço para manter seu equilíbrio em um nível médio de entendimento e aproximação do mundo real das coisas e dos fatos sociais.

O processo desenvolvido é expresso pelo - *gráfico 2* - em que se inserem na proposta pedagógica para o ensino da cerâmica, conteúdos referentes à identidade cultural da cidade de Chapecó, bem como saberes referentes à expressão da cerâmica na pós-modernidade.



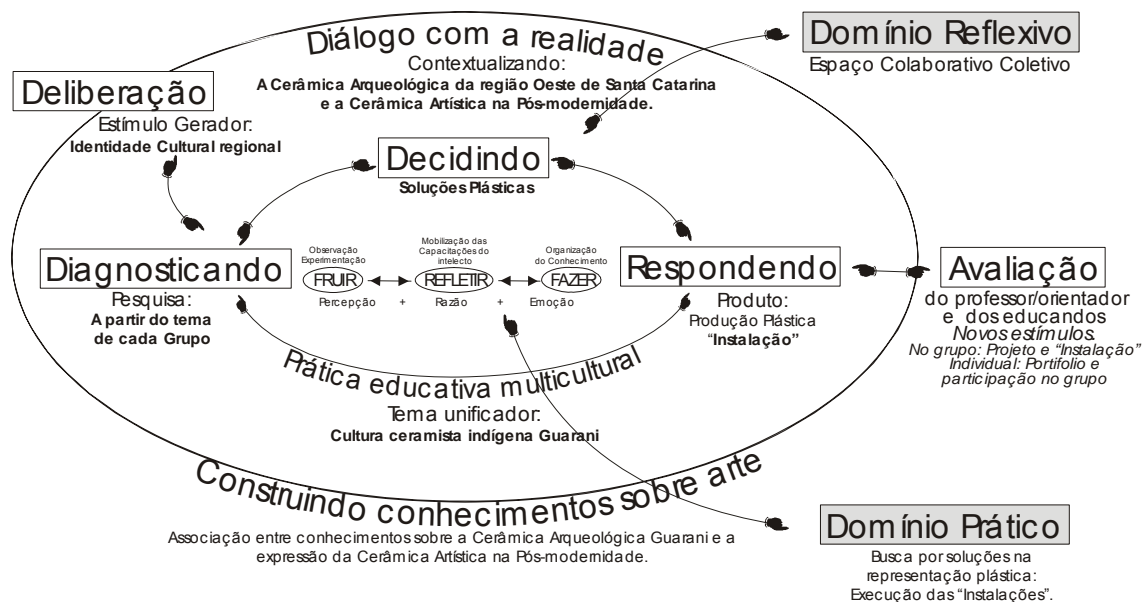


Gráfico 2 – Aplicação de proposta pedagógica para o ensino da cerâmica.

Os conhecimentos referentes à Cerâmica Arqueológica da região Oeste do Estado de Santa Catarina e sobre a Cerâmica Artística na Pós-modernidade constituíram o domínio reflexivo coletivo, que por sua vez podemos entender como responsável pelo diagnóstico e o incentivo à pesquisa em cada grupo, abordando, de certa forma, a cultura ceramista indígena Guarani encontrada nesta região, sem contudo perder de vista e promovendo associações com a Cerâmica na atualidade garantindo assim a construção de conhecimentos sobre Arte.

Estes novos conhecimentos é que passaram finalmente a compor novos estímulos na construção das instalações. Estes estímulos somente se tornaram relevantes a partir do momento que se fizeram significativos para o grupo. Se não, teríamos a mera constatação de fatos ou relatos alheios às necessidades dos indivíduos, o que assemelharia o trabalho do produtor plástico ao trabalho de um apresentador de telejornal que, para atender ao formato imposto pelas

emissoras de televisão, “vomitam” informações sem deixar *marcas pessoais de cunho ideológico ou sentimentais*.

Entendo que, mesmo que o artista que tente se declarar isento e neutro com relação a qualquer debate externo aos conteúdos plásticos da obra de arte, assume uma postura e toma atitudes determinadas inevitavelmente por estímulos externos. Com isso, acaba por imprimir seu ponto de vista sobre questões que podem ser comuns aos olhos de interlocutores acrílicos como no exemplo da figura do jornalista. Assim, mesmo não tendo nenhum representante da Cultura Guarani nesta turma e tendo abordado conteúdos referentes à Arte na Pós-modernidade que até então pareciam tão distantes da realidade destes alunos, mostraram ser possível assimilar os conhecimentos de uma estética do cotidiano, mesmo que antepassada e reeditá-la no formato de uma linguagem artística contemporânea.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A busca de significados na cerâmica elaborada por uma outra cultura vai de encontro a possibilidade de trabalhar com este tipo de informação em processos de ensino. Neste caso, é norteado pela expectativa de promover minimamente o respeito entre as diferentes formas de representação cultural.

A construção de uma proposta de ensino/aprendizagem em arte percorrendo os caminhos da cerâmica artística, mostrou-se possível pela utilização de um referencial calcado na cerâmica arqueológica de origem Guarani encontrada na região Oeste do Estado de Santa Catarina. Sendo esta a única forma de representação da cerâmica com uma preocupação estética, autenticamente regional; vindo a se tornar uma referência local na busca pela construção de uma identidade cultural.

Ao aproximar os conteúdos abordados da realidade e conjuntura dos educandos, a atividade educativa parece fluir mais livremente e os conceitos e teorias tornam-se mais concretos e significativos para os alunos. Estes passam a se entender como parte integrante de um contexto e capazes assim de melhor assimilar idéias e processos dirigidos/construídos na formação do professor.

Ter entrado em contato com a cerâmica Guarani produzida na região num passado remoto, surtiu efeitos como o sopro de oxigênio na chama que transforma o barro em cerâmica. Trouxe para a contemporaneidade a memória identitária da cultura da cidade, sem ficar no saudosismo, mas reconhecendo e trazendo como saberes no ensino da arte adequado ao contexto atual com todas as implicações da construção de uma cerâmica criativa e conceitual para refletir a nos mesmos numa sociedade que se encaminha para a pós-

modernidade, cujas premissas teóricas e também práticas da arte da cerâmica se hibridizam e se confundem nas mais diversas formas de expressão artística.

