

Libellus
Maria do Pote

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

DENISE BOGÉA SOARES

LIBELLUS MARIA DO POTE
NARRATIVAS DE PESQUISA SOBRE MEDIAÇÃO E VISUALIDADES POPULARES

Tese de Doutorado

Goiânia - 2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

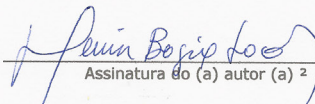
Nome completo do autor: DENISE BOGÉA SOARES

Título do trabalho: *LIBELLUS MARIA DO POTE*: Narrativas de pesquisa sobre mediação e visuais populares

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 30 / 09 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

LIBELLUS MARIA DO POTE
NARRATIVAS DE PESQUISA SOBRE MEDIAÇÃO E VISUALIDADES POPULARES

DENISE BOGÉA SOARES

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação.

Orientadora: Profa. Dra. Leda de Barros Guimarães

Goiânia - 2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SOARES, DENISE BOGÉA
LIBELLUS MARIA DO POTE [manuscrito] : NARRATIVAS DE
PESQUISA SOBRE MEDIAÇÃO E VISUALIDADES POPULARES /
DENISE BOGÉA SOARES. - 2018.
CCXXV, 225 f. : il.

Orientador: Profa. Dra. LEDA MARIA DE BARROS GUMARÃES.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2018.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Cultura visual. 2. Educação. 3. Mediação das visualidades
populares. 4. Libellus. 5. Maria do Pote. I. , LEDA MARIA DE
BARROS GUMARÃES, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 006/2016 da reunião da banca examinadora da defesa de tese de DENISE BOGÉA SOARES – Aos vinte dias do mês de abril do ano de dois mil e dezesseis, às 9h30min, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Leda Maria de Barros Guimarães (FAV/UFG) – orientadora, Marisa Cobbe Maass (UnB), Lucimar Bello Pereira Frange (PUC/SP), Irene Maria Fernandez Silva Tourinho (FAV/UFG) e Eliane Maria Chaud (FAV/UFG) para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de tese intitulada: LIBELLUS MARIA DO POTE: NARRATIVAS DE PESQUISA SOBRE MEDIAÇÃO E VISUALIDADES POPULARES, em nível de Doutorado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação, de autoria de DENISE BOGÉA SOARES, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora Leda Maria de Barros Guimarães, que fez a apresentação formal dos membros da Banca e fez constar em ata a participação via Skype do membro externo Profa. Lucimar Bello Pereira Frange. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da tese que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº 1001/2011 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a tese foi considerada APROVADA por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca: A Banca considera que a pesquisa dá a ver singularidade e resiliência cultural sustentando e reforçando os percursos criadores de Maria do Pote. Considera ainda que as práticas de produção de conhecimento estão para além da denominada "artes visuais". É visível um território e vários territórios movidos de criação. Finalmente, a banca compreende que o trabalho atende, com qualidade, às exigências de uma tese de doutorado e recomenda a publicação. Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de tese e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.


Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães
Presidente – FAV/UFG


Profa. Dra. Marisa Cobbe Maass
Membro – UnB


Profa. Dra. Lucimar Bello Pereira Frange
Membro – PUC/SP


Profa. Dra. Irene Maria Fernandez Silva Tourinho
Membro – FAV/UFG


Profa. Dra. Eliane Maria Chaud
Membro – FAV/UFG

*À minha mãe Teresa e ao meu pai Reynaldo (in memoriam)
– sempre presentes, ensinaram-me as coisas mais importantes
da vida.*

*À Iris e Alice, pelo amor incondicional e torcida fervorosa para
tudo dar certo.*

*Aos meus irmãos Durval Neto (in memoriam), Mauro Sérgio e
Solange Bogéa, e aos cunhados Edgard Thomas e Mara Lúcia,
pela força constante.*

*Ao meu companheiro de aventuras e projetos Arão, pela troca
e tudo que representa.*

*E à dona Maria, pela amizade, confiança e colaboração decisiva
ao trabalho que resultou na presente tese.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Leda Guimarães pela fundamental contribuição à pesquisa, como pela paciência e ajuda no decorrer da jornada.

Aos membros da Banca Examinadora pela leitura e colaboração ao aperfeiçoamento do trabalho, especialmente à Irene Tourinho e Lucimar Bello, pelas sábias sugestões na etapa da qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG/FAV, pela oportunidade do doutoramento; aos professores, pelas lições; aos técnicos, pelo apoio; aos colegas de turma e de linha de pesquisa, pela convivência.

Aos muitos colaboradores de pesquisa – cujos nomes foram registrados no avançar das páginas – pois sem sua participação direta não seria possível dar cabo de um trabalho firmado no entusiasmo pela cultura, arte e educação.

Aos queridos amigos que nesses anos difíceis ouviram e comentaram as histórias sobre Maria do Pote e o *libellus*, especialmente a Teresa Labarrere, pelas longas conversas sobre esses e outros temas; a Leyd Kischner e Olímpia Bogéa, pela ajuda na tradução; a Cícera Nogueira, pela revisão.

Finalmente, ao IFMA e ao Campus São Luís Centro Histórico pelo incentivo à qualificação profissional e bolsa de pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa, de natureza narrativa, volta-se para a abordagem de temas, artefatos e práticas culturais em contextos de formação, aprendizagem e recepção, tendo como mote o percurso de uma ceramista maranhense – Maria do Pote – e como estratégia a construção de propostas destinadas à mediação das visualidades populares. O conceito e estrutura do *libellus*, um pequeno livro de contemplação do passado, foi tomado como metáfora que inspirou a possibilidade de sua recriação, com o propósito de processar o conteúdo do trabalho e propor um relacionamento aberto entre texto, imagem e demais elementos da composição gráfica. Ao adotar uma perspectiva teórica de natureza interdisciplinar voltada para o estudo do imaginário e de formas que geralmente são marginalizadas nos espaços onde a arte circula, a pesquisa concebe as visualidades, seus significados e sentidos como vias de diálogo entre a educação e a cultura visual. Nessa perspectiva, as histórias narradas corporificam as informações de campo e criam tecidos de pertencimento e cumplicidade sobre o contar e recontar dessas experiências, qualificando como condição de pesquisa a ótica do pesquisador e a sua autobiografia. Ao tomar a experiência e o trabalho investigativo como possibilidade de criação de poéticas visuais, o *Libellus Maria do Pote* propõe-se ao estabelecimento de pontes entre as visualidades gráficas antigas e atuais; ao exercício de resgate de um segmento representativo do patrimônio cerâmico do Maranhão; e à investigação de processos de educação em arte que se desenvolvem na prática da mediação. A narrativa compõe-se na base da bricolagem e se inicia com a apresentação dos temas, construtos e demais termos relevantes para a compreensão do texto, seguindo-se a discussão dos elementos da pesquisa e o seu embasamento teórico e metodológico,

o qual contextualiza a preocupação com o estudo da imagem e dos processos de mediação que se desenvolvem em ambientes educativos, tais como escolas, museus, pontos de cultura etc. O contexto e o cotidiano de Maria do Pote constituem o tema dos tópicos-chave entrecruzados que narram a sua trama biográfica, visando evidenciar a historicidade da categoria de pesquisa *personagem exemplar*. A conduta criativa imbricada no processo de trabalho gerou poéticas visuais (*libelli*) articuladas à discussão do livro e da obra de arte como dispositivo de memória, portabilidade e ludicidade, justificando a sua necessidade e assim desvelando o potencial desses instrumentos de mediação. Finalmente, vislumbrando uma arte/educação pautada na mediação e consubstanciada numa pedagogia rizomática, são feitas considerações acerca da proposição de micro-políticas que se amparam no lúdico e na garantia de reincidentes recepções.

Palavras-chave: Cultura visual. Educação. Mediação das visualidades populares. *Libellus*. Maria do Pote.

ABSTRACT

This study, of a narrative nature, sets out to deal with topics, artifacts and cultural practices in contexts to do with formal training, hands-on learning and reception on the market. This is done under the banner of the career of a potter from Maranhão – Maria do Pote - and the strategy is to draw up proposals, the aim of which is to mediate the popular visual arts. The concept and structure of the *libellus*, a parchment from the early Middle Ages bearing illustrations of narratives for contemplation, was taken as a metaphor. This prompted thoughts on the possibility of re-creating the *libellus*, the purpose of which would be to process the content of the study and suggest there should be an open relationship between text, image and other elements of the graphical composition. By adopting a theoretical perspective of an interdisciplinary nature aimed at studying the imaginário and forms that are generally marginalized in the spaces where art is circulated, this research paper puts forward a conception of the visual arts, their meanings and senses as channels for dialogue between education and visual culture. From this perspective, the stories narrated give flesh to the field information and weave threads of belonging and complicity during the telling and retelling of these experiences. The perspective of the researcher and her autobiography are included in the approach to the research. By taking experience and investigative work as a possibility for creating visual poetics, the *Libellus Maria do Pote* is put forward so as to establish bridges between the ancient and present graphic visual arts; to recover a representative segment of the ceramic heritage of Maranhão; and to investigate education processes in art that develop into the practice of mediation. The narrative is compiled on the basis of a rough and ready montage and begins by introducing the themes, constructs and other relevant terms to reach an understanding of the text,

followed by a discussion of the elements of the research, as well as its theoretical and methodological basis. This contextualizes the concern for the study of image and of mediation processes that are developed in educational settings such as schools, museums, outlets for points etc. The context and the everyday life of Maria do Pote are the subject of the interlocking key topics that narrate her biographical journey, the aim of which is to give evidence of the historicity of the research category called *exemplary character*. The creative conduct intertwined in the work process generated visual poetics (*libelli*) linked to the discussion of the book and the work of art as a device that prompts the memory, is portable and is fun to learn from, thereby justifying the need for them and thus revealing the potential of these mediation tools. Finally, on taking a view of art/education as being based on mediation and consubstantiated in a rhizomatic pedagogy, considerations are made on proposing micro-policies that grasp the ludic and ensure receptions re-occur.

Keywords: Visual Culture. Education. Mediation of popular visual arts. *Libellus*. Maria do Pote.

RÉSUMÉ

La présente recherche, de nature narrative, se tourne par l'abordage de thèmes, et pratiques culturelles en contextes de formation, apprentissage et réception, ayant comme inspiration Le parcours d'une céramiste du Maranhão - Maria do Pote - et comme stratégie La construction de propositions destinées à la médiation des visualités populaires. Le concept et le structure de *libellus*, un petit livre de contemplation du passé, a été pris comme métaphore qui inspira la possibilité de sa création, avec la proposition de traiter le contenu du travail et proposer une relation ouverte entre texte, image et d'autres éléments de la composition graphique. En adoptant une perspective théorique de nature interdisciplinaire tournée vers l'étude de l'imaginaire et de formes qui généralement sont marginalisées dans des espaces où l'art circule, la recherche conçoit les visuels, ses significations et ses sens comme des voies de dialogues entre l'éducation et la culture visuelle. Dans cette perspective, les histoires narrées donnent du corps à des informations de champ et créent les tissus de pertinence et de complicité sur le fait de raconter ces expériences, tout en qualifiant comme condition de recherche l'optique du chercheur et son autobiographie. En prenant l'expérience et le travail investigatif comme possibilité de création de poétiques visuelles, le *Libellus Maria do Pote* -se propose à l'établissement de ponts entre les visualités graphiques antiques et actuelles, l'exercice de récupération d'un segment représentatif du patrimoine céramique du Maranhão, et l'investigation des processus d'éducation en art qui se développent dans la pratique de médiation. La narrative se compose dans la base de bricolage et s'initie avec la représentation

des thèmes, des constructions et d'autres termes pertinents pour la compréhension du texte, suivi d'une discussion des éléments de la recherche, aussi bien que théorique et méthodologique, qui contextualise la préoccupation avec l'étude de l'image et des processus de médiation qui se développent en milieu éducatif tels que écoles, musées, points de culture etc. Le contexte et le quotidien de Maria do Pote constituent le thème des sujets clés entrecroisés qui narrent sa trame biographique, mettant en évidence l'historique de la catégorie des recherches *personnage exemplaire*. La conduite créative imbriquée dans le processus de travail concernait des poétiques visuelles (*libelli*) articulées à la discussion de base et de l'œuvre d'art comme dispositif de mémoire, portabilité et ludicité, justifiant à sa nécessité et ainsi révélant le potentiel de ces instruments de médiation. Finalement, visualisant en art éducation, basé dans la médiation et fondé dans une pédagogie rhizomatique, des considérations sont faites autour de la proposition de micro politique qui s'empare du ludique et dans la garantie de récurrences réceptions.

Mots clés: Culture visuelles. Education. Médiations des visualités populaires. *Libellus*. Maria do Pote.

LISTA DE PRANCHAS

pg

| | |
|---|----|
| 1 - Iluminura do século XIII | 08 |
| 2 - Parede com fotografias | 20 |
| 3 - Mapa do litoral maranhense | 21 |
| 4 - Viagem de Intercâmbio | 22 |
| 5 - <i>Libellus Silêncio</i> | 24 |
| 6 - <i>Libellus Caleidociclo</i> | 24 |
| 7 - <i>Libellus Formas de ver</i> | 25 |
| 8 - Projeto Cerâmica do Maranhão | 26 |
| 9 - Torno de oleiro tradicional | 27 |
| 10 - Maria do Pote e sua obra | 29 |
| 11 - Olaria do seu Antonio | 30 |
| 12 - Evento <i>In.ter.versão</i> | 33 |
| 13 - Olaria do seu Dedé | 34 |
| 14 - Estrada do Peria na chegada à antiga casa de Maria do Pote | 35 |
| 15 - Reunião na olaria de Maria do Pote | 36 |
| 16 - Olaria de Maria do Pote | 37 |
| 17 - Festejo do Divino Espírito Santo no largo do Peria | 39 |
| 18 - Casas do Peria | 40 |
| 19 - Hércules e Atena | 43 |
| 20 - Mestres griôs do Programa Cultura Viva | 44 |
| 21 - Campus São Luís Centro Histórico / IFMA | 47 |

| | |
|---|-----|
| 22 - Logotipo dos Pontos de Cultura | 49 |
| 23 - Antonio José Viana | 51 |
| 24 - Registro do descaso com o patrimônio e meio ambiente | 52 |
| 25 - Oficina de sucos naturais | 53 |
| 26 - Intercâmbio entre Pontos de Cultura | 55 |
| 27 - Maria do Pote | 57 |
| 28 - No quintal de Maria do Pote | 58 |
| 29 - Maria do Pote e Cláudio aprendendo a usar o torno | 60 |
| 30 - Tambor de Crioula | 65 |
| 31 - Projeto PinHole | 67 |
| 32 - Aby Warburg e seu Atlas Mnemosyne | 69 |
| 33 - Anne Frank segundo Rachel Schreiber | 70 |
| 34 - Peças de Maria do Pote | 72 |
| 35 - Exposição no Museu Nacional | 76 |
| 36 - <i>Libellus Bandeira</i> | 79 |
| 37 - Retorno das informações de pesquisa ao campo | 80 |
| 38 - Slides da comunicação da pesquisa | 81 |
| 39 - Imagens de registro do <i>libellus Bandeira</i> | 83 |
| 40 - Vista do largo do Peria em agosto de 2015 | 86 |
| 41 - Estrada do Peria | 90 |
| 42 - Registro de visita ao campo | 91 |
| 43 - Pilão de socar a mistura | 92 |
| 44 - Leitura da <i>Qualificação</i> | 93 |
| 45 - Vistas do terreno de dona Maria | 95 |
| 46 - Potes pintados com engobe | 97 |
| 47 - <i>Libellus Anaxágoras</i> | 99 |
| 48 - Processo de criação do <i>libellus Bandeira</i> | 100 |

| | |
|--|-----|
| 49 - Rio Peria | 102 |
| 50 - O Peria visto de cima | 103 |
| 51 - Escola pública e subestação de energia elétrica | 105 |
| 52 - Viagem para o local de extração de barro | 107 |
| 53 - A cerâmica na história | 109 |
| 54 - Louças de barro de Maria do Pote | 110 |
| 55 - Queima de peças | 111 |
| 56 - Dona Maria, sua filha Delza e morador anônimo | 112 |
| 57 - Maria do Pote e alguns de seus utensílios de guardar água | 115 |
| 58 - Detalhe da boca do pote | 117 |
| 59 - Na sala de jantar | 120 |
| 60 - Mastro do Divino | 121 |
| 61 - No interior do Império | 122 |
| 62 - Bandeiras enfeitam a torre da igreja | 123 |
| 63 - Pomba do Divino Espírito Santo | 124 |
| 64 - Cortejo das caixas | 124 |
| 65 - Caixas e caixas do Divino Espírito | 125 |
| 66 - Cenas do Divino Espírito Santo | 127 |
| 67 - A dupla de pesquisa | 128 |
| 68 - Cozinha do bar/restaurante | 129 |
| 69 - Gêneros da culinária do Peria | 130 |
| 70 - Bar/restaurante Beira Mar I | 131 |
| 71 - Bar/restaurante Beira Mar II | 131 |
| 72 - Caminhada de casa para a igreja | 133 |
| 73 - <i>Libellus Pés descalços</i> | 134 |
| 74 - Após a queima | 135 |
| 75 - Sob o telhado de palha de buriti | 137 |

| | |
|--|-----|
| 76 - Fotografias de família na parede | 139 |
| 77 - Palestra de Maria do Pote no IFMA | 140 |
| 78 - Branquinha e Ricardo | 140 |
| 79 - A neta Mayara | 141 |
| 80 - Delza no CAJ | 142 |
| 81 - Pote bola | 146 |
| 82 - Professoras do IFMA com peças de Maria do Pote | 148 |
| 83 - Pratos, vasos, panelas e outros utensílios de Maria do Pote | 149 |
| 84 - Coleta no barreiro | 151 |
| 85 - Oficina de modelagem no Campus Centro Histórico | 152 |
| 86 - Resfriamento das peças | 156 |
| 87 - Estudo sobre poema de Mallarmé | 158 |
| 88 - <i>Emblema 5</i> | 159 |
| 89 - <i>Emblema 166</i> | 161 |
| 90 - Variações do <i>Emblema 166</i> | 161 |
| 91 - O contexto da pesquisa | 162 |
| 92 - Escrita cuneiforme e página de um <i>libellus</i> em tela de <i>I-pad</i> | 163 |
| 93 - A estrutura do livro | 164 |
| 94 - Pequena Bíblia e <i>Emblematum libellus</i> | 166 |
| 95 - Emblemas de Alciato I | 167 |
| 96 - Emblemas de Alciato II | 167 |
| 97 - Emblemas extraídos do <i>Emblematum Libellus</i> | 169 |
| 98 - Livro do tempo | 171 |
| 99 - Duas mandalas | 174 |
| 100 - Imagem de capa do <i>Libellus Emblematum</i> | 176 |
| 101 - Imagens do <i>libellus Diário de cura</i> | 178 |
| 102 - Imagens do <i>libellus Bandeira</i> | 181 |

| | |
|--|-----|
| 103 - <i>Libellus</i> Álbum e texto de Qualificação | 182 |
| 104 - Imagens de registro da pesquisa | 183 |
| 105 - <i>Libellus</i> Caleidoscópio | 185 |
| 106 - Imagem original usada no <i>libellus</i> Caleidoscópio | 186 |
| 107 - <i>Libellus</i> Caleidociclo | 188 |
| 108 - <i>Libellus</i> 3D-I | 189 |
| 109 - <i>Libellus</i> 3D-II | 190 |
| 110 - <i>Libellus</i> Quebra-cabeça | 191 |
| 111 - <i>Libellus</i> Atlas | 192 |
| 112 - <i>Libellus</i> Cubo e tetraedro truncado de Piero della Francesca | 193 |
| 113 - <i>Libellus</i> Anaxágoras | 194 |
| 114 - Ícone Anaxágoras | 194 |
| 115 - Espera no barco | 195 |
| 116 - Largo do Peria | 196 |
| 117 - Imagens do <i>libellus</i> Pés descalços | 197 |
| 118 - <i>Libellus</i> Baú de fragmentos e <i>libellus</i> Igneus | 198 |
| 119 - Transporte do pote | 199 |
| 120 - Obra no largo e crianças brincando com estrutura circular | 200 |
| 121 - Pote e menina com balde d'água na cabeça | 202 |
| 122 - Aula de ioga e libélula | 203 |
| 123 - Ponte e registro de processo de trabalho | 204 |
| 124 - Vista aérea do rio Peria | 205 |
| 125 - Capa de DVD | 210 |
| 126 - Maria José Frasso Costa | 211 |
| 127 - Entrevista na olaria | 213 |
| 128 - Crianças do Peria | 215 |

LISTA DE ABREVIATURAS

| | |
|-----------|--|
| CAJ | Centro de Artes Japiassu / São Luís |
| CSLCH | Campus São Luís Centro Histórico / IFMA |
| CEFET-MA | Centro Federal de Educação Tecnológica do Maranhão |
| FAV | Faculdade de Artes Visuais / Universidade Federal de Goiás |
| IFMA | Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão |
| MA | Maranhão |
| MEC | Ministério da Educação |
| MINC | Ministério da Cultura |
| NUPPI | Núcleo de Produção e Pesquisa da Imagem / IFMA-CCH |
| PPGACV | Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual / FAV |
| PROQUALIS | Programa de Incentivo à Qualificação dos Servidores / IFMA |
| UFG | Universidade Federal de Goiás |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| BREVIÁRIO | 01 |
| PRÁTICA E SENTIDO DA PESQUISA | 18 |
| Dia(log)ando | 19 |
| A narrativa como ação educativa | 25 |
| O cenário e a trama | 32 |
| Modelagens possíveis | 41 |
| Cerâmica tradicional | 46 |
| Cultura, arte, educação | 59 |
| Pensar o reaprender a ver | 66 |
| A questão da mediação na pesquisa | 74 |
| DECÁLOGO M.J.F.C. | 88 |
| I “Eu não tenho nada, só essas mãos” [Origem] | 94 |
| II “Tem muita água mas não pra beber” [Lugar/Casa] | 101 |

| | |
|--|------------|
| III “A gente se juntou no barro” [Etnia] | 108 |
| IV “Eu amasso, dou meu jeito, os potes grandes eu levanto devagar” [Identidade] | 114 |
| V “Imperatriz me convidou pra eu cantar nesse salão” [Crença] | 121 |
| VI “O sustento é peixe, feijão e farinha” [Culinária] | 128 |
| VII “Eu me formei artesã, uma mulher artesã” [Gênero] | 132 |
| VIII “A gente tem que cuidar do que é nosso” [Família] | 138 |
| IX “A minha sina é continuar fazendo” [Caminhos] | 145 |
| X “Eu vou ensinar, eu quero aprender, foi isso que eu fiz” [Educação] | 150 |
| | |
| LIBELLUS, LIBELLI | 157 |
| O pretendido e o possível | 163 |
| Investigando poéticas | 175 |
| O jogo dos jogos | 201 |
| | |
| EPI(DIA)LOGO | 207 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 216 |

BREVIÁRIO



Este compêndio inicia a tese, ao apresentar os construtos/temas/termos considerados relevantes para a compreensão do texto, sumariando, de maneira não linear, os elementos da pesquisa e apontando os assuntos que serão discutidos com maior detalhamento, profundidade e extensão nos capítulos seguintes. A forma sintética como foi delineado o conteúdo dos assuntos atende aos critérios de concisão e complementaridade textual que caracteriza o *libellus*, tomado neste trabalho como arcabouço metodológico relativo ao diálogo com Maria do Pote sobre a educação, mediação e visualidades populares.

Maria do Pote



principal colaboradora desta pesquisa é uma mestra da cerâmica tradicional maranhense. Mora no antigo povoado Peria que hoje é um bairro do município Humberto de Campos. Durante o período da pesquisa (2012-2015), conheci uma Maria do Pote que, além de ceramista e provedora do lar, era agente de saúde municipal, dona de um bar/restaurante e griô do programa Cultura Viva. Ao descrever o seu cotidiano, trabalho e vida, o texto menciona o nome da principal colaboradora de pesquisa de variadas maneiras: (1) *Maria José Frazão Costa* registra a sua identidade como cidadã; (2) as iniciais M.J. F.C. - conforme assina suas peças - integram o título de um capítulo e aparecem em alguns relatos; (3) *Maria* alude ao período de sua infância; (4) *dona Maria* é a maneira como a chamo, em retribuição à maneira respeitosa que ela se dirige a mim; (5) *Maria do Pote* é seu nome artístico, ou melhor, o “que veio de fora”, segundo ela mesma diz, constituindo-se também na palavra-chave para pesquisa na rede internet.

Libellus



Diminutivo da expressão latina *liber*, da qual deriva a palavra portuguesa livro, que significa literalmente pequeno livro. Na tradição medieval e renascentista essa terminologia foi usada para classificar publicações portáteis, tais como ensaio, petição, panfleto, fragmento/trecho, livro de preces ou de contemplação e outras (CHARTIER, 1999). Na perspectiva narrativa adotada neste trabalho, o termo *libellus* constitui-se numa metáfora referente ao fenômeno abordado, indicativa do caminho e processo do trabalho, situando-se também como dispositivo de memória e portabilidade que integra o *corpus* da pesquisa junto a outras coleções de dados. Todavia, sem abandonar o sentido original de livro portátil de contemplação e informação, o *Libellus Maria do Pote* propõe-se à construção/reconstrução de narrativas de pesquisa sobre o tema investigado, na ótica relacional da educação da cultura visual.

Libelli



Forma plural de *libellus*. Designação de construto que no presente texto faz menção aos dispositivos artesanais, eletrônicos e multifuncionais construídos no processo investigativo. Conjunto das criações *poiéticas* desenvolvidas a partir dos relatos do campo empírico, na forma de discursos visuais que dialogam *com* e *na* experiência junto a Maria do Pote, ou seja, coleção de artefatos de mediação voltados para a leitura, exibição, escuta, o manuseio e outras formas de mediação das visualidades populares, inspirados na “aptidão de gerar mais prazer que informação” (ZUMTHOR, 2014, p. 64). Os *libelli* criados no processo de pesquisa guardam consigo o sentido de construção/re-construção das próprias suposições culturais da investigadora, face ao caráter interpretativo das representações e experiências apreendidas durante o trabalho. Por terem origem nas histórias contadas pelos colaboradores de pesquisa – anotações e imagens de campo, reflexões sobre o material teórico, entre outras –, favorecem o atravessamento de fronteiras entre saberes; o encontro entre o teórico e o prático; o filosófico e o científico; a arte, a ciência e a tecnologia.

Área de conhecimento



1. Fragmento retirado da *front page* do PPGAC, disponível em: <https://culturavisual.fav.ufg.br/p/5003-apresentacao-do-programa>. Acesso em 14/3/2015.

A pesquisa adota uma perspectiva interdisciplinar composta por fontes do conhecimento advindas das ciências humanas e sociais, compreendendo a visualidade, imagem, arte e educação “em relação à cultura e como cultura”¹, em diálogo com as demarcações teóricas do programa de pós-graduação ao qual é filiada. Ao conceber a cultura visual como o estudo da estrutura social e da experiência visual que viabiliza táticas fluidas de interpretação tanto de indivíduos quanto de grupos (HERNANDEZ, 2007), o trabalho compreende as visualidades como um território onde os significados são criados e debatidos, num processo de alteração da produção de sentidos em torno daquilo que é observado. A proposta situa-se na linha de pesquisa *culturas da imagem e processos de mediação* e tem como propósito estudar as experiências estéticas e visuais, sua significação e interpretação em contextos educativos formais, não formais e informais, enfatizando a investigação de práticas culturais em contextos de formação, aprendizagem e recepção de visualidades. Ao nutrir-se de abordagens interdisciplinares que podem levar a experiências de fronteira, cruzamentos e atravessamentos teóricos, a prática narrativa fornece as sistematizações metodológicas, estéticas, artísticas e culturais que favorecem o diálogo aberto entre a educação, arte e a cultura visual.

Visualidades populares



o mapear a instauração de um campo de estudo denominado visualidades populares, Guimarães (2014) destaca o que se vem propondo em termos práticos e conceituais, numa articulação relacional entre a docência e a investigação, e nessa via as visualidades populares podem ser compreendidas como um ecossistema pedagógico no qual acontecem “processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demografias artísticas e ecoartísticas” (GUIMARÃES, 2014, p. 2352). Tendo como foco o estudo das expressões culturais vindas de contextos “subalternos, periféricos, marginais, não oficiais etc., mas que também não podem ser colocadas numa redoma salvas de contaminações/apropriações de diferentes tipos de consumo cultural”², os trânsitos conceituais no âmbito desse campo operam relações de produção, circulação e consumo das formas ditas populares. Por outro lado, visando à construção de um olhar liberto do que se convencionou chamar de popular, ou melhor, sem formular diferenciações entre o que poderia ser e o que não são as visualidades populares, propõe-se a revitalização de uma experiência duradoura com arte, estética e vida, tomando como parâmetro as variadas manifestações artesanais, sejam elas de natureza urbana (grafite, cartaz, mural), industrial (mobiliário, decoração, vestuário), sejam referentes a saberes, pensares e fazeres cotidianos (culinária, jardinagem), dentre outras.

2. Idem, *ibidem*.

Ação educativa



debate sobre a educação visual é uma questão que permanece complexa na atualidade, pois, de maneira geral, o caráter disciplinar dos conteúdos não admite princípios que fujam ao padrão determinado pela escolarização; a bagagem cultural dos estudantes é geralmente desconsiderada; as imagens adequadas para educar são escolhidas de forma arbitrária, e o professor assume a responsabilidade de escolha e dosagem daquilo que deve ser tratado na sala de aula. Ocorre que na maioria das vezes tais propostas não correspondem àquilo que dá sentido à vida, sendo possível inferir que não é somente a escola que se aloja nesse ideário, mas também os museus e demais espaços culturais/educativos, visto que geralmente não acolhem proposições críticas nem vislumbram alternativas a tais problemas aqui dimensionados. Ora, num momento em que pensar ações educacionais propositivas torna-se uma questão de vital importância para a compreensão do contemporâneo, emergem no bojo dessas condições as experiências interculturais e as relações dialógicas com a(s) imagem(s), favorecendo o trânsito em espaços de saber, de reaprender a ver e a ser visto. Nessa acepção, as ações educativas aqui mencionadas são voltadas para a inclusão dos saberes tradicionais e a ampliação

do repertório de imagens e de experiências educativas que – na escola como no museu – podem favorecer o desenvolvimento de um senso crítico aos seus destinatários. Esta proposta vislumbra um cenário em que as obras culturais (e de arte) entram num sistema de circulação que favorece sua penetração social, possibilita o desfrute e desenvolve o discurso crítico sobre seu conteúdo, sentido, aspectos formais, contextuais etc., utilizando, como processo e ferramenta, as narrativa(s) de mediação das visualidades populares.



► PRANCHA 1 - *Illuminura do século XIII*. Discípulos estudam lição com seu mestre, de olhos fixos nos livros abertos. Fonte: Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, MS 2200, folio 58. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/imagens/sabedoria/sabedo1.jpg>>. Acesso em: 03/01/2016.

Narrativa



explicação narrativa, assim como o seu sentido, é constituída de significação, valor e intenção, sendo estas as três dimensões críticas da experiência que se estabelecem nas relações entre o passado, presente e futuro de um dado empreendimento investigativo (CONNELLY; CLANDININ, 1995). Isso exige do pesquisador uma atuação reflexiva sobre suas próprias histórias, que, por sua vez, se consubstanciam nas representações plurivocais de outros narradores, documentos históricos e demais fontes, como forma de sistematizar os dados e aplicar rigor metodológico ao processo construtivo do conhecimento. A estruturação da pesquisa narrativa compreende um cenário, ou lugar onde a ação ocorre e as personagens vivem suas histórias, e um contexto cultural onde sobressaem representações sobre paisagens, linguagens e subjetividades. Sob essa condição, as histórias contadas/vividas corporificam os dados de campo, ao passo que as narrativas elaboradas a partir delas criam tecidos de pertencimento e cumplicidade sobre o viver, contar, recontar e reviver dessas experiências, qualificando como condição de trabalho a própria narrativa e experiência do pesquisador e assim a sua autobiografia.

História/relato



esta tese dá-se o nome de *história* ou *relato* ao fenômeno e de *narrativa* ao relatório de investigação (tese). Constituem-se em fenômenos – ou *o quê* da pesquisa – a cultura material, os costumes, as artes, os mitos etc. narrados por pesquisadores e colaboradores (CLANDININ; CONNELLY, 2011). O ato de narrar fornece o caminho e a maneira de desenvolver o processo narrativo, implicando uma concepção metafórica que situa, na perspectiva da educação, o professor/pesquisador como um sujeito que atua com outras pessoas, em lugares e temporalidades diversos, sobressaindo-se certas subjetividades que nem sempre podem ser contempladas pelos métodos tradicionais de pesquisa.

Tema/problematização



um momento em que as narrativas instauram-se como possibilidade de atravessamento de territórios antes demarcados por barreiras disciplinares, faz-se necessário promover deslocamentos na abordagem dos conteúdos que tradicionalmente são legitimados nos territórios da cultura e educação. Mais que isso, na construção de um pensamento que utiliza conceitos tomados de empréstimo de outras áreas, a narrativa nutre-se no sabor estilístico dos textos de ficção, embora sem a pretensão de fixar-se no âmbito dessa literatura. Ao confrontar as construções conceituais que convencionaram a cultura popular e a erudita como tradições puras, as teorias contemporâneas demonstram como essas formas se misturam e hibridizam-se, fazendo transitar pelas várias camadas sociais uma multiplicidade de relatos orais, escritos, visuais, eletrônicos. Nesse sentido, a narrativa favorece a investigação do tema da mediação das visualidades populares como via de múltiplos sentidos, seja em busca da fusão dos códigos artísticos/estéticos/culturais, seja na superação de uma visão bancária em prol de uma pedagogia de sonhos possíveis (FREIRE, 2001).

Colaborador/a



u jeito do processo de trabalho que contribuiu de maneira consciente e deliberada durante as etapas de coleta e geração das informações. A sua função como membro ativo do processo o leva a colaborar com o pesquisador no desenvolvimento da investigação, em substituição à qualificação de objeto ou mero fornecedor dos dados de campo, conforme concebem as abordagens tradicionais. Assim, neste trabalho foram considerados colaboradores aqueles que contribuíram para a construção do *corpus* da investigação, incluindo inicialmente Maria do Pote, e a seguir as pessoas que contaram, recolheram ou criaram os relatos de campo: oleiros, oficineiros e agentes culturais vinculados aos Pontos de Cultura; moradores do Peria; estudantes e professores do IFMA, da UFG e da escola pública do Peria; pesquisadores que deram consultoria ou trocaram informações em congressos ou através das redes sociais.³

3. O nome desses colaboradores encontra-se registrado ao longo do texto e aparecem junto a relatos atinentes ao campo empírico.

Campo de pesquisa



ideia de campo na pesquisa narrativa é a mesma da etnografia, porém com pequenas mudanças. Neste caso, seu delineamento contemplou os lugares onde transcorreu a coleta e construção das informações durante o doutorado, que são os seguintes: 1) os espaços frequentados por Maria do Pote, incluindo o povoado Peria, sua casa, olaria, restaurante e cercanias; 2) as olarias dos griôs Chico Bicudo, seu Antonio e mestre Dedé⁴, colaboradores que moram e trabalham em Rosário, cidade-sede do Ponto de Cultura Cerâmica do Maranhão; 3) o Campus Centro Histórico do IFMA, em São Luís, que acolheu o mencionado projeto, realizou oficinas com Maria do Pote e outros griôs, além de desenvolver frentes de trabalho em Rosário e no Peria com seus estudantes, professores e técnicos; 4) a Casa de Nhozinho, onde estão expostos alguns trabalhos de Maria do Pote, e o Centro de Arte Japiacu, onde foram feitas entrevistas sobre ela. Também foram colhidas informações em lugares onde apresentei trabalhos artísticos e científicos sobre a pesquisa em andamento, momento em que pude discutir e aprender com os especialistas.

4. Adejair dos Santos, conhecido como mestre Dedé, faleceu em 15/9/2012; no primeiro capítulo, há menção à sua participação nesta pesquisa, na qualidade de colaborador.

Corpus



Compõem o *corpus* da pesquisa as histórias, imagens, os audiovisuais e outros tipos de relatos que foram catalogados e/ou construídos durante o processo investigativo. Para favorecer o delinamento do *corpus*, foram estabelecidos critérios para colecionar os dados mediante categorias de produção ou análise. Essas coleções de dados, por sua vez, formaram conjuntos seletivos de histórias, relatos e experiências compartilhadas, na forma de anotações em diários de campo; avaliação de projetos de trabalho; depoimentos gravados e entrevistas; relatórios de visitas técnica; registros de oficinas e intercâmbios; observação participante; memória da discussão em eventos científicos; fichamento de encontros de orientação; textos contendo temas específicos do estudo; portfólio de poéticas visuais ou *libelli*.

Cultura Viva



Ítulo de um programa criado pelo MINC em 2004 e que dez anos depois foi transformado em política de Estado através da Lei Cultura Viva (n. 13.018). Propõe o estabelecimento de garantias ao exercício dos direitos culturais, estimula o protagonismo social e as iniciativas culturais já existentes, promove o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, dentre outros objetivos. As atividades promovidas através dessa política pública são vinculadas aos Pontos de Cultura – escola viva, griôs, cultura digital, cultura e saúde, bolsas, prêmios – e contemplam as comunidades que atuam em rede pela construção de seu empoderamento político, estético e artístico, sem discriminar linguagens, modos ou estilos. O impacto social e cultural das ações implementadas pelos Pontos de Cultura, em todo o território nacional, tem se revestido em assunto bastante comentado na imprensa e principalmente nas redes sociais, além de ser objeto de estudo, avaliação e crítica (SILVA; ARAÚJO, 2010; VILUTIS, 2009 e outros). Sob a orientação e com o financiamento do Programa Cultura Viva, foi formatado o Projeto Cerâmica do Maranhão que criou os Pontos de Cultura do CEFET-MA/IFMA nas cidades maranhenses de São Luís e Rosário, entre 2006 e 2011, fornecendo a memória antecedente a esse trabalho de doutorado.

Griô



neologismo griô passou a circular no Brasil na última década, possivelmente por conta do programa Cultura Viva do MINC, que o utilizou como maneira de valorizar a cultura oral perante os âmbitos estatal e acadêmico. Ao migrar da África para cá, o termo guardou o seu sentido, referindo-se aos contadores de histórias, artistas, ambulantes e genealogistas, que também assumem outros papéis sociais. Conforme acontece em algumas aldeias africanas, esse perfil de educador popular conta para as pessoas as histórias que conhece de uma maneira bem especial, utilizando o canto, a dança, a brincadeira e outras formas lúdicas. A etnia Krahô (Tocantins, Brasil) guarda a tradição do *hatxuá*, personagem que assume um papel narrativo semelhante ao do griô, pois é uma referência permanente na educação das crianças, o responsável pelo riso na aldeia e também um conselheiro ritual, além de caçador, roceiro etc. Em atenção à proposta de educação compartilhada dos Pontos de Cultura, o presente trabalho compreende o termo griô como o narrador das tradições orais que preserva a memória viva entre gerações mediante ações educativas pautadas no diálogo e na troca de saberes.

