



## A MEMÓRIA CERÂMICA – A HISTÓRIA DO ATELIÊ POR ENTRE DOBRAS DA SUBJETIVIDADE

### *CERAMIC MEMORY – THE HISTORY OF THE STUDIO AMONG SUBJECTIVITY FOLDS*

Eliane Righi de Andrade<sup>i</sup>

Acácia Rósea Souza Azevedo<sup>ii</sup>

**RESUMO** – Este artigo, que relata parte de uma pesquisa de mestrado situada no âmbito interdisciplinar (POMBO, 2005), buscando a confluência de saberes das áreas de Humanas, tem como intuito abordar a memória cerâmica no que diz respeito às relações entre a história do ateliê e modos de subjetivação. Nosso interesse deriva do fato de tanto a referida arte como o espaço de trabalho do artista ceramista possuírem poucos – podemos até dizer raros – registros formais academicamente reconhecidos. Além disso, cabe destacar especialmente que a memória integrada (NORA, 1993) desvincula a memória do passado da prática presente e, portanto, desconsidera seus dobramentos, ou seja, a escrita de si, as marcas dos modos de subjetivação do sujeito ceramista. Objetivase, em decorrência, refletir sobre o surgimento dos ateliês, descrever e explorar sua influência no campo da cerâmica e seus desdobramentos com/para o artista. Para

isso, constrói-se um aporte teórico com base na história (NORA, 1993; WATSON, 2008; GREFFE, 2013), na sociologia (ROSE, 2001; SENNETT, 2008), na arte (MASCELANI, 2009; SALLES, 2011), na filosofia (FOUCAULT, 1986, 1998, 2004, 2008; DELEUZE; GUATTARI, 1995) e na psicanálise (LACAN, 2003). Metodologicamente, por sua natureza descritiva e exploratória (LANKSHEAR; KNOBEL, 2004), busca apoio em textos produzidos sobre a temática desde a década de oitenta aos dias atuais. Pretende-se, com este trabalho, contribuir para os estudos culturais, históricos e artísticos, bem como incitar diálogos inter/multi/transdisciplinares, deixando em evidência que, como uma das linguagens mais antigas, a cerâmica e o seu espaço são parte do sujeito e de sua história. Espera-se, ainda, que este trabalho venha a motivar outros artistas e ceramistas a iniciarem uma relação íntima com a escrita (de si) e, dessa



forma, deixarem suas marcas, para além do barro, na história e na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cerâmica; subjetividade; história dos ateliês; dobra deleuziana.

**ABSTRACT** – This article which reports part of a post-graduation research carried out under an interdisciplinary scope (POMBO, 2005), searching the confluence of knowledge in the area Humanities, aims at approaching ceramics memory from the perspective of the relationships the history of the studio and modes of subjectivation. Our interest derives from the fact that both the aforementioned art and the workspace of the artist ceramist have few – we could definitely say rare – formal academically recognized records. Besides that, it deserves noting that integrated memory (NORA, 1993) separates the memory of the past from the current practice and, thus, disregards its folds, that is, the writing of the self, the marks of the modes of subjectivation of the ceramist subject. The objective, consequently, is to reflect about the emergence of studios, describe and explore their influence in the field of

ceramics and their unfoldings with/for the artist. In order to achieve that, the theoretical body is built based on history (NORA, 1993; WATSON, 2008; GREFFE, 2013), sociology (ROSE, 2001; SENNETT, 2008), arts (MASCELANI, 2009; SALLES, 2011), philosophy (FOUCAULT, 1986, 1998, 2004, 2008; DELEUZE & GUATTARI, 1995) and psychoanalysis (LACAN, 2003). Methodologically, using a descriptive and exploratory approach (LANKSHEAR; KNOBEL, 2004), it stems from texts on the theme written from the 1980's to current days. This study intends to contribute to cultural, historical and artistic studies, as well as to encourage inter/multi/transdisciplinary dialogues that highlight that, as one of the oldest languages, ceramics and its space are part of the subject and his/her history. It also expects to motivate other artists and potters to establish an intimate relationship with the writing of selves and leave their marks, beyond those in clay, in history and contemporaneity.

**KEYWORDS:** Ceramics; subjectivity; studio history; deleuzian fold.

### **Introdução**

Estamos envolvidas com a arte cerâmica direta e indiretamente, pois ela permeia nosso dia a dia, seja no próprio ato de produzi-la, como no de colecionar, decorar os espaços pessoais e profissionais, e mesmo absorver o conhecimento das contribuições advindas das pesquisas

arqueológicas. Movidas pelas linguagens, somos incentivadas a refletir e questionar acerca desta arte milenar que, historicamente, tem sido muitas vezes tomada apenas como técnica manual. Deixa-se de considerar, como centro de interesse, o próprio sujeito ceramista que envolve, (re)produz e altera, por meio de



sua criação, o contexto social e histórico. Também não se pensa sobre o espaço que envolve o ceramista na produção e criação de sua arte, espaço pleno de agenciamentos de naturezas diversas. São estas questões que nos propomos pensar neste estudo.