Em vista de outras propostas desenvolvidas em anos anteriores, no mesmo contexto investigativo desta pesquisa, percebe-se um grande avanço dos sujeitos que participaram deste projeto, caminhando na busca por propostas concretas que viabilizem o ensino da cerâmica em escolas de educação básica ali, normalmente este tipo de atividade é embargado pela falta de argila no mercado, a impossibilidade de efetivar a queima no espaço da escola, ou mesmo pela insegurança do professor por desconhecer o real potencial do desenvolvimento da linguagem da cerâmica na formação intelectual de crianças e jovens em idade escolar.

Preparando a sensibilidade dos educandos para melhor perceber e entender o mundo em que vivem, as atividades manuais proporcionadas pelo ensino das artes visuais figuram como uma das melhores alternativas para o desenvolvimento do processo cognitivo e afetivo do ser humano.

Como perspectiva desta pesquisa, o espaço da sala de aula, presta-se ainda, para a construção da civilidade e da cidadania que se faz pela percepção de que o meio social constitui-se na diferença. A diferença de credos, de idades, de gênero, ideológicas, de raças, temperamentais e, enfim, uma série de fatores que paradoxalmente constituem a vitalidade social e o desenvolvimento humano.

Assim, a eleição de um elemento cultural de uma etnia específica não tem por objetivo equivociar os conceitos das teorias multiculturais. O objetivo é fortalecê-las na medida em que traz à tona e com a devida importância, facetas da construção identitária da região Oeste do Estado de Santa Catarina. Percebe-se, nesta região, que há centenas de anos a partir do momento em que os agricultores encontram em meio a seu cultivo e na lida diária vestígios de cerâmica de culturas indígenas, que por aqui passaram já há muito tempo, sem contudo cogitar que estes pequenos cacos possam representar parte de nossa cultura.

A convivência com a diferença, que não pode ser percebida com um rápido olhar sobre cacos de cerâmica, que em alguns casos se apresentam como o único registro de toda uma cultura, está presente também nas idades, nos sexos, em grupos, em regiões, religiões, em idéias e personalidades. Devemos perceber que somos diferentes e sempre o fomos.

Dar-se conta de que sobrevivemos, apesar e devido a estas diferenças, descortinou-se como uma perspectiva a partir do contato com as novas proposições da arqueologia, como é o caso de discussões que lançam uma perspectiva multicultural sobre novas pesquisas.

Entendo que, de alguma forma, somos herdeiros destes povos que sobreviveram ao seu tempo e superaram suas diferenças entre os grupos que aqui viviam antes do contato com a cultura dominadora branca. Ainda hoje resistem a este choque brutal, quando não extintos totalmente e perpetuando sua existência, mesmo que pelo mero registro de sua cultura material. Deveríamos também estar mais dispostos a conviver com aquele que nos parece estranho ou, ao menos, ser mais tolerantes com nossos semelhantes, porém não estamos e não somos.

Hoje, a produção da cerâmica na cidade de Chapecó é totalmente inexpressiva. Está restrita a apenas uma olaria que produz tijolos de baixa qualidade e inexistente qualquer representante da cerâmica artística, criando assim uma lacuna no ensino da arte que não encontra subsídios regionais na construção de referenciais para o ensino, introduzindo na prática reflexões sobre o cotidiano dos educandos por um meio crítico que, em nosso caso, é o ensino da arte.

Por outra via, o desdobramento desta pesquisa pode ir de encontro aos objetivos que a norteia através da educação patrimonial, propondo a valorização de um patrimônio cultural que é universal, pela própria experiência vivenciada.

Procurro mostrar que, analogamente, o pensamento humano, no que se refere às mínimas reflexões sobre sua existência, talvez tenha percorrido

caminhos semelhantes independentemente do período ou contexto em que é analisado. Longe de traçar generalizações, o que quero dizer é que o ser humano, durante sua existência física e intelectual, processa tanto problemas complexos como sobre o relacionamento social, como problemas básicos a respeito de sua própria sobrevivência. E, estes últimos, com o desenvolvimento tecnológico e intelectual, passam a fazer parte de um conjunto de ações inconscientes que monitoram nossa vida. Segundo o poeta e educador Rubem Alves:

As gerações mais velhas ensinaram às mais novas as receitas que funcionam. Sei amarrar meus sapatos, automaticamente, sei dar o nó na minha gravata automaticamente; as mãos fazem o seu trabalho com destreza enquanto as idéias andam por outros lugares. Aquilo que um dia eu não sabia me foi ensinado; eu aprendi com o corpo e esqueci com a cabeça. E a condição para que minhas mãos saibam bem é que a cabeça não pense sobre o que elas estão fazendo. Um pianista que na hora da execução, pensa sobre os caminhos que seus dedos deverão seguir, tropeçará fatalmente.(...) Todo mundo fala, e fala bem. Ninguém sabe como a linguagem foi ensinada e nem como ela é aprendida. A despeito disso, o ensino foi tão eficiente que não preciso pensar para falar. Ao falar não sei se estou usando um substantivo, um verbo ou um adjetivo, e nem me lembro das regras gramaticais.(...) E assim escrevemos lemos, andamos de bicicleta, nadamos, pregamos pregos, guiamos carros; sem saber com a cabeça porque o corpo sabe melhor.  
(Rubem Alves *in*: CORREIO POPULAR 1992, s/p).

Imagino que a maior contribuição que neste momento tenho a dar, por vias do ensino da Arte subsidiado pelos conhecimentos sobre a construção da cerâmica por povos antepassados, é de criar possibilidades para que os agentes do processo de ensino (aluno/professor) liberem sua sensibilidade, seja na busca de soluções aos problemas encontrados ou no simples exercício criativo que procura inovações ao conhecimento instituído.