Planejamento visual gráfico



forma gráfica/visual desta investigação inspirou-se na sua natureza narrativa, e sua concepção constitui-se na tentativa de apresentar a maneira processual que marcou o trabalho, visando polvilhar, com certa riqueza estilística, as histórias e demais referências que materializam o discurso da tese. Atribuindo igual valor ao conteúdo, forma e estilo, a malha gráfica visou a uma articulação orgânica entre a palavra e a imagem, através da utilização de recursos, tais como fontes capitulares, fotografias, legendas, ícones etc., para referenciar vídeos, boxes, áudios e *links*. A disposição desses recursos no texto constitui-se uma tentativa de favorecer uma contemplação reflexiva, posto que o dito não se limita apenas à palavra, mas a um sentido que convida o leitor ao exercício do dialogismo, inclusive reservando espaço nas margens para anotações e outras interferências. E, como a construção da tese postula uma conduta *poiética*⁵ que se denomina *libellus*, sua estrutura apresenta-se de maneira autoexplicativa (sumário, títulos, seções, capítulos etc.), a exemplo deste *Breviário*, que é uma espécie de introdução ao discurso que vem a seguir.

5. Do grego *poiétikós*, que significa produtivo ou criativo, diferente do prático. O termo *poiética* é utilizado neste trabalho à maneira de Passeron (2004; 1997), como ciência e consciência das condutas criativas.

PRÁTICA E SENTIDO DA PESQUISA



*O homem é inteligente
porque tem mãos.*

Anaxágoras



o presente capítulo apresento os elementos projetuais, reportando-me às proposições, aos conceitos e processos inerentes à investigação, ao rememorar os acontecimentos que antecederam e os que marcaram o curso do trabalho em si; contextualizo a preocupação com o estudo das culturas da imagem e dos processos de mediação; discuto a maneira como se deu a construção e reconstrução narrativa da realidade pesquisada; analiso as limitações do trabalho e vislumbro possibilidades e desdobramentos.

Dia(log)ando

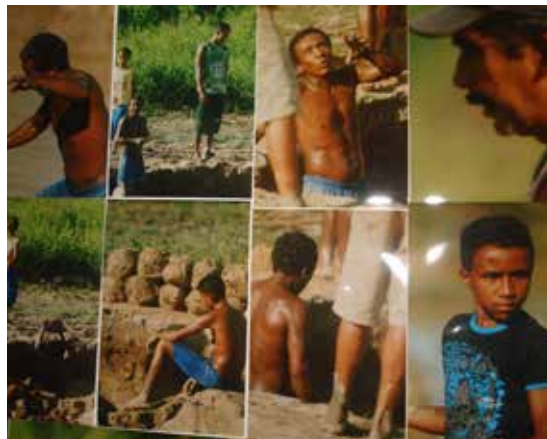


matéria desta investigação é constituída de narrativas. Da origem ao destino, entre o ir e o vir, o contexto e o enredo, o vivido e o imaginado, muitos foram os momentos de negociação, partilha, produção de textos, imagens, audiovisuais etc., os quais geraram ações colaborativas entre sujeitos e instituições e propiciaram as reflexões sobre o tema de estudo.

Nessa trajetória, deu-se a construção processual dos textos de pesquisa, alguns deles criados na forma de comunicação de eventos científicos, outros, com fins de registro ou análise dos dados de campo, mas que depois foram reelaborados para incorporar o presente relatório, almejando propor novos temas sobre as relações que perpassam o trabalho educativo voltado para as visualidades populares.

Por se consubstanciar nos estudos da cultura visual, a argumentação teórica pressupõe que os fatos humanos são construções culturais, e por isso atribui à força da narrativa o poder de relativizar “as peculiaridades de tais fatos, crenças e objetos humanos e de procurar seu significado no seio do contexto cultural em que se produzem (AGUIRRE, 2011, p. 81).

6. O Projeto Cerâmica do Maranhão foi elaborado/coordenado por mim e desenvolvido entre 2005 a 2010, com o apoio integral do Diretor-Geral do CEFET-MA José Ferreira Costa, que posteriormente tornou-se colaborador do projeto de doutorado.



O delineamento do fenômeno de pesquisa e a escolha da abordagem metodológica levou em consideração, dentre outros aspectos, uma coleção de dados referente a um trabalho anterior ao doutorado⁶ que favoreceu a formatação do projeto, tendo como base a minha vivência de pesquisadora no magistério em artes visuais e design, experiência na gestão de projetos culturais e escolares e o envolvimento com Maria do Pote.

A propósito, é importante mencionar que, além dos fatos concretos que geraram essas memórias, algo chamava minha atenção para as subjetividades e os múltiplos sentidos que apareciam na forma de histórias, representações, sons e imagens alusivas ao contexto, personagens, cronologia, e que, por isso mesmo, requeriam organização e análise.

A tática colaborativa de conceber a investigação juntou histórias tecidas à maneira de como se faz uma colcha de retalhos, ou roupa de fuxicos, casando pedaços, reciclando ideias, harmonizando diálogos e intenções, às vezes meros proseados que remendavam jeitos de ser e de estar das pessoas frente aos acontecimentos, culminando na elaboração de um tipo de proposta educativa pautada na ação, portanto na realidade concreta e sentimental que une os fatos da vida aos sujeitos que movem as narrativas.

◀ PRANCHA 2 - Parede com fotografias. Registro da coleta de matéria-prima (argila) no Ponto de Cultura Rosário/IFMA. Fonte: arquivo da autora.

7. A título de exemplo, os colaboradores Marcus Ramusyo de Almeida Brasil, Carolina Guerra Libério e Carlos Eduardo Cordeiro fizeram o audiovisual *À Luz do Barro*, a partir de imagens coletadas em olarias de Rosário (MA), trabalho este que ganhou o Prêmio Griô na Escola e na TV, em 2010, promovido pelo MINC através da ONG Grãos de Luz Griô (Bahia).

▣ *À Luz do Barro*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zvUoVfdzgrY>>. Acesso em 29/07/2015.

▼ PRANCHA 3 - Mapa do litoral maranhense. Região que abrange São Luís, Rosário e Humberto de Campos, destacando o Periá. Fonte: Googleearth; arquivo da autora.



🌸 PERIÁ

Ao assumir o papel de pesquisadora-reflexiva, pude perceber a importância desses registros, pois com eles as pessoas comunicavam o que tinham a dizer e a mostrar, trocavam experiências e narravam os acontecimentos do cotidiano⁷. Esse envolvimento intensivo com a cerâmica tradicional daquela região maranhense e com Maria do Pote, em particular, possibilitou que no passar dos dias a experiência se entranhasse em minha vida, ao tempo em que eu mesma imprimia ao experimento coletivo a marca de narradora, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Naquela dada circunstância de pesquisa, percebi que o processo colaborativo ensejava uma mútua explicação, em busca de novas explicações acerca das histórias que se acumulavam, compreendendo que a linguagem articulada pelos interlocutores – oral, escrita, imagética – misturava-se às substâncias, representações e aos achados, requerendo o uso de mídias mistas que compusessem narrativas coerentes com o processo de trabalho e o seu sentido.

Na busca de um possível roteiro que alinhavasse esses relatos entrelaçados, adotei a *sedução* e o *desvio* como elementos-chave do trabalho, entendendo que “a cultura (não apenas) visual não se reduz às visualidades e que conhecimento e poder estão



▲ PRANCHA 4 - Viagem de Intercâmbio São Luís / Rosário / São José de Ribamar. Estudantes, professores, agentes culturais e ceramistas, destacando a presença dos ceramistas Maria do Pote, Delza, Izabel, seu Dedé e seu Antonio, e dos professores Paulo César Alves, Márcia Rostas, Jomar Vasconcelos, Ozelito Amarante, Miguel Veiga, entre outros colaboradores. Fonte: arquivo da autora.

atrelados aos processos educativos” (TOURINHO, 2010, p. 55). Na trilha dessa argumentação, imaginava maneiras de interconectar as propostas de trabalho dos colaboradores de pesquisa, reorientando os encaminhamentos processados no campo, de tal forma que a sedução alegorizasse o dialogismo, e o desvio fosse visto enquanto recusa da monotonia que permeia as práticas e relações interpessoais nas instituições educativas.

A ideia de mediação, que deveria estar incluída no ensino de arte escolar de uma maneira mais acentuada, como nos programas educativos desenvolvidos pelos museus, resulta de um *que fazer* cotidiano que exige uma negociação articulada entre os sujeitos da ação, de um lado, com gestores, normas institucionais, curriculares, administrativas etc., de outro. Em razão disso, na condição de pesquisadora, assumi o perfil de professora/mediadora, propondo um primeiro desvio na própria noção de ensino de arte e design, sobretudo naquilo que diz respeito ao conteúdo e estratégias didáticas, com o objetivo de torná-lo mais participativo e centrado na ação prática. Ao rechaçar o meramente discursivo, um segundo desvio acentuou a necessidade de dotar as narrativas de uma certa *voz poética*, atribuindo à percepção o poder de confirmação, análise e síntese que a questão metodológica requer.



8. O conceito de mediação, conforme será visto na última seção deste capítulo e revisto no decorrer do texto, reporta-se a questões de natureza pedagógica referentes ao acesso à arte, e assim ao seu ensino, aprendizado, criação e demais formas de exploração sensorial/visual dos produtos artísticos e estéticos.



A recusa ao informativo e ao conhecimento livresco que geralmente predomina na prática educativa, sugeriu que a pesquisa se voltasse para um horizonte mais aberto em possibilidades, como meio de aproximar as pessoas da experiência estética e artística. A partir daí, a resignificação do termo *libellus* – ou melhor, a tentativa de compreender este termo à luz da contemporaneidade – adquiriu um sentido mais claro para o trabalho, tomado como possibilidade de criação de meios (livro, objeto, jogo, álbum de imagens, vídeo, baú de fragmentos) destinados à mediação⁸ educativa, todavia sem restringir seu escopo a um dado tipo de resultado (dispositivo eletrônico, poética visual), destinação (ensino básico, superior) ou perfil institucional (escola, museu). Ao conjunto desses metarrelatos passei a designar a expressão *libelli*.

Então, configurado o *Libellus Maria do Pote* como possibilidade de aprofundamento temático, mediação estético-educativa e criação de visualidades no conturbado território globalizado da arte/educação, tornou-se possível vislumbrar processos de utilização de imagens, tecnologias e experiências culturais numa perspectiva transdisciplinar, com atenção a conteúdos da cultura visual que eram desconsiderados no passado (TAVIN, 2009), a exemplo das visualidades populares.

Em outras palavras, ao invés da investigação constituir-se tão somente num estudo

▲ PRANCHA 5 - *Libellus Silencio*. ◀ PRANCHA 6 - *Libellus Caleidociclo*.
Fonte: arquivo da autora.



▲ PRANCHA 7 - *Libellus Formas de Ver*. Fonte: arquivo da autora.

etnográfico sobre o trabalho e a vida de uma ceramista tradicional, com vistas a sua discussão no âmbito da área de conhecimento aqui considerada, tornou-se possível proceder à escolha de interfaces, suportes, formatos, linguagens e aparências voltadas para informação ou devaneio, através da criação de dispositivos portáteis de armazenamento de memórias narrativas de interação/ mediação entre os conteúdos da cultura visual. Assim, a noção de mídias mistas (MITCHELL, 2009) empresta sentido ao título da presente seção, ao aludir ao digital/virtual como maneira de garantir o diálogo que consubstanciou a narrativa.

A narrativa como ação educativa



Independente de um modelo curricular que prescreve conteúdos engessados para serem ensinados aos estudantes, mesmo o observador desavisado sabe o quanto é complicado sobreviver aos desafios situados por um processo de escolarização cujas razões de fracasso devem ser combatidas em variadas frentes. Nesse sentido, dentre outras funções atribuídas aos educadores, ressalta-se a de avaliar os contextos de produção do currículo (das escolas) e programas educativos (dos museus) em relação à bagagem sociocultural que desencadeia a formação de conceitos e valores sobre o mundo.



Em um contexto onde predomina a comunicação global e a cultura é definida pela “onipresente mídia de massa e pelos aparelhos eletrônicos servilmente monitorados por seus proprietários” (PAGLIA, 2014, p. vii), observa-se que o cérebro humano encontra-se superestimulado e por isso mesmo tem que se adaptar “rapidamente para conseguir processar esse rodopiante bombardeio de dados desconexos”.

Assim, devido à poluição visual desencadeada na atualidade, justifica-se a necessidade de reaprender a ver, e para tanto torna-se necessário oferecer oportunidades de percepção e contemplação da arte. Tais atividades devem pautar-se na interpretação crítica e ir além da verborragia pedagógica, como da exibição de filmes e navegação *web* na sala de aula, ou das visitas esporádicas aos espaços expositivos – isso quando é possível oferecer essa programação aos estudantes. Nessa conjuntura pedagógica, as narrativas e os artefatos culturais cotidianos podem assumir o papel de fonte de conhecimento estético, junto aos conteúdos das belas artes, seus estilos e símbolos.

Ademais, na tentativa de compreender o mundo contemporâneo, há de ser redimensionada a carga de sentidos cultuada/guardada pelos cidadãos, seus conceitos e valores, de forma que as vozes individuais não se percam nas encruzilhadas da co-

◀ PRANCHA 8 - Projeto Cerâmica do Maranhão. Alunos, jovens agentes de cultura, professores no Ponto de Cultura, Telecentro, Museu de Artes Visuais em visita técnica à cidade de Rosário, que fica a 50Km de São Luís, aproximadamente. Fonte: arquivo da autora.



▲ PRANCHA 9 - *Torno de oleiro tradicional*. Construção e transporte de um torno de oleiro do Ponto de Cultura São Luís (acima) ao Ponto de Cultura Rosário (abaixo). Fonte arquivo da autora.

9. Tradução livre da autora do seguinte fragmento: “nosotros nos convertimos en parte del proceso. Las dos narraciones, la del participante y la del investigador, se convierten, en parte, gracias a la investigación, en una construcción y reconstrucción narrativa compartida”

municação globalizada, nem se enganem com o espaço que esta supostamente lhes concedeu (PAGLIA, 2014).

Daí a importância das narrativas, e os educadores vêm incluindo essa estratégia no seu cotidiano de trabalho, ao reconhecerem que narrar constitui-se uma maneira de interpretar e compreender a experiência. Ao recontar e reviver histórias, “nós passamos a ser parte do processo. Os dois relatos, o do participante e o do pesquisador transformam-se, parcialmente, graças à própria pesquisa, em uma construção e reconstrução narrativa compartilhada”⁹ (CONNELLY; CLANDININ, 1995, p. 23).

Em decorrência disso, os dados empíricos são centrais no trabalho do investigador narrativo e exigem uma interpretação rigorosa. Ainda que o texto contemple o espaço da ficção e utilize alguns termos derivados da crítica literária, outras áreas e abordagens emprestam lições a este procedimento de pesquisa e lhe garantem um caráter científico.

A narrativa caracteriza-se pelo estudo da(s) cultura(s) em que o autor está intrinsecamente implicado, conciliando o estilo imaginativo da literatura ao rigor das ciências sociais e da etnografia, por constituir-se uma reflexão crítica sobre os consensos e dissensos que se efetivam no tecido social, na via do diálogo.

Os relatos desempenham uma função sociopolítica e, ao serem narrados, declaram crenças, valores e vivências. Por vezes assumem a função de metarrelatos, conforme ilustra a seguinte citação, referente à experiência de uma professora que atua no ensino superior das artes visuais: “Conto para ouvir a minha voz, para estabelecer um jogo com as minhas reflexões teóricas. Conto como quem joga búzios, tento ler nas entrelinhas, interpretar os sinais. A cada jogada, novas revelações, que pedem diferentes interpretações” (GUIMARÃES, 2005, p. 124).

Atualmente é muito recorrente o uso da narrativa na pesquisa educacional, concebida como ferramenta de investigação/compreensão das práticas sócio culturais, e como modo de perceber as subjetividades que emergem durante o processo. Ao dispor-se a compreender a sua própria transformação pela experiência, o sujeito analisa seu legado e contexto (estético, educativo, social, político etc.), tornando-se ativo durante o ato de gerar conhecimentos novos.

Baseada na experiência de vida e especialmente em situações educativas, a narrativa assume a dupla função de fenômeno e abordagem da pesquisa, configurando-se como matriz investigativa que adota critérios relativos à continuidade e interação. Em estudos longitudinais, tais como histórias de vida, biografias e outros, a questão



▲ PRANCHA 10 - *Maria do Pote e sua obra*. Na olaria e no Museu Casa de Nhozinho; ao centro, peças de Maria do Pote. Fonte: NUPPI.

da continuidade fica explícita ao favorecer o encadeamento de relatos segundo um critério temporal, e com certa frequência os pesquisadores passam do passado ao futuro como maneira de distinguir o tempo da história e do discurso (CONNELLY; CLANDININ, 1995). Por sua vez, na perspectiva interacionista, a abordagem narrativa volta-se para a interpretação de duas ou mais esferas pessoais da experiência, situando a geografia social que demarca o espaço de onde se fala e os laços que movem as personagens.

Em várias pesquisas narrativas a autobiografia é contemplada (GOODSON, 2013; HERRAIZ GARCIA, 2013), conforme também ocorre neste trabalho sobre arte/educação, ao considerar que o relato de alguém sobre sua própria vida se conecta a informações extraídas das histórias de outras pessoas, documentos históricos, registros oficiais etc. A esse propósito Nóvoa (1992, p.15) observa que “a literatura pedagógica foi invadida por obras e estudos sobre a vida dos professores, as carreiras e os percursos profissionais, as biografias e autobiografias docentes ou o desenvolvimento pessoal dos professores”.

Ademais, ao favorecer um modo próprio de se perceber e conceber a relação entre teoria, prática e reflexão no trabalho do pesquisador, a proposta autobiográfica desencadeia um tipo de análise que permite a desconstrução das imagens moldadas no

▼ PRANCHA 11 - *Olaria do seu Antonio*. Estudantes do CEFET/MA anotam em seus diários de bordo as explicações sobre a produção cerâmica de Rosário. Fonte: arquivo da autora.



decorrer da história acerca da docência e das práticas pedagógicas, instituindo novos perfis e papéis aos educadores (BUENO, 2002) e por extensão, aos estudantes.

Na fase inicial da pesquisa, a preocupação em tomar parte explícita no trabalho não era tão determinante quanto o foi no seguir do trabalho, após conhecer as contribuições de teóricos que consideram essa tática enquanto meio de exploração de ambos os mundos, o possível e o real, visto que a função narrativa “preenche a condição humana com sua particular abertura e plasticidade” (BROCKMEIER e HARRÉ, 2003, p. 534).

Ao compreender que a investigação narrativa não apenas questiona a cientificidade normativa, mais que isso converte-se em um modo de aproximação das compreensões pessoais sobre o problema, de maneira a afetar/modificar os fenômenos observados, percebi que poderia experimentar este tipo de contribuição, situando no texto a minha voz e experiência junto à de outros narradores, ao explorar os temas da pesquisa através de exercícios poéticos, ou *libelli*, voltados também para a mediação do processo de criação da tese.

O cenário e a trama



erta manhã, no ano letivo de 2004, ao entrar no vão central do prédio onde trabalhava, um espaço que em geral era utilizado para o convívio informal da comunidade escolar no intervalo das aulas, bem como para a apresentação de trabalhos, espetáculos e outros eventos, percebi, em face da circulação descontraída dos estudantes, que algo especial estava ocorrendo.

Tratava-se de uma exposição de Artes Visuais coordenada pelo professor, artista e pesquisador Miguel Veiga – com quem venho mantendo parceria em diversos projetos de trabalho interdisciplinares desde que ingressei no quadro docente do CEFET-MA –, e logo percebi que se tratava da culminância de um estudo sobre a cultura popular maranhense, realizado com estudantes do ensino médio.

O espaço expositivo continha painéis, objetos, textos, desenhos e pinturas. Um grupo de performance transitava em meio ao público, ganhando destaque um tapete de palha de buriti sobre o qual dispunham-se peças feitas por artesãos maranhenses da coleção particular do professor: ferramentas, utensílios e peças de madeira, cerâmica

e palha. Momentos desse tipo propiciavam ações educativas de acesso à informação, fruição e intercâmbio.

Recordo-me que alguns anos antes dessa exposição, numa dada festa natalina, cuja decoração também fora feita por Miguel Veiga, destacava-se um grande pote contendo flores tropicais, como parte da ornamentação do presépio; ocorre que o vento forte da ilha de São Luís moveu o suporte e quebrou o pote.



▲ PRANCHA 12 - *Evento In.ter.versão*. Professor Miguel Veiga com alunos após apresentação de trabalho de teatro, artes visuais e design, em 1994. Fonte: arquivo da autora.

Ao ver-me recolhendo os cacos com um sentimento misto de tristeza e admiração, além do interesse em saber informações sobre a técnica utilizada para a criação daquela peça de proporções incomuns, Miguel Veiga incentivou-me a conhecer sua autora, e mapeou a maneira de chegar ao vilarejo onde ela residia. Mas era final de ano e a chegada das férias convidava ao descanso, por isso deixei a visita para outra ocasião.

Então deu-se que na exposição mencionada na página anterior, recobrei a atenção sobre outro exemplar do pote de iguais proporções, feito pela mesma artista/artesã, quando decidi empreender viagem em direção aos lençóis maranhenses, onde ela mora, alimentando a expectativa interior de retomar meu envolvimento com a cerâmica tradicional, iniciado ainda no curso de graduação e que desde então constituíra-se algo recorrente em minha vida.

Depoimento de seu Dedé. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=j9wOJSr-Rvo>>

PRANCHA 13 - Olaria do seu Dedé. Nesta visita foi filmado um importante depoimento de seu Dedé sobre a cerâmica local. Fonte: arquivo da autora.



O percurso percorrido sob o forte calor rumo ao Periaá convidou-me ao descanso em Rosário (MA), tradicional polo cerâmico maranhense, onde revisei as olarias do seu Dedé e do seu Antônio. Havia conhecido a cerâmica rosariense há mais tempo, então aproveitei a conversa com esses dois mestres para obter informações sobre Maria do Pote. Seu Antonio afirmou que ela era das poucas e resistentes ceramistas que não usavam o torno na modelagem do barro, o que era uma raridade em Rosário, ao con-

trário do passado, quando a atividade manual era bastante comum.

Já nas proximidades de Humberto de Campos parecia que algo me guiava ao destino, e facilmente percebi o momento de deixar a rodovia para adentrar na estrada de areia pesada que me levou ao Periaá. Margeando o rio homônimo que alimenta uma vegetação oscilante entre a restinga e o cerrado, atravessei o povoado sob o olhar de algumas pessoas sentadas à frente de suas casas e não tive dificuldade em identificar o terreno de Maria do Pote. A orientação do mapa era precisa, indicando



▲ PRANCHA 14 - Estrada do Perá na chegada à antiga casa de Maria do Pote. Fonte: arquivo da autora.

uma pequena moradia feita de barro e pau de mangue, técnica conhecida no Nordeste brasileiro como taipa, com uma antena parabólica fincada ao lado, completando-se com um forno a céu aberto e um depósito contíguo, usado no trabalho cotidiano para produzir, expor e vender as peças.

Ainda melhor que o passeio a um Maranhão escondido foi a acolhida da ceramista, que, com delicada atenção, mostrou seu trabalho e respondeu atenciosamente às perguntas que formulei. Também me levou para conhecer o povoado, a igreja e a paisagem à beira do rio.

Retornei duas semanas depois, acompanhada por um colaborador de pesquisa que registrou em vídeo uma reunião de ceramistas na olaria de dona Maria, onde foi debatida a possibilidade de criação de uma cooperativa, de interesse deles, e conversou-se sobre a possibilidade de realização de um trabalho institucional de natureza extensionista, proposto por mim, o qual se transformou no projeto Cerâmica do Maranhão.

Hoje, ao rever os registros e as lembranças vivenciadas durante o projeto, me vêm à memória a imagem interior de contemplação e espanto que experimentei ao envol-

▶ PRANCHA 15 - *Reunião na olaria de Maria do Pote.* Primeiro encontro formal com os ceramistas que colaboraram com o projeto de extensão do CEFET-MA e depois com esta pesquisa, em maio de 2005 - a convite de Maria do Pote. Trata-se de um registro único dessas mestras, juntas, com a participação de um único homem no grupo de treze membros. No decorrer do trabalho no Peria constatei a dissolução do trabalho coletivo na olaria, ao tempo em que dona Maria perseverava no trabalho cerâmico, sozinha. Fonte: arquivo da autora.



ver-me com aqueles potes. Sei que aquela sensação inicial havia rascunhado, de uma maneira mais intuitiva do que propriamente científica, o cenário e a trama investigativa que empreenderia naquele dado contexto cultural, anos depois. Senti que ingressava num campo de trabalho trazendo comigo histórias entrelaçadas e que aquilo tudo poderia resultar em algo de interesse da arte/educação.

▼ PRANCHA 16 - *Olaria de Maria do Pote*. Local de guarda das peças de cerâmica. Fonte: arquivo da autora.



Dona Maria é uma pessoa especialíssima, e somente quando passei a conhecê-la mais de perto é que pude perceber o sentido contundente desta afirmativa. Regida por generosas pitadas de sabedoria, humanismo e solidariedade, sua trajetória de vida corporifica uma parte relevante da tradição cerâmica brasileira, e por isso mesmo seu trabalho pode constituir-se em fonte de inspiração para a formação cultural dos jovens, no transitar entre a vida ordinária e um plano existencial que talvez seja acessível somente através do aprendizado na arte.

Tomando como mote um estudo de Le Goff (2013), assumi como categoria de pesquisa o construto *personagem exemplar*, considerando a singularidade humana, a resiliência cultural, a criatividade cerâmica e outros atributos de Maria José Frazão Costa.

Ao considerar a cultura material como fenômeno a ser estudado, e assim os costumes, artes, mitos etc. construídos naquele ambiente, passei a selecionar quais registros seriam mais apropriados para integrar as narrativas que configuram o *Libellus Maria do Pote*, recorrendo à memória e aos arquivos que me guiariam, enquanto pesquisadora narrativa, à criação de documentos dotados de validade, confiabilidade e poder de generalização.

Os materiais ordenados por sequência temporal, referentes a acontecimentos, representações, expectativas e demais subjetividades, passaram a mediar a história e o discurso da pesquisa, e com a ajuda da literatura especializada pude perceber que, naquele caso, o lugar e o cenário configuravam o caminho construtivo de um trabalho que poderia ser empreendido em harmonia com o contexto (ambiente físico e humano), sendo o tempo essencial para a trama e também a percepção de sua substância (CONNELLY; CLANDININ, 1995).

As primeiras visitas de trabalho favoreceram o delineamento do projeto de extensão, descrito adiante, e durante seu desenvolvimento tive a oportunidade de voltar reiteradas vezes ao campo de trabalho. Depois disso deu-se a investigação de doutorado,

10. Ao longo da pesquisa de doutorado as visitas ao campo foram realizadas nos seguintes períodos: novembro/dezembro de 2012; abril e dezembro de 2013; abril de 2014; abril, maio e agosto de 2015.

entre os anos de 2012 a 2015, quando estive no Peria por sete vezes, convivendo com dona Maria por cerca de dois a cinco dias, cada uma delas.¹⁰

O procedimento metodológico possibilitou-me conhecer de uma forma bem especial a personagem exemplar que é Maria do Pote, e o convívio com ela inspirou a criação de poéticas que se apropriam e reconstróem a idéia de *libellus*, cumprindo, dessa maneira, os objetivos estabelecidos no projeto de doutorado.

Como designer, penso a construção do conhecimento enquanto texto em processo de composição, montagem, bricolagem, tendo igual valor a palavra e a imagem, a teoria e a prática, o pensamento e a ação. Como pesquisadora, sigo sendo professora, que planeja e redimensiona suas propostas de trabalho na perspectiva do cotidiano, e também artista, que cria e reinventa continuamente a criação. Como doutoranda, caminho no campo entre histórias – minhas, de Maria do Pote e de outros colaboradores –, com a sensação de ter escolhido essa forma de pesquisa (narrativa), tendo em vista a possibilidade de atravessamento metodológico que guarda a intenção de acrescentar algo ao pensamento científico e ao senso comum (HERNANDEZ, 2007).



◀ PRANCHA 17 - Festejo do Divino Espirito Santo no largo do Peria. Fonte: arquivo da autora.



Mas vale reconsiderar: o que me levou a Maria do Pote? Como a etnografia acerca de seu trabalho e vida pode favorecer a reflexão e também a formulação teórica sobre temas que transitam no território da educação e das visualidades populares? O que me/a move? Situando-se mais como metáforas inspiradoras do que propriamente um conjunto de indagações a movimentar a pesquisa, essas e outras perguntas, que ainda serão alvo de discussão ao longo do texto, contribuíram para a seleção dos temas e para a organização do material de campo.

Ao escolher as histórias a serem contadas na tese, imagino que priorizei certos posicionamentos em relação às mesmas, selecionando os deslocamentos geradores de novas percepções acerca da colaboradora de pesquisa, de mim mesma e das áreas de conhecimento envolvidas no trabalho.

◀ ▼ PRANCHA 18 - *Casas do Peria*. No interior dessas casas coletei os relatos de pesquisa. Acima, dona Maria saindo da casa do Trono do Mordomo, durante o festejo do Divino. Abaixo, à direita, a sua casa após a reforma mais recente. Fonte: arquivo da autora.



Modelagens possíveis



Uma maneira eficiente de contextualizar um projeto de trabalho educativo requer que sejam justificados os propósitos, aspirações e limitações, bem como apresentados os objetivos, referenciais teóricos e metodológicos, articulando os elementos formais à realidade concreta que se pretende estudar.

No caso da presente investigação, concebida a partir de uma ação educativa que envolveu a temática da cerâmica tradicional, cabe ressaltar que alguns dos aspectos mencionados no parágrafo acima dizem respeito à prerrogativa constitucional da formação cultural para a cidadania¹¹, entendendo cultura como uma construção estabelecida na produção e no intercâmbio de sentidos, e não somente como forma de acumulação e reprodução de saberes, práticas e representações (LARAIA, 2002).

11. A Constituição brasileira estabelece os termos dessa formação cultural para a cidadania, ao passo que o Artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional prescreve a condição da obrigatoriedade do ensino das artes na educação básica.

Considerando uma dimensão ampliada da formação cultural cidadã e as maneiras possíveis de estender essa condição formativa processada em diversificados âmbitos e setores da sociedade, a pauta de questões voltou-se não apenas para as preocupações de uma professora de arte e design de uma escola pública federal, mas sim para ações

educativas mais amplas, o que tem a ver com as políticas públicas que incidem sobre sujeitos, comunidades e práticas.

Ao compreender que a formação cultural integra ações educativas diversificadas que tocam em pontos específicos da teia social, envolvendo o currículo formal, as políticas públicas e a atuação das instituições e das pessoas que as movem, a presente investigação assume a intenção de propor alternativas que possivelmente possam ser aplicadas em outros ambientes educativos, formais ou não formais.

A oportunidade de estabelecer uma interlocução a partir da cultura visual, propondo assim um diálogo transversal num campo onde “frequentemente concorrem e se encontram várias especialidades disciplinares” (CHARRÉU, 2011, p. 41), traduz-se na pretensão de dar uma ínfima contribuição para as pedagogias culturais voltadas para o trabalho educativo que envolve os saberes estéticos e artísticos.

Ademais, considerando que a cerâmica é um tema de interesse da discussão da cultura visual, por constituir-se numa atividade manual muito difundida no Brasil e que, por isso mesmo, “adquire peculiaridades de acordo com a cultura que a produz, apropriando-se das características físicas e culturais da região, das lendas e demais tra-

▼ PRANCHA 19 - *Hércules e Atena*. Cerâmica grega antiga, 480-470 a.C. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mitologia_grega>. Acesso em 20/7/2013.



12. *Idem*, *Ibid.*

dições” (GUIMARÃES, 2001, p. 16), tais aspectos aproximam os conteúdos educativos, os interesses de pesquisa e as possibilidades de criação em torno das visualidades populares, uma vez que abrangem uma multiplicidade de construções discursivas que articulam os sentidos.

A arte cerâmica é uma arte universal que persiste há muitos séculos, e esta universalidade se dá pelo fato de ser ligada à terra. Os motivos e mesmo as abstrações, formas e técnicas parecem que surgiram espontaneamente do chão de qualquer parte do mundo (READ, 1976), sendo sua forma mais frequente o pote ou vaso. No Brasil a cerâmica existia muito antes da chegada dos portugueses, e os nativos a produziam para uso ritual e utilitário. No período colonial passou a ser fabricada com fins meramente utilitários, atribuindo-se um valor contemplativo apenas no caso de imagens de santos etc.

Segundo Berger (1996, p. 14), “todas as imagens corporizam um modo de ver” e assim nos ajudam a tomar consciência a respeito do que e de quem selecionou “aquela vista entre uma infinidade de vistas possíveis”¹². Nessa ótica, os múltiplos estatutos da imagem, referentes a critérios e valores estéticos, morais, étnicos etc., reportam-se a fatos humanos subjetivados, cabendo ao pensamento a sua devida objetivação, uma



vez que, ao olhar algo, o interlocutor estabelece, de forma subjetivada, um diálogo entre si e o mundo, o presente e o passado, o distante e o imediato.

Tomando como propósito acadêmico/científico o exercício de um diálogo dessa natureza, trato da questão da memória à maneira de Bosi (2010), imaginando que assim como os velhos podem ser bons conselheiros, também os artistas (velhos) podem dar lições memoráveis para a formação cultural dos cidadãos, especialmente aqueles qualificados como griôs, que guardam consigo a experiência do tempo, que acumulam reflexões sobre a sobrevivência e que dedicaram ou ainda dedicam a vida à atividade que lhes garante a existência.



Ao extraírem da experiência as histórias que contam, esses griôs estabelecem uma relação estreita entre suas próprias memórias e as de seus interlocutores, postulando a possibilidade de tornarem-se, eles próprios, personagens de novas histórias. Nesse sentido, para tratar da experiência com Maria do Pote, assumi uma posição adjacente, no meio, entre realidades complementares (DELEUZE; PARNET, 1998), favorecendo o trabalho com a matéria potente que trouxe à tona múltiplas perplexidades e indagações acerca das relações entre cultura, arte e educação.



◀ PRANCHA 20 - *Mestes griôs do Programa Cultura Viva*. Seu Dedé, Chico Bicudo e Maria do Pote. Fonte: arquivo da autora.

Dessa maneira, o presente trabalho visou evidenciar a atuação de Maria do Pote enquanto artista do barro que utiliza uma matéria proveniente do ambiente para nele consolidar uma ação deliberada, estética, viva e passível de uso, por isso mesmo socialmente válida, favorecendo, dessa maneira, uma compreensão ambivalente sobre seu ofício, sua arte e seu papel social.

Retomando a argumentação de Berger (1996), as vistas que interessam à pesquisa não se limitam sumamente aos objetos estéticos, ou melhor, aos potes e às demais obras feitas por Maria do Pote, mas sim à seleção de temas e tópicos traçada por ela e por mim durante o processo investigativo.

Se, no ambiente de interatividade e simultaneidade das novas tecnologias da comunicação, o hipertexto possibilita o uso de mídias mistas que se expõem à extensão do toque (MCLUHAN, 1996), então as histórias de cotidiano e vida podem ser contadas de uma maneira entrelaçada, hipermidiática, caso contrário reserva-se ao interlocutor um papel de escutador de histórias infinitas.

Desse modo, ao ter conhecimento acerca das formas tradicionais da cultura, através das ações educativas tais como essas que são reivindicadas no presente trabalho, o jovem de hoje talvez possa articular de sua própria vivência a versões mais densas de

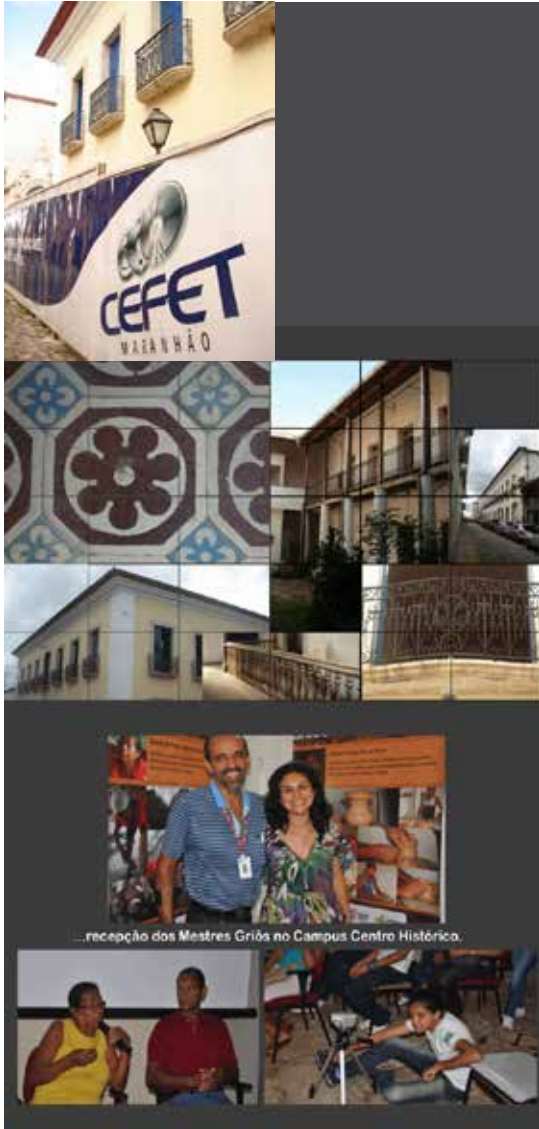
um saber, que, de outro modo, estaria relegado a um numeroso amontoado de folhas impressas, ou disposto em intermináveis *links* da *web*, quando não em espaços culturais voltados para a preservação de uma memória sem vida.

Cerâmica tradicional



o inventário de ações que inspiraram o delineamento desta tese, recorde que assumi a responsabilidade da gestão de projetos culturais no CEFET-MA, durante o período de 2004 a 2007, e em seguida passei a exercer a função de Diretora-Geral do Campus Centro Histórico / CCH-IFMA, unidade voltada para o ensino, a pesquisa e extensão de arte e cultura, entre 2008 e 2011.

No primeiro período delimitado acima, coordenei a participação do então CEFET-MA no Programa Cultura Viva / MINC, iniciativa que resultou na criação do projeto de extensão Cerâmica do Maranhão e dois Pontos de Cultura. Já o segundo momento reporta-se à implantação dos Institutos Federais, ocorrido concomitantemente ao



processo de federalização de um antigo casarão, onde era prevista a inauguração de uma escola da rede estadual vinculada à formação profissional de técnicos ligados ao setor cultural. Posteriormente este prédio tornou-se a sede do Campus Centro Histórico, que passaria a congregar as ações educativas relacionadas à arte e cultura no âmbito do IFMA, embora algumas medidas recentes tenham alterado sua vocação original.

Aqueles dois tempos costuraram a minha trajetória pessoal à história da instituição onde trabalho, de alguma forma, pois as transformações que se foram operando na lida com os cursos de formação e com os projetos educativo-culturais evidenciaram o interesse pelo estudo temático desenvolvido no momento seguinte, no doutorado, tornando vivas, no espaço da memória, as cintilações que anunciavam a união entre cerâmica tradicional e ação educativa.