Para melhor compreendermos as relações, conexões e multiplicidades que se estabelecem entre a arte cerâmica, seus espaços e seus sujeitos e pensar sobre os agenciamentos que envolvem o ceramista e sua criação, valemo-nos do conceito de dobra. Isto porque ele permite a reflexão sobre os processos históricos e sociais que perpassam verdades estabilizadas através de dobramentos. Explicamos: ao realizamos análises através do “diagrama da dobra” (ROSE, 2001, p. 179), permitimo-nos pensar a subjetividade como algo não constituído na passividade e/ou estabilidade, mas que se configura na relação de forças em que “[n]ossa própria “agência” é, pois, a resultante da ontologia que nós dobramos sobre nós mesmos no curso de nossa história e de nossas práticas” (ROSE, 2001, p.181).

Elegemos, para nosso estudo, a metodologia da revisão de literatura, no entendimento de que ela pode nos auxiliar a compreender a história dos ateliês e observar as lacunas que as pesquisas já realizadas deixaram (LANKSHEAR; KNOBEL, 2004). Assim, este artigo se dedica a fazer um levantamento bibliográfico entre a década de 1980 e a atual, tomando uma perspectiva descritiva exploratória para evidenciar a importância da história do espaço do ateliê e suas influências no sujeito ceramista.

Trazemos também para a discussão o contexto histórico-social do movimento artístico *Arts and Crafts* (WATSON, 2008; GREFFE, 2013) e seu reflexo na cerâmica brasileira. Discutindo o contexto nacional, tratamos a cerâmica de ateliê advinda de imigrantes europeus bem como as influências japonesas na cultura, nos modos e nos fazeres artísticos dessa arte milenar.

Esclarecemos que este estudo se situa em campo interdisciplinar, no entendimento de que a “compreensão interdisciplinar [é] capaz de dar conta das configurações, dos arranjos, das perspectivas múltiplas que a ciência tem que convocar para o conhecimento mais aprofundado” (POMBO, 2005, p. 10). Assim, para contribuir com os estudos do campo da cerâmica, somos incentivadas a caminhar por entre os percursos da arte, com base em Mascelani (2009) e Salles (2011); da sociologia, por Sennett (2008); da história, amparando-nos em Greffe (2013) e Watson (2008); e, para refletir acerca dessas construções, tomamos como base contribuições filosóficas de Foucault (2008, 1986, 1998a, 1998b, 2004a, 2004b, 2004c), Derrida (2001) e Rose (2001).

Marcadas pela opacidade da língua(gem), somos instigadas também (ainda que de maneira concisa) a perpassar pelo campo da psicanálise (LACAN, 2003) no que concerne a suas considerações acerca do inconsciente e do O(o)utro. Ademais este campo nos auxilia a compreender a ausência de menção, cultivo e prática da escrita de si (FOUCAULT, 1992) por parte dos artistas ceramistas. Possibilita, também, entender a ausência de estudos sobre o sujeito ceramista e de



registros formais/formalizados academicamente reconhecidos, em função do lugar de memória (NORA, 1993), abarcando ainda as questões ligadas ao arquivo (DERRIDA, 2001). Estes conceitos serão abordados mais profundamente no decorrer deste artigo.

Além de contribuir para o estado da arte dos estudos culturais, históricos e artísticos, bem de estudos inter/multi/transdisciplinares, ao focalizar a história do ateliê em sua relação com os modos de subjetivação dos sujeitos ceramistas, esperamos motivar nossos colegas artistas a uma reflexão substancial sobre como estão ins/escritos em suas obras, e também, a uma relação mais íntima com a escrita de si, por meio de uma produção de escritos e de falares sobre as marcas que ficam nos sujeitos e na história, ampliando e atualizando a desconstrução de discursos da cerâmica para além da prática.

#### **Panorama sócio-histórico da arte: como surgiram os ateliês**

No período da Revolução Industrial, no final do século XVIII e início do século XIX, os trabalhadores manuais ou artesãos reconhecidos por suas habilidades – tais como os ferreiros, oleiros, tecelões, carpinteiros – pertenciam às classes econômicas baixas e a mobilidade social era praticamente inexistente. Naquele momento histórico, “o capitalismo industrial começava a recensear suas necessidades de mão de obra” e “a valorização do corpo como instrumento de trabalho” (FOUCAULT, 2008, p. 183-184). Já no século XIX, na era vitoriana, o cenário propicia o surgimento do movimento *Arts*

*and Crafts* na Grã-Bretanha, cujo intuito foi de trazer à tona valores estéticos e criativos, enquanto destacava as execuções elaboradas e sistematizadas das manualidades.

Os idealizadores do movimento foram o arquiteto, escritor e artista Augustus Pugin (1821-1852) e o inglês e crítico de arte John Ruskin (1919-1900). Este último publicou o livro *The Stones of Venice*, em que referenciava a “liberdade de expressão” dos trabalhos feitos à mão, a organização do trabalho das guildas de artesãos do final da Idade Média, enquanto destacava a dignidade do trabalho humano como demonstração de elevação e prazer (GREFFE, 2013, p. 193-194).