Toda problemática desenrolou-se pela falta de matéria prima “adequada” para o desenvolvimento da cerâmica na região. Sempre foi bastante perturbador atuar e defender a manutenção da disciplina nos currículos de cursos de graduação e como prática viável no ensino médio e fundamental,

tendo a disposição – comercialmente – apenas um tipo de argila vendida em papelarias e floricultura que aparentemente não apresenta nenhuma qualidade plástica. Isso impõe impondo muitas dificuldades na modelagem para a cerâmica. Os cordéis racham mesmo durante sua confecção, e não suportam a mínima curvatura. Tanto que, para finalizar a construção, é necessário usar artifícios como, por exemplo, escorar a peça com pano úmido evitando que ele se desintegre totalmente.

Tal esforço em levar a cabo experiências com este tipo de argila especificamente, considerando que outras foram utilizadas apresentando melhores qualidades, justifica-se justamente por ser esta que efetivamente temos à nossa disposição.

Constatações como estas reafirmam as premissas já expostas nesta pesquisa, de que a obtenção de bons resultados dentro do universo de variáveis que norteiam a prática da cerâmica não dependem diretamente do pleno domínio da técnica, da feliz escolha da matéria prima ou, ainda, da intervenção de deuses e demônios. Creio que esteja mais próxima a percepção sensível daquilo que nos rodeia e se apresenta como oportunidade ou como uma nova interpretação daquilo que sempre nos pareceu tão certo.

Cabe ainda pontuar que o referencial arqueológico criou possibilidades para o encaminhamento e o reconhecimento da produção e ensino da arte, ultrapassando a idéia de um saber não somente como subsídio, mas como conhecimento.

A mediação do conhecimento da cerâmica arqueológica indígena no ensino da arte foi intencional, como possibilidade de rever culturas e, mais do que isso, possibilidades de compreender a cultura indígena como parte da identidade de Chapecó, frente a multiculturas presentes neste contexto.

O que a pesquisa refletiu em sua positividade foi de apostar e reconstruir, com buscas investigativas, possibilidades prático-educativas na formação de professores de arte no ensino superior, trazendo para esta formação a relação de conhecimentos interdisciplinares da tradição

arqueológica de cerâmica indígena e dos saberes contemporâneos do ensino da arte para um contexto atual, marcado pela complexidade cultural e sem dúvida encaminhando o indivíduo para o ***pensamento complexo*** como referido por Edgar Morin (MORIN, 2003), tornando os indivíduos capazes de promover associações e vincular áreas distintas do conhecimento humano e reestruturando informações na forma de uma produção plástica plausível e assimilável pelo apreciador.

Reconstruindo os saberes de uma cultura e ressignificando a práxis a cerca do conhecimento e da cultura ceramista na Região Oeste de Santa Catarina, propiciando percursos criativos com saberes e fazeres da formação inicial com ênfase na Arte da Cerâmica.

## **REFERÊNCIA BIBLIOGRAFICA**

ANDRÉ, Marli. **Etnografia da prática escolar**. Campinas: papyrus, 1995.



ARANHA, Maria L.de A. , MARTINS, Maria H.P. Temas de filosofia.São Paulo: Moderna, 1992.

**ARQUIVOS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL.** Universidade Federal de Minas Gerais. Volume VI – VII. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1984.

ARCHER, Michael, Arte Contemporânea: uma história concisa, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

**ARTISTAS DA CERÂMICA BRASILEIRA.** São Paulo. Raízes Artes Gráficas, 1985.

AUGUSTO, Fernando. **Diário de passagem: uma poética do desenho.** Londrina: UEL, 1997.

BARBOSA, Ana Mae, **Tópicos utópicos,** Belo Horizonte:C/Arte, 1998.

BASTOS, Cleverson Leite & KELLER, Vicente. **Aprendendo a aprender,** Petrópolis: Vozes, 1992.

BECKER, Howard. Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais. São Paulo Hicitec, 1999.

BRASIL (Ministério da Educação e do Desporto). Conselho Federal de Educação. **Lei n. 9.394/96.**Brasília: Diário Oficial, 1996.

BUORO, Anamélia Bueno. **O olhar em construção:** uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na Escola. São Paulo : Cortez, 1998.

\_\_\_\_\_. **Olhos que pintam.** São Paulo: Ed. Educ & Cortez, 2002.

CASTANEDA, Carlos. **Uma estranha realidade.** Trad. Luiza Machado da Costa. Rio de Janeiro – RJ: Editora Record, 1971.

CEOM - Centro de Organização da Memória Sócio-Cultural do Oeste. **Para uma história do Oeste Catarinense:** 10 anos de CEOM. Chapecó : UNOESC Jorcaba. 1995.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Trad. Vera Costa e Silva [et.al] **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números) 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CHRISTY, Geraldine e Sara Pearch, **Escuela de arte paso a paso:** Cerámicas, Barcelona, Blume, 1993.

CHUHURRA, Osvaldo López. **La escultura** – diálogos entre la materia y el espacio. s/d.

COLI, Jorge. **O que é arte,** 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. Coleção Primeiros Passos.

**CORREIO POPULAR** – Ruben Alves, Pensar. Campinas. 1992.

DOMINGUES, Diana (org.) **A Arte no século XXI:** a humanização das tecnologias. São Paulo, EDUSP. 1997.

DORFLES, Gillo. **A evolução das artes,** Lisboa : Arcádia, 1987.

DUTRA, Eduardo. **Arqueologia experimental e ensino da Arte.** Monografia de curso de especialização “Latu Sensu” em Arqueologia: processos interdisciplinares, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus Erechim, 2003.

\_\_\_\_\_ **Adequação de técnicas e materiais não convencionais ao ensino da cerâmica.** Balcão de Projetos, Universidade Comunitária Regional de Chapecó – UNOCHAPECÓ. 2002 – 2003.

\_\_\_\_\_ **A percepção do espaço tridimensional a partir da valorização do universo imaginário dos alunos do curso de graduação em educação artística – habilitação em artes plásticas da Unoesc- chapecó.** Monografia de curso de especialização “Latu Sensu” em O Ensino da Arte fundamentos teórico metodológicos, Universidade do Oeste de Santa Catarina – Campus Chapecó, 2002.