Lembro que desde o instante em que adotei a docência como carreira, bem antes do período destacado acima, havia percebido, na prática, algo recorrente na literatura e nas rodas de conversa entre professores, ou seja, o quanto esse exercício profissional suga a energia dos profissionais, deixando pouca margem para outras atividades. Ao refletir sobre isso, avaliei que o esforço dedicado às artes visuais era ínfimo, apesar da

◀ PRANCHA 21 - *Campus São Luís Centro Histórico / IFMA. Ação Escola Viva envolvendo professores, pedagogos, alunos e os convidados Maria do Pote e seu Antônio (abaixo). Fonte: arquivo da autora.*

prática anterior e paralela à formação acadêmica, então resolvi estabelecer relações concretas entre criação, pesquisa e ensino, a partir daquele momento.

Entre 2004 e 2007, consegui retomar a cerâmica e a marchetaria e apliquei maior vigor ao ato de fotografar, que por sinal nunca abandonara. Entretanto não pude dedicar-me a isso integralmente, pois naquele mesmo período assumi um cargo administrativo vinculado ao setor de cultura, que, apesar de ser muito importante na vida institucional, opunha-se à vocação profissionalizante dos CEFETs de todo o Brasil, voltada para a eletromecânica e tecnologia.

Sem deixar de lado o desejo pessoal nem a responsabilidade do novo encargo, passei a envolver-me com essas duas atividades complementares. Ao tempo em que construía uma oficina na minha residência, com equipamentos e demais ferramentas para a lida com o barro, tinha que participar de reuniões infundáveis, como de viagens a trabalho que tinham como meta a implantação de políticas culturais na instituição e fora dela.

O novo trânsito pessoal e profissional favoreceu a canalização de interesses em direção a um horizonte ampliado, justo num momento em que as políticas de Estado

13. O fragmento destacado integra o discurso feito pelo Ministro Gilberto Gil no lançamento do Programa Mais Cultura. *In: folder do Programa Cultura Viva (arquivo da autora).*



▲ PRANCHA 22 - Logotipo dos Pontos de Cultura. Fonte: site do MINC.

14. *In: Projeto Cerâmica do Maranhão (arquivo da autora).*

desafiavam educadores e artistas a pensarem propostas que atendessem ao chamado do Programa Cultura Viva, o qual visava “desesconder o Brasil profundo para nós mesmos e para o mundo, situando, em lugar de conceitos rígidos, noções líquidas, em lugar da reta, a curva”¹³. Todavia, o próprio MINC não sabia como envolver as instituições públicas naquele Programa; no Maranhão, por exemplo, havia apenas dois Pontos de Cultura, ambos ligados ao terceiro setor.

Assim é que, após negociação que culminou com a aprovação do projeto de extensão Cerâmica do Maranhão, em 2005 foram criados dois Pontos de Cultura: um na sede do CEFET-MA, em São Luís (MA) e outro na cidade de Rosário (MA), com a justificativa de

[...] preservação da cerâmica artesanal e do desenvolvimento sustentável das comunidades envolvidas, através de um processo de criação e organização das condições para que as pessoas e grupos possam reinventar seus próprios fins no universo da cultura, envolvendo um pacto entre artesãos, agentes comunitários, griôs, professores, pesquisadores, artistas e público, de valorização da cultura cerâmica.¹⁴

Na articulação entre esses Pontos de Cultura, os pesquisadores de São Luís assumiram a responsabilidade de estudar as necessidades técnicas, tecnológicas e estéticas

15. *In: Projeto Cerâmica do Maranhão (arquivo da autora).*

dos ceramistas rosarienses, “propiciando a comunicação dessas descobertas e inovações com vistas a melhorar a qualidade e a demanda das peças ali produzidas”¹⁵. A equipe empenhou-se em envolver um círculo de interessados que planejou ações futuras e realizou encontros de estudo, oficinas, cursos, intercâmbios e visitas técnicas, reunindo pesquisadores, estudantes e técnicos vinculados às áreas de design, pedagogia e tecnologia química, principalmente; nesse meio tempo os ceramistas e demais interessados de Rosário passaram a frequentar as reuniões e os eventos com assiduidade, inclusive os que aconteciam na capital maranhense.

Como todas essas atividades integravam um convênio firmado entre o CEFET-MA e o MINC, que contava também com o apoio da Prefeitura de Rosário e de outros órgãos públicos maranhenses, tornou-se possível contar com recursos humanos, materiais, equipamentos etc., e graças a essa atitude colaborativa o projeto foi dotado de ambientação física, de recursos financeiros, de equipamentos e outras demandas necessárias para a implementação de várias ações educativas.

Assim, além de atuar nas sedes dos Pontos de Cultura, o projeto desenvolveu ações nas cidades maranhenses São José de Ribamar, Morros e Icatu; no povoado Itamatatua, situado no município de Alcântara; no povoado São Simão, pertencente à

cidade de Rosário; e no povoado Peria, localizado em Humberto de Campos. Nesses locais a equipe criou diversas frentes de trabalho, incluindo o registro escrito, visual e audiovisual, bem como o envolvimento direto com os griôs.

O trabalho de inventário voltou-se para as olarias e ceramistas, tornando possível também a identificação de manifestações culturais de grande penetração regional, como a dança do Lelê ou Pela-Porco, o Bumba meu Boi, o Tambor de Crioula e o Divino Espírito Santo. O projeto se preocupou também com as paneleiras, rendeiras, contadores de histórias, grupos de mulheres artesãs, entidades da sociedade civil, cooperativas artesanais e outras.

As tradições cerâmicas das localidades visitadas tornavam-se ainda mais evidentes na medida em que a pesquisa avançava. Havia polos ligados às técnicas mecanizadas, com torno e outros equipamentos semi-industriais, e outros voltados para o trabalho manual, sendo esses a minoria. Evidenciou-se também a maneira como se dava a formação dos oleiros, e o depoimento abaixo, do senhor Antonio José Viana, acentua a maneira como isso se processava:

Eu tinha dezoito anos quando comecei a trabalhar com o Zé Pereira, marido da minha tia. Lá trabalhava muita gente porque naquela época as pes-



◀ PRANCHA 23 - Antonio José Viana. Seu Antonio fotografado durante entrevista na sua olaria, em Rosário. Fonte: arquivo da autora.

soas usavam cano de barro pra água e também na rede de esgoto. Comecei fazendo tudo, era ajudante, depois eu fui passando pro trato da argila, amassava o barro de fazer as peças (...) Trabalhei também com seu Dedé, que é o mais antigo oleiro aqui de Rosário. A olaria ficava no fundo da casa dele, e passando o tempo eu já comecei a fazer jarrinho, tigela, essas coisas mais simples, e depois aprendi a fazer as coisas mais difíceis, e até fui instrutor em Barra do Corda [no Maranhão]. Agora tenho a minha olaria no fundo da minha casa aqui mesmo em Rosário.¹⁶

16. In: entrevista realizada em 2005, quando seu Antonio tinha 47 anos. Fonte: Relatório do Projeto Cerâmica do Maranhão, 2006.



A preocupação da equipe visava a uma atuação colaborativa com os agentes de cultura viva – oleiros, brincantes, cantadores, dançarinos e outros –, e isso se dava de maneira bastante diversificada, conforme evidenciam os exemplos que se seguem: aquisição de equipamento e maquinário para as aulas; preocupação ambiental com o desmatamento indiscriminado nas cercanias das olarias; estudo de meios para uma convivência mais saudável com o lixo; busca de memórias perdidas, como, por exemplo, a revalorização do antigo barreiro no rio Itapecuru, do forte Vera Cruz e outros.

Esse sentido de presença, por sua vez, sugeriu a consolidação de uma cultura digital inclusiva, e para tanto foram implementados dois telecentros nos Pontos de Cultura, que favoreceram o manuseio de equipamentos tecnológicos e a realização de ações

◀ PRANCHA 24 - Registro do descaso com o patrimônio e meio ambiente. Na fotografia superior, crianças brincam em um quintal de olaria; na inferior, o Forte Vera Cruz, situado à beira do rio Itapecuru, local de extração de argila em Rosário. Fonte: arquivo da autora.



▲ PRANCHA 25 - *Oficina de sucos naturais*. O professor Jorge Leão colaborou com o projeto Cerâmica do Maranhão na qualidade de grão. Imagens de uma ação no Campus Centro Histórico, 2010. Fonte: NUPPI.

17. Essa atividade foi realizada numa parceria entre os Pontos de Cultura do Rio de Janeiro e do Maranhão.

18. Em 2009 uma equipe de estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA ministrou oficina para cerca de 32 participantes, em Rosário, resultando numa performance realizada no antigo Forte, com a presença de muitas pessoas que se deslocaram para lá em ônibus.

educativas. Se para os jovens de Rosário (MA) aquilo era algo de muita importância para sua formação cultural, observou-se que mesmo os estudantes do CEFET-MA que moravam na capital ainda não tinham acesso aos recursos tecnológicos.

Dentre as principais ações educativas desenvolvidas pelos Pontos de Cultura, podem ser mencionadas as seguintes: intercâmbios entre ceramistas de localidades diferentes; encontros entre os jovens do CEFET-MA e os artesãos e jovens de Rosário; depoimentos gravados sobre a história de vida de ceramistas; oficina de modelagem ministrada por Maria do Pote; oficina de sucos naturais do professor Jorge Leão; oficina de torno de seu Antonio; oficina de queima ministrada pelo seu Antonio com a consultoria do professor Jomar Vasconcelos; minicurso de desenho cerâmico ministrado pelo professor Washington França com a consultoria do professor/artista Paulo César Alves de Carvalho (UFMA); oficina de teatro coordenada pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro¹⁷; atividades feitas em parceria com os cursos de teatro, design e educação artística da UFMA¹⁸; registro da queimas de peças nas olarias do seu Antonio, Chico Bicudo e Maria do Pote.

Já no âmbito do ensino formal, foi-se construindo um currículo bastante ativo, articulador de uma relação profícua entre o debate teórico, o experimento prático e o

intercâmbio entre sujeitos. A título de exemplo: a disciplina Desenvolvimento de Projeto II do curso de Desenho Industrial, em nível médio, envolveu conteúdos teóricos acerca da cerâmica tradicional na sala de aula e na biblioteca e propiciou a pesquisa de campo em Rosário; a criação de registros visuais, audiovisuais e escritos; a elaboração de projetos a partir de peças escolhidas juntos aos artesãos, tais como panela, jarro e outras; a modelagem e queima do protótipo elaborado pela classe, conforme assinala o fragmento abaixo:

A argila de Rosário provém da Fazenda do Carmo e tem as seguintes características: o barro preto fica branco depois de cozido; o barro vermelho é o mais usado; o beneficiamento da argila é feito colocando-a em um moinho para homogeneizá-la; são muitas as olarias e cada um tem seu mestre e proprietário (...) Sem a visita in loco da turma eu não saberia que essa riqueza vem de um trabalho árduo feito por pessoas que detêm um tipo de conhecimento muito importante, e também muito bonito, apesar de parecer rudimentar.¹⁹

19. In: trabalho escolar feito pelas estudantes Carliane de Oliveira Sousa e Lívia Michelle Costa Mendes sobre uma visita técnica a Rosário realizada em 2007.

O registro dos acontecimentos gerados no âmbito daquele projeto extensionista compõe um rico acervo de imagens, sons, textos e planilhas, que foi colecionado com o propósito de (re)ativar memórias construídas na experiência. Tais coleções foram



▲ PRANCHA 26 - Intercâmbio entre Pontos de Cultura. Acima, visitas aos polos cerâmicos com a presença de participantes do projeto Cerâmica do Maranhão e alguns colaboradores de pesquisa, cujos nomes foram citados à Prancha 4, à exceção da professora de design Raquel Noronha. Abaixo, trabalho feito em parceria com o Ponto de Cultura Teatro do Oprimido / RJ (2008), com a colaboração da professora de teatro Jaqueline Mendes. Fonte: arquivo da autora.

utilizadas em ações diversificadas, como na montagem de exposições ou portfólios, realização de programas culturais abertos à comunidade, elaboração de planejamentos, relatórios didáticos e comunicações para submissão em congressos científicos ou eventos como a *Teia*, promovida pelo MINC e que reunia os Pontos de Cultura de todo o país, anualmente.

Todavia, mesmo considerando o potencial daquela proposta e a rede de relações estabelecida entre sujeitos e instituições, não se garantiu a continuidade do projeto, em face da escassez de recursos e do consequente arrefecimento de ânimo dos membros da equipe executora. Faz necessário ressaltar que o esvaziamento dos Pontos de Cultura não se deu apenas no âmbito do IFMA, no Maranhão, mas em todo o Brasil. Na opinião do compositor Chico César, que à época do depoimento (abaixo) era Secretário da Cultura na Paraíba,

[...] havia um encantamento da sociedade civil ligada à cultura que tinha a ver com o programa Cultura Viva, em que o Estado, ao invés de dizer ‘ah, vou construir prédios’ diga ‘ah, vou fazer cultura’ e reconheça a existência dos Pontos de Cultura instalados em todo o Brasil, da Amazônia até os pampas gaúchos, na periferia de São Paulo, na periferia do Rio. Eu fui testemunha do encontro da TEIA, e fiquei tonto com tamanha diversidade

20. *In: Correio Braziliense, Caderno Diversão e Arte (22/11/2014, pág. 3).*

cultural, com tanta gente, tantas manifestações. Aí fui entender o que era um ponto de cultura, era o governo reconhecendo e repassando recursos.²⁰

É certo que foram consideráveis a extensão e o avanço das políticas públicas neste setor, e que os Pontos de Cultura representaram algo a ser aperfeiçoado e difundido em âmbito nacional, embora, em alguns casos, a experiência tenha se consolidado através da subvenção destinada a autores/atores locais de cultura que passaram a gerir suas próprias iniciativas (BRANDÃO, 2009).

A propósito, a lista de desafios a serem enfrentados pelo setor cultural brasileiro não é pequena, e a crise decorrente pode ser diagnosticada: pela queda no orçamento; pela necessidade de reforma da lei de incentivo; pela urgência nas ações de revalorização dos museus; pela necessidade de expansão da colaboração/parceria entre governo e comunidades culturais; entre outras medidas. Na perspectiva do debate público, imagina-se que tais problemas poderão ser equacionados com a aprovação de uma Proposta de Emenda Constitucional / PEC 150, que prevê a destinação de um percentual fixo do orçamento para o Fundo Nacional de Cultura.²¹

21. A PEC 150, de 2003, prevê o repasse anual para a cultura de 2% do orçamento federal, 1,5% do orçamento dos estados e do Distrito Federal e 1% do orçamento dos municípios, de receitas resultantes de impostos.

Porém, retomando a memória do projeto de extensão Cerâmica do Maranhão, desenvolvido naquelas dadas circunstâncias, relembro que foram significativas as iniciativas

tomadas pelos sujeitos e instituições participantes, mesmo após o seu encerramento, conforme se deu no caso da proposta que originou esta tese. No início desta seção mencionei saber das razões que me trouxeram à pesquisa, da mesma maneira como percebo que Maria do Pote compreende o porquê de sua entrada na lida cerâmica:

Eu me adaptei mais na cerâmica do que na lavoura [...] Quando eu entrei na lida do barro, com doze anos, eu não entrei pra brincar, eu entrei pra fazer. Nós fazia tanto, era eu e outra irmã que já faleceu, que os comprador vinha e saía escolhendo – ‘esse aqui, esse aqui também, vou levar mais esse aqui’ –, falando isso enquanto caminhavam no meio das peças [...] a gente num tinha escolha, nosso destino era fazer.²²

22. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2007 (arquivo da autora).



▲ PRANCHA 27 - *Maria do Pote*. Registro feito num dos momentos de queima de peças, à noite, em sua olaria. Periaá, 2012. Fonte: arquivo da autora.

O olhar reflexivo acerca dessas constatações subjetivadas ajuda-me a perceber como passei a integrar o micro universo cultural e social do Periaá, com Maria do Pote, pois, para mim, não havia outra saída, quer profissional, quer existencial. A partir daí a oportunidade e as implicações levaram-me à posição onde agora estou, de uma do-



cente/artista/pesquisadora que narra relações de alteridade que aproximam investigação, trabalho e vida.

Clandinin e Connely (2011, p. 98) observam que, ao escolher a narrativa, “trabalhamos no espaço não só com nossos participantes, mas também conosco mesmos. Trabalhar nesse espaço significa que nos tornamos visíveis com nossas próprias histórias vividas e contadas”.

No meu caso, o envolvimento que se deu na prática de pesquisa levou-me a pensar e a criar imagens e poéticas, a partir do trabalho com a cerâmica tradicional e com Maria do Pote, o que, em si, favoreceu a elaboração da tese, ao passo que atenuou a carga da labuta intelectual, a partir da subjetivação criativa que resultou nos *libelli* a serem tratados no terceiro capítulo.

No correr do texto, situando-me dentro e fora do campo de pesquisa, reporto-me às histórias, representações e subjetividades colhidas junto aos colaboradores, e utilizo-as não apenas como material ilustrativo de uma investigação real, mas como instâncias ativadas na trajetória da argumentação teórica/metodológica. Assim, em meio a tensões, contradições e hesitações, procurei entender o *corpus* da pesquisa como algo concreto, mesmo que muitos dos seus aspectos se reportassem a subjetividades



▲ PRANCHA 28 - No quintal de Maria do Pote. Ao rever as fotografias feitas no campo empírico que compõem o *corpus* iconográfico da pesquisa de doutorado, observo que o longo período de tempo decorrido durante todo o processo - desde o projeto de extensão à investigação em si - favoreceu uma imersão qualitativa no trabalho e resultou em trocas e laços afetivos. Abaixo, fotografia de lírios que levei para dona Maria e ela mesma os plantou em seu jardim. Fonte: arquivo da autora.

palpáveis apenas no plano do pensamento, em cujo enredo convive a objetividade e a ambiguidade.

Dessa maneira, na paisagem movente em que a investigação passou a movimentar-se, circunstanciada em múltiplas relações que se operam nos territórios da cultura, arte e educação, deu-se a oportunidade de compreender como o saber e a reprodução do saber transitam por um eixo conceitual unívoco, sendo esta a preocupação a ser discutida na próxima seção.

Cultura, arte, educação



o envolver-me em um estudo sobre a cultura popular, e mais precisamente, sobre a cerâmica tradicional, em diálogo com a educação onde parece que essa nem existe – pois ao olhar do leigo permanece velada, mesmo estando ali –, pude constatar que a desigualdade evidenciada no trabalho dos artistas/artesãos reproduz as diferenças de saber e pensar entre distintos produtores no campo das visualidades, como da educação. A propósito, a partir dos anos 1960, a discussão em torno da educação popular, de sua relação com a cultura e sobre o valor social da arte, marca a obra de estudiosos da cultura, dentre eles educadores e artistas (GARCIA, 2004; FREIRE, 2000; BOAL, 1975).



No auge dos movimentos de cultura popular ocorridos na América Latina, durante os anos 1960, atribuiu-se no campo da prática um novo e potente sentido para a educação. O trabalho político efetivado por aquela geração, através da cultura, constituía-se em um processo democratizador que visava “quebrar a dicotomia de/entre culturas na sociedade desigual” (BRANDÃO, 2009, p. 735), com repercussões que se tornaram visíveis na sala de aula, galerias, palcos e museus, no decorrer das décadas seguintes.

De lá para cá, diferentes nomenclaturas foram reunidas em torno da ideia de cultura popular, prevalecendo a denominação *patrimônio cultural material e imaterial*, segundo o discurso oficial. Por vias diversas, tal mudança favoreceu o processo de institucionalização e autorreconhecimento dos grupos, criadores individuais e/ou coletivos, associações e outras formas de organização social através das quais os artistas populares se reconhecem e se aproximam.

Nessa trajetória, cientistas sociais, historiadores, artistas, educadores, linguistas etc. passaram a pesquisar as manifestações culturais populares, influenciando, por um lado, um Estado que passou a cultivar modalidades diversificadas de projetos, ações e políticas culturais vinculadas à questão cultural, e por outro, as entidades locais, que se organizavam no intuito de “proteger suas tradições e estabelecer entre elas formas

▲ PRANCHA 29 - *Maria do Pote e Cláudio aprendendo a usar o torno*. Passaram-se muitos anos entre as primeiras iniciativas oficiais de educação popular no território da cultura, nos anos 1960, e a recente política pública dos Pontos de Cultura. Fonte: arquivo da autora.

de encontros e diálogos autóctones sempre difíceis em outros tempos” (BRANDÃO, 2009, p. 743).

No entanto, essa discussão depara-se quase sempre com a questão das desigualdades crônicas que afetam os guardiões dessas artes, inclusive colocando sob vigília o papel dos pesquisadores que atuam nas comunidades onde vivem os criadores populares.

Assim, ao fazer um resumo esquemático acerca do tema complexo do registro e da difusão do patrimônio cultural, Carvalho (2004) observa que houve um primeiro momento em que o pesquisador, enquanto servidor do Estado-nação, adotava como sua a missão de defesa e preservação das comunidades, quando se formaram os grandes acervos, museus etc. Num momento seguinte este profissional assumiu uma atitude antropofágica que associou-se à ideologia de classe e/ou grupo social, dando sentido às metáforas que visavam traduzir seu propósito, como nos seguintes fragmentos: “só me interessa o que não é meu” (Oswald de Andrade)²³; “sou um tupi tangendo um alaúde” (Mário de Andrade)²⁴. Finalmente, num terceiro momento, o pesquisador passou a conviver e a promover discussões críticas sobre os vínculos socialmente estabelecidos entre rito e entretenimento. Dessa maneira,

[...] a passagem do momento do inventário da cultura material para a espetacularização crescente das artes performáticas tradicionais envolve uma

23. ANDRADE (1928).

24. ANDRADE (1986).

discussão das metamorfoses do papel do pesquisador em relação às comunidades guardiãs das artes performativas visadas pela indústria cultural. (CARVALHO, 2004, p. 72)

Na conjuntura de um debate que então compreendia a cultura brasileira como não segregacionista, sob influência da primeira geração de sociólogos nacionais, os pesquisadores não conseguiram efetivar uma conexão profunda com as comunidades pobres, abandonadas ou mesmo esquecidas. Contudo, a partir da produção intelectual que veio a seguir, com Florestan Fernandes (1978), Darcy Ribeiro (1972) e outros, a discussão tornou-se mais crítica e inserida na realidade da pesquisa de campo.

Justo num momento em que as relações simbólicas de poder tornaram-se ainda mais complexas e que, na perspectiva das artes populares, descobriu-se que a ideia de selo de origem é apenas uma convenção²⁵ –, o pesquisador passou a assumir uma postura ainda mais reflexiva, aproximando-se dos saberes de outras disciplinas e áreas como forma de melhor compreender os seus dados de campo.

O interessante é perceber como aportam no campo da educação esses conceitos, propostas e práticas, fazendo brotar novas perspectivas para as ações pedagógicas. Ao discutir as viradas epistemológicas que provocaram mudanças educativas importan-

25. Um exemplo concreto da ruptura com o selo de origem é dado pela apropriação de manifestações culturais por pessoas e agrupamentos não pertencentes às comunidades ou etnias que as criaram. No Maranhão, por exemplo, esse movimento é muito evidente há algumas décadas, podendo-se observar o crescimento dos grupos que se autointitulam como para-folclóricos ou que nem mesmo anunciam essa divisão, contudo assumem-se como autênticos representantes do Bumba meu Boi, do Tambor de Crioula, entre outros.

tes na contemporaneidade, Aguirre (2011) observa que a vertente da cultura visual alcançou o ensino de artes em seu ponto nevrálgico, considerando que as perdas das velhas hegemonias provocaram mudança de paradigmas no regime estético da modernidade e, em especial, do Modernismo.

A primeira destas transformações na cultura contemporânea foi denominada de *virada imagética*, dizendo respeito a uma espécie de consciência do visível provocada pela aproximação do estético/artístico ao político. Ao estudar a multiplicação de imagens na vida cotidiana, Benjamin (1994) previra a supressão da aura da arte instituída na modernidade, algo processado de maneira progressiva somente após o seu falecimento. Essa nova condição trouxe repercussões que transcenderam a discussão nos campos da filosofia e da estética, tornando-se assunto de interesse das ciências sociais, da educação etc.

Por sua vez, a *virada linguística* adotou uma “perspectiva de teorização que vê o mundo como um sistema de signos e que, em conseqüência, mostra especial interesse pelas questões do significado e da narratividade” (AGUIRRE, 2011, p. 80), e nessa nova circunstância o termo visual passou a não mais aludir apenas ao sentido da percepção. Ora, num mundo em que as imagens são predominantes e a possibilidade de

lê-las implica em questões educativas vitais, a discussão sobre quem produz, o que se produz e como os produtos artísticos chegam aos espaços educativos, não mais deveria restringir-se aos critérios das relações de poder usualmente arbitrados pelos mandatários.

Na *virada contextual* emergiu o valor dos saberes imbricados em contextos teóricos e metodológicos de áreas que operaram interrelações entre os saberes instituídos, provocando deslocamentos e cruzamentos nas políticas discursivas dos campos que tomam as artes como objeto de estudo, a partir de uma perspectiva sócio-cultural. Então, junto ao esvaecimento crescente da hegemonia das belas artes, tornou-se viável aos educadores imaginarem possibilidades pedagógicas pautadas na experiência estética (DEWEY, 2010), na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010) e na tomada de consciência cidadã (FREIRE, 2001; GIROUX, 1993), citando essas obras como corolário de algo bastante eloquente na literatura especializada.

Por sua vez, as transformações processadas nas últimas décadas engendraram mudanças no fazer e nas práticas artísticas e educativas, sugerindo novas demarcações no ensino das artes que levaram a novas proposições teóricas e metodológicas. Além do interesse pela cultura artística legada do passado – tanto aquela que detinha um *status*



▲ PRANCHA 30 - *Tambor de Crioula*. Peças de Izabel, ceramista que colaborou com a pesquisa. Fonte: arquivo da autora.

privilegiado na divisão do sensível como as demais, geralmente depositadas em museus arqueológicos ou de curiosidades –, foram incluídos no ensino das artes visuais até mesmo objetos não artísticos; além disso, os modos de perceber e entender como estes são usados e imaginados.

Segundo Freedman e Sthur (2009), “a mudança para a [educação da] cultura visual não se reporta somente à expansão do espectro de formas visuais incluídas no currículo, mas, também, aborda temas do imaginário e artefatos que não se centram na forma” (apud TOURINHO; MARTINS, 2011, p. 55). Nesse sentido, o alargamento da área de conhecimento e das propostas teóricas e práticas da arte/educação relaciona-se às condições e mudanças que se processam na atualidade, nos mais variados campos do conhecimento, requerendo uma compreensão crítica acerca da possibilidade do ver.

Na contemporaneidade, a condição de compreender o mundo implica a reeducação da visão, portanto no estudo da imagem, e em decorrência disso, o “uso e o exercício dessas possibilidades têm o potencial de nos posicionar para lidar com a cultura visual como um recurso que nos permite entender onde estamos, porque e para que” (TOURINHO; MARTINS, 2011, p. 64). Assim, a busca de referências para o estudo das imagens e dos objetos visuais inclui a arte cerâmica, cuja tradição remonta a mais

de oito mil anos, embora seja, dentre todas as artes, a mais difícil de ser datada com exatidão.

As constatações precedentes, por si, justificariam a preocupação contemporânea da arte/educação a respeito do tema desta tese, por focar o cotidiano, trabalho e vida de uma profissional que usa a mão, o barro e as técnicas rudimentares na produção de artefatos visuais que se mantêm vivos devido, unicamente, à ação de mestres como Maria do Pote. Não se trata aqui de acentuar uma preocupação estritamente formal, de cunho conteudista, mas algo referente ao (re)pensar as próprias práticas educativas que se voltam para o aprender a ver, tema a ser explorado nas duas seções seguintes.

Pensar o reaprender a ver



o tratar as narrativas no contexto das práticas sociais, a cultura visual dialoga com concepções pedagógicas que adotam a interpretação crítica das imagens “por meio de confluências, reciprocidades, simultaneidades e fronteiras. Fronteiras porosas, com espaços muitas vezes imaginários, espaços de trânsito e sem uma divisão a priori do que é bom e mau, culto ou popular” (MARTINS, 2006, p. 75).



Nesse diálogo polifônico, a compreensão das visualidades depende de um trabalho educativo circunstanciado em formas de comunicação que motivem o aprendizado e inventem modos de aproximação entre os sujeitos (estudantes, apreciadores) e os artefatos da cultura, independentemente de sua natureza artística, técnica ou estética.



Se na tradição da modernidade a arte é algo que se destina aos espaços nobres, é na condição cotidiana que as pessoas desenvolvem suas táticas relativas às artes do fazer, inclusive à revelia da educação formal, tornando-se escultores, pintores, artesãos, ou mesmo estudiosos das práticas (artísticas) locais que incluem habilidades individuais e manifestações coletivas de diversos matizes (CERTEAU, 2013).



No Brasil, a investigação acerca de como a diversidade de formas de arte tornou-se matéria educativa requer uma consideração à parte, pois, desde os seus primórdios, o ensino afastou-se do contato com o popular – com a finalidade de valorizar a cultura do colonizador e depreciar aquilo que se produzia aqui –, ao passo que nas últimas décadas a noção de arte como experiência vem sendo tomada por base, e com ela a compreensão de que a aproximação com o(s) contexto(s) é uma maneira potente de promover o desenvolvimento cognitivo (BARBOSA, 2005; 1992).

▲ PRANCHA 31 - *Projeto PinHole*. Registro de aula de fotografia no Campus Centro Histórico / IFMA, com atuação dos professores Marcus Ramusyo Brasil, Carlos Eduardo Cordeiro e estudantes do Curso Técnico em Artes Visuais. Fonte: NUPPI.

26. Embora este texto não pretenda discutir o tema da historiografia da arte/educação nacional, deve ser ressaltada a importância e o pioneirismo das Escolinhas de Arte do Brasil para a renovação das propostas e práticas efetivadas na escola e fora dela, inclusive como centro aglutinador de práticas culturais.

Esta concepção cognoscitiva consolidou-se através da construção de gramáticas que buscam o fortalecimento do aprendizado do conhecimento visual²⁶, embora na atualidade sejam recorrentes as propostas que buscam o diálogo conceitual e metodológico com outras áreas do conhecimento, a inclusão das mídias, o enfrentamento intercultural e o envolvimento com a estética do cotidiano (BARBOSA, 2005; RICHTER, 2003).

Mesmo considerando que muitos dos saberes teóricos não habitam o espaço escolar, os estudos críticos que foram sendo construídos numa perspectiva freireana, enfatizando a especulação da cultura como maneira possível de compreender a pessoa no contexto da história, possibilitaram aos professores/artistas/pesquisadores o entendimento de que a vida é um fluxo contínuo que gera memórias, imagens e narrativas (FREIRE, 1996).

Essa maneira de empreender o trabalho investigativo sugere a reflexão sobre tempo e memória, na perspectiva da análise dos temas abordados pela pesquisa, como em relação às condições práticas nas quais esta se desenvolveu. A dupla via de compreensão do fenômeno no correr do processo propôs a interrogação acerca dos modelos de tempo e a suposição da existência de distintas concepções de memória.

Considerando a ideia de memória que permeia os modelos historiográficos da arte na modernidade, firmados em uma concepção de um tempo linear e disciplinarizado, Kern (1996) destaca a importância do pensamento iconológico de Aby Warburg, que criou uma concepção de história da arte interdisciplinar, na qual a antropologia lhe permite fazer avanços no que se refere às questões de ordem cultural, bem como a filosofia e a psicanálise exercem papéis significativos para a construção de um outro modelo de história da arte, sendo este atemporal.



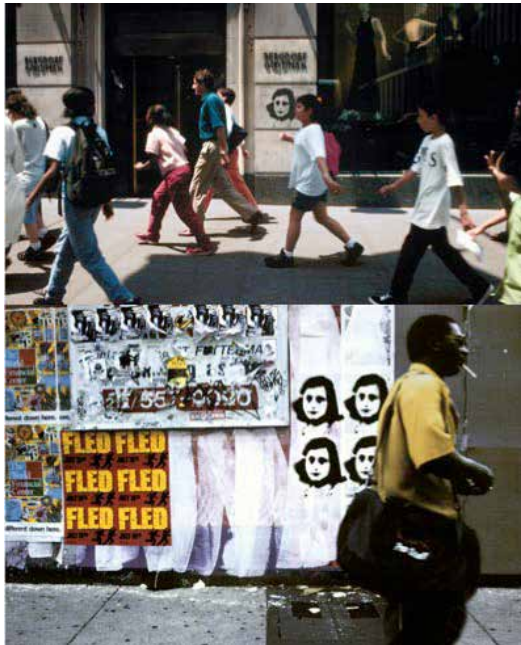
O Atlas Mnemosyne warburgueano instaura-se como um livro da memória, isto é, como um instrumento de estudo que dispõe, em pranchas, fotografias de imagens de tempos e procedências diversas, com o objetivo de relacioná-las, compará-las e ordená-las segundo hipóteses meticulosamente elaboradas.



Mnemosyne de Warburg é – para as artes – uma espécie de quebra-cabeça, teatro de sombras e de luzes – sempre em construção –, de formas, de movimentos, de gestos expressivos de emoções profundas (*Pathosformeln*) do ser humano, ao longo dos séculos (SAMAIN, 2012, p. 56).

As séries variadas de composições imagéticas (pranchas) nas quais Aby Warburg estabelece articulações, associações e imbricações, permitem-lhe avançar na análise das

▲ PRANCHA 32 - *Aby Warburg e seu Atlas Mnemosyne*. Fonte: XXVIII Bienal de São Paulo.



▲ PRANCHA 33 - *Anne Frank* segundo Rachel Schreiber. Essa proposta de arte urbana constata o poder icônico da imagem como representação de um possível retorno ao real. Na visão da artista norte americana, Anne Frank está em Nova York porque encena, ao mesmo tempo, o deslocamento e o repúdio às novas ansiedades do velho fantasma do holocausto. Ademais, sua imagem precisa ser vista e imaginada nos locais onde outras Annes sempre foram ofuscadas (MIRZOEFF, 2002). Fonte: <www.rachelschreiber.com>. Acesso em 01/02/2016.

imagens e pensar diferentes respostas às questões relativas às temporalidades e às memórias que nelas se fazem presentes. Seu método de comparação identifica as permanências e, sobretudo, o pensamento por imagens.

Na contemporaneidade, Didi-Huberman (2012) salienta a importância desta proposta, que conduz a uma arqueologia crítica das modalidades de pensar o tempo e a memória, e a refletir sobre os valores que estão conectados com essas noções utilizadas pela história da arte. Para ele, a necessidade de pensar o tempo traz consigo interrogações sobre essa disciplina e seus modelos de análise e historicidade.

Diante disso, ao propor uma história da arte sem palavras, ou “história de fantasmas para adultos” (SAMAIN, 2012, p. 63), Aby Warburg constatou que as imagens têm um passado e carregam consigo um futuro provável, fruto de um processo de criação que se move entre a imaginação e a razão, no qual “a memória é para o artista um *espaço de pensamento*, o lugar de um *inacessível patrimônio hereditário*” (p. 57, grifos do autor).

Conforme vem sendo enfatizado no presente capítulo, a cultura visual se interessa por narrativas sobre visibilidades. Neste sentido, tais narrativas não se constituem em

ontologias, conforme observa Mirzoeff (2002), mas em *hauntologies*, em conhecimentos fantasmáticos que retornam não apenas para abordar o passado, mas sobretudo para falar numa voz que vive o presente e se volta para um futuro indeterminado.

Esse legado fantasmático de imagens que transitam entre espaços, tempos e contextos inspirou a elaboração do *Libellus Maria do Pote*. Como pesquisadora narrativa, investigo realidades liminares que tratam do visível (o fenômeno ou problema de pesquisa) e do invisível (o tema na perspectiva da educação formal e das políticas públicas voltadas para a cultura), circunstanciada pelas ambivalências e ambiguidades que fundamentam o estudo do fazer dos mestres da tradição, as formas educativas que eles inspiram mas que ainda não se tornaram visíveis, e em especial a atitude de diáspora que alimenta o curso de suas obras, labuta e vida.

A partir da contribuição de Frota (s/d, s/p) foi possível inferir que o trabalho de Maria do Pote situa-se na transição entre a segunda e a terceira faixas de representação da cultura material do povo, pois seus potes se vinculam à indústria do turismo e decoração de ambientes e se caracterizam por uma “maior individualização formal, em contraposição à maior uniformidade de peças produzidas pela geração anterior”. Ao se tornar mais sofisticada e reconhecida, sua obra passou a ser comercializada por decoradores e disposta em museus de São Luís.

▼ PRANCHA 34 - *Peças de Maria do Pote*. Registro dos potes deslocados de sua função original, sendo utilizados como objetos de decoração da Casa Cor Maranhão, em São Luís, e nos jardins da pousada Pedra Grande, em Morros (arquivo da autora).



Na concepção de Mirzoeff (2002) o fantasma vê-se ao ser visto, mesmo que não apareça para todos. De maneira semelhante, o educador almeja um encontro transformador, através do qual se torne possível mudar o estado de coisas pela simples possibilidade de não deixá-lo conforme era antes de uma determinada ação educativa. Além de metafórica e poética, a ideia de contemplação fantasmática assume presença no *Libellus Maria do Pote* pretendendo ser, à sua maneira, uma crítica radical em favor da quebra dos regimes de certeza, melhor dizendo, em prol de uma arte/educação de luta e leveza.

Logo, pensar o educando (e o espectador) como sujeito da própria intervenção educativa, e considerar a sua cultura como forma de ultrapassar o senso comum na tomada de consciência do mundo, talvez possa arrefecer a pressão imposta ao professor enquanto autoridade unívoca. Nessa perspectiva, a educação do arte/educador postula o estabelecimento de conexões com as questões da atualidade, justo quando se fala em formação ativa, mudança de sentido, e de sujeitos que podem interagir de maneira rizomática com os fenômenos do cotidiano.

É clara a sintonia desse pensamento com as questões sociais e culturais, com a arte contemporânea e particularmente com as práticas de ensino e mediação, levando

em consideração os processos de criação colaborativa que se propagam nas propostas estéticas relacionais (BOURRIAUD, 2009).

Entretanto, para ensinar de maneira colaborativa, em vez de atuar de forma somente propositiva, quando não autoritária, os professores/mediadores devem ativar processos que (re)signifiquem e reinventem suas histórias, suas práticas pedagógicas e seus modos de projetar leitura de mundo, da história e da existência; além, é claro, do domínio do conhecimento sistematizado, isto é, daquilo que os identifica como especialistas na ótica profissional.

Não há educação sem leitura de mundo, sem leitura de texto e, no caso das artes visuais, sem leitura de imagens. Por isso, como seus demais pares, o professor (e o mediador) “precisa ser profissional, precisa trabalhar profissionalmente, formar-se, ser cientificamente competente, ter posições políticas claras” (FREIRE, 2001, pág. 6). Esse empoderamento pode ainda ser polvilhado por outras qualidades que favoreçam a realização de ações educativas com ênfase na criação.