Desta forma, o movimento *Arts and Crafts* não é suscitado por seus participantes, mas pelo que Foucault (1986, p. 9) denomina “intelectual universal”. Para o filósofo, este é “o homem da lei, daquele que opõe a universalidade da justiça e equidade de uma lei ideal ao poder, ao despotismo, ao abuso, à arrogância da riqueza”. Ou seja, uma personalidade que procede da figura do jurista, que estabelece normas universais, um correlato da consciência de todos. Assim, Pugin e Ruskin não se preocupam com o estado de pobreza dos artesãos provocada pela Revolução Industrial, mas sim com o aniquilamento das habilidades manuais tradicionais frente à mecanização das produções industriais. Desta forma,

by returning to earlier, pre-industrial organization of work and society, by restoring manual skills and giving the worker a personal responsibility in the manufacture of the product, dignity and spiritual



satisfaction would be restored<sup>1</sup>. (WATSON, 2008, p. 13).

Podemos imaginar, assim, que estes intelectuais representavam ideais e valores reconhecíveis pela sociedade da época. Eles tinham em mente a alteração das imposições da Revolução Industrial em relação ao trabalho mediante “uma harmonia espiritual através do processo de trabalho” (GREFFE, 2013, p. 192-193), pensando, desse modo, que o trabalho do artesão pudesse encontrar um equilíbrio entre o prazer e o dever, sem a necessidade da exploração imposta naquele período.

Porém, quem colocaria em prática esses ideais histórico-filosóficos de Pugin e Ruskin seria o pintor, poeta, romancista, tradutor e militante socialista, William Morris (1834-1896). Segundo Watson (2008, p. 13), ao associar as premissas dos idealistas do movimento às ideias de Marx, Morris pretendia uma arte em que os trabalhadores se converteriam em responsáveis pelo processo de criação, do desenho à conclusão da obra. Deveriam, ainda, cumprir um conjunto de requisitos, tais como: a) produzirem com apelo ao “tradicional” que remontasse à época medieval ou anterior; b) serem moralmente aceitáveis; c) serem capazes de suscitar interesse suficiente para que pessoas ricas se dispusessem a pagar mais pelos objetos confeccionados, por serem feitos à mão.

Assim, ao mesmo tempo que se atribuía valor estético ao trabalho da

indústria, os objetos produzidos teriam a ideia de arte associada aos objetos decorativos. O conceito de “*fine-arts*”<sup>2</sup> era deixado de lado, enquanto um ambiente de produção coletiva, que remetia às guildas medievais, era retomado (GREFFE, 2013, p. 195). Entretanto, o que se via, era que

[o]s criadores-artesãos dependiam da produção em série [...] nas oficinas de cerâmica, a prática mais usual era pintar à mão peças em bruto feitas por fábricas. O ideal anti-industrial, que almejava que uma única pessoa criasse e executasse um objeto do início ao fim, também foi raramente alcançado, e chegou muitas vezes a ser considerado elitista (GREFFE, 2013, p. 193).

Percebemos, dessa forma, que o modelo da sociedade medieval idealizado por Pugin e Morris, ao objetivar garantir a continuidade das habilidades manuais além de uma “*rewarding dignity or spirituality*”<sup>3</sup> (WATSON, 2008, p.13), correspondia a uma agenda política que eventualmente buscava minimizar a miséria estabelecida à classe trabalhadora pelo modelo industrial. Todavia, o romantismo em relação ao passado fez com que o movimento *Arts and Crafts* adotasse “*a wild sentimentalisation of history*”<sup>4</sup> (WATSON, 2008, p.13), o que acabou por alienar os protagonistas dessa arte de seus processos, por meio de um reducionismo de suas funções e, assim, as

<sup>1</sup> “[...] ao retornar para as formas pré-industriais de organização social e de trabalho e restituir as habilidades manuais, dando ao trabalhador a responsabilidade pessoal na manufatura do produto, poderiam ser restauradas a dignidade e a satisfação espiritual” (tradução nossa).

<sup>2</sup> belas-artes.

<sup>3</sup> “dignidade ou espiritualidade recompensadora” (tradução nossa).

<sup>4</sup> “uma sentimentalização selvagem da história” (tradução nossa).



habilidades manuais foram sendo substituídas e até suprimidas.

À vista disso, o historiador Richard Sennett (2008, p. 140), em seu livro **O Artífice**, alega que não existem “registros escritos do que os antigos oleiros pensavam”. Até mesmo, atualmente, não existem muitas escritas de si por parte dos ceramistas, sendo que as contribuições se restringem à maneira como as peças foram feitas, suas técnicas. Não há compartilhamentos da maneira de pensar, analisar os processos ou estabelecer relações sobre a constituição de si no conjunto de suas práticas artísticas, nem da relação ou impacto da arte no meio social.

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o movimento *Arts and Crafts* na Europa começa a malograr. Segundo Greffe (2013, p. 199), o fato de os produtos serem caros e a reivindicação de matérias nobres aumentava o desvio dos ideais do movimento. Além disso, no período pós-guerra, as matérias-primas se tornaram ainda mais escassas e dispendiosas. Com isso, a exigência do movimento por altos níveis de qualidade permitiu que apenas artistas economicamente favorecidos continuassem suas produções.