\_\_\_\_\_ **Resgate da cultura ceramista indígena regional.** Relatório final de pesquisa, Balcão de projetos, Universidade do Oeste de Santa Catarina –UNOESC – Campus Chapecó, 2000 - 2001.

ELIADE, Mircea, **Mito e realidade**, s.l.:Perspectiva,1989. Coleção Debates.

FOSTER, Hal (org.) **La Posmodernidad**. 2ª.ed. Barcelona: 1986.

FRINCKE, Johann. **A Cerâmica**, Coleção Habitat. Tradução de Maria do Carmo Cary. 4ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

FUNARI, Pedro Paulo & PINSKY, Jaime (orgs.). **Turismo e Patrimônio Cultural**, 2ª ed. São Paulo: contexto, 2002.

FUNARI, Pedro Paulo. **Contribuições do estudo da cultura material para a discussão da história da colonização da América do Sul**. Disponível em: [http://www.nethistoria.com/index.php?pagina=ver\\_texto&tipo\\_id=2&titulo\\_id=165](http://www.nethistoria.com/index.php?pagina=ver_texto&tipo_id=2&titulo_id=165) . Acesso em: 24/05/2004.

FUSARI, Maria F. de Rezende, FERRAZ, Maria Heloísa C. de T. **Arte na Educação Escolar**. São Paulo: Cortez Editora, 1992.

GARLET,Ivory J. & SOARES, André L.R. Cachimbos Mbyá-Guarani: Aportes etnográficos para uma arqueologia Guarani. In: FUNARI, Pedro P.A. (Org.). **Cultura material e arqueologia histórica**, Campinas: UNICAMP, 1998.

GIULIANI, Lúcia, Arqueologia Multicultural, **Revista CIDADE** – São Paulo, Departamento de Patrimônio Histórico, Ano 2,(dez.1995), 1995. 96p.:il

GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Cerâmica Arqueológica da Amazônia**: vasilhas da coleção tapajônica MAE- USP, São Paulo: Edittora da Universidade de São Paulo : Fapesp: ImprensaOfical do Estado, 2002.

GOULART, Marilandi. **Projeto Salvamento Arqueológico Uruguai**. Volume IV Cerâmica Universidade do Vale do Itajaí – Univali, Centrais Elétricas do Sul do Brasil S/A – Eletrosul. Itajaí: Impressão COPITEC – Florianópolis. 1997.

GUERREIRO, Mário A.L. **Os equívocos do idealismo na estética contemporânea**, Rio de Janeiro: UFRJ- IFCS,1986, Teses.

HALL, Stuart. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. **Identidade Cultural na pós-modernidade** – 4º ed.. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

HOGG, James. **Psicologia y artes visuales**, Barcelona: Ed. G.Gili, 1969.

JANSON, H. W. **História da Arte**, tradução de J.A. Ferreira de Almeida, Maria Manuela Rocheta Santos colaboração de Jacinta Maria Matos. 5ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da arte moderna, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980. Coleção Estudos.

LATAIFF, Aldo. **As mais divinas palavras**: identidade étnica dos Guaranis. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

LIMA, Maria Aparecida. **A arte de produzir objetos de barro** : introdução ao estudo história e técnicas. Pref. Munc.de São José – Secr. de Educação e Cultura – Escola de Oleiros.

LÜDKE, Menga & André Marli. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MARTINS, Mirian C.F.D., PICOSQUE, Gisa, GUERRA, Maria T. *Didática do ensino da arte : a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998. (p.128 a 151).

MATURANA R., Humberto & REZEPKA, Sima Nisis, **Formação humana e capacitação**, Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MATURANA R., Humberto & VARELA G. Francisco. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Trad. Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editorial Psy II. 1995.

MATURANA R., Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**; organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Trad. José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002.

MAZZOTTI, Aida e GWANDSNAJDER, Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1996.

McLAREN, P. **Multiculturalismo crítico**, São Paulo: Cortez, 1997.

MELATTI, Júlio Cezar, **Índios do Brasil**. 5 ed. SP: HUCITEC, (Brasília): Editora da UnB, 1986.

MELIÀ, S.J. Bartolomeu, **O índio no Rio Grande do Sul**, Diocese, Frederico Westphalelem, 1984.

MINAYO, Mª C.S. et alli. **Pesquisa social**. Teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes 1994.

\_\_\_\_\_. **O desafio do conhecimento**. São Paulo: Hicitec, 1994.

MONDIN, Batista. **Curso de filosofia**. Vol.2. São Paulo: Edições Paulinas. 1981.

**MONUMENTO “O DESBRAVADOR”** - Pontos Turísticos de Chapecó e Região. Disponível em: <http://www.desbravador.psi.br/turismo.htm>. Acesso em : 24/02/2004.

MOODY Jr., Raymond. **Vida depois da vida**. 16ª edição. Editora Nórdica, 1991.

MORAES, Frederico de, **Antônio Poteiro**: depoimentos. Disponível em: <http://www.antoniopoteiro.com/> acesso em: 16/06/2004.

MOORE, Henry: Sculpture Center, Art Gallery of Ontario. Disponível em: <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/mooretoronto/mooretoronto.html> em: 03/04/2005.

MORIN, Edgar, **Introdução ao pensamento complexo**, 4ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

MUMFORD, Lewis. **Arte & Técnica**. São Paulo: Martins Fontes, 1952.

NOELLI, Francisco. A ocupação humana na região sul do Brasil. Revista USP, São Paulo, nº 44, p.218-269, dezembro/fevereiro, 1999/2000.

PAZ, Alfredo, **La crítica social del arte**, Barcelona: Ed. G.Gili, 1987.

PILLOTTO, Sílvia Sell Duarte & SCHRAMM, Marilene de Lima Körting (org.) **Reflexões sobre o ensino das artes**, Joinville : UNIVILLE, 2001.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Brenand**: Escultura 1974/1998. Curador: Olívio Tavares de Araújo.1998.

PREYSLER, Javier Baena. **Boletín de arqueología experimental** Número1. <http://www.ffil.uam.es/baex/> Correo electrónico [Javier.Baena@uam.es](mailto:Javier.Baena@uam.es) .1997.

PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. Brasília – DF: UnB, 1991.

READ, Hebert. **El arte de la escultura**. Buenos Aires: m e e.1994.

RENFREW, Coli & BAHN Paul. **Arqueologia**: Teorias, Métodos y Prática. Madrid: Ediciones Akal, S.A.,1998.

REVISTA PÁTIO, **Pluralidade Cultural**: a diversidade na educação democrática, ano 7,nº6, agosto,1998. P.59-62

RIBEIRO, Darcy et ali. **Suma etnológica brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South América Indians. Vol. 2 **Tecnologia Indígena**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1987.

\_\_\_\_\_. **Suma etnológica brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South América Indians. Vol. 3 **Arte Índia**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1987.

RICHTER, Ivone Mendes, **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das arte visuais**, Campinas,SP: Mercado das Letras, 2003.

SANTA CATARINA (Secretaria da Educação e do Desporto) **Educação Escolar Indígena em Santa Catarina**: construindo a cidadania. Florianópolis: Letras Brasileiras, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza, **Um discurso sobre Ciências**, 7ª ed., Coleção Histórias e Idéias. Porto: Edições Afrontamento. 1995.

SANTOS, Silvio Coelho dos. **Índios e brancos no sul do Brasil**: a dramática experiência dos Xocleleng. Florianópolis: Lunardeli, 1973.

SCHAAN, Denise Pahl. **A Inguagem iconological da Cerâmica Marajoara**: um estudo da arte pré-histórica na ilha de Marajó – Brasil (400 – 1300 AD), Coleção Arqueologia 3, Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

SCHIAVETTO, Solange Nunes deOliveira. **A arqueologia guarani**: construção e desconstrução da identidade indígena, São Paulo: AnnaBlume: Fapesp, 2003.

SCHWADE, Elisete. Vídeo – **Terra é vida**, Chapecó-SC: UNOESC/Chapecó, s/d

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO DE SANTA CATARINA. **Proposta curricular**-uma contribuição da escola pública da pré-escola, 1º e 2º grau e educação de adultos. Florianópolis: Imprensa Oficial, 1991.

SEMPRINI, Andrea. Trad. Laureano Pelegrin. **Multiculturalidade. Baurú: EDUSC. 1999.**

SESC/SENAC. **Poteiro**: vídeo/documentário, São Paulo: rede SESC/SENAC de televisão, s/d.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **A identidade e a diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: ed. Vozes, 2000.

SOARES, André Luis R.(org.) Educação Patrimonial: relatos e experiências. Santa Maria: Eitora UFSM, 2003.

TAYLOR, S.I. & BOGDAN, R. Introducción a los metodos cuantitativos de investigación. Buenos Aires: Paídos,1986.

Universidade do Oeste de Santa Catarina/ Unoesc Chapecó, CCHS – Centro de ciências Humanas e Sociais, CEOM – Centro de Organização da Memória Sócio-Cultural do Oeste de Santa Catarina, **Terra é vida**, produção: Lanterna Mágica Produções, pesquisa Elisete Schwade, roteiro e direção Marlon Vargas.

WOODWARD, Kathryn, **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), A identidade e a diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: ed. Vozes, 2000.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Polêmicas do nosso tempo. Editora Autores Associados. Campinas, 1998.

**ANEXO 1** Questionário sobre conceitos e concepções de cultura na formação de professores de Arte.

- 1 - O que você entende por Cultura? (justificar)
- 2 - Quais as expressões culturais você considera genuínas da região onde vive? (justificar)
- 3 - Que conceitos ou concepções de cultura entende que devem ser trabalhados em sala de aula? (justificar) Investigar em fontes bibliográficas

- 4 - Qual a importância de se definir conceitos de cultura a serem trabalhados em sala de aula? (justificar)
- 5 - Você considera relevante trabalhar a partir da cultura regional? (justificar)
- 6 - Relacione conceitos de Cultura, Identidade Cultural e Ensino da Arte a partir dos autores listados e de suas convicções pessoais.
- 7 - Você considera viável trabalhar numa proposta, a partir da cultura indígena na construção de um referencial regional que de novas possibilidades ao ensino da arte? Justifique

## **ANEXO 2 - Roteiro para pesquisa em cerâmica**

### **1º GRUPO DE PESQUISA: MODELAGEM da cerâmica**

Pesquisa bibliográfica/documental e plástica (adequar à sua pesquisa pessoal: plástica/pedagógica).

#### **1 - BREVE ROTEIRO PARA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA/DOCUMENTAL**

##### 1.1 - Pesquisa a partir do referencial arqueológico:

- Quem eram as pessoas que produziram ou produzem cerâmica em nossa região?
- Investigar em bibliotecas e especialmente nos arquivos do CEOM\*: qual a tecnologia utilizada pelos índios Guarani de nossa região na confecção da cerâmica.
- Descrever a técnica de modelagem empregada na confecção da cerâmica arqueológica da região.
- Desenhos, Croquis e registros fotográfico de exemplares que demonstrem a técnica de confecção da cerâmica arqueológica Guarani, e da atividade prática a partir desse referencial.
- A importância do uso de antiplásticos, na confecção da cerâmica indígena.
- As crenças que envolvem a coleta da argila e a confecção da cerâmica.
- Teoricamente: como estas informações podem ser adequadas as suas linguagens plásticas? (individual)
- Teoricamente: como o conhecimento destas técnicas favorece a prática em sala de aula?
- Entrevistas com autoridades na área ou pessoas da comunidade sobre o que conhecem a respeito da confecção da cerâmica Guarani na região.

\* Centro de Memória Oeste de Santa Catarina – Universidade Comunitária Regional de Chapecó - UNOCHAPECÓ.

### 1.2 - Pesquisa complementar:

- Descrever os tipos de modelagem comumente usados por ceramistas através dos tempos: acordelado, em bola, placas e o trabalho no torno.
- Buscar em expoentes da cerâmica artística referências a culturas passadas, sejam em âmbito temático, conceitual ou técnico.