No enfrentamento da imagem, ao invés de informar sumamente o que o artista, artesão ou cidadão comum quis dizer ao conceber determinada obra, o professor/mediador pode ativar indagações pontuais, a saber: O que e como se vê? O que é

permitido à visão e ao pensamento? Como reconhecer-se nas imagens? Como a imagem vê o espectador? Na ótica dessa pesquisa, tais indagações instauram estratégias que transcendem as fronteiras disciplinares, possibilitando a exploração de desafios bastante complexos para as práticas educativas cotidianas.

A questão da mediação na pesquisa



linha de pesquisa que norteia o presente trabalho compreende que a educação, o ensino e a mediação das artes no âmbito da cultura se dá através do estudo das “experiências estéticas e visuais, sua significação e interpretação em contextos educativos formais, não formais e informais, enfatizando a investigação de práticas culturais em contextos de formação, aprendizagem e recepção de visualidades”²⁷.

27. In: PPGACV-FAV/UFG, apresentação da área de concentração e linhas de pesquisa.

Portanto, ao compreender que a sedução e o desvio (TOURINHO, 2010) podem funcionar como pontos de fuga do engessamento curricular praticado pelas instituições escolares e culturais, o *Libellus Maria do Pote* insinua-se como uma tática pedagógica e artística voltada para a criação de visualidades e possível uso em ações educativas,

ao tempo em que se volta para processos de mediação interna, o que diz respeito à própria pesquisa.

É importante ressaltar que, nos dias de hoje, escolas, museus, casas de cultura e até mesmo prisões desenvolvem projetos culturais e artísticos nos quais a mediação é um termo-chave, reportando-se à facilitação do acesso às obras ou ao aprimoramento das relações entre estas e o público, com o intuito da aprendizagem da apreciação artística por espectadores pouco experimentados.

Tais atividades, sobretudo aquelas desenvolvidas por museus e galerias, abrem-se para a experimentação e pesquisa, com repercussões significativas no ensino de artes, desde a educação básica, fazendo emergir, em decorrência disso, a preocupação com a questão da formação profissional. Coutinho (2013, p. 54) observa que,

No campo do ensino de artes e da mediação cultural, para além de ações afirmativas e legitimadoras, estamos diante de vários paradoxos que exigem um posicionamento político e inquiridor do educador mediador. E nesta perspectiva, o espaço de formação, seja ela inicial ou contínua, formal, não-formal ou informal, é a meu ver o espaço de construção de novas possibilidades. Porém, sabemos que a capacidade de refletir e se posicionar criticamente dependem de desejos de transformação, de consciência polí-



▲ PRANCHA 35- *Exposição no Museu Nacional. Visita de alunos de escola pública à exposição didática sobre o tropicalismo. Fonte: arquivo da autora.*

tica, de coragem para enfrentar desconfortos, e esses atributos não se ganham de presente, se conquistam.

Embora a noção de mediação cultural ou artística apresente superposições com a preocupação educacional, o termo emerge dentro de uma outra filiação, designando “o *modus operandi* do ideário da chamada democratização cultural, ou seja, da ambição de alargar o campo dos receptores de cultura” (PUPO, 2011, p. 114, grifos da autora). Vale

dizer que, nessa acepção, o mediador pode ser tanto o professor quanto o crítico, o historiador, a família, como também as instituições, publicações e mostras.

Contudo, o foco da presente pesquisa volta-se para a ação de mediar do docente/artista, e nessa condição o termo vai além do estabelecimento de pontes entre quem sabe e quem não sabe, ou mesmo entre obra e espectador, constituindo-se em um modo de estar entre muitos, ou melhor, de estar com

[...] as obras e as conexões com as outras obras apresentadas, o museu ou a instituição cultural, o artista, o curador, o museógrafo, o desenho museográfico da exposição e os textos de parede que acolhem ou afastam, a mídia e o mercado de arte que valorizam certas obras e descartam outras, o his-

torizador e o crítico que a interpretam e a contextualizam, os materiais educativos e os mediadores (monitores ou professores) que privilegiam obras em suas curadorias educativas, a qualidade das reproduções fotográficas que mostramos (xerox, transparências, slides ou apresentações em power point) com qualidade, dimensões e informações diversas, o patrimônio cultural de nossa comunidade, a expectativa da escola e dos demais professores, além de todos os que estão conosco como fruidores, assim como nós mediadores, também repletos de outros dentro de nós, como vozes internas que fazem parte de nosso repertório pessoal e cultural. O estar entre da mediação cultural não pode desconhecer cada um desses interlocutores e o seu desafio maior: provocar uma experiência estética e estésica (MARTINS, 2005, p. 55).

Decorrente dessa condição, a denominação professor/curador passou a ser utilizada para qualificação do profissional que atua em programas educativos de museus, galerias, casas de cultura e também em escolas. Ao iniciar sua ação prática, visando valorizar a experiência estética e estésica, tal como reivindica a citação acima, o mediador propõe-se o estabelecimento de um leque de questões, de onde podem ser destacadas as seguintes: O que escolher para mostrar? Quem produz imagens? Que critérios operam o intercâmbio educativo entre sujeitos e obras? Como problematizar o gosto de estudantes e público? Como aprofundar impressões e leituras acerca do

28. As questões delineadas acima dialogam com as propostas de Coutinho (2013) e Martins (2005).

que se vê? Que contexto, relações e circunstâncias se estabelecem no ato de mostrar? E finalmente: Como o público se apropria dos bens culturais e patrimoniais para tornar-se um sujeito fruidor?²⁸

No bojo desses questionamentos insinuam-se várias camadas de complexidades que aludem à compreensão do público, à escolha de obras, à ambientação e iluminação do espaço expositivo, à confecção de dispositivos interativos, à produção de instalações etc., posto que tudo isso se refere a algo que deve ser pensado e executado por quem se responsabiliza pelo conceito daquilo que é exibido. Entretanto, essa discussão será desenvolvida de maneira pontual somente no terceiro capítulo, quando da descrição dos *libelli*, posto que o interesse de agora se concentra na possibilidade de compreender a própria investigação enquanto proposta mediadora de visualidades populares.

29. *Idem*, *ibidem*, p. 98.

Segundo Heinich (2008, p. 100), pode-se entender como mediação “tudo o que se interpõe entre a obra e seu espectador”, e esse exercício assume a função de produção/criação das obras quando “os procedimentos de credenciamento (exposições, publicações, comentários) fazem parte integrante da proposição artística, fazendo da arte um jogo a três, entre produtores, mediadores e receptores”²⁹. Devido à dificuldade

em dissociar a mediação desses dois polos que a limitam – a produção e a recepção –, torna-se ainda mais emblemática a tarefa dos mediadores.

30. Participaram da Banca Examinadora de Qualificação as doutoras Irene Tourinho e Lucimar Bello Frange, além da orientadora Leda de Barros Guimarães.

No contexto movente em que se desenvolveu esta pesquisa, a mediação foi pensada também como um meio indutor da produção de visualidades, sugerindo a possibilidade de realizar ações referentes ao aprender a ver, sentir e criar *com* e *no* processo de trabalho. Então, com o objetivo de potencializar a criação de visualidades e ampliar as possibilidades metodológicas, em diversos momentos do processo investigativo foi utilizada uma espécie de mediação interna com Maria do Pote, ação esta que se complementava nas sessões de orientação, favorecendo o trânsito discursivo nas beiradas da cultura visual.

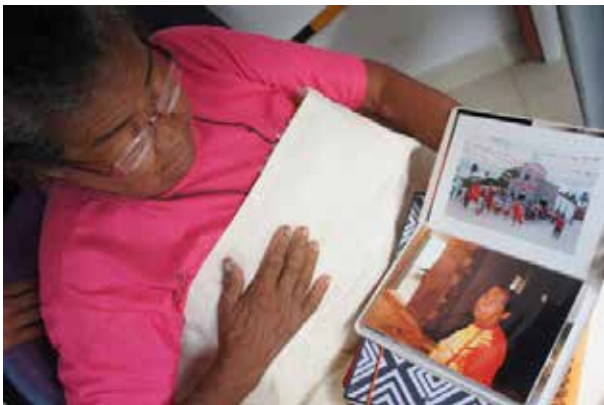
Um desses momentos se deu após o Exame de Qualificação, quando fui ao Peria para apresentar o texto a dona Maria, descrever o ritual acadêmico e explicar os comentários das examinadoras³⁰. Na verdade, em vez de um só momento, para desenvolver esse procedimento foram necessárias três visitas ao campo, realizadas no ano de 2015.

A primeira delas ocorreu no mês de abril e constituiu-se em uma atividade de retomada, pois havia onze meses que eu e dona Maria conversávamos apenas por telefone. Aquele encontro revelou-se muito produtivo, pois, juntas, colocamos em dia as



◀ PRANCHA 36 - *Libellus Bandeira*. Maria do Pote no rio Peria durante o processo de criação de uma performance fotográfica. Fonte: arquivo da autora.

histórias de nossas labutas, conversamos sobre conquistas e problemas cotidianos, ao tempo em que aproveitei para checar dados de sua biografia.



▲ PRANCHA 37- *Retorno das informações de pesquisa ao campo. Apresentação do documento de Qualificação, momento marcado também pela conversa sobre a criação do Libellus Bandeira.* Fonte: arquivo da autora.

Naquela oportunidade reconheci de perto as dificuldades quanto ao trabalho na olaria, durante o inverno: dona Maria estava preocupada em dar conta das encomendas e, apesar da disposição para o trabalho, aguardava o cessar das chuvas para fazer o restauro do forno e do telhado da olaria, para então proceder à queima de cerca de três potes grandes, oito médios e mais cem peças pequenas, tudo isso de uma só vez. Essa atividade seria realizada em agosto, mas não se deu assim em razão dos problemas de saúde na família, que a impediram de finalizar as peças e mesmo de tratar com naturalidade o cotidiano adverso.

Ao mostrar os avanços conseguidos na pesquisa, tendo como base o texto de qualificação, admirei-me, mais uma vez, com a sensibilidade demonstrada por ela, que, atenta ao relato, concentrava-se nos detalhes das páginas mostradas no laptop e fazia perguntas inteligentes sobre o sentido de alguns fragmentos do texto e imagens, o que deu margem a um diálogo gerador de reflexões importantes que constam neste relatório.

A segunda visita se realizou no mês seguinte, quando reservei uma atividade surpresa que foi muito bem recebida por minha colaboradora. Ocorre que ao embarcar



▲ PRANCHA 38 - Slides da comunicação da pesquisa. Fonte: arquivo da autora.

31. Depoimento de Maria do Pote gravado em áudio - maio de 2015 (arquivo da autora).

para o Peria eu recebera do artista plástico e colega de doutorado, Paul Setúbal, uma bandeira de lona crua, com a recomendação de que a levasse para Maria do Pote e depois a trouxesse, contendo marcas, posto que aquela peça integraria sua exposição denominada *Sinal de alerta*.

Preparei um pacote das coisas que levaria para o encontro, dobrando a bandeira e colocando no seu interior o texto de qualificação, um álbum de fotografias alusivo ao processo de pesquisa no Peria, e mais dois presentinhos – uma sombrinha chinesa e um terço italiano. Imaginava que dona Maria gostaria das lembranças, então fiquei feliz ao ouvir seus comentários: “Esse é o seu livro, como é mesmo o nome [...] o *libellus*, né, dona Denise? E essa sombrinha é muito bonita [...] essas coisas vieram de tão longe e quem fez nunca ia imaginar que vieram parar aqui [...] é como as minhas peças, que eu faço e nem sei para onde vão”³¹.

Acompanhadas pela bisneta Larissa e pelo enteado Ricardo, folheamos juntas o texto de qualificação (SOARES, 2014), que eu havia mostrado no encontro anterior, porém em versão eletrônica. No passar das páginas recordamos os acontecimentos guardados na memória, dando particular atenção às imagens que registravam pessoas, lugares e eventos. Vez por outra ela comentava as mudanças efetivadas pelo tempo

32. É necessário esclarecer que não pretendi escrever a biografia de dona Maria, mas sim compreender a sua obra cerâmica na perspectiva de suas memórias, o que inclui as categorias trabalho e vida, e essa decisão foi assimilada por ela de uma maneira bastante positiva (ver o próximo capítulo).

33. O depoimento do artista plástico sãoluisense Sereno, que também é engenheiro e foi consultor do SEBRAE-MA em meados da década de 1990, confirma a informação de Maria do Pote, com quem conviveu durante aquela iniciativa institucional.

34. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em maio de 2015.

na paisagem e nas pessoas, sentindo-se valorizada com a ideia de ter a sua biografia registrada no papel.³²

O trabalho feito com a bandeira de Paul Setubal continuou na olaria com Maria do Pote amassando o barro sobre a superfície do pano, onde modelou um pequeno vaso e, a meu pedido, uma placa que receberia a sua assinatura. Ao tempo em que ela trabalhava e eu a fotografava, ela comentou que passou a assinar suas peças desde que fizera um curso no SEBRAE, em meados dos anos 1990, e o fazia geralmente de duas maneiras: a forma completa, Maria José Frazão Costa, ou somente as iniciais (M.J.F.C.), e nos dois casos acrescentava a referência ao lugar – Peria, Humberto de Campos (ou P. H.C.).³³

Em oportunidades anteriores já havíamos falado sobre seu nome, embora, vez por outra, eu gostasse de retomar certos temas da pesquisa, com o intuito de ter maior clareza sobre assuntos que possivelmente passariam a constar na versão definitiva da tese. Então, naquela oportunidade, ela confidenciou-me que era conhecida no Peria como Maria José, e que Maria do Pote foi um nome que “veio de fora”³⁴ mas que ajudou a torná-la conhecida em São Luís e em outros lugares, complementando: “tem gente que vem de muito longe procurando pelos meus potes, aí passam na frente



◀ PRANCHA 39- *Imagens de registro do Libellus Bandeira*.
Fonte: arquivo da autora (página anterior).

35. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em maio de 2015.

36. O conceito de viragem será tratado na seção intitulada *Tem muita água pra beber [lugar/casa]*, que integra o capítulo seguinte.

37. *In*: transcrição de email enviado por Paul Setúbal para a autora, em 26/9/2015.

das casas das pessoas daqui, perguntando: – Onde é a casa de Maria do Pote? E eles respondem certinho porque já sabem que sou eu: – É bem ali”³⁵.

No dia seguinte ao trabalho na olaria fomos ao rio, no intuito de criar novas imagens com a bandeira, desta feita utilizando a água como metáfora de viragem.³⁶ O primeiro propósito era o de fotografar o processo para depois mostrá-lo a Paul Setúbal, no ato da devolução da bandeira, além de aproveitar algumas daquelas imagens nas páginas da tese. Na conversa que mantive com Paul, após este evento, ele me disse que a bandeira do Peria teve grande importância para sua exposição, conforme esclarece:

A bandeira tinha vida própria, por isso, ela me provocou para além da exposição. Quando levei a bandeira para o espaço, percebi que as marcas permeadas na bandeira, toda uma força de trabalho impregnada na lona crua, somente poderia repousar sobre o espaço. Ela ficou sobre o corrimão da escada, depois sobre um praticável, e depois foi o objeto central da conversa de galeria, com o público visitante. A bandeira do Peria é uma bandeira casada, marcada, repleta do esforço e plena da força da vida. As pessoas imediatamente ao tocarem na bandeira, relacionaram as manchas de terra com o sangue oxidado, sendo ambos esforço, luta e vida.³⁷

Hoje, ao analisar a memória da performance no rio, em especial as respostas corporais de Maria do Pote à atividade em si, inferi que o espanto provocado por aquele

experimento inusitado talvez tenha acentuado o processo discursivo/investigativo sobre a questão da recepção, que era o segundo propósito da atividade ali desenvolvida. Naquele dado instante da pesquisa de campo, como em outras oportunidades similares, tive *insights* e elaborei registros sobre possíveis criações poéticas/didáticas, ou *libelli*, ao tempo em que percebia estar envolvida, em algo significativo para a mediação das visualidades populares, junto a minha colaboradora de pesquisa.

A constatação do parágrafo anterior coloca em evidência algumas questões metodológicas pois o processo de confirmação do conhecimento científico instaurou-se, no caso da presente pesquisa, na ordem da percepção poética e não na dedução, em diálogo com Zumthor (2014, p.15), para quem este “é um ponto capital de importância epistemológica”. Utilizando essa reserva, na realidade uma tática propiciada pela própria forma narrativa da pesquisa, compreendi que o sentimento de significação mencionado acima não se limitava ao trabalho em si, ou somente à criação de narrativas de pesquisa, pois durante o processo tornara-se evidente que havia sido cultivada, entre nós, uma amizade regada na parceria e na vontade de conhecer e propor coisas novas.

Na última visita ao campo, efetivada em agosto de 2015, houve necessidade de alteração radical da agenda. O planejamento previa a refilmagem do rito de queima das

▼ PRANCHA 40 - Vista do largo do Perιά em agosto de 2015. Na última visita ao campo observei o início de uma obra que possivelmente descaracterizará o uso desse espaço público, além de contribuir para a deterioração do meio ambiente. Fonte: arquivo da autora.



peças, o que ia de um dia ao outro, além da gravação de imagens do *largo* do Perιά visto de cima, com a utilização de um drone. Trabalhei na produção do evento, mas abortei a ideia em função das particularidades daquele momento: sua filha Jane, a única que ainda mora com dona Maria, estivera adoentada, além dela própria, fatos que impediram a feitura das peças necessárias para a queima. Apesar disso o encontro foi bastante favorável, pois a longa conversa que tivemos contribuiu para que fossem reconsiderados alguns dados biográficos que integram o próximo capítulo.

Fruto de um trabalho de campo marcado pela continuidade temporal, pela sistematização de informações concretas e pelo estudo de documentos e da literatura especializada, além da consideração de subjetividades que se foram evidenciando no decorrer do trabalho, os relatos que compõem o decálogo, apresentado a seguir, voltam-se para o cotidiano e vida de Maria do Pote através de uma argumentação entrecruzada sobre os temas considerados chaves, a saber: origem, lugar, etnia, identidade, crença, culi-

nária, gênero, família, cerâmica e educação. Porém, os conteúdos que compõem os dez subtítulos instituem-se como proposições em aberto, visando conceber possíveis cruzamentos no território da mediação educativa, discutindo a cultura visual e as visualidades populares na perspectiva de uma biografia que não pretende resumir-se sumamente a esse fim.



DECÁLOGO M.J.F.C.



O mundo não é, está sendo.
Paulo Freire



nte a complexidade do tema, a exigência de enredamento entre estilo, conteúdo e formato, além da quantidade de informações a serem sistematizadas no capítulo alusivo a Maria do Pote, imaginei que esta seria a parte do texto mais difícil de ser elaborada; todavia, foi por ela que iniciei, visando burilar a argumentação continuamente, à medida que a construção das demais seções ia sugerindo tais exigências.

Então, em busca de uma maneira narrativa que ordenasse os relatos, histórias e imagens referentes à investigação, compreendi, com a ajuda de Benjamin (1994), que em pesquisas dessa natureza a fonte recorrida pelo narrador reporta-se à questão da experiência, e que o seu desígnio ultrapassa a mera informação, posto que o procedimento sustenta-se na via das linguagens e gestos que dão sentido aos acontecimentos, às substâncias e subjetividades (ZUMTHOR, 2014).

Enquanto forma artesanal de comunicação, a narrativa mergulha o fenômeno pesquisado na vida do narrador, e essa característica a torna uma atividade mediadora e quase sempre inconclusa, mas que simplesmente está ali, como a própria vida, favorecendo ao sujeito extrair sentidos do mundo através das histórias que conta (BARTHES, 1976). Motivada pelas possibilidades apontadas por um caminhar que me levou do projeto ao relatório de pesquisa, cultivei, durante essa trajetória, o desejo de desenvolver um trabalho que tivesse um cunho cientificamente estruturado, mas que preservasse o sentido da criação e da *poiética* (PASSERON, 2004).

Ao compreender que a proposta enveredava pela via da narrativa e que os dados referentes ao fenômeno estudado se constituíam em relatos ou histórias (CLANDININ; CONNELLY, 2011), passei a lidar com a escrita e composição gráfica de um texto polifônico que aludiu a um profícuo envolvimento com Maria do Pote e com a questão da cerâmica popular maranhense.

Dessa maneira pude perceber que, a cada visita ao Peria, o acaso sinalizava pontos importantes para o trabalho de pesquisa, revelando surpresas e assuntos novos a considerar, e que isso favorecia o exercício de um olhar diferenciado sobre o fluxo de

questões proposto pelo projeto investigativo. Nas primeiras visitas mantive a estratégia de ficar por um dia ou no máximo dois, para conhecer o local, conversar, fazer entrevistas ou gravar audiovisuais, mas no período do doutorado passei a demorar-me mais, deixando-me conhecer e assim avançar nas relações com as pessoas, eventos e particularidades alusivas ao contexto.



Numa dessas oportunidades, fui surpreendida por dona Maria, pois ao chegar de ônibus em Humberto de Campos deparei-me com um motoqueiro a minha espera, com a recomendação de levar-me à casa dela, e por três dias o motorista transportou-me aos locais onde precisava ir. A partir daquele mês de dezembro de 2012 a sua residência simples e acolhedora passou a ser a minha paragem natural no Peria, sendo ali o local onde passava a maior parte do tempo, entre o andar do trabalho, as visitas a outros colaboradores, as refeições e até mesmo os passeios. Subjetivamente, senti

▲ PRANCHA 41 - *Estrada do Peria*. Trajeto de ligação do povoado com Humberto de Campos, geralmente feito a pé, de moto ou carro. Fonte: arquivo da autora



▲ PRANCHA 42 - Registro de visita ao campo. Fonte: arquivo da autora.

38. Durante o tempo dedicado ao doutorado morei dois anos em Goiânia e outros dois em Brasília, além de manter a residência em São Luís.

que essa convivência consolidou uma parceria investigativa, alimentando a atitude de uma pesquisadora que aprende no contexto do processo, o que forneceu dados significativos para o trabalho.

Dentre muitas das atividades partilhadas com Maria do Pote, durante a jornada da pesquisa, avalio que aprendi e ensinei muitas coisas, observei nuances da lida cerâmica, demonstrei técnicas de coloração das peças durante a queima, comprei potes e outras peças para meu acervo, e transportei encomendas feitas por amigos e colaboradores de São Luís, Brasília e Goiânia³⁸. Fortalecemos relações de amizade e respeito, em meio a tudo isso, e conhecendo-a com mais profundidade passei a enxergá-la como uma personagem exemplar em virtude da sua singularidade humana, resiliência cultural e acentuada criatividade no território da arte cerâmica.

Nesse particular, a leitura dos ensaios biográficos de Le Goff (2013), alusivo a São Francisco de Assis, e o de Bernat (2013), referente ao griô Sotigui Kouyaté, contribuíram para que eu pudesse compreender a categoria *personagem exemplar* na perspectiva da história de vida de Maria José Frazão Costa. A reflexão sobre o que a sua imagem pode transmitir nos tempos de hoje, ou como isso poderá repercutir no futuro, parte da consideração de que tais inferências e subjetividades evidenciam-se no encanta-

mento que seus potes provocam; na atitude respeitável com que assume a cidadania; na solidariedade relativa às ações coletivas da comunidade; no valor de seus pensamentos e ações manifestados sempre de forma clara e direta para os interlocutores, havendo ainda muitos outros atributos a serem mencionados, conforme se dará no correr deste capítulo.

39. Na linguagem dos ceramistas, o chamote (*mistura*) é o resíduo triturado (*socado*) com restos de tijolo, telha e peças quebradas; a liga é passada na peneira (*crivado*) antes de ser acondicionada ao barro para facilitar o processo de modelagem e secagem, além de acentuar a textura, reduzir a deformação e fortalecer a resistência da peça. Os termos grafados em itálico e entre parênteses são os sinônimos utilizados por Maria do Pote para os respectivos termos técnicos.

Na tentativa de encontrar um mote para metaforizar a tese – ou melhor, um *chamote*³⁹ que desse *liga* à narrativa –, escolhi o formato do decálogo como estratégia de compor o conjunto de temas extraídos do material colhido em campo. E, ao propor a presença narrativa numa dezena de tópicos, ou fragmentos livres, imaginei uma maneira de delimitar a exploração fluida do texto, condensando, assim, as informações acumuladas em arquivos ao longo de tantos anos. Todavia, longe de pretender resumir em dez itens um *logos* que não se limita tão somente ao pensamento, trabalho e à vida de Maria do Pote, esta opção literária favoreceu a aproximação com o campo de estudos da cultura visual, por abarcar “múltiplos sentidos do olhar, do agir, do sentir, do escutar e do mover-se” (MARTINS; TOURINHO, 2014, p. 12).

Sabe-se que são muitos os decálogos famosos, sobressaindo-se *Os dez mandamentos bíblicos*, recebidos por Moisés, mas outras personalidades célebres utilizaram essa



▲ PRANCHA 43 - *Pilão de socar a mistura*. Fonte: arquivo da autora.



▲ PRANCHA 44 - *Leitura da Qualificação*. Ao ver o relatório impresso, dona Maria fez perguntas sobre o conteúdo e fixou-se em algumas imagens, como nessa página que mostra *Os dez mandamentos bíblicos*. Fonte: arquivo da autora.

forma simbólica de construir textos, a exemplo de Platão, Boccaccio, Lincoln e Einstein, para citar alguns nomes ilustres. Contudo, no presente caso, a tentativa constituiu-se numa estratégia para se jogar o jogo narrativo, visando atribuir um sentido ainda mais lúdico à empreitada investigativa, pois, além de uma tese, tratava-se da (re)criação de um *libellus*.

Desse modo, no contrapasso de uma tática que enreda temas, imagens e indagações através dos tópicos de um decálogo, o texto adquiriu um sentido movente e entrecruzou os assuntos pertinentes aos intertítulos, os

quais foram criados com fragmentos de algumas das falas mencionadas nas seções respectivas. Esta estruturação favoreceu a unidade textual e possibilitou a continuidade de tratamento dos conteúdos, mesclando a descrição etnográfica, o estudo bibliográfico e os achados da investigação, conforme se segue.

I “Eu não tenho nada, só essas mãos” [Origem]



alvez a característica mais marcante na vida de Maria do Pote seja a capacidade de fazer e criar a partir da matéria bruta, e as ações que delimitam esse fazer podem ser resumidas em palavras simples como olhar, pegar, raspar, molhar, amassar, secar, queimar, ações essas que quase sempre resultam em atividades complexas, meticulosas. Seu trabalho na arte do barro é pessoal, criativo e diferente do que é produzido pelos demais ceramistas brasileiros da tradição. Seus potes enormes são feitos manualmente, com a utilização de instrumentos produzidos por ela e sem a necessidade de torno, o que dá sentido à frase: “Eu não tenho nada, só essas mãos”⁴⁰.

40. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2008 (arquivo da autora).

Filha de trabalhadores rurais de uma região próxima aos lençóis maranhenses, a pequena Maria foi criada numa casa de taipa. Em um depoimento sobre a matéria com a qual se faz a cerâmica, ela referiu-se ao barro cru que levanta paredes de residências daquele tipo, confidenciando: “eu nunca confiei nessas casa, cria bicho e além do mais vem a chuva e derruba tudo”⁴¹. Também relatou que a casa de adobe onde pas-

41. Idem, dezembro de 2012.



▲ PRANCHA 45 - *Vistas do terreno de dona Maria*. Nos doze anos de convivência acompanhei as mudanças que se processaram em sua residência. Fonte: arquivo da autora.

42. O conjunto de moradias que formam um povoamento no meio da mata dá-se o nome de *centro*, termo utilizado ainda hoje nos interiores da região amazônica, incluindo o Maranhão. Em um de seus depoimentos dona Maria lembrou o nome de alguns dos centros próximos ao Peria: Macena, Sanguilê, Guapiriba, Bom Princípio e Barreira.

43 Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em dezembro de 2012 (arquivo da autora).

sou a infância ficava próxima às roças de arroz, milho e mandioca que sustentavam a família, numa área denominada de *centro*.⁴²

Aos doze anos passou a interessar-se pelo trabalho cerâmico, primeiramente observando e depois atuando como auxiliar de dona Josefa, uma moradora de um centro próximo ao dela. Afirmou que acompanhava aquela mestra poteira desde a coleta do barro à fabricação das peças, junto com sua irmã Maria Odília; e as duas meninas animavam-se quando ganhavam “um dinheirinho ou trocavam alguidar e pote por comida, roupa e calçado”⁴³. Torna-se necessário ressaltar que a referência ao escambo foi recorrente nos relatos de Maria do Pote, sendo que em determinada visita ao campo consegui fotografar tal prática, numa feira próxima ao porto de Humberto de Campos, em abril de 2015.

Ainda sobre sua infância, dona Maria observa que o trabalho ordinário era vivenciado pela família de maneira coletiva, a saber: a mãe cuidava da casa, da plantação e dos animais de criação, com a ajuda dos quatro filhos e do marido, a quem cabia o serviço pesado. Todavia, ela descobriu-se mesmo foi como ceramista, vendo que nesta profissão poderia ter um futuro certo, conforme relembra:

44. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2012 (arquivo da autora).

Nós fazia as peça e aí os comprador vinha comprar, eles escolhiam os alguidar, os potes e outras coisinhas que a gente fazia. Aí eles compravam e o dinheiro ia pra nossa mãe, e ela ia comprar nossas coisas, e isso era uma alegria pra gente, porque tinha o nosso dinheiro. Naquele tempo nós passamos a ter o que era nosso, e não ter dificuldade mais. Mamãe não reclamava mais de não ter as coisas, nós tinha o nosso e já dava pra ela também⁴⁴.

45. Idem, novembro de 2012. Vale esclarecer que *reio*, ou *relho*, é uma espécie de chibata utilizada para admoestar animais (arquivo da autora).



As lembranças de Maria referentes a esse período de sua vida remetem quase sempre à labuta e não às brincadeiras, nem mesmo à escola, que ficava do outro lado do rio e portanto longe de sua casa. Ademais, o padrasto a tratava de uma maneira rude, “com reio de três ponta, cada um com nó na ponta, [pois] ele era daquelas pessoa antiga, carrasco, num queria que a gente aprendesse a ler que era pra não escrever pra macho”⁴⁵. Porém, na singeleza com que trata os problemas da vida, mesmo do padrasto ela não guarda lembranças ruins, lembrando ter sido ele quem ajudou a mãe a cuidar dela e dos três irmãos, todos pequenos.

Naquele tempo minha mãe fazia as coisas de casa e a gente ficava de junto dela, aprendendo. A gente vivia da pesca, da roça, fazendo a farinhazinha pra comer com o arroz, pra comer com o buriti, pra comer com o camarão torrado. Meu padrasto era pescador e trazia o peixe pra gente comer, ele

46. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em dezembro de 2012 (arquivo da autora).

pescava na lagoa, perto do *centro* que a gente morava. É pertinho daqui, do Peria, mas dona Denise ainda não conhece a lagoa, mas nós vai lá qualquer numa hora dessas, pra senhora saber onde a gente se banhava⁴⁶.

47. Idem, *ibidem*.

Seus pais eram analfabetos, como também o padrasto, então Maria teve que aprender a ler e a escrever quase sem ajuda formal, “pegando num livro e pedindo pras pessoas me ensinarem”⁴⁷, reitera. Perseverante, diplomou-se em nível fundamental na modalidade de Educação de Jovens e Adultos (EJA) quando já era mãe, embora sinta orgulho mesmo é de ter dado aos filhos a oportunidade de estudar, sabendo que, para si, o aprendizado que a ajudou a enfrentar as adversidades e a conquistar o futuro acumulara-se ao longo da vida, na lida cerâmica. O seguinte relato esclarece o sentido da argumentação:

48. Pau Deitado é o nome de um bairro rural do município de São José de Ribamar, cidade que fica na ilha de São Luís e que se comunica com o Peria por via marítima e também por terra, mas esta última opção não era a mais praticada antigamente.

Quando eu cresci, com dezoito anos, eu me casei e o meu serviço era os dois também, porque meu marido era lavrador, lá no Pau Deitado⁴⁸. Quando a gente tava no Pau Deitado eu parava com a cerâmica, plantava roça, tirava babaçu. Quando chegava o tempo da juçara pegava juçara, quando chegava o tempo dos buriti, buriti. Mas quando eu voltava pro Peria eu voltava pra cerâmica, eu nunca deixei a cerâmica, foi ela que me sustentou a vida toda... [pausa] a cerâmica e as minhas mãos⁴⁹.

49. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em julho de 2009 (arquivo da autora).



A ênfase dada por Maria do Pote à importância das mãos conduziu-me à leitura do filósofo Anaxágoras, para quem o homem pensa porque tem mãos. Sua tese foi combatida no mundo grego devido ao valor do pensamento enquanto extensão da ocularidade, ou seja, à elaboração de visões sobre realidade. No entanto, o pensar como manualidade remete a uma compreensão do pensador como artesão da realidade, que, ao assim proceder, redescobre a experiência.



▲ PRANCHA 47 - *Libellus Anaxágoras*. Objeto manipulável.
Fonte: arquivo da autora.

Embora a maneira de pensar de dona Maria seja bastante pragmática, ela sugere, no entremeio das palavras, uma demonstração de forte espiritualidade que se evidencia na sua devoção religiosa, como na maneira de contemplar o cotidiano com benevolência e fé. No processo de conclusão da tese, ao retomar os apontamentos, rever fotografias, vídeos e demais arquivos, pude constatar esse aspecto subjetivo da investigação, ao mesmo tempo percebendo que o meu caderno de campo tornara-se um caderno de registro mas também um *libellus* – um livro companheiro, íntimo, inspirador e de contemplação. Revivendo com ele os momentos passados – quando anotava, desenhava ou criava extensões da memória com o auxílio de computadores e

outros dispositivos –, passei a entender, à maneira de Canevacci (2001, p. 37-38), que o emprego experimental das novas tecnologias “cruza-se com a renovação em sentido polifônico e com a aplicação de seus conceitos determinados em âmbitos comunicacionais contemporâneos”.

Contudo, imagino que o (re)dimensionamento da história vivida pela pesquisa não se restrinja ao armazenamento de uma determinada memória, que, mesmo guardada por narrativas, segue aberta a possibilidades e se renova no curso da história através de múltiplos sentidos dispostos pelas linguagens, meios de comunicação e maneiras diversificadas de provocar a mediação de suas particularidades.



► PRANCHA 48 - *Processo de criação do libellus Bandeira.*
Fonte: arquivo da autora.

II “Tem muita água mas não pra beber” [Lugar/Casa]



descrição dos fatos mencionados neste decálogo dialoga com as imagens inscritas na página com o objetivo de acentuar o sentido polifônico da narrativa, redimensionando os retalhos e subjetividades que se foram evidenciando durante o processo investigativo. O planejamento de visitas ao campo muitas vezes foi sequer considerado, devido aos assuntos novos que se interpunham em meio ao registro.

Por exemplo, numa das viagens ao Peria que tinha como meta um novo registro do festejo do Divino, ao invés de a atenção voltar-se para aquele momento festivo, a questão de maior relevância voltava-se para a falta de água na casa de dona Maria. O poço havia secado e já tinham sido feitas três tentativas de perfuração de um novo poço, porém sem sucesso, devido à profundidade do lençol freático. Anotei no caderno de campo as seguintes palavras ditas por dona Maria: “Aqui no Peria tem muita água mas não pra beber”⁵⁰.

50. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2013 (arquivo da autora).

Naquela oportunidade a água potável consumida pela família de dona Maria estava sendo cedida por sua vizinha, mediante acordo. Para o serviço doméstico, asseio pessoal e trabalho na olaria era utilizada a água que vinha de um poço cavado às pressas no quintal, cujo conteúdo tinha um aspecto aparentemente gorduroso e suscetível de contaminantes superficiais, sendo possível visualizar a presença de sólidos suspensos sobre a água.

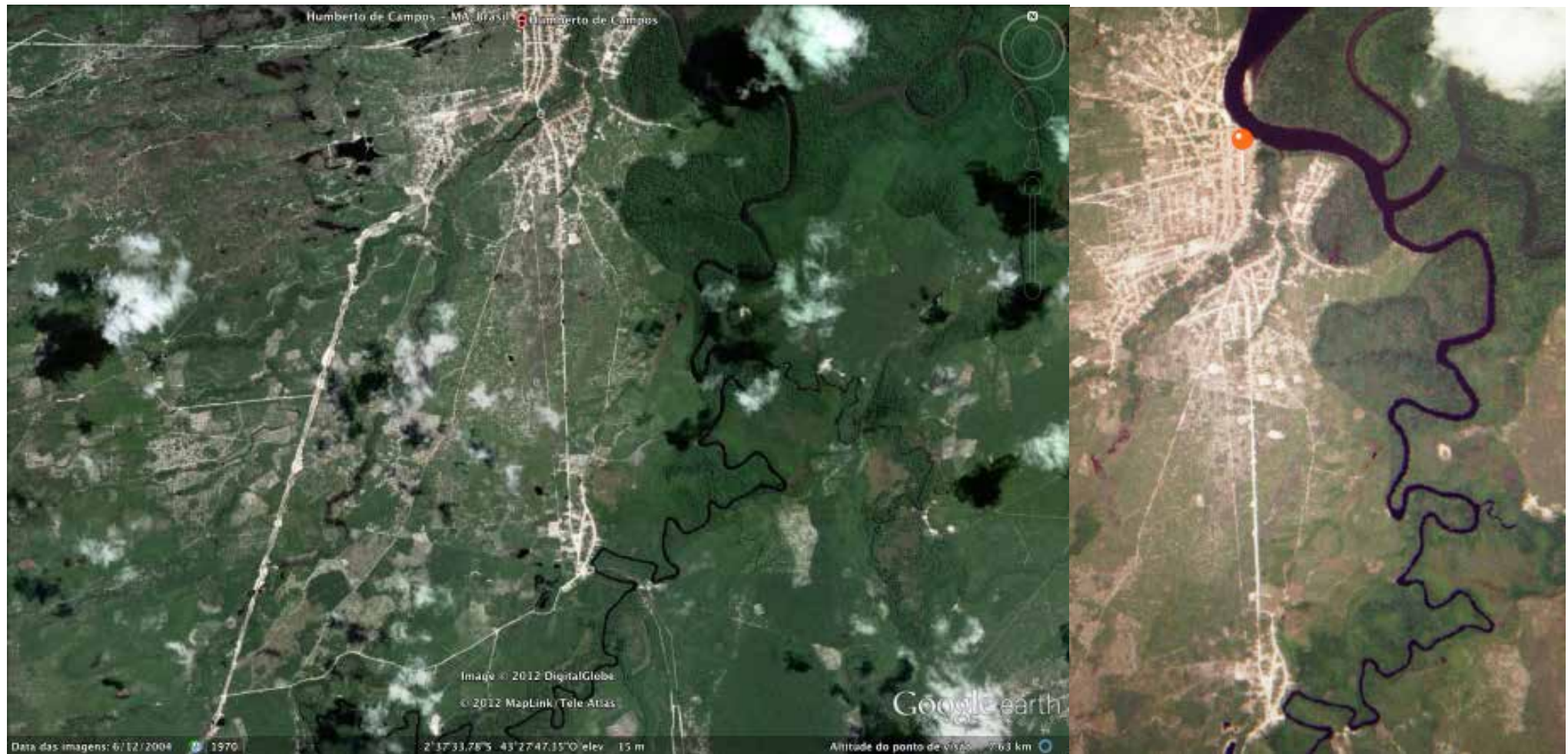


▲ PRANCHA 49 - *Rio Peria*. Ao fundo, os bares e o local de banho, situados próximos ao largo. Fonte: arquivo da autora.

soal e trabalho na olaria era utilizada a água que vinha de um poço cavado às pressas no quintal, cujo conteúdo tinha um aspecto aparentemente gorduroso e suscetível de contaminantes superficiais, sendo possível visualizar a presença de sólidos suspensos sobre a água.