Cabe observar, então, que haveria uma contradição basilar nos preceitos do movimento que pretendia pensar uma arte democrática e reestabelecer a valorização de seus artistas. Entretanto, por outro lado, “o movimento ampliava sua influência social pelo viés das instituições filantrópicas”

(GREFFE, 2013, p. 199), o que sublinhava o caráter burguês no qual se constituía.

Ferrante (2008, p. 12) aponta que o que se observou foi “*the industrialization transforming individual atelier in factories, craftsmen in machine operators and manual work in machine production*”<sup>5</sup>. Em outras palavras, a ordem era “fabricar corpos ao mesmo tempo dóceis e capazes” (FOUCAULT, 1986, p. 321). Como fruto dessa postura, dissociou-se o poder do corpo, transformando-o em “aptidão”, uma técnica de sujeição e objetivação.

Restrito às elites culturais da Inglaterra, o movimento segue para os Estados Unidos “perdendo suas características ideológicas” (GREFFE, 2013, p. 199), pois os homens de negócio encontram em suas premissas uma maneira de oferecer produtos comerciais diversificados que garantiriam o interesse do público consumidor. Assim, quando a indústria deixa de lado o talento pertencente à classe trabalhadora, surge um espaço intermediário, uma “[...] *distinct class difference between the directors or designers and the employees who produced the work*”<sup>6</sup> (WATSON, 2008, p.14). Isso oportunizou aos artistas de classe média uma justificativa para explorarem as habilidades manuais sem desconforto, pois sujar as mãos de barro não seria inapropriado, já que os atributos da arte, do fazer e do *design* estariam reunidos no que ficou conhecido como *craft*.

Cumprido fazer notar que este contexto definiu o movimento como,

<sup>5</sup> “a industrialização transformou ateliês individuais em fábricas, artesãos em operadores de máquinas e trabalho manual em produção mecanizada” (tradução nossa).

<sup>6</sup> “diferença de classe distinta entre os diretores ou designers e os funcionários que produziam o trabalho” (tradução nossa).



simultaneamente, progressista e conservador, não conseguindo proporcionar a manutenção da harmonia e estabilidade. Os ateliês que sobreviveram tinham clientela limitada (GREFFE, 2013, p. 199) e as empresas artesanais abandonaram o manual, visando à produção de objetos nos moldes industriais, apenas guardando alguma lembrança, traços do que seria artesanal para alcançar mais consumidores.

#### A construção do ateliê de cerâmica na Europa

É correto afirmar que o que se entende como “cerâmica de ateliê” advém, portanto, de um desdobramento social e político da Revolução Industrial. A expressão se tornou recorrente na Inglaterra em torno de 1920 (WATSON, 2008, p.12), com o intuito de distinguir a cerâmica industrial existente na época, daquela feita em escala limitada, por um artesão ou um pequeno grupo de pessoas em cuja produção prevaleciam as características da manualidade.

Em decorrência, podemos perceber que as habilidades manuais passaram a ser associadas às “*worthy vocations*”<sup>7</sup> (WATSON, 2008, p.13), apresentando um lado “espiritual” que, além de expressivo, colocava-se como uma característica especial do fazer manual. Importante notar, ainda, que tais “vocações” se estabeleceram apoiadas em uma classe social que se

apropriou de uma oportunidade de trabalho heterodoxa.

Foi o inglês William Staite Murray (1881-1962) quem primeiro reivindicou o título de artista ceramista na Europa (TAPPERE, 2003, p. 96). Budista e com grande interesse na cultura oriental, Murray foi professor do *Royal College of Art*, em Londres, e suas obras foram exibidas nas “*Bond Street Galleries along with contemporary paints and sculptors*”<sup>8</sup> (WATSON, 2008, p.15). Ele desdenhava o *craft* e “[h]e disliked the products of the Arts and Crafts movement” (WATSON, 2008, p. 15), pois pretendia aumentar a percepção artística da cerâmica. Com isso, Murray se projetou como muito atuante e pioneiro, por “*creating an identity for artist potters in Britain and around the world*” (COOPER, 2003, p. 11).

Já o ceramista Bernard Leach (1887-1970) – que não coadunava com o pensamento de Murray – destacou-se por sua teorização sobre as produções de ateliê em seu livro **The Potter’s Book**, de 1940, tido com a “bíblia dos ceramistas” (UMEDA, 2013, [s. p.]), Além de descrever muitas das técnicas relativas à cerâmica, o ceramista combinou princípios da cultura oriental com a abordagem dos aspectos estéticos para elaboração e análise da cerâmica.

Em 1920, após despender onze anos no Oriente, Leach retornou à Inglaterra, onde encontrou um considerável número de ateliês e fundou, com seu discípulo e amigo japonês Shoji Hamada, o *Leach Studio*,

<sup>7</sup> “vocações dignas” (tradução nossa).

<sup>8</sup> “galerias da Bond Street ao lado de pintores e escultores da época” (tradução nossa).

<sup>9</sup> “criar uma identidade para o artista ceramista na Inglaterra e no mundo” (tradução nossa).



em St. Ives, na península da Cornualha (WATSON, 2008, p. 19). Para se ter uma ideia da importância de Leach e Hamada, cumpre apontar que Josep Llores Artigas (1982-1980), um dos ceramistas mais reconhecidos da Espanha naquele período, figurou na epígrafe do Prólogo do livro **Manual del Ceramista**, primeira edição espanhola, afirmando: “*Bernard Leach, y Shoji Hamada, son para mi los dos apóstoles contemporáneos del oficio*”<sup>10</sup> (LEACH, 1981, p. 7).