## 2 - BREVE ROTEIRO PARA PESQUISA PLÁSTICA.

### 2.1 - Trabalho a partir do referencial arqueológico:

- Investigar e registrar possíveis fontes de obtenção de matéria prima: desde papelarias (verificar se há diferença entre fornecedores), olarias da região (outros municípios), açudes, córregos e banhados. Como obter argila de regiões mais distantes (fornecedores).
- Experimentar os diversos tipos de argila que a turma possa disponibilizar na confecção de peças e testes.
- Descrever os tipos de argila encontrados e suas qualidades plásticas (controle sobre as amostras).
- Verificar as possibilidades de modelagem das amostras de argila coletadas. (testes de contração, plasticidade, e expressividade, resistência, variação mínima e máxima nas dimensões)
- Pesquisar o uso de antiplásticos: areia fina, chamote, cinzas na cerâmica guarani
- Reciclagem das argilas: descrever as etapas do processo se possível anexar registro fotográfico ou desenhos e croquis.
- Desenhos, Croquis e registro fotográfico dos testes realizados a partir do conhecimento sobre a tecnologia Guarani.
- Desenvolvimento da linguagem plástica oportunizado pelo conhecimento das características do material. (individual)

### 2.2 - Pesquisa complementar:

- Modelagem em Bolo e em placas.
- Modelagem no torno.
- Pesquisar o uso de antiplásticos: as novas possibilidades de agregados.
- De que forma podemos ver refletida a pesquisa em seu trabalho plástico (individual)

## 3 - VINCULAR A PESQUISA A UM CARÁTER DIDÁTICO/PEDAGÓGICO PARA O EMPREGO EM SALAS DE AULA.

### 2º GRUPO DE PESQUISA: DECORAÇÃO

Pesquisa bibliográfica/documental e plástica (adequar à sua pesquisa pessoal: plástica/pedagógica).

## 1 - BREVE ROTEIRO PARA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA/DOCUMENTAL

### 1.1 - Pesquisa a partir do referencial arqueológico:

- Quem eram as pessoas que produziram ou produzem cerâmica em nossa região?
- Investigar em bibliotecas e especialmente nos arquivos do CEOM\*: que tipo de decoração era utilizada pelos índios Guarani de nossa região na confecção da cerâmica.
- Descrever os padrões de decoração empregados na confecção da cerâmica arqueológica da região.
- Desenhos, Croquis e registro fotográfico de exemplares que demonstrem os padrões de decoração da cerâmica arqueológica guarani.
- Descrever o uso do engobe nas peças arqueológicas e respectivos padrões.
- Descrever o uso de texturas e respectivos padrões.
- Descrever a provável relação entre os padrões de decoração com mitos e crenças dos povos que os originaram.
- Teoricamente: como estas informações podem ser adequadas a sua linguagem plástica? (individual)
- Teoricamente: como o conhecimento destas técnicas favorecem a prática em sala de aula?
- Entrevistas com autoridades na área ou pessoas da comunidade sobre o que conhecem a respeito da decoração da cerâmica Guarani na região.

\* Centro de Memória Oeste de Santa Catarina – Universidade Comunitária Regional de Chapecó - UNOCHAPECÓ.



2.2 - Pesquisa complementar:

- As possibilidades da decoração na Cerâmica hoje: esmaltes, engobes, texturas, carimbos. (confeção, composição e aplicação).
- Buscar em expoentes da cerâmica artística referências a culturas passadas, sejam em âmbito temático, conceitual ou técnico.

**2 - BREVE ROTEIRO PARA PESQUISA PLÁSTICA.**

1.1 - Trabalho a partir do referencial arqueológico:

- Experimentar os diversos tipos de argila que a turma possa disponibilizar na confecção de engobe.
- Confeção de carimbos. (impressão de objetos, e texturas com objetos).
- Desenhos, croquis e registro fotográfico dos testes realizados a partir do conhecimento sobre a decoração nas peças Guarani.
- Aplicação de engobe, pigmentos naturais, texturas, impressão e brunimento.
- Uso de diferentes massas e técnicas de modelagem como subsídio estético.
- De que forma podemos ver refletida a pesquisa em seu trabalho plástico (individual).
- Motivos da decoração Guarani e sua re-interpretação conforme vivências pessoais. (individual).
- Desenvolvimento da linguagem plástica oportunizado pelo conhecimento das características do material e suas possibilidades em termos de tratamento superficial (individual)

2.2 - Pesquisa complementar:

- Aplicação de Esmaltes.
- Uso de diferentes massas e técnicas de modelagem como subsídio estético.
- Desenhos, croquis e registro fotográfico das experiências realizadas.

**3 - VINCULAR A PESQUISA A UM CARÁTER DIDÁTICO/PEDAGÓGICO PARA O EMPREGO EM SALAS DE AULA.**

**3º GRUPO DE PESQUISA: FORNO E QUEIMA**

Pesquisa bibliográfica/documental e plástica (adequar à sua pesquisa pessoal: plástica/pedagógica).

**1 - BREVE ROTEIRO PARA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA/DOCUMENTAL:**

1.1 - Pesquisa a partir do referencial arqueológico:

- Quem eram as pessoas que produziram ou produzem cerâmica em nossa região?
- Investigar em bibliotecas e especialmente nos arquivos do CEOM\*: qual a tecnologia utilizada na queima da cerâmica pelos índios Guarani de nossa região.
- Descrever as possíveis técnicas de queima, empregadas na confecção da cerâmica arqueológica da região.
- Tecnologia Guarani: problemas da queima em fogo de chão relacionados à forma e a decoração.
- Desenhos, Croquis e registros que simulem o momento da queima em suas várias etapas.
- A importância do uso de antiplásticos, na queima da cerâmica indígena.
- As crenças e rituais que envolvem a queima da cerâmica.
- Teoricamente: como estas informações podem ser adequadas a sua linguagem plástica? (individual)
- Teoricamente: como o conhecimento destas técnicas favorece a prática em sala de aula?
- Entrevistas com autoridades na área ou pessoas da comunidade sobre o que conhecem a respeito da queima da cerâmica Guarani na região.