O destaque relativo à quantidade de água existente naquela região decorre da generosidade do rio Peria, igarapés e lagoas, bem como da proximidade com o mar. Entretanto, é ao rio que se vincula o povoado, e dele provém parte da comida, água e lazer. De todo modo, como não há saneamento urbano, os esgotos a céu aberto

despejam a sujeira das casas e das ruas diretamente no rio, onde as pessoas tomam banho e lavam suas roupas. Mais complicado ainda é constatar que toda aquela região está inserida num bioma misto, composto por cerrado, mangue, restinga, dunas



▲ PRANCHA 50 - *O Peria visto de cima*. Imagens de Humberto de Campos, incluindo o Peria. A linha sinuosa escura é a representação gráfica do rio. Fonte: Googleearth.

e aluviões, razão pela qual a preservação deveria ser levada em maior consideração por todos, sobretudo pelo setor público.

O povoado Peria integra o município Humberto de Campos, ligado por três quilômetros de estrada de areia. Toda a região é cercada por dunas brancas e água em abundância, margeando o Parque Nacional dos Lençóis Maranhenses. A população da cidade é de 26.189 habitantes⁵¹ e os índices educacionais não foram satisfatórios no Censo de 2010, com o agravante de que a área urbana não conta com condições infraestruturais adequadas. Somente no início do presente século é que o município foi ligado à capital, por 153 quilômetros de estrada asfaltada; antes disso chegava-se lá de barco ou utilizando estrada de terra, somente.

51. Fonte: IBGE, disponível em <http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&cod-mun=210500&search=|humberto-de-campos>, acesso em 08/9/2015.

No contexto da conquista do Maranhão pelas forças portuguesas, em 1614, Barreto (1958) relata a existência de uma fortificação no rio Peria, contudo a formação da vila é bem mais recente. Atualmente o povoado constitui-se em um bairro de Humberto de Campos, possuindo cerca de 82 casas⁵² e população de aproximadamente 600 habitantes. Os serviços básicos são precários, com atendimento regular apenas de luz e água. No meio do povoado fica o *largo*, como denominam os seus moradores, e ao redor dele localizam-se a igreja católica, a escola de ensino fundamental, o mastro, o império⁵³ e algumas residências, além dos bares/restaurantes próximos ao rio.

52. A estimativa do número de casas foi baseada em imagem aérea capturada no Google. Disponível em <<http://wikimapia.org/#lat=-2.6390897&lon=-43.4582017&z=18&l=9&m=b>> Acesso em 27/9/2012.

53. A edificação denominada Império é utilizada na festa do Divino Espírito Santo e localiza-se entre a igreja.

Até poucos anos, a maioria dos trabalhadores do Peria tinha como ofício a pesca, a lavoura e o artesanato cerâmico, tal como se deu na família de dona Maria. Entretanto, com a migração da população rural maranhense para centros habitacionais situados no interior de seu próprio estado, e que teve como consequência o crescimento desordenado das cidades, evidenciou-se uma acentuada mudança no perfil da população local. Hoje, a pesca e a lavoura ainda ocupam a atenção de alguns moradores da comunidade, ao passo que outros são funcionários públicos ou exercem profis-

sões diferentes, segundo relato oral da historiadora local Dulcinéa Lopes Espindola dos Santos. Os principais empregadores são a prefeitura de Humberto de Campos, a escola pública municipal e a subestação de energia elétrica estadual, além de pequenos comércios.



▲ PRANCHA 51 - Escola pública e subestação de energia elétrica. Fonte: arquivo da autora.

Na perspectiva relacional em que se desenvolve a presente narrativa, as impressões da pesquisadora acerca do contexto inscreveu-se enquanto relato que inspirou a criação de *libelli* e possibilitou a elaboração do relatório (tese). A título de exemplo, na última visita ao campo, realizada em agosto de 2015, estranhei o anúncio de uma obra licita-

da pelo governo do Estado no valor de um milhão de reais, destinada à pavimentação de uma praça em um bairro que sequer possui serviços básicos. Por sua vez, são recorrentes nos registros de campo as imagens de uma paisagem que incorpora pessoas, cerrado, areia e água.

Afinal, o que altera o olhar da pesquisadora acerca de lugares, imagens, pessoas e acontecimentos? Como compreender as tensões estabelecidas entre as intenções de pesquisa e sua memória carregada de referências, indagações e lembranças? Caberia ainda indagar: Qual a *cola social* que une suas referências pessoais às dos colaboradores e em particular a Maria do Pote?

Essas questões não constavam no projeto de doutorado original, mas foram incorporadas ao processo da pesquisa narrativa, posto que a fundamentação teórico-metodológica articula-se à ideia de um livro para além da escrita, ou *libellus*. Então, inspirada no verso de Mário de Andrade “Sou um tupi tangendo um alaúde”⁵⁴, que situa o indivíduo entre o lastro da tradição e o desafio da modernidade, decidi utilizar as gravações do trabalho etnográfico para criar textos visuais que incorporassem meu projeto às subjetividades dos envolvidos, sem o risco de utilizar o “filtro sedutor, mas redutor, do exotismo” (GRUZINSKI, 2001, p. 29). Encontrei no conceito de

54. O verso acima foi retirado da poesia *Trovador*, de Mário de Andrade (ANDRADE, 1986).

55. O conceito de viragem, utilizado como metáfora naquela discussão sobre o vídeo, reporta-se ao procedimento de revelação fotográfica da imagem, significando banho ou filtro.

*viragem*⁵⁵ uma metáfora instigante para discutir as visualidades populares, desconiderando, nesse banho conceitual, uma noção de cultura como substrato autêntico, isolado, intocável.

56. Link para download ou visualização da narrativa audiovisual *Lugar Perdido*: <http://www.youtube.com/watch?v=sb8jPulfl_4>. Acesso em 14/3/2014.

Produzi o vídeo denominado *Lugar Perdido*⁵⁶ abordando um momento na vida de uma poteira em sua jornada ordinária de recolhimento da matéria bruta que sustenta seu trabalho. Na companhia de uma criança, do condutor do barco e da pesquisadora (ocultos), as imagens mostram a paisagem de um Brasil profundo, porém de maneira desnaturalizada, provocando o estranhamento em função da música erudita, dos recursos de edição e da deriva imagética que foca no não dito.



Esse exercício poético constitui-se num registro documental da pesquisa no formato de um *libellus*, e dessa maneira foi compartilhado no YouTube e no Facebook, resultando em comentários que favoreceram o andamento da investigação, e assim a discussão sobre o conceito de viragem na estética popular, ou melhor, das transformações nos modos de conceber as visualidades populares na perspectiva do contemporâneo.

◀ PRANCHA 52 - Viagem para o local de extração de barro. Fonte: arquivo da autora.

Através da interação em rede com sujeitos de diversas localidades e formações culturais, pude inferir que o conceito de viragem inspirou uma discussão contundente a respeito do tema, e nesse sentido favoreceu a construção de noções estéticas, culturais e políticas apropriadas para o estudo das visualidades populares, numa ótica que propositalmente se desloca do estatuto ontológico da arte. No debate fluido com interlocutores de perfil diversificado, foi recorrente o pensar sobre a questão da produção cultural (popular ou não) enquanto algo que é feito por indivíduos e sociedades em seu jogo de relações e lutas.

III "A gente se juntou no barro" [Etnia]



tradição cerâmica confunde-se com a própria história da humanidade, constituindo-se num prisma a refletir patrimônios culturais polifônicos. Por meio das obras fabricadas com a tecnologia cerâmica, que sobreviveu como legado de passagem e ritualização das conquistas e valores humanos, pode-se conhecer as culturas desaparecidas, posto que as demais manifestações, como “tecelagem, arte plumária, madeira, desintegraram-se com o passar dos tempos” (DALGLISH, 2008, p. 21).



◀ ▼ PRANCHA 53 – *A cerâmica na história*. Acima, caçaro-la Beniwa (Amazonas); abaixo, cadastramento de olarias em Rosário. Fonte: Museu do Índio e arquivo da autora.

A arqueologia demonstra que essa tradição firmou-se entre os índios do Brasil muitos séculos antes do domínio territorial europeu, fundindo-se com outras tecnologias, conhecimentos e formas produtivas quando por aqui foram instaladas as olarias. Segundo Valladares (1996, p. 29), “o indígena e o africano foram instruídos nas novas técnicas e essas olarias se transformaram, aos poucos, em verdadeiros estabelecimentos industriais”. Tais empreendimentos conviveram com oficinas rudimentares, galpões improvisados, mecanismos rústicos, fornos a céu aberto, regimes de trabalho desconcentrados etc.



57. Idem, *ibidem*, p. 104.

Constituiu-se em um legado indígena a maneira de construir utensílios de barro, e em prospecções feitas na região de Pindaré do Maranhão, em 1919, ficou evidenciada a existência de sítios onde foram coletados “milhares de cacos de uma cerâmica original, com as paredes marcadas com a impressão de folhas e de cestaria” (PROUS, 2007, p. 94). Na mesma obra o autor acrescenta comentários sobre a preparação da cerâmica pelas mulheres Tupinambá, mencionando que os “desenhos de Hans Staden mostram que as entranhas dos sacrificados eram recebidas e expostas nas vasilhas pintadas pelas mulheres”⁵⁷.

Juntas, as tradições europeia, indígena e africana amalgamaram a cerâmica popular que se proliferou nas diversas regiões brasileiras, dividida em figurativa e utilitária. Os mestres ceramistas que as produziam contavam com matéria-prima abundante e dominavam as diversas fases do ofício: coleta, tratamento, modelagem, pintura e queima. Naquele momento histórico emergiu o problema da distribuição das peças e se configurou um novo tipo de divisão social do trabalho, no qual os homens fabricavam tijolos e telhas, ao passo que as mulheres se ocupavam de uma multiplicidade de utensílios, dentre os quais, potes, moringas, tigelas, travessas, panelas etc.⁵⁸

58. O depoimento de seu Dedé gravado em audiovisual em dezembro de 2008 esclarece que na cidade de Rosário as olarias especializaram-se em tijolo e telha, atuando como pequenas indústrias, ao passo que “na rua de baixo ficava esse povo que fazia panelas, as paneleiras”.

► PRANCHA 54 - Louças de barro de Maria do Pote. Fonte: arquivo da autora.



Segundo comenta o folclorista Edison Carneiro, a passagem do artesanato utilitário para a arte popular se deu somente no séc. XX, quando os bonequeiros nordestinos romperam com “as antigas ligações com a agricultura e tornaram-se especialistas de tempo integral, exibindo as suas obras na feira local” (*apud* VALLADARES, 1996, p. 32). A profissionalização dos mestres e artesãos deu margem à participação da mulher como sujeito da cultura, sendo aí que se instaura a preocupação desta pesquisa com Maria do Pote e o seu contexto, ou seja, com o legado étnico de um povo que “se juntou no barro”⁵⁹, segundo ela mesma disse.

59. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em maio de 2007 (arquivo da autora).



▲ PRANCHA 55 - *Queima de peças*. Fonte: arquivo da autora.

Enquanto mistura étnica de saberes identitários, processos e fazeres culturalmente homogêneos, infiro que a cerâmica tradicional daquele lugar tenha sido herdada principalmente dos índios, devido ao procedimento de fabricação que é utilizado por Maria do Pote, como o fora por seus predecessores daquela região. Afinal, a técnica e muitos outros aspectos são coincidentes, como o conhecimento sobre o barro, a capacidade de identificar os depósitos, a preparação da lenha, enfim “tudo é conhecimento adquirido dos antepassados” (VALLADARES, 1996, p. 30).

Também a modelagem praticada por Maria do Pote guarda semelhança direta com a técnica herdada dos indígenas brasileiros, desde o tratamento do barro, a feitura e superposição dos rolinhos para compor a peça, o acabamento e a secagem antes da queima, assim como instrumentos que utiliza: vasilha d’água, caco de cuia, sabugo de milho, tacos de madeira, molambo e outros. Contudo, não há estudos anteriores sobre a procedência do conhecimento cerâmico no Períá, mas evidências rememoradas pelas pessoas que conhecem a história do local.

▼ PRANCHA 56 - Dona Maria, sua filha Delza e morador anônimo. A cena noturna mostra o local denominado pelos moradores do Peria de *cemitério índio*. Fonte: arquivo da autora.



Outro marco da presença de antepassados indígenas naquele local deve-se ao suposto cemitério índio – um espaço a céu aberto que ladeia o largo entre a igreja e o rio. Em dada ocasião recolhi alguns ossos daquele lugar e os entreguei ao Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, sugerindo que fosse feita análise do material. O depoimento de Delza, filha de Maria do Pote, e que da mãe herdou a *veia* cerâmica, conforme ela mesma reconhece, dá conta de que este assunto é considerado pelas pessoas do Peria, desde sua infância, conforme esclarece:



Aquilo ali é antigo. Os ossos apareciam quando chovia muito, era osso de perna de gente, osso de costela, eu nunca vi uma caveira, mas teve uma vez que achamos um osso de braço. A criançada se divertia metendo medo nos outros quando alguém achava um osso grande. Quando eu era pequena morria de medo das estórias de assombração, de esqueleto, de segregado... Segregados eram os presos que fugiam e vinham aqui pra atentar a gente, pra meter medo nas crianças. Eu me lembro que de noite a gente sentava no largo e tinha sempre quem contasse estórias sobre o cemitério dos índios⁶⁰.

60. Depoimento de Delza Maria Frazão gravado em audiovisual em março de 2014 (arquivo da autora).

A discussão sobre a arte indígena põe lenha na fogueira das questões trazidas pela cultura visual, uma vez que os feitos desses povos não partilham da noção de arte praticada no Ocidente, e suas culturas sequer tinham palavras equivalentes à estética

ou ao gosto. Destarte, o debate sobre a distinção tradicionalmente dimensionada entre arte e artefato, aliado à ideia de inovação criativa da produção credenciada como artística, fez com que fosse tangenciada a evidência de que o estudo da arte trata de assuntos subjacentes a campos e domínios sociais, religiosos e cognitivos de um modo geral (VIDAL, 1992).

Conforme foi mencionado no capítulo anterior, desde a virada cultural o conceito de erudito – que priorizava a apreciação do belo nos termos estabelecidos no decorrer dos séculos XVII a XIX – passou a ser rediscutido e até mesmo redimensionado, admitindo-se, hoje, que as sociedades têm seus estilos próprios de ser, gostar e expressar-se, visto que o ser humano, como ser social, realiza-se através de objetos, imagens, palavras e gestos que se tornam “vetores da sua ação e pensamento sobre o mundo” (LAGROU, 2009, p.11).

Essa é uma discussão sem fim, mas o fato é que, assim como a arte contemporânea, a arte indígena e as visualidades populares constituem-se em formas que imprimem a igualdade entre o *eu* e o *outro*, permitindo que o sujeito organize sua própria história em resposta à história que acaba de ver. Nesse contexto, a dita obra de arte “funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores” (BOURRIAUD, 2009, p. 16).

As marcas étnicas cravadas na história do Peria resumem-se a apontamentos esparsos sobre fatos isolados, não sistematizados, que vêm à tona através da oralidade, especialmente pela ativação da memória dos mais velhos. Todavia, ao esquivar-se de um estudo crítico acerca da natureza ou do sentido da arte, naquelas dadas circunstâncias, este trabalho voltou-se para a análise de uma história de vida assentada em singularidades, preocupando-se em compreender a dimensão étnica da experiência de Maria do Pote, bem como a importância de sua ação pró-ativa em prol de si, dos seus e da comunidade, algo que a qualifica como uma mestre de saber, ou griô.

IV "Eu amasso, dou meu jeito, os potes grandes eu levanto devagar"

[Identidade]



As diferentes representações do popular e suas relações com outras esferas da cultura implicam perfis hibridizados de sujeitos, ora artistas, ora artesãos. Se no passado a arte popular era identificada apenas por produções de um mundo rural distanciado, hoje esta realidade se transformou, e mesmo nos rincões distantes as pessoas podem se conectar de maneiras diversas, seja pelos modos convencionais, seja por celulares e internet.



▲ PRANCHA 57 - Maria do Pote e alguns de seus utensílios de guardar água. Fonte: arquivo da autora.

Nessa conjuntura, muitos artistas populares que migraram para as grandes cidades continuam mantendo vínculos com amigos e parentes que permanecem nas zonas rurais, comungando de uma mesma cultura. Se antes era mais difícil manter constância nessa interação, hoje, ao mudar-se de um lugar para outro, o sujeito não necessariamente isola-se do seu universo de referência.

Ao integrar um mosaico de oportunidades aberto ao tempo e às condições sociais, a arte popular instaura-se na cultura como uma forma de trabalho produtivo das pessoas que nela se envolvem e por ela são envolvidas. Segundo Hall (2003), as relações entre as necessidades humanas e a matéria prima resultam de um “conhecimento da tradição e de um conjunto efetivo de genealogias; mas o que esse *desvio através de seus passados* faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos”⁶¹.

61. Idem, p. 43, grifos do autor.

A cultura gera significados partilhados e a linguagem (oral, visual, gestual) é o meio privilegiado com que se dá sentido à interpretação do mundo, com consequências que influenciam, entretêm, persuadem ou instruem as maneiras de sentir e pensar. Aí está implicada a questão do valor das coisas, e, no caso da cerâmica tradicional,

torna-se necessário que o reconhecimento identitário e o empoderamento dos produtores se estabeleça de uma maneira concreta, na perspectiva social, a começar pela visibilidade dos seus artefatos frente às demais produções e manifestações circulantes.

Com o objetivo de identificar o grau de visibilidade da arte popular produzida por pessoas como Maria do Pote, muitas podem ser as vias de empreender a jornada, seja utilizando uma base de conhecimentos acumulados numa ótica etnográfica, colhendo a fala viva, a visão de mundo, o modo de ser e conviver, seja aliando os registros e análises acerca desses procedimentos do fazer ordinário com o intuito de criar possibilidades de mediação, quando de sua difusão/circulação nos espaços culturais e educativos.

Múltiplos procedimentos e temas foram privilegiados nessa pesquisa, tornando-se importante ressaltar alguns aspectos sobre a questão da identidade pinçados no trabalho de campo. Maria do Pote se reconhece nos vários papéis sociais e profissionais que vem assumindo no correr da vida, conforme ela assegura em vários depoimentos. Se na adolescência foi lavradora e artesã, tornando-se mais tarde esposa, mãe, agente de saúde e comerciante, na verdade nunca abandonou a lida no barro, reinventando-se conforme as exigências e necessidades do tempo, as condições materiais e profissionais, bem como o próprio sentido da existência.

No momento em que a tecnologia da cerâmica artesanal deixou de ser hegemônica no uso doméstico e os utensílios passaram a ser fabricados pela indústria do plástico e derivados, os artesãos tiveram que reinventar a sua produção. E, como os elementos de reconhecimento e identificação da cultura constituem-se em experiências que são recriadas e em atitudes que são reconhecíveis – a considerar a maneira como os sujeitos respondem seus desafios nas práticas cotidianas –, Maria do Pote teve que se adequar à mudança efetivada na estética do artesanato utilitário, conforme evidencia a seguinte fala: “eu amasso, dou meu jeito, os potes grandes eu levanto devagar, porque hoje em dia ninguém quer saber mais dos pequenos, eles não têm serventia, quase não têm saída”⁶².

62. Depoimento de Maria do Pote gravado em áudio em dezembro de 2012 (arquivo da autora).



Conforme mencionado no capítulo anterior, a virada no trabalho de Maria do Pote coincide com aquilo que se deu na transição entre as formas representativas da cultura material do povo (FROTA, s/d), embora um pouco tardiamente, pois suas peças e potes adquiriram um cunho decorativo por volta dos anos 1990, quando conquistaram novos territórios de circulação, contudo sem desprezar a vocação anterior, de ordem utilitária; por sinal, ela sequer vê diferença entre uma coisa e outra, conforme observa:

◀ PRANCHA 58- *Detalhe da boca do pote. Decoração em alto relevo.*
Fonte: arquivo da autora.

63. Depoimento de Maria do Pote gravado em áudio em dezembro de 2012 (arquivo da autora).

Pode vir alguém e comprar um alguidar pra enfeitar a casa, ou então pra botar um buquê de flores dentro dele, eu já vi assim, fica bonito. Mas também pode aparecer alguém que quer um pote pra botar água e é bom assim porque cabe quase o mesmo tanto desses tanques de casa, num tem diferença⁶³.

É curioso como essa mudança deu-se num momento bastante significativo para a vida de dona Maria, quando se sucederam vários fatos entrelaçados: colação de grau na educação fundamental; envolvimento em cursos do SEBRAE-MA; viagem de intercâmbio a polos cerâmicos de Minas Gerais, do Piauí e também do Maranhão, proporcionados por órgãos públicos; participação em projetos sociais; posse no cargo de agente de saúde municipal de Humberto de Campos.

De maneira contemplativa, como de resto é a sua característica de vida, ela guarda boas recordações daquele período em que as coisas melhoraram para si e toda a família, preparando-a para a dureza da década seguinte, quando passou a maior parte do tempo sem a companhia dos filhos, que haviam seguido seus desígnios, e quando a sua nova condição de agente de saúde a levou a trabalhar sob “sol, chuva e sereno, pulando nas sombras das moita, saindo daqui quando raiava o dia e voltando só pelas seis horas da tarde, andando nas areia, nos mato, pesando os menino, perguntando os problemas de saúde deles⁶⁴”.

64. Idem, julho de 2009.

Essa jornada prejudicou bastante a sua saúde e tornou frequente as dores no joelho e coluna vertebral. Mas as mudanças no corpo e na vida cotidiana foram absorvidas de uma maneira madura, assentada na experiência, o que a levou a acompanhar as mudanças ocasionadas pela vida social na comunidade, como se pode depreender no excerto abaixo, que trata da questão do processo migratório e das dificuldades da vida atual, na(s) cidade(s):

O povo que deixou o *centro* foi ficando mais pobre e ainda mais dependente do auxílio do governo, sem saber como educar as crianças, foi isso o que aconteceu. A gente vê aquela cidade boa, com as coisas tudo lá, tanto bairrozinho novo, mas tem gente, com toda certeza, que passa o dia todinho sem ter uma mão de farinha pra comer porque não tem dinheiro pra comprar. Num sabe ler, num tem um emprego, vai viver de quê? Deixou o *centro* que tem um bom mato, onde pode criar uma galinha, deixou tudo e esse povo todo foi pra Humberto de Campos, pra outras cidades grandes, fizeram lá um ranchinho, ou bem feito ou mal feito, botaram as criança nas escola, e o que é que aconteceu?⁶⁵

65. Depoimento de Maria do Pote gravado em áudio em dezembro de 2012 (arquivo da autora).

Como cronista de seu próprio contexto, Maria do Pote faz a pergunta imaginando uma resposta que a seguir passa a comentar, utilizando como argumento os indicadores tirados da própria experiência:

66. Depoimento de Maria do Pote gravado em áudio em dezembro de 2012 (arquivo da autora).

É aumento da gravidez entre adolescentes, é prostituição, é uso de drogas, é pessoas sem educação nem profissão, nem os pais também querem trabalhar, só receber [...] é uma tristeza essa dependência, fica as pessoas sem cuidarem do que é seu, sem batalhar pelo que é seu⁶⁶.

Ao valorizar sua própria determinação, assegura que sempre teve disposição para o trabalho, certa de que no passado as dificuldades eram ainda maiores. Dois casamentos, dez filhos, dois enteados, muita responsabilidade acumulada, ainda assim ela exerce a labuta diária de agente de saúde, artista/artesã do barro, e aos finais de

semana dona de um bar/restaurante à beira do rio, onde aproveita para tomar banho, lavar roupa e fazer *terapia*. Achei interessante ela utilizar esse termo e, nas últimas idas ao campo, conseguíamos re-

servar tempo para a prática de exercícios na água morna do Peria. A propósito, diversas vezes conversamos sobre a possibilidade da vida saudável e a importância do *cuidar de si*, que para ela vincula-se a uma dimensão espiritual.



▲ PRANCHA 59 - Na sala de jantar. Sentada à mesa durante entrevista, dona Maria relata as dificuldades daquele momento: doença na família, falta de água potável em sua casa e excesso de chuva, fatores que a impediram de cumprir sua meta na lida na cerâmica (maio de 2015). Fonte: arquivo da autora.

✓ “Imperatriz me convidou pra eu cantar nesse salão”

[Crença]



o visitar o Periaá por mais de uma década percebi que são vários os momentos festivos, no correr do ano, com alguma agitação especialmente no carnaval, São João, feriados prolongados e eventos, mas o momento de maior apelo comunitário ocorre no festejo do Divino Espírito Santo. Devido à descontração e à alegria que configuram a maneira de festejar do povo maranhense, o que se vê naquele antigo povoado não é diferente, num convívio inusitado entre o sagrado e o profano, entre a seriedade e o afrouxamento social.

Contam os mais velhos que o festejo é realizado desde o final do séc. XIX⁶⁷ e que inicialmente acontecia na sexta-feira

67. Lima (1988) observa que a vinda dos açorianos para São Luís e Alcântara, no séc. XVII, e sua posterior migração para o interior, colaborou decisivamente para a difusão e diversificação da maneira como se desenvolve o ritual do Divino Espírito Santo, que guarda em comum a Santa Coroa, a Bandeira, o ícone da Pomba.

► PRANCHA 60 - *Mastro do Divino*. Comunidade participa do ritual de levante do mastro. Fonte: arquivo da autora.



seguinte ao domingo da Santíssima Trindade, por sua vez subsequente ao domingo de Pentecostes. Conforme procede nas demais cidades do Maranhão, isso se dá geralmente em maio, a depender do calendário anual, mas no Peria a data do festejo foi alterada para o período compreendido entre fins de novembro ou início de dezembro, mediante decisão da paróquia. A mudança se deu para evitar o período chuvoso, de maneira a amenizar a árdua caminhada da procissão, segundo relatou o Padre Robério, pároco de Humberto de Campos⁶⁸.

68. In: anotação do caderno de campo.

O Império que guarda a Santa Coroa e para onde convergem as atenções do festejo foi construído em meio à obra de reconstrução da igreja, feita a mando dos eclesiásticos na década de 1970, segundo relato do professor Raimundo Leones⁶⁹, integrante da comissão administradora da paróquia. Ele acrescentou que a edificação teve que ser reformada duas vezes, antes da derradeira (atual), possivelmente devido à fragilidade construtiva. Ao seu lado, mais próximo do rio Peria, fica o *cemitério* onde se encontram enterrados os ossos humanos, possivelmente de indígenas, embora só se saiba dessa suposta origem mediante relatos da tradição oral.

69. Idem, *ibidem*.



Em todo o povoado a atitude colaborativa dos católicos se evidencia de maneira diligente, sob diversos pontos de vista. Por exem-

◀ PRANCHA 61 - No interior do Império. Maria de Jesua fotografa Maria José, ambas filhas de dona Maria; ao fundo o imperador no trono e seu secto (festejo de 2012). Fonte: arquivo da autora.



▲ PRANCHA 62 - *Bandeirolas enfeitam a torre da igreja.* Fonte: arquivo da autora. que leva a Humberto de Campos.

70. Depoimento de Desuíta gravado em novembro de 2012 (arquivo pessoal). Todavia, um ano depois (2013), notei a edificação em andamento de um enorme templo da Igreja Universal do Reino de Deus.

plo, em 2012, quando uma nova reforma reerguia a torre do sino, e a pintura recente nas paredes internas abrilhantava as celebrações do Divino, Deusuíta, secretária da paróquia e sobrinha de dona Maria, zelava cuidadosamente dos bens e paramentos da igreja, todos muito simples, porém muito bem acondicionados e limpos em razão de seu valor litúrgico. Os católicos mais assíduos aos cultos reclamam dos excessos praticados pelos demais frequentadores do festejo, demonstrando orgulho de sua própria devoção, como no seguinte relato: “a gente num escuta *tambor* por aqui, quase todo mundo é católico, os protestantes [*evangélicos*] são muito poucos, fizeram uma igreja deles mas pouca gente vai⁷⁰”.

O cronograma do festejo tem uma rotina passível de mudança, em alguns momentos, porém conta com um padrão repetido ano a ano. Tudo começa com uma concentração na matriz de Humberto de Campos, às sete da manhã de sexta-feira, preparatória para a romaria de devotos. A procissão se caracteriza tanto pelos ritos, estações (parada nas casas de fiéis), bandeira do Divino, som dos tambores, canções e danças das caixeiras, como pela chegada ao Periaá na forma de um triunfo medieval. Por volta das onze horas se reza a missa e depois o padre batiza o mastro alvirrubro assentado no areal do largo, enfeitado com fitas, frutas e bandeirolas.

71. Esta descrição foi feita a partir da observação de cinco festejos, de vários depoimentos de pessoas da comunidade e da informação contida em um folheto preparado especialmente para o evento de 2013 pela paróquia de São José do Perá, com texto organizado por Dulcinéia Lopes Espíndola dos Santos.



▲ PRANCHA 63 - Pomba do Divino Espírito Santo. Fonte: arquivo da autora.

No dia seguinte (sábado) é feita a coroação do Imperador no prédio do Império, onde se dá a partilha da fartura, com distribuição de salgados, doces, licores etc. O mesmo procedimento é adotado no trono do Mordomo Régio. Já no domingo ocorre a missa solene com saudação e salva de foguetes, repetindo-se o batuque de caixas e cânticos das caixeiras, constando como último ritual o depoimento do promesseiro.⁷¹ Durante o festejo de 2013 acompanhei a dificuldade da promesseira Lúcia, moradora da cidade de Rosário, que à última hora quase desistiu do coroamento de seu filho, por escassez de recursos, mas a comunidade colaborou ativamente para que ela cumprisse a tarefa e assim pagasse a dívida que ocasionara a promessa.

Durante os três dias e duas noites que marcam os festejos, as comemorações profanas acontecem em atendimento ao gosto diversificado dos moradores. A cidade veste-se de vermelho e branco, cores que metaforizam as labaredas de fogo

► PRANCHA 64 - Cortejo das caixeiras. Após a missa, o cortejo segue até o mastro, e depois para a casa do Mordomo. Fonte: arquivo da autora.





▲ PRANCHA 65 - *Caixeiras e caixas do Divino Espírito*. Fonte: arquivo da autora.

72. Depoimento de dona Lucinda anotado em dezembro de 2012 (arquivo da autora).

e a pomba do Divino Espírito Santo. As bandeirolas penduradas entre a igreja, o mastro e as árvores que margeiam o largo colorem o branco intenso das areias que domina a paisagem, comungado ao azul celeste acima do horizonte constantemente manchado pela fumaça dos fogos de artifício. Aquele é mesmo um momento ímpar na vida da comunidade, que acolhe muitas pessoas vindas de fora e alguns antigos moradores para cultivar a religiosidade cristã e a festividade pagã, onde predominam os leilões, rodadas de bingo, brincadeiras e sessões dançantes de *reggae*, brega e pagode que seguem madrugada afora, animadas pelos altos decibéis das radiolas.

Ouvi de dona Maria a confiança de que para se viver o momento do Divino Espírito Santo é preciso ter fé e renová-la com orações, novenas, romarias e outros trabalhos de devoção, e por isso toda a sua família participa assiduamente das atividades. A sua irmã Lucinda lembra de quando não tinha energia elétrica e se acendiam os faróis e velas, ficando “o largo tão cheio de gente que as crianças se perdiam no meio da confusão”⁷²; a filha caçula, Maria de Jesus, integra a nova geração de caixeiras; as outras duas filhas, Jane e Maria José, desfrutaram de tudo, junto à neta Nayara, que está na lista de espera do Império – no ano de 2021, quando terá dezessete anos, será sua vez de receber a coroa de Imperatriz. Ademais, parentes e amigos vêm de longe para pagar dádivas ou simplesmente deleitarem-se durante o período de devoção e folia.

73. Os versos acima integram uma das canções que integram o CD, sem título, vendido pela comissão organizadora vinculada à paróquia no festejo de 2012.

A convocação para o levantar da bandeira do Divino que é dirigida aos participantes da festa se traduz em versos do repertório cantado pelas caixeiras, como na seguinte estrofe: “Imperatriz me convidou pra eu cantar nesse salão / Eu sou caixeira do Divino e não posso dizer que não⁷³”. Pensando à maneira de Gruzinski (2011) sobre esse momento especial que é vivido pela comunidade do Peria, imagino que os significados simbólicos incrustam-se no coração das metamorfoses, alongando a continuidade das coisas ordinárias e fazendo com que um rito secular siga transpassando culturas distintas, tempos afora, sofrendo as contaminações ou interferências que denotam as características e especificidades típicas das paisagens locais.

Os moradores do Peria reconhecem que ali não se dá muita importância para as tradições culturais, embora os mais velhos comentem sobre a existência de várias expressões e manifestações desaparecidas nos últimos anos. O próprio artesanato cerâmico, cujos depoimentos indicaram ter sido bastante promissor, agora conta somente com o exercício de Maria do Pote, pois do seu grupo de colaboradoras, outrora atuante, não sobrou ninguém para assegurar a manutenção da atividade, além dessa artesã.

▼ PRANCHA 66 - *Cenas do Divino Espírito Santo*. Abaixo, à direita, a pesquisadora com dona Lucinda, ex-ceramista e irmã de dona Maria. Fonte: arquivo da autora.



VI "O sustento é peixe, feijão e farinha" [Culinária]



o privilegiar certos aspectos que dizem respeito à subjetividade dos indivíduos, trazendo à tona as particularidades e outros aspectos identitários que lhes são inerentes, a cultura visual propôs mudanças significativas na concepção teórica e metodológica da pesquisa. Tomando em consideração uma discussão pluralista que envolveu as áreas das artes visuais, história da arte e ensino de arte, as visualidades ganharam relevância neste trabalho, e assim superaram o mero papel de ilustração ou testemunho. Essa estratégia potencializou a descrição e análise das questões objetivas e das subjetividades evidenciadas no contexto empírico, à busca de uma compreensão esmerada sobre as relações entre indivíduos e sociedade, na perspectiva da teoria.

Utilizando táticas de compreensão do cotidiano para vislumbrar um pensar

► PRANCHA 67 - *A dupla de pesquisa*. No bar/restaurante Beira Mar, de propriedade de dona Maria. Fonte: arquivo da autora.





▲ PRANCHA 68 - *Cozinha do bar/restaurante*. A imagem mostra dona Maria preparando a comida que serve aos fregueses nos finais de semana, pois o consumo dos pratos e bebidas constitui um importante complemento de sua renda. Fonte: arquivo da autora.

74. A referência ao termo caleidoscópio não se constitui apenas em uma metáfora, mas no exercício concreto que me levou à criação de poéticas visuais (descritas no próximo capítulo).

75. Depoimento de Delza gravado em áudio em março de 2014 (arquivo da autora).

narrativo sobre a variedade de imagens que transitam e criam significados ordinários, conforme sugere Tavin (2009), este tópico do decálogo explora o tema da culinária, reportando-se a imagens, depoimentos e situações que tratam das experiências partilhadas na ação educativa que moveu o trabalho da pesquisa.

Durante as visitas ao campo conheci a comida simples e saborosa de dona Maria, e nas diversas ocasiões em que estivemos juntas, no Peria e em outros lugares – Humberto de Campos, Morros, São Luís e São José de Ribamar –, a conversa sobre o tema da culinária desenvolveu-se com naturalidade, desvelando mais uma dentre as faces caleidoscópicas de dona Maria.⁷⁴

Os depoimentos de alguns dos familiares de dona Maria atestam a qualidade de sua comida, mas, na contramão, a primogênita Delza, lembra que “antigamente ela não era muito boa nisso e talvez nem tivesse culpa porque a dificuldade era muita e a comida era mesmo só o peixe no caldo com sal e pimenta do reino, o arroz, a farinha, sem muita novidade”⁷⁵. Ocorre que por necessidade dona Maria tornou-se cozinheira e depois seguiu aperfeiçoando essa prática com determinação, fazendo com que os



▲ PRANCHA 69 - Gêneros da culinária do Perá. Alguns alimentos (farinha, camarão sêco, etc.) são guardados em côfos; os temperos e complementos em vasilhas menores. Fonte: arquivo da autora.

76. Os peixes mais consumidos no Perá são: uritinga, bagre, pescadinha, tainha ou piaba, além do caranguejo e do camarão, sendo este de consumo mais raro.

77. Nas duas últimas visitas percebi o desaparecimento dos porcos, gansos e da maioria das galinhas, inclusive um dos cachorros, vendidos para custear despesas da casa.

alimentos preparados por ela, simples, aseados e bem temperados, passassem a ser recomendados pelos familiares e fregueses. Eu mesma atestei que seus pratos satisfazem com leveza as necessidades do corpo, possuindo, além disso, um aspecto cultural que reveste o sentimento de um prazer envolvido em sabores, aromas e outras características naturais da culinária do litoral maranhense (LIMA, 1998).

Em casa como no bar/restaurante, ela serve a comida em pratos de cerâmica feitos em sua olaria, mantendo sempre limpos e arrumados a copa e o salão. O preparo dos alimentos se dá no quintal de sua casa, sobre a madeira rústica de um giral, usando caneco e baldes de água para lavar os gêneros em tigelas, bacias ou vasos de barro em formato de cone invertido, chamados de alguidar. Pica com agilidade os legumes, tomate, cebola, pimentão e alho, com a faca; mistura temperos secos e verdes; salga os pedaços de peixe⁷⁶, galinha, porco ou gado, usando as mãos como se esculpisse peças de barro. As sobras são jogadas aos animais criados na cercania do terreno: cachorro, galinha, pato, ganso, macaco e porco.⁷⁷

Como faz de tudo para sobreviver com dignidade, ela é bastante reservada no trato pessoal, além de econômica nas coisas do cotidiano, e uma certa vez me confidenciou: “dona Denise, não preciso de muito pra viver. O sustento é peixe, feijão e



farinha”⁷⁸. Mas não fica só nesses itens básicos, pois no raiar do dia passa o café, a ser desfrutado com leite, beiju ou cuscuz (quando há), e entre as refeições se alimenta e oferece frutas de época, como buriti, caju, manga ou coco.

No povoado há muitas mangueiras e alguns sítios de caju, além de outras frutas, mas o terreno arenoso e os vastos areais não ajudaram a cultivar nas pessoas o gosto pelo plantio de árvores, assim como as circunstâncias da existência social não favo-

78. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em julho de 2009 (arquivo da autora).

79. Conforme foi mencionado anteriormente, algumas vezes presenciei sua prática de escambo, ou seja, a troca de peças de cerâmica por outras coisas de valor monetário equivalente.

receram a manutenção da tradição da lavoura e dos roçados. Por sinal, a maioria dos alimentos consumidos pela comunidade é produzido fora dali e comprado por preços menores somente nas feiras de Humberto de Campos⁷⁹.