Desse modo, devemos reconhecer que a influência da ética oriental separa a cerâmica como habilidade manual da cerâmica como arte. Isso porque se entendia que,

[w]hen lovingly made in the correct way and with the correct attitudes, it contains, for those who are open to the message, a spiritual and moral dimension. It is, in effect, an 'ethical' pot. The ethical pot is remarkably successful and persistent. It is what characterizes the “craft” of pottery and distinguishes it from pottery as fine-art. It informs the production of most domestic studio pottery – a type of ware that has been produced continually from 1950 to the present.<sup>11</sup> (WATSON, 2008, p. 15).

<sup>10</sup> “Bernard Leach e Shoji Hamada são para mim os dois apóstolos contemporâneos do ofício” (tradução nossa).

<sup>11</sup> “[q]uando feito com amor, da maneira certa e com as atitudes corretas, [as cerâmicas] possuem, para aqueles que estão abertos à mensagem, uma dimensão espiritual e moral. É, na verdade, um pote ‘ético’. O pote ético é notavelmente bem-sucedido e persistente. É o que caracteriza a cerâmica artesanal e a distingue da cerâmica como arte. Isso diz respeito à produção da maioria das cerâmicas utilitárias de

Deve-se ter em mente que, na passagem de Leach pelo Japão, o ceramista desenvolveu as premissas do *Arts and Crafts*. Naquele país, a ideia do movimento foi amplamente discutida, refinada e aceita, particularmente na filosofia *mingei*, que literalmente pode ser compreendida como a arte folclórica ou arte popular, a qual proporcionava a espiritualidade e notoriedade dos valores morais (WATSON, 2008, p. 15).

De acordo com Watson (2008, p. 16), os próprios ceramistas das décadas de 20 e 30, ao estabelecerem uma identidade filosófica própria, se tornaram responsáveis por uma distinção entre *crafts* e *fine-arts* – ou belas artes – na Inglaterra. É possível aferir isso por meio das ideias de Leach, já que, para ele,

[l]a cerámica, como cualquier otra arte, [...] es inexorablemente proyección del espíritu de su creador. Por desgracia, como consecuencia de su divorcio con la vida, las “artes aplicadas”, así como las “Bellas Artes” en nuestra época, más que en cualquier otra, sufren los efectos de un exceso de consciencia de sí mismas o autosuficiencia, aquello que se ha dado en llamar ‘pose’, muy distinto del carácter espontáneo, intrínseco, personal y racial que ha distinguido todos los grandes períodos del arte creativo<sup>12</sup> (LEACH, 1981, p. 34)

ateliê – um tipo de mercadoria que foi produzida continuamente desde 1950 até o presente” (tradução nossa).

<sup>12</sup> “[a] cerâmica, como qualquer outra arte, [...] é inexoravelmente uma projeção do espírito de seu criador. Infelizmente, como consequência do seu divórcio com a vida, as ‘artes aplicadas’, assim como as ‘Belas Artes’ da nossa época, mais do que em qualquer outra, sofrem os efeitos de um excesso de autoconsciência ou de autossuficiência, aquilo a que se pode chamar ‘pose’, muito diferente do caráter





Esses ceramistas ingleses criaram um sistema de marketing exclusivo, por intermédio de suas lojas e galerias, tendo inclusive financiamentos do *Crafts Council*, uma espécie de agência que gerenciava os interesses deste coletivo. A grande maioria dos ceramistas, nesse período, eram formados pelas belas artes. Porém, em 1960, houve uma separação definitiva do “Departamento de Belas Artes” daquele de Design Tridimensional, em que ocorria o ensino de cerâmica – o que, ainda hoje, pode ser reconhecido em alguns cursos superiores de graduação em artes visuais. É possível perceber, então, que “[i]t’s not only the undoubted elitism and snobbery of the fine-art world that has maintained the barriers”<sup>13</sup> (WATSON, 2008, p. 16) entre o *craft* inglês e as belas artes, mas também os próprios ceramistas que optaram por se manter de forma distinta.

De qualquer maneira não se pode negar que foi Leach quem contribuiu para a possibilidade de artistas de classe média praticarem a cerâmica como espaço para expressão artística e pessoal em vez de apenas aprenderem as técnicas.

Levando em conta o que até aqui relatamos, poderíamos sugerir que a norma europeia burguesa, de alguma forma, oprimia esses ceramistas. Por intermédio da imposição de práticas, criticava as artes vigentes além dos processos industriais, buscando, desta forma, um modo de existência não subjetivada, e não adaptada

às novas tecnologias de controle da subjetividade, dos seus corpos e de seus potes, os quais o capitalismo tentava capturar. Temos, de enfatizar, então, nosso entendimento de que as subjetividades “[...] operam transplantes de transferência que não procedem a partir de dimensões “já existentes” da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação [...]” (GUATTARI, 1992, p. 17).