1.2 - Pesquisa complementar:

- Descrever as técnicas de queima conhecidas: artesanais, elétrica, a lenha e a gás.
- Vantagens e desvantagens, sua aplicabilidade ao ensino.
- Desenhos, Croquis e registro que simulem o momento da queima em suas várias etapas.

\* Centro de Memória Oeste de Santa Catarina – Universidade Comunitária Regional de Chapecó - UNOCHAPECÓ.

- Buscar em expoentes da cerâmica artística referências a culturas passadas, sejam em âmbito temático, conceitual ou técnico.

## **2 - BREVE ROTEIRO PARA PESQUISA PLÁSTICA.**

### 2.1 - Trabalho a partir do referencial:

- Queima em fogo de chão.
- Determinar a temperatura de queima em cada experiência.
- Descrever o comportamento do forno durante a queima.
- Desenhos, Croquis e registro fotográfico das experiências com queima realizadas a partir do conhecimento sobre a tecnologia Guarani
- De que forma podemos ver refletida a pesquisa em seu trabalho plástico (individual)
- O uso da queima conforme a tradição Guarani e sua re-interpretação conforme vivências pessoais do grupo.
- Desenvolvimento da linguagem plástica oportunizado pelo conhecimento das características do material e suas possibilidades em termos de tratamento superficial (individual).

### 2.2 - Pesquisa complementar:

- Queima com serragem.
- Queima em forno a lenha.
- Queima no forno elétrico.
- Experimentar e descrever os diversos tipos de queima entre a elétrica e a artesanal.
- Determinar a temperatura de queima em cada experiência.
- Descrever o comportamento dos diferentes tipos de forno experimentados.
- Desenhos, Croquis e registro fotográfico das experiências com queima realizadas a partir do conhecimento sobre do conhecimento tradicional contemporâneo.

## **3 - VINCULAR A PESQUISA A UM CARÁTER DIDÁTICO/PEDAGÓGICO PARA O EMPREGO EM SALAS DE AULA.**

### **ANEXO 3** Dados extraídos dos questionários sobre conceitos e concepções de cultura

**Quais expressões culturais você considera genuínas da região onde você vive? Justifique.**

4º Período

1º grupo:

“A cultura gaúcha: semana farroupilha; festas italianas, e germânicas, a guerra do contestado, a raça negra e os quilombos, e a cultura indígena entre outras”, “Danças costumes, hábitos, o modo de pensar e agir”, “A comida”, “as tradições gaúchas”, “A dança folclórica (a organização dos CTG’s e dos centros artísticos).

2º grupo:

“As comidas, bebidas, nas crenças, no artesanato, no vestuário, as manifestações artísticas e muitas outras”, “Expressões culturais Alemãs, italiana”, “A cultura indígena, Cabocla”, “A miscigenação de índios, caboclos, portugueses, italianos, alemães”.

3º grupo:

“Expressões relacionadas com as populações indígenas”, “crenças, artesanato, suas danças etc”, (contudo sua influencia é restrita as aldeias remanescentes), “dos colonizadores: a gastronomia, as danças, as festas religiosas, os trabalhos manuais”, (alemães, italianos e gaúchos) “Destaca ainda a influência do futebol inclusive entre os indígenas”, “Cultura italiana, festa de São João, Cultura indígena, cultura alemã”, “acredito que qualquer manifestação cultural que exista na região (dança, música, artes plástica) deva ser mostrada”, “Arte indígena e folclore popular”.

4º grupo:

“A polenta, o vinho, o chucrute, o chimarrão, a lingüiça, doces como a cuca, o churrasco, e o chope e as danças alemãs e gaúchas”, “A culinária, as expressões indígenas, balaios, esculturas com sucata, hábito de fazer rodas de chimarrão, artesanatos em crochê”, “Italiana: Festa do Vinho”, “Alemã: Oktoberfest”, “Nossa culinária é diferente das outras regiões, nossas danças, nossas roupas, nossos costumes”.

5º grupo:

“Tradições gaúchas tanto no RS como em SC marcam a presença”, “As origens étnicas continuam resgatando a sua cultura vinda de seus antepassados. Ex: na alimentação, danças, tradições, religião”, “Trabalhos indígenas, falam em sua própria língua, confeccionam artesanatos (cestos)”.

## 6º período

## 1º Grupo:

“Festas religiosas”, “Festas de Produtos” (Feiras), “Festas relacionadas às etnias que colonizaram a região”, “pequena representação da cultura Hippie”, “preferências por músicas sertaneja, gauchesca, e pagode”, “Festas populares (Frango e Peru, Lingüiça, Efapi, Baile do Chope)”, “festivais de canto e dança, exposições de arte, competições esportivas e automobilísticas, etc” (destaca que em decorrência da colonização), “Festas como Efapi”, “Festivais de Canto, exposições de arte” “eventos promovidos pela prefeitura”.

## 2º Grupo:

“Predomínio da cultura Italiana”, “Eventos que envolvem gastronomia e músicas italianas”, “Cultura dos valores porque estão enraizados nos seus modos de pensar e agir”, “Folclore, danças principalmente gauchescas, as comidas típicas (churrasco, chimarrão, vinho), as lendas e contos regionais e os hábitos adquiridos”.

## 3º grupo:

“Cultura alemã, italiana, cabocla, e indígena”, “é resultado de muitas misturas resultando numa”, “cultura cabocla”, “festas populares” (ressalta que seriam típicas também de outras regiões).

## 4º grupo:

“O churrasco, as danças típicas gauchescas, alemãs, italianas e de outras etnias que influenciam em uma mesma cultura de nossa região”, “Pluralidade de formas de intercâmbio entre diversos modos culturais” (não existe cultura genuína da região), “Cultura Italiana”, “Bailes nas comunidades, festas religiosas, a gastronomia alemã ou italiana, as mateadas, o costume de tomar

chimarrão à tarde ou pela manhã”, “Danças gauchescas, Alimentação italiana e alemã”.