▲ ▶ PRANCHAS 70 e 71 - Bar/restaurante Beira Mar I e II. Acima vista externa; ao lado, dona Maria no interior do seu estabelecimento.



VII “Eu me formei artesã, uma mulher artesã” [Gênero]



o refletir sobre como se deu a minha inserção no campo, infiro que o conhecimento prévio do contexto, ocasionado pelo projeto de extensão Cerâmica do Maranhão, favoreceu o encaminhamento dos objetivos da pesquisa, além de propiciar a elaboração de uma visão bem pessoal sobre Maria do Pote, fundamentada em concretudes e subjetividades.

Compreendendo que o processo da vida social situa-se entre a identidade de origem e a trajetória de ramificações que nela transitam e geram significados, o estudo sobre Maria do Pote evidenciou a necessidade de um diálogo com certos assuntos evidenciados no campo empírico, destacando-se as questões relativas à memória, portabilidade e ao gênero, dentre outras, na suposição de que as visualidades, os discursos e as demais possibilidades narrativas favorecem o entendimento da realidade concreta e as subjetivações que dela são decorrentes.

Entretanto, na medida em que se faz necessário ressaltar que os apontamentos deste item do decálogo reportam-se a discussões tratadas na literatura sobre gênero, é im-

portante esclarecer que não desenvolvi uma exploração exaustiva acerca do conceito, uma vez que o texto não aprofunda possíveis conexões com relações de poder, como parentesco, trabalho, sistema político, educação etc. Nessa via, a presente seção privilegia as singularidades e maneiras performativas com que Maria José Frazão Costa descreve o entrelaçamento desses aspectos, geralmente destacados nos estudos de gênero, através da bricolagem de suas lembranças, experiências e relatos.



▲ PRANCHA 72 - Caminhada de casa para a igreja. Fonte: arquivo da autora.

Para Butler (2003), na questão da performatividade, as palavras provocam ações e atuações, enunciando a discussão da ordem e do poder legitimado pela cultura. As palavras agem e estando a sociedade organizada dentro de normas e de leis que funcionam pelo discurso, torna-se impossível sofrer os efeitos do gênero fora do discurso, pois esse dispositivo comunicacional infunde aquilo que, em si, constitui-se no gênero. Dessa maneira, se antes os corpos eram vítimas da legislação da anatomia e depois passaram a ser vitimados pela *generificação* protagonizada no discurso social, cabe fazer a desconstrução dessas relações de poder. Os papéis sociais vividos pelas pessoas implicam naquilo que elas são ou no que poderiam vir a ser, independentemente da ideia de destino natural das coisas, em que o excluído é produzido no discurso, e o seu lugar é o silêncio.

80. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2012 (arquivo da autora).

De uma das entrevistas feitas com Maria do Pote retirei o seguinte fragmento: “eu me formei artesã, uma mulher artesã”⁸⁰. A subjeção identitária percebida nessa anun-
 çiação alude a temas clássicos dos estudos de gênero, em especial a trabalho e educa-
 ção, como aos domínios de sexo, raça etc., a considerar a dimensão performativa da
 palavra. Assim, na perspectiva educativa, a formação de Maria do Pote traz a marca
 das experiências passadas, da tradição oleira, das interferências da cultura local, das
 informações advindas do meio circundante e dos hábitos perceptuais manifestados
 inconscientemente, além da iniciação feita por dona Josefa, quando ela ainda era
 adolescente.

▼ PRANCHA 73 - *Libellus Pés descalços*. Fonte: arqui-
 vo da autora.





Ora, se o processo perceptivo que apurou seu trabalho de modelagem do barro e de produção dos potes desenvolveu-se entre a necessidade da sobrevivência e a perseverança do amor à vida, isso se foi traduzindo em formatos distintos de conceber suas peças, paulatinamente, sem a necessidade de estabelecimento de distinções entre uma natureza utilitária e outra artística, mesmo quando decidiu que suas peças teriam como destino principal a decoração de interiores, o que se deu a partir dos anos 1990.



Dessa maneira, o ato/processo de tornar-se uma mulher artesã exigiu muita aplicação, perseverança, sabedoria técnica e artística, no decorrer de anos a fio, e isso resultou em rupturas e fusões identitárias radicais quanto a sua atuação perante o ambiente social. Ocorre que, diferentemente daquilo que se pode perceber em comunidades oleiras que preservam antigos hábitos produtivos, onde a mulher atende a uma jornada de trabalho que se associa de maneira orgânica aos demais papéis sociais assumidos perante a coletividade (LIMA,

▲ PRANCHA 74 - *Após a queima*. A retirada das peças ainda quentes é uma tarefa árdua. Fonte: Arquivo da autora.

2006), em seu caso o isolamento tornou-se a condição que determinou a maneira como ela deu ritmo e continuidade à profissão, apesar das dificuldades e da quase inexistência de apoio ou parcerias.

Assim como ocorreu na profissão, o contexto social somou-se aos sortilégios e mazelas da existência para demarcar uma situação de provedora do lar, a qual se consolidou na experiência vivenciada em dois casamentos que não avançaram no tempo, segundo ela mesma registra:

[...] eu me casei duas vezes e com meu primeiro marido não tinha dificuldade, porque era eu que trabalhava, ele ajudava na roça, no trabalho, na pesca, em tudo, mas por causa da cerâmica era eu que mantinha os meus filhos, era eu quem mais ajudava em casa. Mas não deu certo [o casamento] e também não tive dificuldade, porque quando eu separei do meu primeiro marido, ele foi embora pra casa da mãe dele, que era no Pau Deitado, e eu fiquei com meus oito filhos. Então eu disse pra minha mãe que eu num dava nenhum dos meus filhos, que eu daria pra Deus mas não dava pra ela nem pra ninguém⁸¹.

81. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em maio de 2008 (arquivo da autora).

As lembranças e as palavras se complementam com gestos precisos que dão sentido à fala, e, apontando os potes e outras peças depositadas na olaria, à espera do processo

final (queima) ou mesmo de compradores que levem dali as já finalizadas, continua o seu depoimento com serenidade, afirmando que deu educação aos filhos com o suor da batalha cotidiana naquela profissão, assim como os vestiu e calçou:

▶ PRANCHA 75 - *Sob o telhado de palha de buriti*. Registro feito durante entrevista com dona Maria. Fonte: arquivo da autora.



Até que depois eu consegui outro marido, mas com esse também não deu certo. Depois ainda tive outro casamento, mas esse durou pouco. Dizem que a gente experimenta três vezes pra crer, e quando eu experimentei as três vezes foi que eu vi que num dava, eu experimentei três vezes pra crer, e agora sei de consciência que não dá mais. Eu disse: eu vou viver só, minha vida é eu sozinha. Imagine, oito do primeiro, com três depois, onze filhos ao todo, e ainda teve um que nasceu morto, do primeiro casamento. Naquele tempo, no interior, a tendência da mulher era só parir, mas depois eu mandei o médico tirar tudo, ele fez em mim a operação de períneo.⁸²

82. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em maio de 2008 (arquivo da autora).

Da infância no *centro* à vida adulta no Peria, com passagens temporárias em São Luís e São José de Ribamar – onde se situa o bairro Pau Deitado –, os relatos de vida

de Maria do Pote trazem à tona uma memória polvilhada de imagens e paisagens, vislumbrando um cruzamento orgânico entre o que se deu e as dinâmicas familiares referentes à sua lida na arte cerâmica.

VIII "A gente tem que cuidar do que é nosso" [Família]



processo de sistematização desta investigação constatou serem raras as imagens alusivas à composição familiar de dona Maria, sendo poucas as fotografias que decoram as paredes de sua casa. Certa vez, agradecendo as fotografias por mim presenteadas, falou que gostava muito de olhar imagens “mostrando a gente fazendo as coisas, recordando de quem tava por perto”, e em seguida acrescentou: “é uma pena que eu num tenha uma lembrança da minha infância, dos meus irmãos nem dos meus pais”⁸³.

⁸³. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em dezembro de 2013 (arquivo da autora).

O depoimento de sua filha Delza já havia alertado acerca desse detalhe singular da pesquisa, quando ela me pediu uma fotografia do rosto de sua mãe pra colocar sobre o móvel da sala, no que foi atendida logo depois. A propósito, algumas leituras

84. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em dezembro de 2013 (arquivo da autora)



▲ PRANCHAS 76 - Fotografias de família na parede. Fonte: arquivo da autora.

contribuíram para que eu pudesse entender esse dado de campo na sua real complexidade: Bosi (2010) valera-se de fotografias para aprofundar conversas sobre as lembranças dos entrevistados, ao passo que Aries (1981)⁸⁴ advertiu sobre a raridade de documentos iconográficos que descrevessem cenas de interior e de família, no período medieval, razão pela qual o estudioso seria forçado a descobrir essas imagens “com o auxílio de uma lupa, e interpretá-las com o reforço de hipóteses”.

Na falta de retratos familiares que ajudassem a avançar na pesquisa iconográfica, para refazer os percalços identitários de dona Maria e assim compreender esse importante tópico de sua vida e trabalho, apoiei-me em excertos retirados dos depoimentos dos colaboradores, realçando também as histórias, nuances e subjetividades extraídas de sua própria fala, invariavelmente emaranhadas a aspectos os mais variados.

Maria José Frazão Costa nasceu no dia cinco de outubro de 1946, em um *centro* chamado Ribeira. Terceira filha de Sebastião Gomes da Costa e Antônia Lima Frazão, conviveu na infância com seus irmãos José Francisco, que atualmente mora em Humberto de Campos, Maria Odília, falecida aos trinta e seis anos de idade, e a caçula Lucinda, que reside no Peria e é sua companheira contumaz nas orações e no trabalho de organização dos festejos do Divino, como nas demais atividades culturais da comunidade.



◀ PRANCHA 77 - *Palestra de Maria do Pote no IFMA*. Fonte: NUPPI.

Sua mãe casou-se pela segunda vez com Manoel Inácio, alguns anos após ter ficado viúva, e com ele teve mais cinco filhos: Maria Batista e Maria Inácio, ambas falecidas; Luzia, que mora na Guiana; Manoel, residente na capital paraense; e Domingas, que mora e trabalha em Humberto de Campos, mas que durante os finais de semana recolhe-se ao Peria, em uma casa contígua à de dona Pote, fato que favorece a convivência e a troca de favores entre as duas irmãs.⁸⁵

85. Em diversas entrevistas e depoimentos, dona Maria mencionou fatos alusivos à composição familiar e ao destino de cada um deles, o que justifica o registro de seus nomes.

Os filhos do primeiro casamento com Eudes chamam-se Delza, Maria do Socorro, Rosângela, Valmir, Deoclécio Neto (falecido com menos de dois anos), José Clóvis e José Manoel. Com o segundo marido Edvaldo teve Regiane, conhecida como Jane, Maria José, conhecida como Cabôco, e Maria de Jesus.

▶ PRANCHA 78 - *Branquinha e Ricardo*. A imagem registra as duas crianças que foram adotadas por dona Maria quando ainda eram bebês. Fonte: arquivo da autora.



Há cerca de onze anos, ao ver-se sozinha, após sua última filha deixar a casa, dona Maria adotou Ricardo e Branquinha, dados a ela ainda em tenra idade, por moradores de regiões próximas que viviam em regime de pobreza aguda. Durante os anos em que estive em contato com seu trabalho registrei o crescimento desses dois enteados e observei o cuidadoso treinamento para tornarem-se colaboradores no trabalho cerâmico.⁸⁶

86. Na última visita ao campo encontrei dona Maria bastante desolada com o fato de que Branquinha a havia deixado sem antes conversar ou justificar, e depois Ricardo fez o mesmo. Eles voltaram para a casa de seus respectivos pais biológicos.

Em 2011 Jane retornou à casa materna, onde ainda mora com a filha Mayara e o marido Cláudio. Maria José, a penúltima filha, é funcionária pública da guarda municipal de Humberto de Campos e vai à casa da mãe com frequência. A caçula Maria de Jesus mora em São Luís, onde se diplomou em Direito, contudo reafirma o orgulho de ser caixeira do Divino e da ajuda na manutenção da cultura de base no Peria.

► PRANCHA 79 - *A neta Mayara*. Fonte: arquivo da autora.

Apesar de ter tentado ensinar aos filhos a arte cerâmica, apenas a primogênita Delza se interessou por isso, conforme assegura o seguinte depoimento:

A minha filha Delza é uma grande artesã, ela dá aula de cerâmica em São Luís e também já deu em Balsas, Miranda do Norte, viu dona Denise, ela andou por esses lugares aí tudo, e é aquela coisa, o que eu ensinei pra ela, ajudou ela a viver, e ela vive com mais melhoria do que se não tivesse esse ofício. Eu mandei ela ir pro Japiáçu porque eu mesma num podia ir, então mandei ela no meu lugar, e ela fez prova de concurso, foi contratada e tá lá até hoje. Foi uma felicidade porque desse jeito ela ganhou um bom emprego, podendo sustentar a família dela e continuar fazendo o que ela gosta.⁸⁷



87. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2012 (arquivo da autora).

Delza Maria Rodrigues é autodidata e o seu gosto pelo barro firmou-se ainda na infância, incentivada pela mãe, e foi por indicação de dona Maria - além do seu próprio empenho - que logrou a nomeação no cargo de instrutora de artesanato do Centro de Artes Japiacu, órgão vinculado à Secretaria de Cultura de São Luís. Este importante centro cultural e educativo foi criado ainda na década de 1970, pela professora maranhense Rosa Mochel, com o objetivo de capacitar a comunidade promovendo

oficinas, realização de feiras, exposições etc. Foi municipalizado em 1993 mas atualmente encontra-se parcialmente inativo, em função da falta de verbas e da deterioração de suas dependências.

Ao considerar a importância do processo educativo e da formação cultural e artística, na trajetória desta pesquisa esses temas estiveram sempre presentes na conversa com os colaboradores, sobretudo nos recortes relativos à vida vivida de Maria do Pote. Observei que para ela cada detalhe disso torna-se importante como maneira de representação identitária, embora não tenha

vindo da família nem da escola a sua iniciação na arte do barro, mas do contexto em que vivia. Ao contrário dela, sua filha Delza desenvolveu em casa o conhecimento



▲ PRANCHA 80 - *Delza no CAJ*. A filha de dona Maria, que é funcionária concursada e já foi diretora do CAJ, mostra algumas de suas criações. Fonte: arquivo da autora.

da modalagem e o gosto pelo artesanato de maneira geral. E esta história se enlaça à de outras mulheres ceramistas, bem como às oportunidades de trabalhar em grupo, conforme atesta o excerto abaixo:

Antigamente eu mais doze ceramistas trabalhava muito por aqui. Era a Cota, a Raimunda, a Dora, a minha irmã Lucinda, a Quequé e a irmã dela, a dona Branca, a Nonata, que era sobrinha de Raimunda, a Socorro, que era filha de Nonata, a Livramento, a Roxa, a Anastácia e o Lelé, único homem do grupo de ceramistas. O marido de Lucinda era o responsável pelo trabalho dos homens, que pegavam no pesado, que buscavam o barro, que transportavam as peças, essas coisas. A gente lutava muito, mas ganhava dinheiro, repartia o que ganhava, e isso às vezes era pouco, mas às vezes dava pra todo mundo sair satisfeito. A gente trabalhava em esquema de mutirão, e cada uma gostava de fazer uma coisa diferente. Os potes quem fazia era mais eu, mas elas faziam também⁸⁸.

88. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2012 (arquivo da autora).

Além da tradição cerâmica do Peria e do trabalho constante de Maria do Pote, o que motivou a formação deste grupo de ceramistas foi a atuação do SEBRAE em meados da década de 1990, que promoveu pesquisa de locais de extração, consultoria e treinamentos. Com o apoio de algumas prefeituras maranhenses também proporcionou algumas viagens de intercâmbio, conforme menciona o seguinte relato:

De cada um dos povoados iam dois artesão pra essas viagens, mas daqui foi só eu. Tinha gente de Barreirinhas, de Morros, de Rosário, de Axixá, ao todo nós era bem uns trinta. Aí nós fumo pra Ouro Preto, eu aprendi muito com o pessoal de lá, fazendo coisa em pedra sabão, mas eu também ensinei a minha arte pra eles aprenderem. E aí teve ainda as viagens aqui dentro do Maranhão e também pro Piauí. Lá em Teresina esse negócio de artesanato é muito forte e é levado a sério, tem até uma cooperativa de artesão no Poti Velho, aquilo é uma verdadeira beleza. Aí quando os governante daqui viu que a gente era bom no que fazia, que o nosso trabalho ia incentivar o artesanato no Maranhão, aí veio o negócio com o Centro Japiáçu. Eles quiseram me levar para lá, pra ser educadora, pra ser nomeada como instrutora de artesanato. E aí, como eu não pude ir, pois eu tinha outros compromisso por aqui [*no Peria*], é aquele negócio né, a gente tem que cuidar do que é nosso. Então eu consegui isso ajudando a minha filha, mandando ela trabalhar no meu lugar porque eu não podia sair daqui pra morar em São Luís. E eu fico feliz porque ela tá lá até hoje⁸⁹.

89. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2012 (arquivo da autora).

No ciclo da vida a família integra uma base importante do processo educativo, e na trajetória desta pesquisa constituiu-se em um tema recorrente nas conversas, relatos e demais referências sobre a vida de Maria do Pote. Todavia, as informações acerca disso quase sempre vinham interligas a outros assuntos, a exemplo da trajetória por ela vivida na dimensão profissional, a ser descrita na próxima seção.

IX "A minha sina é continuar fazendo" [Caminhos]



e a modernidade instaurou no estudo das visualidades a qualificação maniqueísta que atribuía determinado valor aos objetos artísticos, e outro bem diferente ao que se considerava não artístico, o modernismo e especialmente as vanguardas na primeira metade do séc. XX trataram de combater esse princípio. Assim, novos atributos discursivos foram incluídos ao debate, sobretudo após a virada imagética, e no ruir das concepções que vigoraram por cerca de quinhentos anos, no mundo ocidental, instituíram-se categorias formalmente institucionalizadas, como *arte* ou *arte popular*, além de outras, que aos poucos passariam a perder o seu sentido.

A propósito, afirmar que algo *é* ou *não é* arte constitui-se uma forma restrita de compreensão da realidade, ou melhor, na escolha arbitrária de um discurso sobre dado objeto, no qual o interlocutor baseia-se em sua própria cultura, contexto e experiência. Todavia, outros fatores são levados em consideração nos estudos da cultura visual, e não apenas “um setor, uma parcela ou recorte desse mundo simbólico [...] de imagens de arte, de informação, de publicidade e de ficção, traspassando o mundo simbólico em muitas direções” (MARTINS, 2010, p. 25).



Ante o exposto, um mesmo objeto pode sofrer deslocamento de função, propósito ou mesmo de sentido, da mesma maneira que a relação do público (ou parte dele) a respeito da arte popular possa ser de familiaridade ou de total estranhamento. Esta visão é hierarquizadora e discrimina a estética popular, além de fortalecer no senso comum a noção de um artefato como *feio* ou *bonito* em função da condição ou classe social com a qual ele é identificado. Ademais, na ótica do senso comum, o desconhecimento de códigos e demais sutilezas (técnicas, estéticas) referentes às imagens é apontado como um impeditivo acerca da valorização desses produtos culturais.

É oportuno lembrar que a escola tem um papel importante em relação à educação estética, e portanto em relação à apreciação, compreensão e produção da arte popular, desde que negue os valores elitistas e a visão segmentada que tem caracterizado a sua atuação no plano da história. O mesmo se pode dizer em relação aos outros meios e aparatos educativos de socialização da cultura, favorecendo à arte e aos artistas populares uma perspectiva efetivamente transformadora acerca do social e do cultural.

Maior complexidade ainda instaura-se no debate sobre a expressão da estética popular, quando se toma o segmento das obras/artefatos/imagens produzidas por mulhe-

◀ PRANCHA 81- *Pote bola*. Acima, potes queimados, abaixo sem queima. Fonte: arquivo da autora.

res, uma vez que tais trabalhos manuais apresentam-se “como resistência ao silenciamento dos saberes femininos na sociedade” (GUIMARÃES, 2012, p. 70). Assim, o papel da mulher como geradora de cultura exige a adoção de abordagens reflexivas que favoreçam a compreensão de seus feitos discursivos, uma vez que, através de potes, panelas e outras produções, elas criam meios efetivos de agir sobre a sociedade.

A produção das mulheres artesãs insere-se pois, nas dinâmicas produtivas de sentido, tendo importância significativa tanto na vida social, quanto no estabelecimento de distinções entre o natural e o cultural – com as panelas de barro, o cru e o cozido, com as vestes, a lã e o tecido (GUIMARÃES, 2012). Esse valor revela-se de maneiras diversificadas, como no ensinar e no aprender processado de geração a geração, geralmente em oficinas atreladas às casas. Foi assim que se deu o aprendizado inicial de Maria do Pote, pautado no fazer, e ela agiu da mesma forma quando atuou nos projetos sociais vinculados aos Pontos de Cultura.

Vale salientar que alguns estudos sobre a cerâmica popular (MASCELANI, 2001; LIMA, 2006) observam que, quando são bem executados pelo setor público, os programas de apoio ao artesanato provocam uma expressiva mudança de significado na recepção dos objetos, fato que esta pesquisa constatou. Abordando os percursos da



louça de barro produzida no Candéal/BA, Lima (2006, p. 6) observa que as consequências advindas “da nova situação vivida pelas louceiras afetam também os demais níveis de circulação da louça, as condições de vida e as maneiras como os moradores da olaria passam a ser percebidos pela população regional”.

Entretanto, os caminhos que afetam os sentidos do público e dos consumidores não se restringem a essa única via de acesso, às políticas públicas, uma vez que a ação dos produtores também é determinante para a atribuição de valor dos seus artefatos e das tecnologias utilizadas. Nesse ponto da narrativa destaca-se uma característica bastante significativa acerca da imagem de Maria José Frazão Costa: a atitude resiliente em face às dificuldades da vida e do ofício cerâmico.



▲ PRANCHA 82 - Professoras do IFMA com peças de Maria do Pote. Com o trabalho do projeto Cerâmica do Maranhão, o valor da arte cerâmica de Maria do Pote passou a ser reconhecido pela comunidade escolar. Fonte: NUPPI.

A lida com seus próprios problemas de sobrevivência foi contínua em todas as fases da vida, mas a determinação com que quis vencer os obstáculos demonstrou ser ainda maior. Quando a procura por objetos de uso doméstico feitos de barro deixou de existir, o que se deu após a chegada da indústria do plástico em sua região, Maria do Pote demonstrou capacidade de adaptação, ou melhor, de autotransformação, fazendo das desigualdades sociais sofridas por ela e seus pares, a maneira de reinventar a sua arte e produção. Dessa maneira, com a inserção de novos elementos na pintura,



▲ PRANCHA 83 - Pratos, vasos, panelas e outros utensílios de Maria do Pote. Fonte: arquivo da autora.

no formato e acabamento das peças, ela imaginou um novo uso e um novo sentido às suas criações, embora dando continuidade ao trabalho que fazia até então.

Considerando ainda que o contexto de exclusão e pobreza situado pela globalização econômica acentua o quadro de vulnerabilidade cultural, ficando os sujeitos suscetíveis a grandes desigualdades sociais, torna-se ainda mais necessário o exercício da capacidade de resiliência individual, familiar e comunitária. Assim, ocorre que, ao invés de mudar de ofício, como o fizeram os demais artesãos ceramistas do Peria, Maria do Pote diversificou suas atividades, contudo sem parar de dedicar-se ao que sempre acreditou, conforme acentua na seguinte frase: “a minha sina é continuar fazendo porque senão essas coisas morrem e aí nós vai fazer o quê?”⁹⁰

90. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em dezembro de 2012 (arquivo da autora).

X "Eu vou ensinar, eu quero aprender,
foi isso que eu fiz"

[Educação]



convívio com alguns mestres da arte cerâmica, a revisão bibliográfica e sobretudo a sistematização da etnografia que resultou neste decálogo, propiciaram o esboço de algumas inferências bastante significativas. É possível constatar que as peças de Maria do Pote não mais se classificam como objetos de uso, tal como era concebida a louça de barro que fazia antigamente, utilizada para suprir as necessidades da casa e garantir a sobrevivência na via do comércio. Também a sua produção já não integra aquele mundo no qual o parentesco e as alianças comunitárias demarcavam a organização das artesãs e dos oleiros, onde uma hipotética ancestralidade indígena sinalizava para determinado tipo de conhecimento tecnológico (LIMA, 2006).

Até mesmo a percepção identitária dos laços que a vinculam ao passado – atestada pela reincidente ida aos locais antigos de extração do barro na região, como pela forma ancestral de executar o tratamento, a modelagem, queima e o acabamento das



peças – contribuiu para impelir uma transformação processada no curso do tempo, habilitando-a a transitar na contemporaneidade e assim a criar soluções que, mesmo inovadoras, guardam o sabor da tradição. Seus potes não se prestam mais a somente a armazenar água, nem os alguidares servem apenas no serviço doméstico, adquirindo o status de objetos decorativos de casas, jardins e outros espaços, ou de bem cultural a ser exposto em museu.

A exemplo do artesanato cerâmico e de outros que são feitos em distintos lugares em um mundo globalizado, os trabalhos de Maria do Pote circulam em percursos os mais diversos, sobrevivendo em locais que os exibem e comercializam, rompendo as fronteiras que os confinavam tanto aos limites do interior maranhense, como à área de abrangência coberta pelo transporte marítimo que dali partia.

Esse deslocamento captado no tempo instaurou-se através de um conhecimento adquirido não somente no território da escola, pois esta ela pouco frequentou, alcançando um patamar freireano que se reporta ao conhecimento relacional, à abertura para o novo, à sensibilidade estética cultivada ao longo da existência, às idas e vindas intercambiadas com profissionais de diversas áreas, às políticas implementadas pelo poder

◀ PRANCHA 84 - *Coleta no barreiro*. Registro do trabalho de extração de matéria prima em um local próximo ao povoado, em um igarapé. Fonte: arquivo da autora.

público nas últimas décadas, enfim, a uma série de ações, qualidades e atributos que marcam sua passagem e experiência (FREIRE, 2001).



▲ PRANCHA 85 - *Oficina de modelagem no Campus Centro Histórico. Maria do Pote e Delza na ação Escola Viva. Fonte: arquivo da autora.*

Remete-se ao sentido da educação a situação transitória que marca o compasso da movimentação que dura o intervalo entre um estado de coisas e outro. Acreditando nisso, dona Maria relata que sua felicidade é completa quando vê as pessoas aprendendo e transformando o saber numa maneira útil de viver bem a vida, portanto quando adquirem forças para o trabalho e demais atividades ordinárias. Em vários de seus depoimentos encontrei essa recorrência ao empoderamento que se dá na via da educação, seja quando ela se reporta à própria experiência, à educação de seus familiares, às crianças

do Peria, à vida na cidade, seja aos projetos culturais e educativos que conheceu, e particularmente aos cursos e oficinas que vem ministrando, nos últimos vinte anos.

Uma fala, em especial, metaforiza a argumentação do parágrafo precedente: “eu me orgulho de ter ajudado um pouquinho nisso tudo, então por isso é que eu vou en-

91. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em julho de 2009 (arquivo da autora).

sinar, eu quero aprender, foi isso que eu fiz”⁹¹. Observei que em datas diferentes os relatos sobre este tema insistiam nessa argumentação, conforme registrado na última visita ao campo, a saber:

Quando as coisas tavam mais animada, nós era doze [*ceramistas*], mas depois elas foram desistindo, porque o serviço num era leve, mas num é mesmo, é muito pesado. Umas arrumaram serviço na prefeitura, outras desistiram, foram deixando esse trabalho, foram indo fazer outras coisas [*pausa*] e eu fui ficando só. Mas enquanto eu puder eu vou trabalhando, eu num vou desistir, eu já disse, eu vou botar um curso, eu vou ensinar, e vai chegar um dia que eu vou dizer assim: não dá mais pra mim. Mas aí eu quero uma pessoa fazendo tudo isso no meu lugar, se Deus quiser⁹².

92. Idem, gravado em audio (telefone celular) em maio de 2015.

Nas oportunidades em que presenciei suas aulas na escola formal notei que era evidente uma prática de ensino séria e pautada no dialogismo. Numa das oficinas destinada a iniciantes, ministradas no Ponto de Cultura Rosário, ela disse o seguinte:

O meu trabalho eu não deixo, eu sigo fazendo, mesmo que as pessoas vão esquecendo como é que se faz as coisas. Eu posso tá aqui sozinha, ou então com a outra [*aponta a professora*] mas a gente tá tudo junto, e nesse grupo aqui é tudo uma animação [...] Até que agora eu tô assim, arriadona, mas

93. Depoimento de Maria do Pote, gravado em áudio visual) em maio de 2008.

eu tô animada, eu tô convidando e agora vocês já tão aprendendo. Vocês não sabiam o que era pegar no barro, mas hoje já sabem socar a mistura e amassar o barro⁹³.

No seu convívio educativo com as crianças da família, a didática é igualmente efetiva e carinhosa, embora, às vezes, marcada por uma certa rispidez muito natural naquele dado contexto cultural, denotando também a esperança da continuidade de seu fazer:

Eu tenho uma netinha de três anos que ela pega e amassa o barro como se fosse uma pessoa grande. Quem vê fica encabulado, ela tem só três aninhos, fica ali juntinho dos outros, todo mundo amassando, aí todo mundo vai fazer sua peça e ela também faz a dela. Então isso é muito bom, eu acho muito bonito, eu procurei pra esse daqui [olha para um dos alunos da sala de aula no IFMA] pra ver se ele conhecia a modelagem, mas ele disse que não conhecia, mas devagar ele vai aprendendo, e isso vai servir pra ele, e se ele quiser ele pode continuar na cerâmica. Reparem bem, isso tudo depende dele, enquanto isso eu vou ficando, e eu vou fazendo e eu vou aprendendo também⁹⁴.

94. Idem, ibidem.

Poucas vezes ouvi ou li a máxima freireana – *quem ensina aprende ao ensinar, quem aprende ensina ao aprender* – tão bem aplicada como no depoimento acima. Embora a autora do discurso sequer conheça a obra citada ou a sua importância nos processos

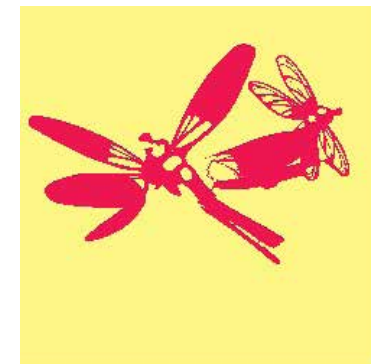
de educação popular, território onde se vê inserida na qualidade de professora, Maria do Pote sabe muito bem por que foi convidada pela equipe do IFMA para assumir o papel de griô, com direito a bolsa remunerada pelo Programa Mais Cultura do MINC, ainda que isso tenha durado muito pouco tempo, infelizmente.

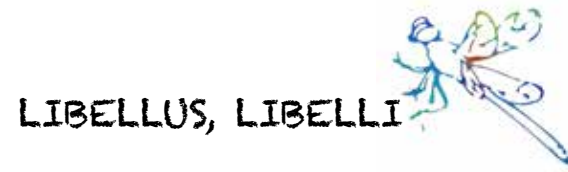
► PRANCHA 86 - *Resfriamento das peças.* Fonte: arquivo da autora.



A palavra griot na tradição Mali refere-se ao mestre da palavra “que não permite que a cadeia de transmissão dos conhecimentos fundamentais de uma vida se apague” (BERNAT, 2013, s/p), e a apropriação brasileira do termo assume o mesmo sentido, traduzido na passagem do conhecimento ancestral de uma geração a outra. Ora, num tempo em que as relações interpessoais ficam cada vez mais à mercê das máquinas, e quando não há quase tempo para que a oralidade possa assumir-se como procedimento didático, não somente o neologismo griô, mas sim a abrangência do seu significado, deveria impor-se como condição educativa, cultural e social.

Diante disso, a presente pesquisa evidenciou que a conduta de Maria do Pote é regida por generosas pitadas de sabedoria, humanismo e solidariedade, constituindo-se tais ingredientes em atributos, fonte de inspiração, ou, melhor dizendo, em razões que justifiquem apoio integral à continuidade do trabalho das pessoas envolvidas na produção das visualidades populares. Ao corporificar uma parte significativa da tradição cerâmica, Maria do Pote assume uma vocação talvez ainda mais abrangente e significativa, qual seja a de educadora popular, que possibilita, através da arte, o trânsito entre a labuta cotidiana e a esfera da existência.





*Velhas ou recentes, as imagens não têm
idade, senão a de uma possível
eternidade.*

Etienne Samain



Para a elaboração, criação e análise dos dispositivos mencionados nas seções anteriores, o motivo condutor da narrativa configurou um discurso em aberto e em conexão com as noções de ação educativa, cerâmica tradicional e história de vida, na perspectiva da cultura visual.

É necessário ressaltar que o projeto original almejava algo sutil em termos educativos, porém inusitado na perspectiva metodológica, e não menos ambíguo enquanto feito intelectual, pretendendo fundir, através do exercício da imaginação criadora e de uma delicada nuance artística, além de alguma razão científica focada no seu objetivo, a existência acumulada do livro sob forma de jogo e no ambiente informal do jogo.

95. O estudo digital produzido em HTML sobre *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* foi elaborado com a orientação do Prof. Dr. Arlindo Machado, como uma das atividades do Mestrado em Ciências da Comunicação (USP, 1997).



Por sinal, esse era um velho sonho, perseguido inicialmente numa pesquisa desenvolvida durante o mestrado, quando acatei a provocação do poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de Stéphane Mallarmé (1842-1898), utilizando a poesia visual e arte multimídia⁹⁵. Mas no projeto de doutorado a empreitada ganhou uma nova roupagem, com vistas à construção de um relatório/livro que casasse letras a imagens, sons e outros recursos, alimentasse a atividade lúdica e cognoscitiva do leitor, aguçasse sua capacidade de motivar-se ao jogo de aprendizagem e explorasse diversos formatos e suportes.

Assim, ao tentar concretizar uma pedagogia ativa e geradora de ações educativas que fortalecessem a arte/educação – pensando sempre em escolas, museus, centros culturais, pontos de cultura – cedi à tentação da magia, e a partir de então a proposta de recriação do *libellus* alinhou-se ao trabalho de mediação das visualidades populares como se estivesse caminhado pelas veredas abertas das pedagogias culturais, pelos muitos formatos de livros existentes e pelas possibilidades e práticas de pesquisa acerca do ensinar e aprender arte.

◀ ▶ PRANCHA 87 - Estudo sobre poema de Mallarmé. Trabalho de conclusão de disciplina do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - ECA/USP. Fonte: arquivo da autora.





▲ PRANCHA 88 - *Emblema 5*. A imagem mostra o mitológico rei Cécropo, de Atenas, metade homem, metade cobra, unindo coisas terrestres (potes de barro, vasos de metal etc.) a valores etéreos, morais e religiosos, tendo ao fundo a cidade de Atenas e um vasto céu repleto de nuvens. In: *Emblematum libellus*, de Andrea Alciato, publicado primeiramente em Paris (1534), sendo que depois contou com mais de cem edições em países europeus. Cada página desse libellus contém um título (*inscriptio*), um emblema (*pictura*) e um epigrama em verso (*subscriptio*) que indica o tema da imagem representada pelos outros dois elementos. Fonte: Alciato at Glasgow University Library. Disponível em: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A34b>>. Acesso em: 12/01/2016.

Entre a imagem do pote feito por dona Maria, que se vincula a diversificadas fontes e histórias correlatas, e o sentido emblemático proposto pelo *libellus* de Andrea Alciato (1492-1550), que ao estilo prosaico de sua época preferiu empregar maior riqueza de expressão literária e imagética, compreendi a importância de um trabalho situado nesse amplo espectro de sentidos, onde a informação não se desvincula da contemplação, e assim da tomada de consciência sobre as coisas.

Samain (2012, p. 58) salienta que as memórias interrogam o tempo presente, pois “abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir”. A partir desse argumento compreendo melhor alguns aspectos fundantes da pesquisa, como o interesse pelas imagens atemporais, a razão de um recorrente envolvimento com artistas/artesãos do barro, a perseverança no estudo do livro, a profissionalização em design gráfico, e especificamente a escolha de uma imagem do *Emblematum libellus* para composição da capa do projeto de doutorado.⁹⁶

Entretanto, naquela etapa do trabalho, ainda não havia sido explorado o material disponível na internet sobre o tema *libellus*, embora alguns aspectos integrados tenham viabilizado a construção das narrativas de pesquisa sob tal condição, a saber: a

⁹⁶ O projeto mencionado acima foi apresentado ao certame de seleção à vaga, no ano de 2011, quando a proposta era a de estudar o libellus como livro eletrônico (*e-book*).

experiência na produção de material didático de arte/educação para a sala de aula, o interesse na temática do hipertexto, a possibilidade de realizar uma pesquisa envolvendo a criação de poéticas visuais.

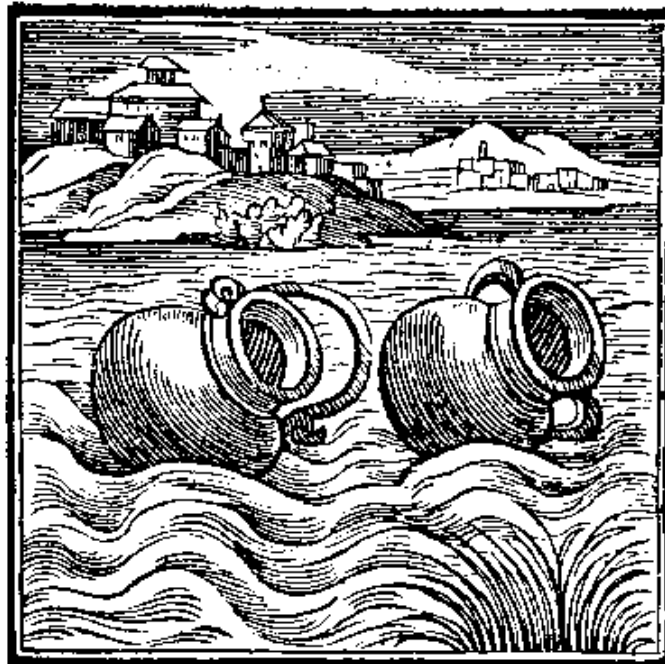
Acredito que a experiência de escrever algo gostando da maneira de fazer isso, e como parte de uma experiência companheira de descoberta, tenha evidenciado o *leitmotiv* que deu rumo e guiou o trabalho do começo até a fase final. A propósito, ao intercambiar o que passei a saber sobre o *libellus* nas visitas de campo, percebi que dona Maria gostava de ver imagens e ouvir histórias relacionadas aos assuntos da pesquisa, especialmente quando o tema era a cerâmica de lugares e épocas distintas.