É importante apontar que, embora Bernard Leach e Staite Murray costumem ser contrapostos, isso não significa que fossem antagônicos. Ao contrário, possuíam posições complementares na história do surgimento dos ateliês de cerâmica, sendo que o primeiro representava o âmbito das habilidades manuais e o segundo, o ambiente das artes. Isto se comprova pelo fato de que, a partir de 1942, as “escolas” cerâmicas passaram a ser divididas, basicamente, entre a escola de Bernard Leach e Staite Murray, representada por Bernard Leach, e a escola “modernista”, representada pela ceramista Lucie Rie e seu amigo Hans Coper, na Europa. Apesar de simplista, esta divisão proporcionou uma continuidade histórica no período pós-guerra, possuindo repercussões e gerando debates até hoje.

### A chegada dos ateliês de cerâmica no Brasil

Em 1856, no Rio de Janeiro, o arquiteto Joaquim Francisco Bethencourt

espontâneo, intrínseco, pessoal e racial que caracterizou todos os grandes períodos da arte criativa” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “[n]ão é apenas o indubitável elitismo e esnobismo do mundo das Artes que manteve as barreiras” (tradução nossa).



fundou o Liceu de Artes e Ofícios, iniciativa que foi subsequentemente implementada em outros estados brasileiros. Estas instituições valorizavam a “associação entre arte e ética, [...] a metodologia do desenho arquitetônico ruskiano, no qual o desenho desrespeita as regras da composição clássica dando liberdade ao gosto particular do artista” (AMARAL, 2005, p. 67), uma perspectiva compatível com a de Leach.

Isso se comprova no projeto do Liceu de Artes e Ofícios, o qual

[...] tem por princípio a difusão da estética, que por sua vez, articula uma concepção de *ética* que valoriza o trabalho. A cidade como uma obra de arte é aquela em que o olhar do observador identifica nas paredes da cidade um trabalho elaborado por operários qualificados na estética (AMARAL, 2005, p. 69, grifo nosso).

Pertinente explicação para a questão *arts and crafts* no Brasil, é-nos oferecida pela arquiteta e estudiosa das artes populares Lina Bo Bardi (2016). Ela entende que o artesanato brasileiro estava baseado nas comunidades de artesãos, sendo que estes, desde o final do século XVIII, sobrevivem de uma herança e não mais de uma estrutura social, em função do individualismo causado pelo capitalismo. Em seus textos de 1994, a arquiteta e escritora explica que “[...] a palavra artesanato vem da palavra arte, equivalente a corporação” (BARDI, 2016a, p. 292) e que as corporações compreendidas pelo “[...] nordestino do couro e das latas vazias, o habitante das vilas, o negro e índio” (BARDI, 2016b, p. 291) foram abolidas.

Há de se ter em mente, no entanto, que o Brasil, ao passar por um processo de industrialização desorganizado, sem planificação, e ao dispor apenas dos herdeiros já não mais tão abastados da oligarquia nacional, alcança um capitalismo subalterno à força monetária estrangeira. Assim, Bardi (2016b, p. 291) destaca que a “revolução democrático-burguesa” e, assim, o artesanato como corpo social não existiram no Brasil”.

De uma parte, no cenário nacional, contamos com uma “ imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos, no final do século XX” (BARDI, 2016b, p. 291), o que nos leva a compreender que a colonização portuguesa não trouxe a realidade dos ateliês de cerâmica para o Brasil. Em contrapartida, os portugueses que imigraram para o Brasil focaram na construção de olarias, onde exploravam a mão de obra local, modificando os processos indígenas na busca por simetria, implementando o uso do torno, com o intuito de rentabilizar o tempo e o trabalho (BILAARDT *et al.*, 2001).

Porém, em nossa cultura, a cerâmica se desenrola por intermédio das culturas indígena e sul-americana, nas quais, de modo geral, ganha os espaços nos jardins, nos alguidares cheios de frutos sobre as mesas, nos filtros e bilhas de água fresca, exigidas por nosso clima tropical.

Temos presente a cerâmica indígena, com sua linguagem iconográfica, intimamente conectada às práticas cotidianas, mas também representativa em cerimoniais e associadas ao mágico, ao lúdico. Não nos esqueçamos que são feitas manualmente, decoradas com engobes



(argilas líquidas coloridas), resinas e extratos vegetais, essencialmente de baixa temperatura, com queimas de buraco e de outros tipos. Infelizmente, não fizeram “escola” por aqui e, portanto, não se conectam à história dos ateliês, apesar de, intimamente, serem uma dobra de nossa constituição. Afinal, quem não se sente curioso frente a uma bilha comunicante dos índios Palikur – que sibila com o movimento da água em seu interior –, ou a uma boneca Karajá de cerâmica, ou ainda, aos tradicionais grafismos da cerâmica Baniwa (RIBEIRO, 1988). Talvez, sequer tenhamos em mente essas imagens assim de súbito, afinal “[...] não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história” (NORA, 1993, p.8).