#### 8º período

1º grupo:

“A música, a poesia, as danças gauchescas, as estórias (causos)”, “As lendas do negrinho do pastoreio, do boitatá, a gastronomia, misto de cultura italiana e gaúcha, a polenta o churrasco o chimarrão”.

2º grupo :

“As danças típicas, italianas, alemãs como também a OKTOBERFEST”.

3º grupo:

“Esta questão não nos sentimos aptos a responder, por falta de conhecimento”.

4º grupo:

“Influência da cultura Gaúcha: o chimarrão e todo seu ritual, as danças, as músicas”, ”o artesanato dos índios ou bugres, os crochês, também como as festas, romarias, as comidas das origens italianas colonizadores desta terra”, “tudo que for relacionado ao conhecimento e engrandecimento cultural tanto da classe docente como dicente”, “Festas dos Santos Padroeiros, romarias, tradições gaúchas, polonesas, alemãs”(OKTOBERFEST), “jogos de bocha, mora, a culinária, o fabrico do queijo, o salame, etc...”, “A cultura dos poloneses(...) através da língua, da música da dança”.

5º grupo:

“Acreditamos que seja a cultura indígena, que esta relacionada à dança, ao artesanato, costumes e crenças”. “podemos também citar os violeiros (SAVI) (...) resgate da cultura cabocla (moda de viola)”, “Cultura gaúcha (CTG’s), grupos folclóricos italianos e alemães”, “manifestações próprias da região são

muito restritas. Superficialmente está começando a ter início a dança e o teatro”.

6º grupo:

“O sotaque, modos advindos da agricultura. Ex: hortas em casa, plantação de milho, mandioca, feijão. (influência Italiana e alemã: religião, culinária, música e dança) (influência indígena e cabocla: costumes de misturar idiomas)”

7º Grupo:

“Cultura Indígena, com predomínio da cultura Italiana e alemã”. (destaque para culinária)”, “Existe algumas crenças religiosas, como a festa de Santo Antônio..., raças, italianos, alemães, caboclo, negro, nas vestimentas, nas falas. Também música gaúcha, popular e sertaneja, inclui dança artísticas de cada cultura”.

8º grupo:

“Costumes gaúchos: culinária, churrasco, chimarrão, festas, bailes, rodeio; ditados populares, gíria, sotaque, artesanato, vestimentas e outros”, “A culinária além de se destacar pelas suas cucas; doces conhecido popularmente como: shimia; batata inglesa; salada de repolho; maionese, carnes assadas”

9º grupo:

“Cultura indígena, por serem os primeiros habitantes da região”, “Gaúcha pelo grande número de descendentes, assim como italianos, destes herdamos conhecimentos e expressões culturais, como: as danças de rua, o teatro, a música, as artes plásticas, os trabalhos artesanais”, “A cultura indígena, as danças gauchescas e alemãs”, “Tradição gauchesca, Arte, Manifestações Folclóricas”, “A cultura indígena, a língua, a forma que as pessoas se vestem, se comportam”.

10º grupo:

“Prevalece a agricultura – o cultivo do campo, e nossas manifestações baseiam-se nisso, como o artesanato, trançados em palha”, “Manifestações religiosas nas rezas e benzimentos, rituais religiosos, as festas populares”, “Festa Junina”, “Folclore gaúcho (CTG, danças, comidas típicas, chimarrão), festas juninas que resgatam a cultura popular simples do caboclo”.

11º grupo:

“Cultura Gaúcha e dos colonizadores”,

12º grupo:

“Expressões culturais, indígena e gaúchas, por ainda manter características originais na música e no artesanato”,

13º grupo:

“Nossa forma de falar, vestir e agir, a arquitetura e costumes” (oriunda dos italianos, caboclos e alemães), “Também estão presentes as representações dos Kaingang e Guaranis”, “Nossa fala, vestes, construções, forma de lazer, sem contar com conflitos de terra resultante do confronto entre as etnias” (italianos, caboclos e alemães, Kaingang e Guaranis).

14º Grupo:

“O modo de pensar agir, técnicas artesanais, como: crochê, tricô, técnicas de utilização de bambu na fabricação de móveis e utensílios(índios)”, “Danças germânicas e gauchescas”, “Cultura gaúcha: chimarrão, churrasco e as danças”, “Festas comunitárias e regionais, comidas típicas, danças que venham a resgatar nossas culturas de origem”, “As expressões domésticas como tricô, crochê, etc Também danças de origem alemã, gauchescas de acordo com a descendência”.

15º grupo:

“A cultura indígena acredito que seja a única, com as danças, artesanato, música, tradições etc”, “Cultura indígena, tradições gaúchas, grupos imigrantes (italianos, alemães, etc.)”, “Chimarrão, artesanato indígena, culinária italiana, e alemã, danças típicas e o idioma destes grupos”.



**ANEXO 4** Texto referente às instalações

## 5 Instalações

Surgem como resultados das pesquisas dos acadêmicos do 8º período do curso de Educação Artística da UNOCHAPECÓ, realizadas nas disciplinas de Cerâmica e Escultura III.

Estas pesquisas estiveram pautadas tanto pelo mapeamento do que possa vir a ser reconhecido como uma identidade regional, como pelo entendimento da história da cerâmica no percurso da humanidade e seu auge hoje, como linguagem artística autônoma e imbuída de toda magia que a envolve desde os primórdios da civilização.

A completa inexistência de produção da cerâmica artística ou mesmo artesanal na região Oeste do estado de Santa Catarina figura como um dos maiores inconvenientes para o desenvolvimento desta prática no ensino regular da Arte.

Esta ausência de um referencial regional dificulta o entendimento dos conceitos e possibilidades que norteiam esta forma de expressão humana assentada através de milênios.

Como alternativa surge a cerâmica da etnia Guarani que por milhares de anos dedicaram-se à produção de utensílios com admirável refinamento estético, satisfazendo suas mais íntimas necessidades. Hoje se mostra como a única expressão autêntica da cerâmica nesta região, mesmo tendo restado apenas seu registro arqueológico.

**ANEXO 6** Etiquetas de identificação das instalações

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)