Algumas vezes mostrei para ela fotografias que fiz em casas de artesãos, lugares públicos, exposições etc., além de reproduções retiradas de livros, desencadeando conversas férteis sobre técnica, estilo, resistência do material, lugares de coleta e outros assuntos. Também observei que ela se deliciava com a leitura visual dos emblemas de Alciato, e de ouvir os meus comentários sobre eles. Certa vez ficou intrigada ao olhar o *Emblema 166*, referente à imagem de dois potes (ou frascos) sendo levados pela inundação, rio abaixo. Expliquei tratar-se de uma parábola referente a vizinhos e que no epigrama o pote de ferro indagava ao de barro se ele gostava de sua companhia, ao



97. Tradução livre do epigrama contido no *Emblema 166*, escrito em inglês por autor desconhecido a partir do original em latim.

que o outro respondeu: “seus interesses trazem-me má fortuna, pois se uma onda forte nos empurrar, um contra o outro, sendo frágil, eu me quebrarei”⁹⁷.



▲ PRANCHA 89 - *Emblema 166*. In: *Emblematum libellus*. Fonte: Alciato at Glasgow University Library.

livre à venir como talvez mais que um objeto, observa que os integrantes do processo (propositor, receptor, obra) passam a conceber a atividade como um “inventário animado e harmonioso dos valores e das formas”, ao imergirem na ressonância sensível das fórmulas.

◀ PRANCHA 90 - *Variações do Emblema 166*. Gravuras retiradas de livros diferentes, cujos ilustradores trabalharam essa temática recorrente. Fonte: Alciato at Glasgow University Library.

No transcorrer do trabalho, esses momentos singelos se cruzavam com questões trazidas pelos teóricos que estudam o livro. Por exemplo, na opinião de Machado (1994), o hipertexto faz ecoar a hipótese mallarmiana acerca da multiplicidade e permutabilidade contida no poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Contando com essa possibilidade, a proposta de pesquisa pretendeu estabelecer um vínculo compartilhado na brincadeira e no envolvimento, com vistas a um conhecimento manifestado no corpo, espírito e intelecto dos jogadores.

Por sua vez, Blanchot (2005, p. 261), ao conceber o seu



▲ PRANCHA 92 - Pedra de Roseta e página de um libellus em tela de l-pad. Fonte: Museu Britânico; Alciato at Glasgow University Library.

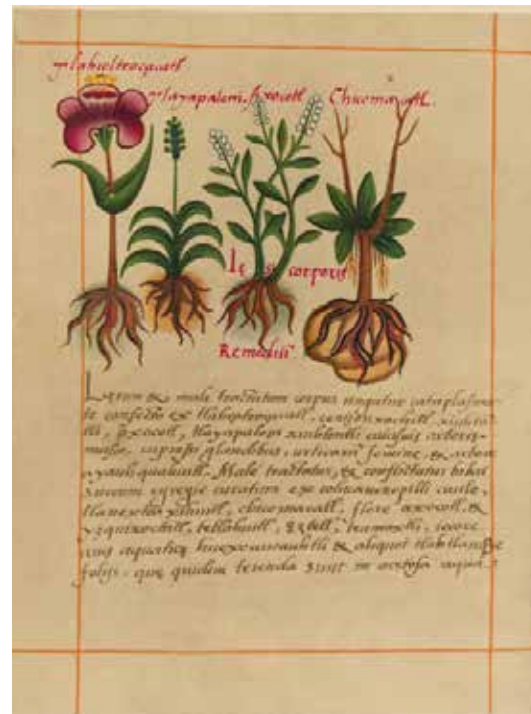
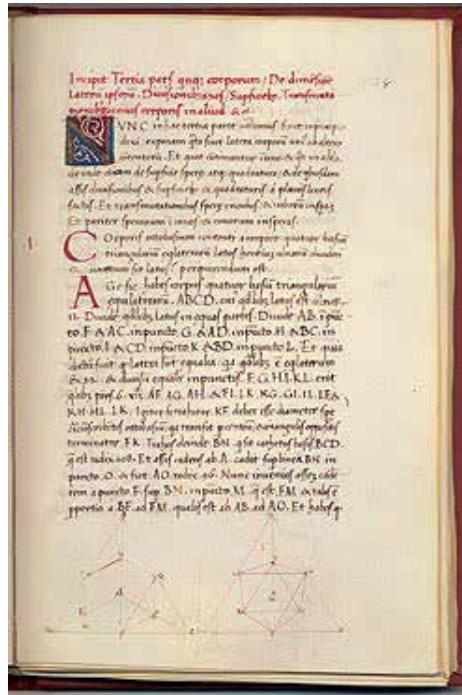
O pretendido e o possível

Profetizada por Benjamin (1994), a discussão sobre o fim do livro, em sua forma tradicional, reivindicou uma compreensão de algo para muito além do objeto tipográfico. Se o invento revolucionário de Johannes Gutenberg (1398-1468) tirou das mãos do calígrafo o domínio da editoração, como a arte das formas das letras dos manuscritos, na atualidade, outros sistemas de funcionamento apareceram no ambiente da comunicação eletrônica, provocando mudanças ainda mais drásticas em todas as etapas de um processo que se complementa somente com a distribuição e o consumo do produto.

Diversos autores explicam a longa passagem do livro pré-histórico às interfaces proporcionadas pelo livro eletrônico, ou melhor, a trajetória que vai da retórica clássica à hipermídia (MARTINS, 2002; CHARTIER, 1999; MACHADO, 1994), sendo unânimes em assegurar que a escrita da memória está na fonte de todos os progressos humanos, e que, sem ela, cada geração teria que reinventar o caminho de seus antecessores.



Ao discutir a questão contemporânea situada em torno do livro como forma de compreender a origem do artefato digital, Machado (1994, s/p) pondera que o “homem continuará, de qualquer maneira, a inventar dispositivos para dar permanência, consistência e alcance ao seu pensamento e às invenções de sua imaginação”, concluindo que os meios de difusão do conhecimento sempre serão adequados às necessidades de cada tempo. Ainda assim, a suposta morte do livro tem sido motivo de uma discussão instigante, numa negativa que relativiza a sua condição como meio, guarda e difusão das informações.



É importante discutir alguns pontos de vista acerca do debate, mesmo sem a necessidade de fazer um levantamento bibliográfico exaustivo sobre essa história, de maneira a melhor identificar os possíveis elos entre o *libellus* do passado e as novidades que se apresentam na atualidade.

São muitas as manifestações de visualidade encontradas nas distintas concepções de livro, e esses vínculos transcendem à materialidade da brochura ou do papel impresso. Se o livro ancestral trazia hieróglifi-

▲ PRANCHA 93 - A estrutura do livro. Compõem a página de um livro, seja ele antigo ou atual, as letras compostas, imagens, manchas gráficas e outros elementos. Fonte: <http://blog.kb.nl/sites/blog/files/Garlandia_Titelpagina.jpg>; <http://www.imss.fi.it/masaccio/06/appro/2_01.html>; <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Badianus.jpg>>.

fos gravados na pedra, o mercado editorial contemporâneo disponibiliza múltiplos dispositivos com formatos e suportes diversificados – de bancos de dados a livros de plástico que podem ser manipulados pelas crianças durante o banho. Todavia, é interessante constatar que tais materialidades (*e-books*, aplicativos com impressão sonora, visual, audiovisual etc.) registram uma trajetória construtiva da memória que se remete à questão da portabilidade, em resposta às exigências de um leitor ubíquo que acessa informação em qualquer lugar e em qualquer momento (SANTAELLA, 2013).

Em decorrência das novas necessidades humanas o livro passou a ser pensado como dispositivo e o seu universo tornou-se maior, embora essa nova qualidade não tenha suprido suas antigas possibilidades construtivas. Então, pensando no livro como um elemento estruturante de ações educativas a serem desencadeadas no território da arte e seu ensino – seja como fonte de informação, discussão e outras formas de acesso ao conhecimento, seja como acessório lúdico de interface didática –, a resignificação do *libellus*, tal como é tratada nessa tese, consubstanciou-se na possibilidade de valorização e mediação das visualidades populares em ambiente educativo.

A rigor, toda variedade de pequeno livro disponível no mercado ou nas bibliotecas, nos dias correntes, poderia ser tratado como *libellus* – desde a versão de bolso da bíblia, gibis, cadernetas de ilustração, livrinhos de fotografia e outros –, a considerar

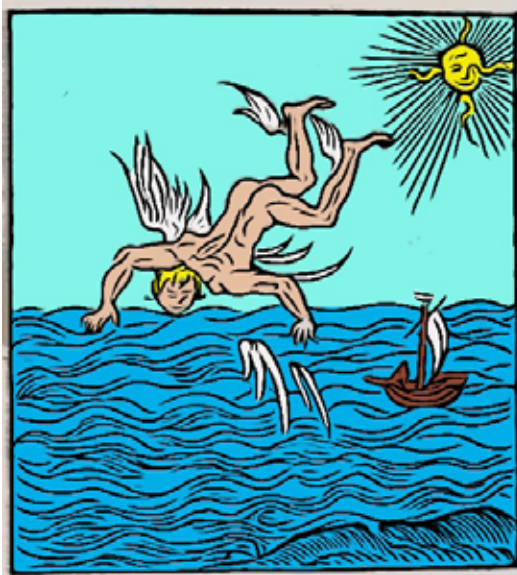
▼ PRANCHA 94 - Pequena Bíblia e Emblematum libellus. Fonte: Alciato at Glasgow University Library; arquivo da autora.



a fragilidade da definição formal contida na literatura especializada. Contudo, sua história remete-se a um tempo no qual ainda se valorizava o conhecimento contemplativo, e a literatura simbolista teria absorvido na sua produção literária os hieróglifos, enigmas, parábolas, fábulas, símbolos, emblemas e iluminuras.

Então, ambientada no novo humanismo renascentista, floresceu uma literatura escrita para ser lida em momentos de recreação e lazer – diletante, não linear, com foco na imagem –, junto a títulos nobres como o tratado matemático de Piero della Francesca e *O príncipe* de Maquiavel, publicações que, à maneira do *libellus*, contavam com imagens, ornamentos e outros recursos gráficos de edição.

O livro *Emblematum libellus* foi o pioneiro nesse gênero e marcou o ápice da carreira de Andrea Alciato, famoso jurista e professor das universidades de Bolonha e Pavia, que antes escrevera também sobre direito romano. A obra iconográfica de Alciato foi estudada em tempos diversos, atraiu literatos, filólogos, pintores, decoradores e tem sido utilizada pelos professores, inspirando os amantes da literatura neolatina e muitos outros estudiosos contemporâneos a beberem na fonte inesgotável da cultura clássica.



98. Tradução da autora a partir do seguinte fragmento: "Considerato dai contemporanei una summa di raffinato sapere umanistico, oltre che grande prontuario della vita umana e dei suoi crocevia morali [...] egli venne salutato dal Gracián quale maestro di ponderación misteriosa. Senza dubbio, gli emblemi alciatiani hanno offerto contributo basilare alla costituzione di quel filone letterario-artistico detto appunto da essi *emblematica*, e che rappresenta nella cultura occidentale un luogo esemplare di incontro e scontro tra parole e immagini".



EMBLEMATVM LIBELLVS. 57

In Astrologer.



Leare per superos qui captem et dera, donec
In mare precipitem cera liquata deret.
Nunc te cera eadem firmensq; refuscat ignis.

Considerado por seus contemporâneos como uma sùmula de refinado saber humanístico, bem como um grande manual de instruções sobre a vida e suas encruzilhadas morais [...] ele foi saudado por Gracian como mestre da ponderação misteriosa. Sem dúvida, os emblemas alciatianos têm oferecidos contribuições fundamentais para o estabelecimento da tradição literária e artística conhecida por *emblemática*, a qual representa um lugar exemplar de encontro e de confronto entre palavras e imagens na cultura ocidental⁹⁸ (BONDI, 2008, s/p, grifo do autor).

Os emblemas de Alciato podem ser divididos nas seguintes tipologias: história natural; episódios, fábulas e história antiga; provérbios ilustrados com cenas do cotidiano ou motivos éticos. Quanto à interpretação, Florencio (2014, p. 103) esclarece que se apresentam de três formas, sendo a primeira “alegórica, ou seja, a ideia é lida através da imagem, do quadro apresentado no emblema; a segunda, tropológica, é a interpretação mística dos símbolos, e, por fim, a analógica, que é a mensagem expressa no mote.

No cruzamento entre palavra e imagem a transmitir mensagens, os emblemas foram difundidos como exercícios analógicos, visuais e mentais, envolvendo os códigos

◀ PRANCHA 95 e 96 - *Emblemas de Alciato I e II*. Acima, à esquerda, imagem manipulada com aplicativo eletrônico. Fonte: URL <<https://www.newberry.org/mythology-folklore-reference-sources>>; Kunstbuch (1567), Frankfurt am Main. Fonte: <<http://alciatus.blogspot.com.br/2009/02/alciato-civ-in-astrologos.html>>; arquivo da autora.

referentes aos espaços e meios diversificados que os utilizam – arte efêmera, teatro, periódicos satíricos, retratos, capas de livros, marcas de impressão, adornos de trechos, paredes de casas, palácios etc.

Diante de uma imagem dessa natureza, cabe ao leitor ou espectador tentar decifrar o seu significado, auxiliado pelas indicações sugeridas no título que antecede a pintura e o texto que lhe é sucedente. Ao analisar esse conjunto, ele pode confirmar a sua interpretação acerca da verdade secreta ali contida, e surpreender-se com o quanto longe foi o sentido dado ao seu próprio pensamento, ao querer entender o epigrama que descreve algo de modo que signifique outra coisa. Assim, o jogo presta-se a um processo compreensivo e segue, *in continuum*, articulando conceitos a imagens gravadas na memória.

A emblemática foi uma manifestação cultural que se desenvolveu entre os séculos XVI e XVIII, na Europa e América, com repercussões inclusive no Brasil, onde, além de outros marcos, contou com o Movimento Armorial de Ariano Suassuna, que visou criar uma forma de arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro (ANJOS, 2005).



Também a cultura visual recorre a uma larga tradição textual e iconográfica que dá o seu testemunho graças ao material gráfico feito no passado, mas que ainda pode ser encontrado na atualidade (LÓPEZ POZA, 2010; PRIOUX, 2010). Grande parte dessas fontes constitui um acervo privilegiado, e mesmo considerando a dificuldade em desentranhar todo o seu sentido frente a determinado contexto, sabe-se que contém elementos comunicativos importantes para a compreensão do cotidiano na atualidade.



É interessante observar que muitos produtos e meios da cultura massiva (grafite, gibis, programas de rádio e televisão) inspiraram-se no padrão de imagem, na tipologia das letras e na forma de editoração do *libellus* renascentista, algo que passou a interessar a estética da pós-modernidade, e em particular a cultura visual. Por essa razão, ao dimensionar a pesquisa como uma experiência também voltada para a criação de poéticas visuais, o *Libellus Maria do Pote* propõe-se ao estabelecimento de pontes entre as visualidades gráficas longevas, o exercício de resgate de parte do patrimônio cerâmico do Maranhão tradicional e os processos de educação em arte que podem ser desenvolvidos através da mediação.

◀ ▲ PRANCHA 97 - *Emblemas extraídos do Emblematum Libellus*. As imagens coloridas foram manipuladas com aplicativo eletrônico. Fonte: <<http://nuevotestamentojohnpmeier.blogspot.com.br/2016/01/emblema.html>>; <<https://www.mun.ca/alciato/f133.html>>; <<http://artificiosarota.com/2016/01/04/anno-nuovo-lemblema-a-due-o-tre-teste-allegoria-della-prudenza/>>; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:02_Rumpotin,_Alciato,_Emblematum_Libellus,_1542.jpg>. Fonte: arquivo da autora.

A partir do material de pesquisa deu-se o processo construtivo das poéticas visuais, ou *libelli*, que serão descritos e analisados ainda neste capítulo. Contudo, ao assumirem a escolha arbitrária de formatos, linguagens, narrativas e outros tipos de informação ou devaneio, a conduta criativa assegurou-lhes a função de armazenamento em dispositivo portátil alusiva à memória de Maria do Pote.

Na qualidade de objetos de memória, essas criações podem ser bem vindas ao espaço da sala de aula e programas informais de ação educativa, por se apresentarem como possibilidade de ação inclusiva junto a estudantes, artistas, professores e demais profissionais, guardando consigo o objetivo de mediar o estudo de arte e design em situação concreta, e neste caso sem restringir-se apenas aos temas e autores considerados clássicos ou ascendentes pelo sistema normativo das belas artes.

A esse respeito vale salientar a importância do debate sobre a questão da recepção, considerando que na atualidade o valor do leitor/espectador tornou-se relevante para a produção de sentido da obra ou evento, e sem a sua presença ativa não seria possível proceder a leitura compreensiva de um dado fenômeno.

Esse novo *status* do receptor constitui um fato recente na perspectiva das teorias da arte e da literatura. Se antes a postura era de passividade, atualmente “é sobre aquele



▲ PRANCHA 98 - *Livro do tempo*. O painel com 365 peças de madeira de Lygia Pape é um bom exemplo de como a arte contemporânea exigiu novas formas de recepção. Fonte: <www.criticism.com> e <www.pinterest.com> - acesso em 29/1/2016.

que vê a obra, em última instância, no eixo da recepção, que acabam por repousar as grandes metamorfoses” (PILLAR, 1999, p. 89). E, como a arte contemporânea se representa no jogo estético, sua leitura passa a integrar um processo de recriação de estruturas em aberto que se concretiza somente no decorrer de reiteradas recepções.

Ademais, na medida em que os canais perceptivos vinculados à recepção ampliaram-se e passaram a ser permeados por múltiplos fatores, a ludicidade dessa atividade tornou-se ainda mais valorizada pelos artistas contemporâneos, envolvendo a expectativa do espectador, seja em relação à obra e ao momento da fruição, seja à maneira de como se dá a exposição dos trabalhos. Nas propostas de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, por exemplo, isso pode ser depreendido facilmente, pois essas obras visuais não foram feitas somente para serem vistas, mas também para serem tocadas, sentidas, cheiradas ou ouvidas.

Os estudiosos interessados na dinâmica do jogo explicam que a experimentação estética utiliza distintas condutas receptivas, sendo que uma delas, de natureza lúdica, concilia o sentido, a forma e o pensamento, impulsionada pelo prazer inerente à atividade (TAVARES, 2003). Assim, ao suplantarem os limites que se estabelecem entre a tensão e a solução dos problemas, as regras do jogo lúdico favorecem a fusão

da razão e do sensível com o espiritual, advindo um estado de sublimação que expande as capacidades criativas do jogador, através de uma atividade livre, *não-séria* e capaz de absorvê-lo intensamente na recriação e reinvenção de sentidos.

Amparada na ideia de que a obra é estabelecida através de um sistema de trocas entre sujeitos, e que os sentidos se constroem a partir de relações descentralizadas, a reflexão sobre a mudança no papel do leitor/espectador tem provocado um redimensionamento que se evidencia também no campo da educação, exigindo o exercício de um diálogo pautado na ação, negociação e experiência. Como a linguagem constitui um sistema de criação processado na transmissão de mensagens, isso requer que os elementos do sistema simbólico de comunicação (emissores, receptores, mediadores e meios) se congreguem para fornecer o espaço para o exercício frutífero dessa manifestação.

Zumthor (2014, p. 52) salienta que a recepção se produz em circunstância performativa, uma vez que a performance é “um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”. E, ao receber, o sujeito aproxima-se de algo que o transforma, configurando uma passagem (catarse) que resulta da atividade mediada pela trama de sentidos.

Vale lembrar que a mediação designa tudo o que acontece na relação entre a obra e sua recepção, tornando possível conceber categorias de mediadores estreitamente conectadas: pessoas, instituições, palavras e coisas (HEINICH, 2008). No caso da presente pesquisa, tais categorias de mediadores se corporificam no âmbito do educativo, e referem-se objetivamente a escolas, professores, estudantes, museus, público, poéticas, eventos etc.

Indo de encontro a um processo de mediação que se incrusta na experiência e que nela busca extrair um saber construído na cultura – mais precisamente nas panelas de barro, nas receitas de culinária e nas maneiras ordinárias do proceder que dão sentido à existência –, a proposta investigativa do *Libellus Maria do Pote* concebeu o ato de pesquisar como um ato balizado na conduta criativa.

E, como fui a campo não para averiguar um dado problema ou testar hipóteses, mas para formular no próprio envolvimento com o fenômeno estudado as questões que dariam relevância à coleta de relatos, concretudes e subjetividades, em determinado momento concebi e passei a praticar uma conduta criativa que se incorporou ao trabalho narrativo, viabilizando a criação de um objeto único em seu sentido (*libellus*),



porém multiplicável em sua forma (*libelli*). Então percebi, como se constituísse uma trama parceira ou um jogo companheiro, que o engajamento a essa *poiética*, resultava em tomadas de consciência acerca do que fazer na continuidade do trabalho (PASSERON, 2004; 1997).

Liberta de uma instrumentalidade cientificista a exigir o rigor de um fazer alheio à arte, reuni marcas de coisas concretas e reminiscências virtuais cravadas na lembrança, para então dar vazão às criações. Entretanto, para manter a retaguarda em segurança, busquei aliar o conhecimento teórico à experiência pessoal, ciente que a prática artística não constitui um processo espontâneo, pois não acontece *per se*, além de não ser algo voluntarioso, inclusive porque o pesquisador não detém um domínio severo sobre o que faz.



Assim, ao trabalhar na construção das poéticas visuais *sobre* e *com* Maria do Pote, que resultaram em peças e regras de um jogo aberto a muitos outros jogos, a tentativa era a de articular um movimento liminar situado entre a realidade que interroga, a teoria que convalida, a reflexão que provoca e a experiência que assume o devir.

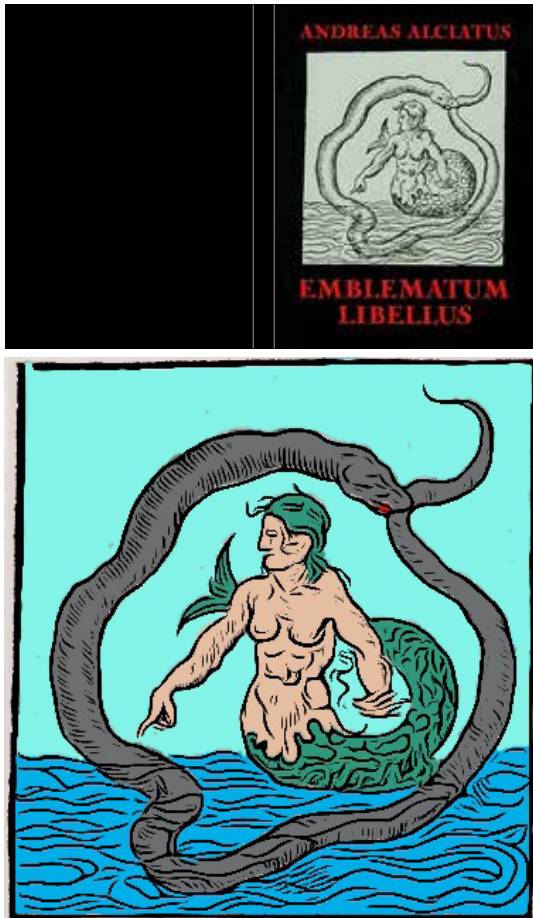
◀ PRANCHA 99 - *Duas mandalas*. Acima, *libellus Esfera*. Abaixo, resumo gráfico de idéias medievais sobre a saúde e a doença, fluidos corporais e perfil metabólico. A roda de urina foi utilizado para o diagnóstico de doenças com base na cor, cheiro e sabor da urina do paciente no início do século 16: Fonte: < <http://www.idealix.com/so-e-novo-o-que-ja-se-esqueceu>>; arquivo da autora.

Investigando poéticas



Uma linha tênue insinuou-se entre o motivo condutor da experiência de mediação, seus pontos de fuga e a prática investigativa de criação. Isso fez com que as versões visuais dos *libelli* fossem criadas paralelamente aos escritos de planejamento e registro, e esse conjunto de apontamentos migrou para o presente texto por integrar visceralmente o trabalho, dando sentido ao jogo lúdico que movimenta o meu próprio pensamento de aproximação do teórico ao prático, da realidade ao devir.

Na perspectiva da enunciação, o narrador mostra o seu ponto de vista a partir de um lugar, de uma dada maneira e com um propósito específico, em face do cruzamento de uma narrativa que se refere ao mundo ficcional (que no caso desta pesquisa diz respeito às criações *poiéticas*) com a realidade externa que a orienta (ou mundo real atinente ao ambiente educativo das mediações). Esse embate é um tópico importante a ser considerado na discussão dos *libelli*, pois, reunidos, eles constituem metarrelatos que possibilitam análises forjadas na possibilidade da mediação; em outra via, ao serem tratados isoladamente, evidenciam um certo ar emblemático que os encobre de mistério e convite à descoberta.



▲ PRANCHA 100 - Imagem de capa do *Libellus Emblematum*. Abaixo, imagem manipulada em aplicativo eletrônico. Fonte: Alciato at Glasgow University Library; arquivo da autora.

Sendo assim, como objetos mágicos os *libelli* são maiores por dentro do que por fora, a considerar seu conteúdo expresso ou aquilo que escondem. Além disso, muitas coisas trazem em seu interior: mitos, referências, pontos de fuga, histórias de florestas inteiras, de grandes cidades, de múltiplos personagens.

Na qualidade de artefatos, são portáteis, leves e pequenos, favorecendo o seu transporte para qualquer lugar, carregando consigo, porém, tudo o que existe. Ainda assim, podem assumir uma dimensão maior, o que não altera a sua função. Como instrumento de mediação, sua existência manifesta-se somente quando é manipulado, em situação de jogo, mediado por um coordenador (professor, agente cultural) em interação com os jogadores (estudantes, público).

A descrição que se segue trata dos *libelli* considerados mais relevantes para o processo de pesquisa, contendo informações sobre o exercício imaginativo, concepção, motivações, suportes, formas, estratégias e outros aspectos que contribuíram para a trajetória discursiva da tese. É necessário esclarecer que algumas dessas criações visuais não foram citadas no rol abaixo mas tem igual importância para a pesquisa, como *Silêncio*, *Formas de ver* e *Esfera*, mencionadas às páginas 24, 25 e 174, respectivamente.

Diário de Cura



arrativa audiovisual desenvolvida através do exercício de captação de imagens fotográficas no decorrer de um dia da semana, durante três meses. Em dezesseis terças-feiras o equipamento esteve sempre às mãos, disponível para documentar o cotidiano, atividades, preocupações, eventos inusitados e tudo mais, resultando em cerca de dez mil imagens, material suficiente para um trabalho de maior envergadura. Reservei parte daqueles dias para selecionar, filtrar, classificar e arquivar imagens e demais apontamentos, ao tempo em que, paralelamente, desenvolvia outras atividades que favoreceram a edição e montagem do audiovisual.

Diário de cura contemplou uma das exigências acadêmicas do doutorado, e sua proposta previa a abordagem de temas sintonizados com as teorias pós-estruturalistas, com ênfase na “subjetividade do conhecimento; complexidade do mundo da vida; importância do reconhecimento do outro; compromisso de escutar, de dar voz aos mais vulneráveis”⁹⁹.

⁹⁹. In: Planejamento da disciplina *Teorias da Arte e da Cultura Visual*, ministrada pelo Prof. Dr. Raimundo Martins no primeiro semestre de 2012.

O processo de trabalho envolveu o encadeamento do fluxo das imagens, a escolha dos referenciais teóricos e artísticos sintonizados com a pertinência do trabalho, a




montagem centrada na coerência da linguagem audiovisual, a edição do material com música, a diagramação de quadros e vídeos. Em diálogo com a literatura sobre autobiografia e auto-etnografia, propus um olhar contemplativo sobre o meu processo de cura, evidenciando a subjetivação de um caminho interior rumo ao equilíbrio e bem estar.

Ao realizar a empreitada sentia-me como se estivesse em uma encruzilhada que reunia muitos aspectos da existência, ou seja, como se tudo fosse a mesma coisa, o trabalho, a vida, a criação, então passei a viver todas as situações em uma só: hidroterapia, passeios, sala de aula, espaços expositivos, potes de dona Maria, desenhos de Alciato, enfim, tudo o que acontecia à minha volta fazia-me retornar à busca original, intensificando uma sensação que contagiou o cotidiano e, em certo sentido, assumiu a qualidade benéfica de uma terapia de cura.

Ainda assim, foi bastante difícil superar o problema da exposição pessoal na fotografia e na narração, mas, em meio a tudo isso, consegui criar uma tessitura de imagens dispostas em sequência, e um ritmo que regia a sua disposição na tela, demarcando, em três tempos regulares, os movimentos que oscilavam entre o meditativo, o adverso e o resiliente.

Esse *libellus* foi o primeiro a ser criado e marcou o início da pesquisa de doutorado. Devido ao seu caráter de mediação internalizada ao processo de pesquisa, considero que ele possui a mesma natureza do último, intitulado *Bandeira*, criado quatro anos depois, na penúltima visita a campo. Ora, se o primeiro sinalizou a conduta de uma pesquisa concebida como criação, o derradeiro fundamentou-se nesse mesmo conceito, embora acentuando a noção de performance como condição de operar a mediação do próprio trabalho investigativo.

 *Libellus Diário de Cura*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=28VIEswxrj>>.

Bandeira



erformance fotográfica desenvolvida sob encomenda externa mas em situação investigativa, no campo propriamente dito. A seção *A questão da mediação na pesquisa*, no primeiro capítulo, descreve parcialmente o planejamento e a ação criativa que gerou esse *libellus*, cuja anotação original foi redigida dessa forma:

A bandeira, a olaria, a casa. Saudação. Abrir o pacote feito com a própria bandeira. Os presentes, seus signos. Percurso: de ida,

100. /n: anotação em caderno de campo da autora
- Peraiá, junho de 2015.

de volta. Marcas. Viver o processo. Filmar, fotografar. Escrever. A bandeira sobre a mesa. O preparo da argila sobre a bandeira. Fazer um pote. Assinatura: Maria do Pote. Acordar às seis horas da manhã. Andar até o rio. Fazer terapia-bandeira. Viragem. Pensar em um final. Ouvir a voz do vento. Convidar dona Maria para ministrar oficina na FAV. Um novo começo.¹⁰⁰

Em parte, a tática pensada no planejamento foi mantida, e até mesmo as interferências externas deram um toque especial à performance. A primeira ação, desenvolvida entre a casa e a olaria, contou com a presença de duas crianças, que ajudaram Maria do Pote no preparo do barro, ao passo que nas locações tomadas em direção ao largo, como no banho de rio, várias outras pessoas transitaram no espaço, todavia sem descharacterizar o sentido do trabalho, nem tirar a noção de intimidade que a proposta requeria. Ao contrário, tudo o que se deu aproximou as instâncias da vida vivida e da criação colaborativa junto à ação auto mediada.

Anteriormente, já tinha percebido a tranquilidade com que dona Maria se deixa fotografar, como se soubesse o que pode ocorrer no momento da captação da imagem, mas ao mesmo tempo experimentando a novidade daquele dado instantâneo. Na criação do *libellus Bandeira* explorei essa capacidade de concentrar-se e a seguir, abstrair-se



sem perder o foco. A propósito, nunca precisei pedir-lhe para fazer pose ou agir com descontração na hora de fotografá-la, pois parecia que seu corpo estava em constante estado de prontidão, movimentando-se como se estivesse cozinhando ou fazendo uma peça de cerâmica.

◀ ▼ PRANCHA 102 - *Imagens do libellus Bandeira*. Como cenário o rio Peria e bar/restaurante Baira Rio. Fonte: arquivo da autora.



Álbum



m sentido lato esse *libellus* constituiu uma enorme coleção de imagens alusivas ao processo de trabalho: fotografias, registros visuais, montagens audiovisuais, reproduções de livros, revistas, páginas da internet etc. Vista dessa maneira extensiva, a conduta criativa dispôs-se à maneira de olhar, selecionar e catalogar essas imagens, procedimento que poderia ser considerado como algo puramente técnico, ou mesmo burocrático, mas que favoreceu, por exemplo, a escolha das imagens que integram a tese.

Essa forma restrita de tratar as imagens, através da criação de álbuns específicos, gerou algumas versões relacionadas aos interesses e necessidades da pesquisa, mantendo a constituição desse *libellus* em estado de permanente mutação. Por exemplo, dentro do pacote embrulhado com a bandeira, mencionado no tópico anterior, havia um desses álbuns, alusivo à trajetória do trabalho, justo em seu momento conclusivo.

► PRANCHA 103 - *Libellus Álbum e texto de Qualificação*. Dona Maria recebendo um álbum contendo imagens sobre a pesquisa. Fonte: arquivo da autora.





▼ ◀ PRANCHA 104 - *Imagens de registro da pesquisa.*
Fonte: arquivo da autora.



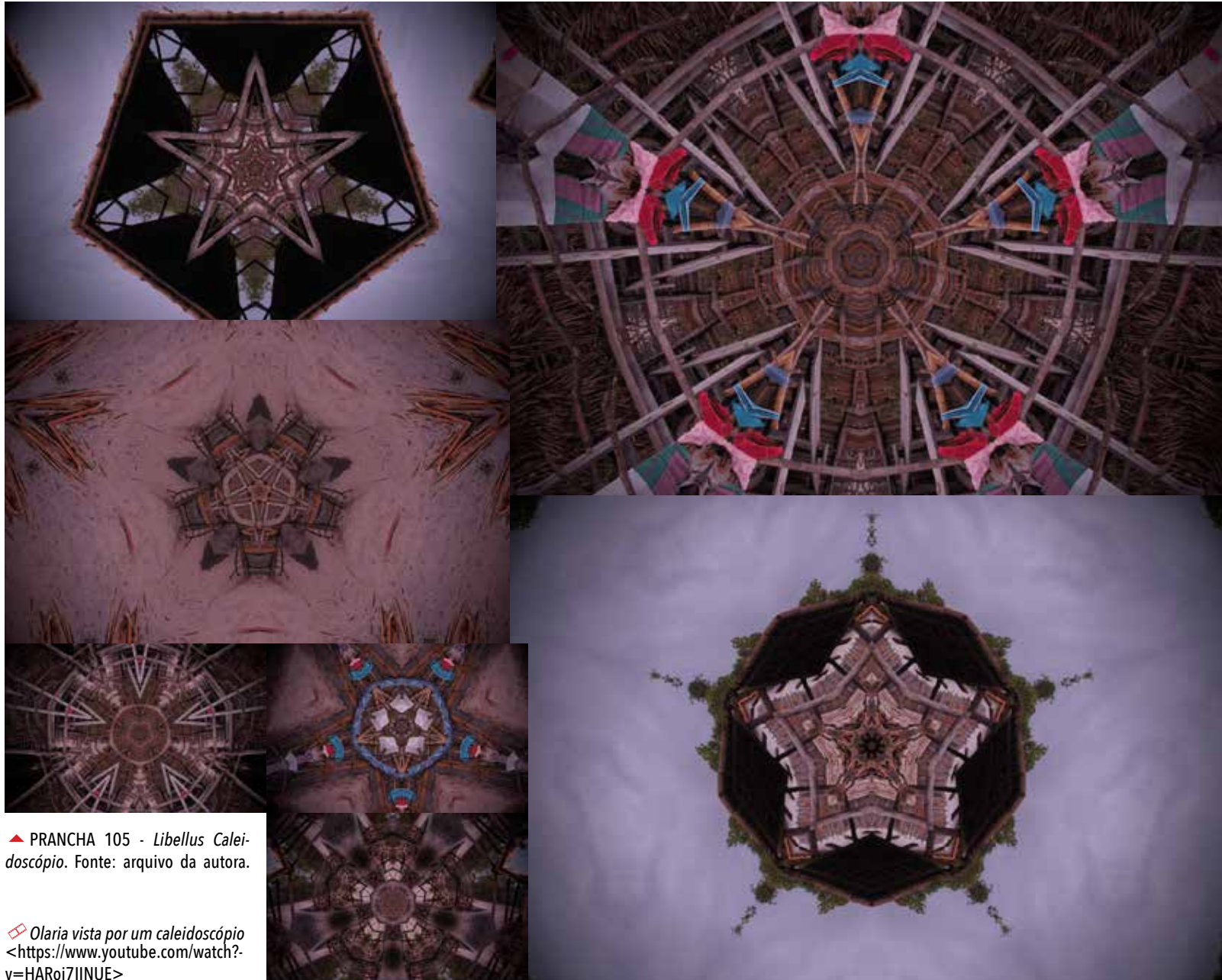
A inspiração adveio da observação de como dona Maria se relacionava com as fotografias que eu dava para ela, guardando-as com muito carinho. Então passei a empregar um certo cuidado estilístico na criação artesanal dos álbuns que levava aos eventos de trabalho, utilizados como instrumentos de mediação, situação em que eles próprios tinham algo a dizer na trama das memórias compartilhadas.

Caleidoscópio



aleidoscópio é um termo que une três palavras gregas: *kalos* (belo), *eidós* (imagem) e *scopéo* (visão). Ao inventá-lo, a idéia do astrônomo escocês David Brewster (1781-1869) era a de construir um instrumento científico que tornasse fracionado o olhar do observador, mas logo a indústria o incorporou ao comércio como brinquedo, constatando que esse instrumento provoca a curiosidade de quem o manipula, exigindo calma, prazer, concentração e alegria.

O artefato representa a trajetória de criação do universo em seu movimento infinito de contração e expansão, onde a parte contém o todo. Ao perceber o potencial lúdico



▲ PRANCHA 105 - *Libellus Caleidoscópico*. Fonte: arquivo da autora.

📺 *Olaria vista por um caleidoscópico*
<<https://www.youtube.com/watch?v=HARoi7IINUE>>

que as imagens caleidoscópicas possuem ao serem formadas, penetradas e fundidas, dentre muitas outras possibilidades de exploração, propus o seu uso nas situações de mediação com os colaboradores, como exercício que vislumbrasse um possível uso futuro, em ambiente educativo.

▼ PRANCHA 106 - Imagem original usada no *Libellus Caleidoscópio*. Fonte: arquivo da autora.



Ver através de uma lente pode tornar-se uma experiência lúdica e transformadora.

Afinal, o que sugere o caleidoscópio enquanto procedimento criativo de investigação? Com ele se vê melhor ou pior? Qual truque leva o observador a compreendê-lo como brincadeira de pesquisa? Seria preciso desconstruí-lo para repetir a sua forma e então construí-lo novamente? Creio que além de ativar a necessidade de responder a essas perguntas, o exercício de imaginação provocado por esse *libellus* sugere a recriação de imagens geradoras de novas questões, abarcando um vasto espectro de visualidades contidas no ambiente visual de Maria do Pote.

Caleidociclo



caleidociclo é um objeto manipulável, construído a partir da composição de figuras geométricas fantasiosamente disfarçadas para parecerem naturais. Seu criador, o artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972), planejou gravuras que preenchem a superfície regular do plano, mas que levam o observador a explorar metamorfoses visuais contidas nos padrões geométricos que transformam o espaço em algo bem diferente daquilo que parece ser, sugerindo descobertas e surpresas.

Amparada nesse argumento, e partindo de imagens fotográficas da olaria e de outros elementos referentes ao contexto de Maria do Pote, criei alguns *libelli* que, ao serem dobrados, sugerem brincadeiras táteis de manipulação que complementam-se e expandem-se à maneira de um caleidoscópio sem lente, evidenciando tramas de textura, misturas de luzes e complementariedades imaginativas. No ato de jogar, o observador é convidado a pensar com os olhos e a elaborar composições aleatórias de imagens, que podem relacionar, por exemplo, o barro do Peria aos astros, à água ou ao fogo.