Em contrapartida, a chamada cerâmica de ateliê ganha registro e referência no Rio de Janeiro com Eliseu Visconti (1866-1944), italiano que chegou ao Brasil em 1873. O artista ceramista optou pelas artes aplicadas (BARDI, P., 1980, p. 130), realizando na cerâmica propostas que se voltavam para formas utilitárias como vasos, pratos e jarros. Por seus talentos plúrais, Visconti explorou as possibilidades de produção, conforme nos aponta a arte-educadora Margaret Imbroisi (2016, [s. p.]).

Cabe informar que Eliseu Visconti se dedicou ao desenho industrial com a finalidade de estabelecer conexões com as tendências do *Art Nouveau*, intencionando, talvez, se alinhar com as perspectivas da sociedade industrial de então. E, como afirma Amaral (2005), “no século XIX, o ensino do desenho foi utilizado como uma política industrial” (AMARAL, 2005, p. 61), reflexo das ideias de Ruskin que alcançaram

o Brasil. Com o enfraquecimento das importações, após a Segunda Guerra Mundial (1939- 1945), a indústria nacional alcançou maior desenvolvimento técnico e foi nesse cenário que Visconti buscou soluções criativas para a cerâmica e a arte no país.

Contudo, no nordeste brasileiro, os ateliês proliferavam por outros padrões. Isso porque a história dos ateliês de cerâmica no Brasil começou bem antes, implicada na história e na política de nosso país. Como o caso de Lídia Vieira – de Tracunhaém-PE, nascida em 1911 –, que era “filha de louceiros” e que foi consagrada “[...]ceramista, com a produção de figuras ligadas à liturgia católica” (MASCELANI, 2009, p. 134). Além dessa artista, outros também são reconhecidos por sua importância e prática, como o Mestre Vitalino, Zé Caboclo ou Maria de Caruaru.

Por conseguinte, é com a chegada de estrangeiros, após a Segunda Guerra Mundial, que os ateliês de cerâmica se tornam presentes nas classes sociais mais altas, despontando com a norte-americana Margaret Spencer. O mesmo aconteceu na região de São Paulo com Elizabeth Nobiling, vinda da Alemanha; Katarina Marki-Poli, da Hungria; e De Marchis e Gastone Novelli, da Itália (BARDI, P., 1980, p. 132).

Contudo, vale realçarmos que, infelizmente, em virtude da carência de escritas de si e de interesses culturais, há pouca informação sobre esses artistas, o que nos leva a reforçar a relevância deste estudo e incitar a quebra desse paradigma de ausência e/ou silenciamento das histórias dos sujeitos da arte cerâmica.



**Estreitando laços históricos sociais:  
Japão-Brasil e seus ceramistas**

No tocante à história de São Paulo, a imigração japonesa teve seu início no ano de 1908. Shoko Suzuki (1929), nascida em Tokyo, chegou no Brasil em 1929; Shugo Izumi (1949), nascido em Saga, aqui chegou em 1975; Akinori Nakatani (1943), nascida em Osaka, desembarcou no Brasil em 1974; e Kimi Nii (1947), chegou ainda criança em São Paulo, em 1957, foram mestres que fundaram seus ateliês em São Paulo (FUNDAÇÃO JAPÃO, 2018, [s. p.]).

Realçamos aqui, ainda, Kenjiro Ikoma (1948), que chegou em 1973, vindo da cidade japonesa de Mie. Nos dias atuais, o artista oferece aulas de modelagem manual em que mixa sua própria maneira de fazer aos conhecimentos orientais. Suas queimas são realizadas em forno anagama (forno de uma câmara para queima a lenha nos padrões japoneses) que ele mesmo fez (KENJIRO, [s. d.]). Sua importância reside no fato de ter sido a grande inspiração e o apoio necessário para a fundação da Cerâmica Contemporânea Brasileira – CCBRAS. Fundada em 13 de dezembro de 2010 por um grupo de ceramistas – Acácia Azevedo, Beth Yen, Fátima Rosa, Fusae Misushima, Miki Iryo Ogura e Sonia Bogaz – a associação contou com o trabalho voluntário desses artistas na busca de identificar os ceramistas brasileiros e a localização de seus ateliês. Seu objetivo era democratizar a arte cerâmica para os que estavam se aproximando dessa arte, por meio de eventos e da disseminação de conhecimento.

De outra geração de origem japonesa, mas brasileira por nascimento, temos Megume Yuasa (1938). Nascido em São Paulo, escultor e ceramista autodidata, ministra aulas de cerâmica e, em 1989, participou como professor no Seminário de Cerâmica Brasileira, em Lisboa, Portugal. Yuasa tem por hábito proferir palestras e participar de exposições coletivas (FUNDAÇÃO JAPÃO, 2018, [s. p.]). Merece também destaque, Hideko Honma, filha de japoneses, nascida em Lins, no interior de São Paulo. A ceramista é formada em Artes Plásticas (Faculdade de Belas Artes de São Paulo) e pós-graduada em História da Arte (ECA – USP). Lecionou Estética e História da Arte na Faculdade Santa Marcelina por mais de 10 anos. Quando contava quase quarenta anos de idade, fez seu primeiro curso de cerâmica, com duração de três meses, no Colégio Técnico de Cerâmica na cidade de Arita, na província de Saga, Japão. Sua produção de peças utilitárias é concebida e executada em seu sítio, em Jarinu, São Paulo, onde realiza queimas a gás. Já sua loja e ateliê-escola estão localizados no bairro de Moema, São Paulo. (HONMA, 2018, [s. p.]).