A conduta criadora de padrões visuais amparados em razões matemáticas e composições geometricamente planejadas, por sinal, estava incrustada na minha experiência docente anterior, pois ao ministrar disciplinas de artes visuais para alunos de cursos técnicos, ainda no CEFET-MA, criei e induzi a criação de caleidociclos como forma de atrair a atenção e o prazer de jogar com os conteúdos curriculares.

► PRANCHA 107 - *Libellus Caleidociclo*. Fonte: arquivo da autora.



Libellus 3D



Como dispositivo eletrônico de projeção de palavras e imagens, 3D constituiu-se na apropriação de um *software* disponibilizado pela Apple que, ao ser adaptado à proposta de pesquisa, instituiu a possibilidade de provocar tempestades de imagens e demais referências de tempos e contextos diversos, seja como forma de lazer, ou elemento visual disposto na tela de descanso do computador, seja para utilização em apresentações acadêmicas, tal como se deu no Exame de Qualificação. Misturadas e entrelaçadas umas às outras, essas imagens dialogam com a palavra *libellus* e contextualizam o discurso, visualmente, contudo sem estabelecer um encadeamento direto entre a projeção e o assunto tratado.

▼ PRANCHA 108 - *Libellus 3D-I*. Imagens da animação produzida em aplicativo eletrônico. Fonte: arquivo da autora.

► PRANCHA 109 - *Libellus 3D-II*. Fonte: arquivo da autora (próxima página).





Quebra-cabeça



▼ PRANCHA 110 - *Libellus Quebra-cabeça*. Fonte: arquivo da autora.



esse jogo tradicional, uma imagem pode ser vista muitas vezes, de diversas maneiras, e o seu fracionamento permite enredar pontes que se ligam às histórias do pensamento do jogador, ligando a memória a um espaço que se integra à lógica do exercício. Ao tomar como exemplo um cenário especialíssimo da trama investigativa, a olaria de Maria do Pote, imaginei que uma fotografia daquele lugar pudesse traduzir tal enunciado. Afinal, ela serve à labuta cotidiana do fazer cerâmico, como lugar de reunião, exposição e venda, mas também assume o *status* de espaço inútil, quando ali se medita mirando o brilho da fornalha de lenha, ou quando a divagação sobre a vida acompanha os momentos de espera, entre uma etapa e outra da fabricação das peças.

Constatee que a olaria fora o espaço mais fotografado, e isso se deu de várias maneiras, a partir de ângulos distintos, utilizando técnicas e equipamentos diversificados, com múltiplas luzes e nuances distintas, de dia e de noite. Então, ao selecionar uma imagem para compor o *Quebra-cabeça*, pretendi sugerir ao observador a importância da olaria na vida de Maria do Pote, almejando também que alguma relação surpreendente pudesse ser processada durante o manuseio das pequenas peças que compõem a imagem, em situação de jogo, e assim sugerir outros lugares e paisagens referentes ao contexto da pesquisa.

Atlas



quem observa, seleciona, compara, interpreta, compõe seu próprio poema visual a partir dos elementos que estão diante de si, à espreita. Com essa estratégia de jogo, *Atlas* foi criado como se fosse um inventário de desejos investigativos, ou uma escrita rememorativa de múltiplos movimentos de ida e vinda. Montado a partir das imagens de registro captadas no campo da pesquisa e preparado artesanalmente com reproduções coladas em imãs magnéticos, o propósito é permitir sua fixação em painéis metalizados. Pronto para uso em suportes diversificados – parede do escritório, geladeira e outros – a proposta é instigar o olhar, e então convidar o interlocutor a mexer nas imagens, mudar suas posições, suprimir ou acrescentar algo à composição.

▼ PRANCHA 111 - *Libellus Atlas*. Fonte: arquivo da autora.

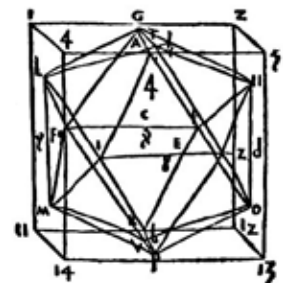


Cubo

▼ ▶ PRANCHA 112- *Libellus Cubo e Tetraedro truncado de Piero della Francesca*. Fonte: < <http://www.georgehart.com/virtual-polyhedra/piero.html>>; arquivo da autora.



Objeto manipulável que motiva a visão de várias imagens sobre um mesmo tema, a partir de um olhar que percorre ângulos e nuances diversificados. Cada um de seus lados reproduz imagens correlacionadas a um dado tema a ser explorado no processo de mediação. Ampliando a ideia do *libellus Álbum*, que projeta imagens em duas dimensões, *Cubo* dispõe-se ao jogo tridimensional. Sua proposta é geradora de outros poliedros (tetraedro, hexaedro, dodecaedro etc.) que, ao se multiplicarem formam um globo multifacetado.





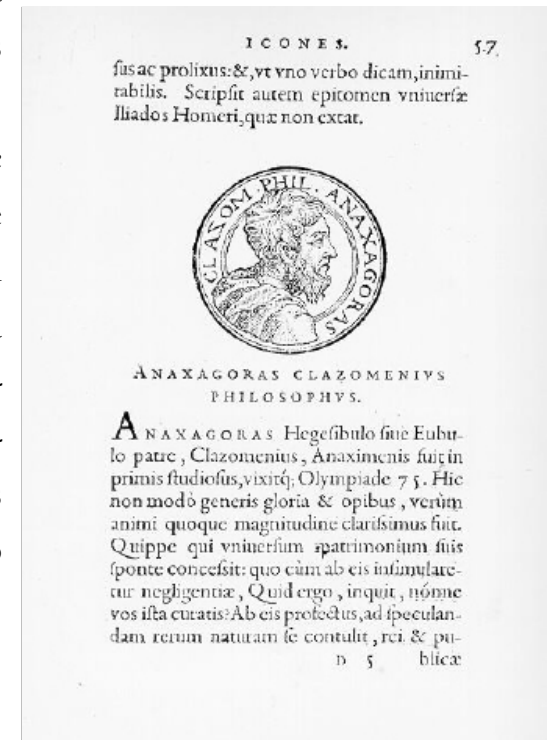
Libellus Anaxágoras



o partir de uma natureza conceitual que pretende englobar muitas questões em um só objeto, esse *libellus* foi criado à maneira de um origami, no formato de um pequeno livro, cujas dobraduras formam páginas contendo imagens, textos e figuras tridimensionais que, ao serem manipuladas, evidenciam um jogo visual que relaciona texto e imagem, une universos, articula temporalidades e reúne idéias. A tentativa é a de estabelecer uma aproximação entre dois fragmentos discursivos, sendo um de Maria do Pote – *Eu não tenho nada, só essas mãos* –, e o outro de Anaxágoras – *O homem é inteligente porque tem mãos*. Através dessas frases e demais elementos que compõem o artefato, com a devida licença poética, pretendi empreender um discurso visual em aberto, sobre a questão da sabedoria e sua relação com a experiência do fazer. A mediação proposta reporta-se à indagação imaginativa acerca da natureza do ato de olhar/relacionar imagens e textos dispostos em páginas aleatórias, que fogem da linearidade em diálogo com o jogo mallarmiano do lance de dados.

◀ PRANCHA 113 - *Libellus Anaxágoras*. Objeto manipulável. Fonte: arquivo da autora.

▶ PRANCHA 114 - *Ícone Anaxágoras*. Fonte: <<http://www.es.flinders.edu.au/~mattom/science+society/lectures/illustrations/lecture8/anaxagoras.html>>; acesso em 15/2/2016.



Lugar Perdido



audiovisual *Lugar perdido* foi criado como pano de fundo de uma comunicação sobre o tema da viragem na arte popular (SOARES, 2013), e a seção *Tem muita água mas não pra beber*, no capítulo anterior, apresenta uma breve descrição sobre sua motivação, objetivos e referências. A narrativa aborda a experiência de Maria do Pote navegando no rio Peria, entre o povoado e o barreiro¹⁰¹, e nela pretendi tratar do silêncio e da paisagem, utilizando uma linguagem aberta às interferências de muitas outras, de maneira a aliar as imagens ao movimento da música e aos efeitos da montagem. O vídeo foi compartilhado no Facebook e Youtube e gerou vários comentários, sugestões e críticas, as quais contribuíram para a minha própria reflexão acerca da conduta criativa adotada no processo de pesquisa.

101. Local de extração.

► PRANCHA 115 - *Espera no barco*. Alunos aguardam a viagem de subida do rio Peria, de volta para casa, observados por dona Maria. Fonte: arquivo da autora.



102. Esse exercício foi desenvolvido como trabalho final da disciplina Tópicos Especiais em Performance e Educação, no segundo semestre letivo de 2012.



Pés Descalços



Essa foi mais uma atividade conectada à formação acadêmica. Construída de maneira colaborativa, com a participação de Thais Gomes Ferraz e Fernanda Morais¹⁰², abordou o debate contemporâneo que relaciona educação e performatividade, configurando várias ações criadas a partir das noções de docência em arte, pesquisa como criação e experiência estética. Instaurando-se enquanto crítica reivindicatória referente à inclusão das visuais populares no espaço educativo, pretendia estabelecer uma discussão sobre a cosmologia, o ambiente, a matéria e o tempo que marca a experiência existencial de Maria do Pote.

A proposta assumiu diferentes estratégias e gerou uma instalação, uma performance e um artigo científico. A instalação foi montada no *hall* de entrada da FAV-UFG, fixando-se o espaço cênico num quadrado de aproximadamente 9m², delimitado por tijolos de barro, que continha areia branca no seu interior, sobre a qual se dispunham um pote feito por dona Maria, uma bacia cheia de água e uma cadeira retirada do lixão da UFG. O público foi posicionado defronte à instalação, e os performers,

◀ PRANCHA 116 - *Largo do Peria*. Vista superior e perspectiva geradora da idéia de enquadramento da areia. Fonte: arquivo da autora.

103. Devaneio de greda foi concebido/produzido por Cristiane Alves, Giovanne Lorenzetti e Thais Ferraz, na cidade de Goiás, em janeiro de 2010, sendo recorrente a interação entre o corpo, o barro, a água, a areia e o vento que se integram a um corpo movimento.

trazendo consigo alguns objetos, adentraram a cena pelas laterais de maneira a tornar vivo um ambiente em transição, em diálogo com o audiovisual *Devaneio de greda*¹⁰³, projetado na parede, ao fundo. Ao interagirem com os elementos de cena, os performers esculpam movimentos no espaço e incitavam a participação do público. A ação restaurada de tomar banho na bacia que usava quando ainda criança, na casa de sua avó, foi realizada por uma performer como postura ritual que situava a presença de Maria do Pote em seu *habitat*.

Pés descalços contou com o apoio de vários colaboradores¹⁰⁴ que, por sinal, contribuíram para a elaboração do roteiro coreográfico e demais aspectos técnicos e estéticos referentes a memórias e subjetividades, que destacaram, em seu entremeio, referências ao telúrico, cotidiano, religiosidade e crítica de inclusão social. Naquela tarde mágica,

as meninas que participaram da atividade tiveram a oportunidade de assistir os seminários e performances apresentados pelos demais alunos da disciplina, conhecer a Galeria de Arte da FAV e opinar sobre tudo o que viram e vivenciaram.

104. Créditos da encenação: *Maria do Pote* - Thais Ferraz; *Crianças* - Vitória Conceição, Lorraine Batista, Geovana Onofre, Poliana Xavier e Amanda Vargas; *Corifeu* - Diego Mesquita; *Produção* - Fernanda Moraes; *Direção e fotografia* - Denise Bogéa Soares; *Professora acompanhante* - Degmar Ribeiro.





Baú de Fragmentos



a emblemática, todas as coisas do mundo se reportam a metáforas que conduzem a charadas, e dessa maneira requerem a atenção do observador, além do seu pensamento reflexivo e um jeito arguto de experimentar/fruir aquilo que é apresentado na forma de jogo. *Baú de fragmentos* diz respeito a tudo isso. Como se estivesse colocando a mão em um baú sem ver o seu interior, é preciso que o sujeito toque em tudo que há lá dentro, rearranje as posições das coisas, fantasie sobre as formas, imagens e seus contextos, para depois repor, sacudir novamente, e então pegar algo que leve à adivinhação do mistério embutido nas metáforas. Foi pensado para assumir a dupla função de relicário de instrumentos de ver, ou melhor, de afinação de sensibilidades, e de caixa de armazenamento/transporte. Feito de madeira sobre rodinhas, conta com reproduções de azulejos coloridos coladas nos seis lados e uma fechadura que guarda os seus segredos; nessa condição, transforma-se em esfinge e fica à espreita, exigindo o desvelar dos conceitos misturados de contaminações nutridas no empolgante debate da cultura popular.

◀ PRANCHA 118 - *Libellus Baú de fragmentos e libellus Igneus*. Fonte: <<http://libellusigneus.blogspot.com.br/2012/02/libellus-astrologicus-principios.html>>; arquivo da autora.

▼ PRANCHA 119 - *Transporte do pote*. Em frente a sua casa com antena parabólica ao fundo, Maria do Pote com Ricardo segue rumo ao largo. Fonte: arquivo da autora.

► PRANCHA 120 - *Obra no largo e crianças brincando com estrutura circular*. Placa sinaliza o início das obras do "balneário" do Rio Peria. Fonte: arquivo da autora (próxima página).



Domos Pote



a última visita ao campo foi prevista uma atividade de culminância do trabalho com Maria do Pote, com a participação dela, seus familiares, pessoas do Peria e colaboradores de São Luís, envolvendo a montagem de um domos de bambu e a gravação de imagens com o auxílio de um drone. Mesmo tendo sido feita a produção do evento, minuciosamente, à última hora foi preciso abortá-lo devido aos problemas que dona Maria enfrentava naquele momento.

A proposta previa a realização de uma brincadeira coletiva com jogos, música, lanche coletivo e captação de imagens no processo. Na concepção imaginada, um cortejo sairia da olaria de dona Maria em direção ao largo do Peria, com ela arrastando um pote, em movimentos circulares sobre a areia, contando com a ajuda de crianças, professores da escola local e ex-colegas ceramistas que ainda moram lá. Na chegada seria formado um grande círculo com as pessoas de mãos dadas, deixando dona Maria e seu pote no centro da roda. Todos cantariam canções tradicionais do lugar, ao tempo em que seria criada uma coreografia espontânea, à medida que o grupo construía a cúpula geodésica, enquanto outros colaboradores, fora da roda, fariam o registro da ação.



A idéia do *libellus Domos Pote* era a de construir uma mediação performativa que abordasse diferentes pontos de vista sobre a peça que constituiu o motivo da pesquisa, situando, na perspectiva do jogo, a importância da estética popular em suas múltiplas formas de expressão visual, com o objetivo de configurar uma zona de cruzamento entre os estudos da cultura visual, a cerâmica tradicional e o *locus* da pesquisa. Nessa acepção, vistas de cima, de lado, de frente, de baixo, enfim, de vários níveis e maneiras de olhar, as tramas de pesquisa se constituiriam em motivo de festejar o ciclo derradeiro do trabalho.

O jogo dos jogos



o concluir o relato sobre as poéticas visuais criadas no processo de pesquisa, uma primeira constatação reporta-se para o fato de que a maioria delas não foi construída com o barro. Talvez propositalmente, embora a descrição empreendida na seção anterior dimensione um jogo de relações estabelecido entre os *libelli* e a matéria prima da arte cerâmica. Por sua vez, ao convidar as peças de Maria do Pote a falarem por si, a conduta investigativa orientou-se pela possibilidade de chamar a atenção do leitor/espectador para

o(s) fenômeno(s) abordado(s), independentemente do suporte ou matéria utilizada em sua criação.

Vale salientar que esses instrumentos de mediação sobre o tema da cerâmica tradicional possuem uma dupla natureza, pois nasceram de intensos exercícios práticos de criatividade e inquietação intelectual, dizendo respeito, também, a teorias que

▼ PRANCHA 121 - *Pote e menina com balde d'água na cabeça*. Fonte: arquivo da autora.





▲ PRANCHA 122 - *Aula de ioga e libélula*. Acima, alunos e professores no pátio do Campus Centro Histórico / IFMA, com a presença de Maria do Pote, seu Antonio. Abaixo, fotografia manipulada. Fonte: arquivo da autora.

compreendem a cultura como um território de conflitos e consensos, bem como de participação e de tomada de consciência sobre os valores da vida na dimensão do cotidiano.

Assim celebrada, como baluarte das transformações sociais que se vem processando desde o século passado, essa noção de cultura favorece a criação de processos de mediação centrados em obras que passam a ser vistas não mais de um ângulo elitista, mas pelo lado mais fraco da produção cultural, ou seja, aquele que se reporta à criação ordinária e à criatividade de pessoas comuns.

E, num momento em que o campo artístico apresenta-se como uma loja de ferramentas prontas para uso e com estoques de informações que podem ser manipuladas, reordenadas e lançadas de volta ao tecido social, e não apenas como um museu de referências a serem vistas, citadas e superadas (BOURRIAUD, 2009), também as formas de mediação devem ser reiventadas, na sala de aula e nos programas educativos de centros culturais, para daí serem estendidos a muitos outros ambientes e meios.

Por isso, em conformidade com a argumentação sumariada acima, a pesquisa adotou como fonte inspiradora uma arqueologia warburgueana de imagens, e dessa maneira

assumiu o propósito de romper os limites esteticizantes de um pretensão universalismo da história da arte, considerando que as imagens e narrativas têm vidas póstumas, e estas, por sua vez, se ligam à memória de tempos e lugares, compondo um conhecimento visual aberto às possibilidades. Nesse contexto, a página em branco de um livro inexistente pode ser o lugar desenfeitado onde se origina o *libellus*, no qual as narrativas aproximam-se da intensidade da vida vivida, dos fenômenos que a constituem e dos personagens que povoam o seu universo.

A conduta de criação de um livro que se impõe pela qualidade criativa de articulação entre linguagens, e não apenas como dispositivo de memória, possibilitou o tratamento das materialidades e subjetividades que se foram evidenciando durante todo o processo. Todavia, como a linguagem traduz a memória e dá vida a coisas novas, como também ao que permanecia velado em meio às lembranças embaralhadas, essas fulgurações transpareceram no relatório gráfico como maneira de insinuar a presença de *insights* ou temas que se foram acasalando ao *quê* da pesquisa.

► PRANCHA 123 - Ponte e registro de processo de trabalho. Acima, paisagem do rio Peria a partir do bar/restaurante de Maria do Pote; abaixo, pesquisadora com equipamento - câmera Nex C3 com Stide Can. Fonte: arquivo da autora.



Nesse ir e vir de informações circulantes, a imagem da libélula pousou em algumas páginas do texto para acentuar as particularidades dessa escolha, ou melhor, justificar aquilo que tem em comum com o *libellus*: o radical (*liber*) compõe os dois termos; as asas da libélula são flexíveis como as páginas de um livro aberto; seu abdômen corresponde à lombada do livro e dispõe, como este, de conglomerados de informações pulsantes; seu corpo veloz movimenta muitas idas e vindas, numa alusão à imaginação em devaneio do leitor, que, ao explorar o livro, movimenta-se, penetra e conhece.

▼ PRANCHA 124 - Vista aérea do Rio Peria. Na imagem central, detalhe do largo do Peria. Fonte: Googleearth.



105. A metáfora acima diz respeito à imagem do Peria vista de cima, onde aparece a forma de duas asas ligadas pela linha do rio (ver Prancha 125 na página anterior).

Nesse jogo imaginativo de pensar o contemporâneo como possibilidade educativa que se assenta na sedução e no desvio, também as asas abertas do Peria – tal como se pode ver na imagem captada de um céu longínquo¹⁰⁵ –, insinua conexões com pontos distantes do globo, convidando a um vôo imaginativo no qual a sabedoria, a resiliência e o conhecimento artístico de Maria do Pote possam ir de encontro ao percurso de outras figuras exemplares, em outros tempos e lugares.



EPI(DIA)LOGO



título dessas considerações finais insinua-se como uma maneira a mais de jogar o jogo da pesquisa, na tentativa de atualizar a noção do antigo *libellus*, porém mantendo sua característica de condensar conteúdos e estabelecer relações entre texto e imagem, com o propósito de processar o conhecimento produzido ao longo da investigação sobre o trabalho e vida de Maria do Pote. Na composição dessa terminologia, o radical *epi* diz respeito ao que vem depois e imbrica-se inicialmente ao nome *dia*, que segundo a teoria do imaginário reporta-se à tônica do previsível, ou da colocação das coisas em seus devidos lugares, para em seguida fundir-se ao termo *logo*, relativo a raciocínio, linguagem, programação.

Assim, ao invés de constituir-se no mero desfecho da narrativa – ou epílogo a recapitular as argumentações desenvolvidas nas partes anteriores e revelar o que porventura ficou escondido, nas entrelinhas –, o epi(dia)logo almeja ao devir, situando-se no meio, em fuga, no evitar das formalizações. E, ainda que a regra acadêmica recomende o arremate como condição de dar o passo seguinte, ou seguir para a próxima casa, nesse momento final da narrativa do jogo/texto não se resume à condição da síntese.

Em articulação com a ideia de fluxo e transitoriedade, por sua vez afeta ao regime noturno, de natureza cíclica e indefinida (DURAND, 1997), busca a conexão entre saberes, entre pessoas, entre instituições, entre projetos e possibilidades.

Rumo a um futuro possível, o epi(dia)logo relembra as cintilações que se foram anunciando no correr do trabalho, que pareciam sugerir, elípticamente, reiteradamente, a necessidade de “fazer rizoma com os alunos, viabilizar rizomas entre os alunos, fazer rizomas com projetos de outros professores” (GALLO, 2002, p. 176), imaginando que a categoria *alunos* pudesse abranger a todos os cidadãos, e a de *professores* se voltasse para os sujeitos aptos a coordenar ações educativas, o que inclui uma vasta gama de mediadores preocupados com a questão do pensar.

O pensar exige o aprender e apóia-se na noção de representação e identificação das coisas ao redor que, a propósito do aprendizado, são implementadas mediante ações educativas, ministradas/mediadas por emissores de signos (professores/mediadores) ligados a instituições e que, devido a essa condição de interpessoalidade, vinculam-se a um plano de afetos que ultrapassa o território das capacidades intelectivas – ou melhor, o incluem. Em idêntica situação condiciona-se o aprender a ver como um exercício de problematização, tema que norteou o estudo da mediação das visualidades

populares, tomando por base teórica a cultura visual e como tema-chave a cerâmica tradicional.

A respeito da condição educativa que se interpõe no relacionamento entre pessoas, mais uma vez é preciso afirmar, sem que isso implique em um exercício tautológico, que os *libelli* constituem aparatos de mediação – nem material didático, nem obra artística –, posto que sua condição de existência garante-se na atuação colaborativa e na possibilidade de (re)criação de sentidos. A propósito, a figura de linguagem mais adequada a essa discussão seria a paráfrase, ao invés do pleonasma, uma vez que o discurso em jogo reporta-se ao vínculo entre dispositivos materiais/visuais que tratam de um conhecimento abstrato, porém conectado a acontecimentos concretos e coisas que existem na instância do cotidiano.

Não sei há quanto tempo guardo comigo o tema do *libellus*. Creio que ao ouvir essa palavra pela primeira vez a percebi como fosse poesia sem necessidade de complemento. Já no curso de graduação soube do seu significado de pequeno livro, e que fora inventado há muito tempo, quando o conhecimento contemplativo tinha muito importância social. Então passei a interessar-me ainda mais por sua composição visual sofisticada e, imbuída nesse imaginário, dei vazão a projetos artísticos e acadêmicos que

parafrazeavam possíveis sentidos e metáforas. Em decorrência disso, a formulação do projeto de doutorado e o seu desenvolvimento, com o amparo teórico/metodológico da cultura visual, instaurou o aprofundamento desse jogo de relações e favoreceu a construção da presente narrativa.

O convite à participação em um jogo imaginativo de pensar o contemporâneo, feito de uma maneira mais incisiva no final do capítulo anterior – embora essa discussão se faça presente de forma subjacente em várias passagens do texto –, ancora-se numa arte/educação liminar que transita entre o local e o global, pessoas e instituições, propostas e práticas, erudito e popular, além de outros tantos pares de termos que

◀ PRANCHA 125 - *Capa de DVD*. Conteúdo: *libellus Lugar perdido*. Fonte: arquivo da autora.



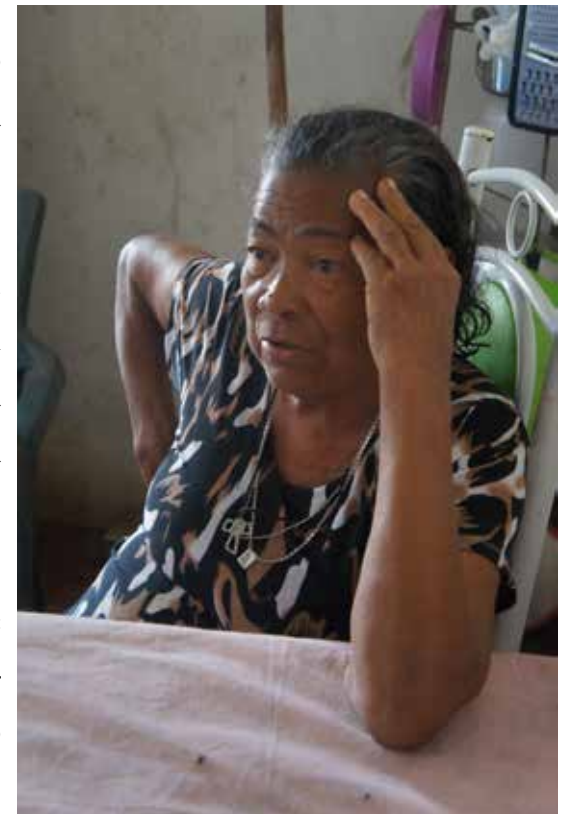
se referem a sentidos cambiantes, em busca de deslizamentos e interpenetrações. Naquele trecho, a conexão em aberto voltava-se para questões de aprendizado visual que se processam no envolvimento com a arte cerâmica de uma pessoa de poucas letras, mas que é possuidora de uma sabedoria prática sobre



condutas e costumes, além de uma noção educativa bastante avançada. Sua trajetória de vida guarda relações de proximidade com experiências de arte/educadores importantes, de outros lugares ou épocas, a exemplo de Noêmia Varela, que no modelar o barro encontrou o sentido da existência (FRANGE, 2001).

Entretanto, os percursos de dona Maria não incluem nenhum escrito nem tampouco pensamentos complexos sobre cultura, arte e educação, mas as suas práticas, feitos e visão de mundo trazem uma contribuição ímpar para a superação de dicotomias naturalizadas sobre a cerâmica tradicional, o artesanato e outras produções/criações postas à margem dos espaços de circulação artística. Ademais, a figura exemplar de Maria José Frazão Costa se amalgamou na vivência familiar e comunitária, como no contato com ceramistas e estudantes, revelando uma preocupação contínua com questões de educação popular de suma importância para a atualidade.

Verdadeira representante da arte do povo, como mestre Nhozinho do Maranhão, Vitalino e outros grandes, ela tornou-se griô em sua comunidade antes mesmo do reconhecimento



106. Depoimento de Maria do Pote gravado em audiovisual em novembro de 2008 (arquivo pessoal).

oficial. Em consideração ao amor à cerâmica, certa vez confidenciou-me que esse seu fazer é um testemunho da própria vida, com essas palavras: “meu trabalho mostra o que eu sei e o que eu não sei, nele eu boto tudo o que posso, eu dou a minha mão, eu dou o meu sangue, eu dou o meu suor [pausa] eu sei que aquilo ali é somente barro amassado, mas num deixa de ser um pedaço de mim”¹⁰⁶. Ouvindo a sua voz, calo. Revejo a gravação. Percebo que sua fala retoma uma discussão teórica basilar sobre a cerâmica na história, em conexão com contribuições de pensadores importantes, como Fayga Ostrower, a saber:

Seguindo a matéria e sondando-a quanto à *essência do ser*, o homem impregnou-a com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos. Dando forma à argila ele deu forma à fluidez fugidia de seu próprio existir, captou-o e configurou-o. *Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou. Criando, ele se recriou.* (OSTROWER, 1984, p. 51, grifos da autora)

Na lida com o barro, ao reviver memória, tradição e ancestralidade, dona Maria reafirma questões referentes a identidade e contexto, ao tempo em que desenvolve a sensibilidade e capacidade de conscientizar-se sobre a necessidade de gerar coisas novas.



Assim, dá uma lição esclarecedora às novas gerações (não só) do Peria sobre o cotidiano, costumes e ritos daquele lugar, bem como sobre a importância da cerâmica e do cuidado com a natureza. E o interessante é que o seu discurso não pretende afirmar que a história ocorreu de uma determinada maneira, pois, no burilar das lembranças e projetos futuros, evidencia uma narração que mantém viva a estrutura da sabedoria necessária ao conhecimento de outras pessoas e gerações.

A experiência de pesquisa consolidou-se na narrativa como uma trama rizomática que gerou conhecimento no entrelace, feito grama que brota pelo meio - ao invés de árvore cuja seiva é transmitida da raiz ao tronco, e dali aos galhos, flores e frutas. Nessa condição metafórica, o motivo condutor que acompanhou o trabalho em suas várias etapas, num ir e vir regido pela sedução e desvio, adaptou-se “às correntes subterrâneas, aos movimentos moleculares que aí passam, aos fluxos que aí brotam, que aí correm, que aí jorram” (TADEU, 2004, p. 71).



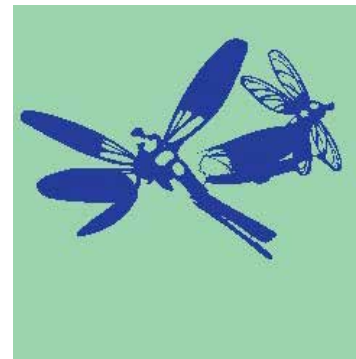
Se a vida pede temperos para adquirir sabores especiais e fluir com desenvoltura, a educação em arte carece de uma pedagogia que a eleve à máxima potência, regada na experimentação, mediada no agenciamento e desejada no íntimo das pessoas envolvidas na ação. Talvez assim se possa desnaturalizar certos sentidos, desterritorializar



◀ PRANCHA 128 - *Crianças do Peria*. A maioria das fotografias dessa prancha foram feitas pelas próprias crianças. Fonte: arquivo da autora (página anterior).

o currículo, favorecer a consciência dos fenômenos, mudar comportamentos, além de promover muitas outras proezas necessárias ao desenvolvimento cultural dos cidadãos.

Seria essa a proposta educativa da cultura visual encetada nessa investigação: dar atenção às visualidades populares e propor a criação enquanto condução de mediação investigativa e crítica, como mote para empreender micropolíticas amparadas no lúdico e na garantia de recorrentes recepções. Se isso é possível, não se pode desejar muito mais.



REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Imanol. Cultura visual, política da estética e educação emancipadora. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: EDUFMS, 2011.

ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café - poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropológico. In: *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio, São Paulo, 1928.

ANJOS, Moacir dos. *Local / global - arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005.

ARIES, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman, 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1981.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BARRETO, Aníbal. *Fortificações no Brasil: resumo histórico*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1958.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Lisboa: Edições 70, 1996.

BERNAT, Isaac Garson. *Encontros com o griot Sotigui Kouyate*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2013.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1975.

BONDI, Fabrizio. Gli Emblemata di Andrea Alciati. In: *Revista Nuova Informazione Bibliografica*, ano V, n. 1, Jan-Maio, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11384/13859>, acesso em 14/12/2015.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 16ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. In: *Cadernos de Pesquisa*, v. 39, n. 138, p.715-746, set./dez. 2009.

BROCKMEIER, Jens; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 16(3), pp. 525-535, 2003.

BUENO, Belmira Oliveira. O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida de professores: a questão da subjetividade. In: *Educação e Pesquisa*, São Paulo, vol. 28, no.1, s/p, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: LONDRES, Cecília. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica e perspectivas*. Rio de Janeiro: FUNARTE; IPHAN; CNFCP, 2004.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1- Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2013.

CHARRÉU, Leonardo. Cultura visual e transversalidade disciplinar: definindo as bases de uma pedagogia crítica. In: ASSIS, Henrique Lima (Org.). *Educação das artes visuais na perspectiva da cultura visual: conceituações, problematizações e experiências*. Goiânia: Kelps, 2011.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

CLANDININ, D. Jean; CONNELLY, F. Michel. *Pesquisa narrativa: experiência e história em pesquisa narrativa*. Uberlândia: Ed. da UFU, 2011.

CONNELLY, Michael; CLANDININ, D. Jean. Relatos de experiência e investigação narrativa. In: LARROSA, Jorge et al. *Déjame que te cuente: ensayos sobre narrativa y educación*. Barcelona: Laertes, 1995.

COUTINHO, Rejane G. O educador pesquisador e mediador: questões e vieses. In: *Pós*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Belo Horizonte: v. 3, p. 44-54, 2013.

DALGHISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2008.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente - história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 1997.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

FLORENCIO, Francisco de Assis. Alguns emblemas de Andrea Alciato sobre o deus alado. In: *Cadernos do CNLF - Ecdótica, Crítica Textual*, VOL. XVIII, n. 05, 2014.

FRANGE, Lucimar Bello Pereira. *Noemia Varela e a arte*. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2001.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.

_____. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários para a prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FROTA, Lélia Coelho. *Arte do povo*. Artigo escrito apresentar as coleções de arte popular brasileira de Jacques Van de Beuque. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/sites/default/files/Artigos/pdf/%202%20Lelia%20Coelho%20Frota.pdf>. Acesso em 29/12/2015.

GALLO, Silvio. Em torno de uma educação menor. In: *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n.02, p. 169-178, 2002.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: *Revista Brasileira de História*. vol. 24, no. 47, São Paulo, 2004.

GIROUX, Henry. O pós-modernismo e o discurso da crítica educacional. In: SILVA, Tomaz T. (org.). *Teoria educacional crítica em tempos pós-modernos*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

GOODSON, Ivor. Historiando o eu: a política-vida e o estudo da vida e do trabalho do professor. In: MARTINS, Raimundo; TORINHO, Irene. *Processos & práticas de pesquisa em cultura visual*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUIMARÃES, Leda Maria Barros. Visualidades populares: construindo ecossistemas pedagógicos/investigativos em torno do tema. In: 23º Encontro da ANPAP: Ecossistemas Artísticos - Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. O caminho das eiras: trabalho, cotidiano e aprendizagens das artesanias femininas. In: MARTINS, Raimundo; MARTINS, Alice (Orgs.). *Interações com visualidades em contextos de ensinar e aprender*. Goiânia: Ed. da UFG; FUNAPE, 2012.

_____. Variações em torno dos jogos estéticos, artísticos e pedagógicos no ensino superior de artes visuais. In: *Visualidades* - Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual/UFG, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 113-125, 2005.

_____. *Objetos populares da cidade de Goiás: cerâmica*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais / UFG; SEBRAE, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Tradução de Maria Ângela Casselato. Bauru (SP): Ed. da USC, 2008.

HERNANDEZ, Fernando. *Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERRAIZ GARCIA, Fernando. Reflexividade e desafios na pesquisa com jovens produtores de cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TORINHO, Irene. *Processos & práticas de pesquisa em cultura visual*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem, historiografia, memória e tempo*. Porto Alegre: Ed. da PUCRS, 1996.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

LIMA, Carlos de. *A festa do Divino Espírito Santo em Alcântara*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

LIMA, Ricardo Gomes. *O povo do Candéal: sentidos e percursos da louça de barro*. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais / UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

LIMA, Zelinda Machado de Castro e. *Pecados da gula: comeres e beberes das gentes do Maranhão*. São Luís: CBPC, 1998.

LÓPEZ POZA, Sagrario. *Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2010.

MACHADO, Arlindo. Fim do livro? In: *Estudos Avançados*, vol. 8, n.21, São Paulo, Maio/Ago, 1994.

MARTINS, Míriam Celeste. Mediação arte/cultura/público. In: *Mediação - Provocações Estéticas*. São Paulo: Instituto de Artes / UNESP, v.1, d.1, outubro 2005.

MARTINS, Raimundo. Hipervisualização e territorialização: questões da Cultura Visual. In: *Educação & Linguagem*, v. 13, n. 22, 19-31, jul-dez 2010.

_____. Porque e como falamos da cultura visual? In: *Visualidades - Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual/UFG*, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, 2006.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Pedagogias culturais*. 1ª. ed. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2014.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca* São Paulo: Ática, 2002.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1996.

MASCELANI, Angela. *O Brasil na arte popular: acervo Museu Casa do Pontal*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. Ghostwriting: working out visual culture. In: *The Journal of Visual Culture*, v. 1. n. 2, p. 239-54, 2002.

MITCHELL, W. J. T. Não existem mídias visuais. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia – passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. da UNESP; Itaú Cultural, 2009.

NÓVOA, António. *Vidas de professores*. Porto (PO): Porto Editora, 1992.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

PAGLIA, Camille. *Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a 'Star Wars'*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PASSERON, René. A poética em questão. In: *Porto Arte*, v. 13, n. 21, p. 9-14, mai., 2004.

_____. Da estética à poética. In: *Porto Arte*, v. 8, n. 15, p. 103-116, Nov., 1997.

PILLAR, Analice Dutra (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

PRIoux, Évelyne Organon. *Um libellus epigrammaton na chamada casa de Propércio*. In: *Porto Alegre*, n° 49, p.169-201, julho-dezembro, 2010.

PROUS, André. *O Brasil antes dos brasileiros: a pré-história do nosso país*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Mediação artística, uma tessitura em processo*. *Urdimento*, Florianópolis, n° 17, p. 113-122, setembro, 2011.

- RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne, 2010.
- READ, Herbert. *O sentido da arte*. São Paulo: IBRASA, 1976.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros: teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- RICHTER, Yvone M. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *Comunicação ubíqua - repercussões na cultura e na educação*. São Paulo: Paulus Editora, 2013.
- SILVA, Frederico A. Barbosa; ARAÚJO, Herton Ellery (Orgs.). *Cultura viva: avaliação do programa arte, educação e cidadania*. Brasília: IPEA, 2010.
- SOARES, Denise Bogéa. *Libellus Maria do Pote: narrativas sobre uma pesquisa em desenvolvimento*. Relatório (Qualificação de Doutorado), UFG-FAV-PPGACV, Goiânia, 2014.
- TADEU, Tomaz. *A filosofia de Deleuze e o currículo*. Goiânia: FAV, 2004.
- TAVARES, Monica. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. In: ARS, São Paulo, vol.1, no.2, Dez, 2003.
- TAVIN, Kevin. Contextualizando visualidades no cotidiano: problemas e possibilidades do ensino da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2009.

TOURINHO, Irene. Desvios e seduções pedagógicas das culturas (não apenas) visuais. In: Revista *Educação & Linguagem*, v. 13, n. 22, p. 54-76, jul-dez 2010.

TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Artesanato brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.

VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; Ed. da USP; FAPESP, 1992.

VILUTIS, Luana. *Cultura e juventude: a formação dos jovens nos pontos de cultura*. Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado), USP-FE, São Paulo, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