Em complemento à história, cumpre destacar um polo de cerâmica importante, a cidade de Cunha, situada ao leste do Estado de São Paulo, no Vale do Paraíba, cuja história é de relevância na constituição de ateliês. Os ceramistas

Mieko Ukeseke, Toshiyuki Ukeseke, Rubi Imanishi (japoneses), Alberto Cidraes (português), Vicente Cordeiro – Vicco e seu irmão Antônio Cordeiro – Toninho (os únicos brasileiros do grupo) chegaram a Cunha no mês de setembro do ano de 1975.



Dizendo estar procurando um local para instalar um ateliê coletivo de cerâmica, conseguiram convencer o então prefeito José Elias Abdalla (SILVA, 2016, p. 106).

Este grupo de ceramistas chegou em Cunha em 1975 e se instalou no antigo matadouro então desativado que lhes foi cedido em comodato pela Prefeitura da Cidade de Cunha. O Ateliê do Antigo Matadouro, como ficou conhecido, foi um marco na história da cidade de Cunha. Depois dele, muitos outros ateliês de cerâmica surgiram, tanto que a cidade é hoje um polo turístico de cerâmica.

Silva (2016) defende que o Ateliê do Antigo Matadouro foi apenas um primeiro passo do grupo de ceramistas com quem conviveu por sete meses em sua formação primeira. Mais tarde cada um seguiu em busca de novas experiências. O fato é que, de acordo com o autor, a ideia inicial do então arquiteto Alberto Cidras foi concebida enquanto realizava sua pós-graduação sobre a habitação tradicional e a arquitetura da madeira, na Universidade de Kyushu, no Japão, e, sob influência do movimento *mingei*, e sua ideia prosperou.

Há de se apontar que, na maioria dos ateliês de São Paulo, a realidade é a alta temperatura, talvez pela necessidade de obtenção de utilitários mais duráveis e resistentes e por efeito da grande influência dos ceramistas japoneses. Podemos, assim, inferir que são eles que despertam o interesse na produção de peças utilitárias que exigem temperaturas mais altas.

Eventualmente, poderíamos deduzir que os ceramistas do movimento *Arts and Crafts* interessavam-se pela cerâmica

oriental, devido a certa curiosidade em relação à cultura de um país distante. Também os ceramistas de São Paulo, com a presença dos professores japoneses, sentem a mesma curiosidade e interesse.

Greffe (2013, p. 229) relata que, no Japão, uma simples tigela pode conter todo o poder de criação de um determinado período histórico. É sabido que, ainda hoje, por gerações, famílias repetem o mesmo tipo de cerâmica, com as mesmas características, passando de pai para filho seus processos e práticas no desejo de invocar e conservar um passado. Há, inclusive, um título, “Tesouro Vivo Nacional”, atribuído aos que mantêm a tradição cultural imaterial e que beneficia seus portadores com vantagens fornecidas pelo Estado japonês.

Com isso, toda uma série de enunciados é propagada por meio da prática da cerâmica. Neles e por eles, a potência do discurso Oriental traduz seus valores e princípios, como a exploração do tema da natureza como essência da arte (GREFFE, 2013), fazendo com que os objetos tenham referência ao real. Destacam-se quatro princípios norteadores da produção de objetos: sua utilidade, sua higidez, a precedência do objeto em relação a seu criador e a irregularidade da beleza. São princípios que se referem mais a questões estéticas do que artísticas (GREFFE, 2013). No entanto, também questões culturais compõem esse contexto, dentre as quais estão a deferência aos mestres em uma estrutura hierárquica, a ponderação e manutenção do espaço individual, além de rituais. De todo modo, em que pesem sua beleza e sentido, estes enunciados de



valores e princípios morais e sociais constituem o discurso da arte cerâmica brasileira, legitimando e validando a produção nacional que os privilegiem.

### **Memória e tradição: o pote ético da cerâmica**

Segundo o historiador Akira Umeda (2013), o discurso de Leach referia-se aos ceramistas como um “grupo de pessoas especiais e completas, [uma] uma visão profundamente religiosa e mítica da classe” (UMEDA, 2013, [s. p.]) e à cerâmica como uma “atividade consagrada [que] possibilitaria a redenção de todos os seus praticantes: uma religião” (UMEDA, 2013, [s. p.]). Essa visão, parece-nos, coaduna-se com o próprio fato de o barro ser definido como elemento mítico de origem do homem nas referências bíblicas. Essa dimensão, mesmo que inconscientemente projetada, relaciona-se a princípios da

[...] pastoral cristã [que] fizeram valer o princípio de uma moral cujos preceitos eram constrictivos e cujo alcance era universal (o que não excluía as diferenças de prescrição relativas ao status dos indivíduos, nem a existência de movimentos com suas próprias aspirações). (FOUCAULT, 1998b, p. 22)

Ponderamos, assim, que a cerâmica, por um lado, possibilita desvios através da arte e da criação e, por outro, propicia a construção de uma ideia de ateliê associada a determinados preceitos, como, por exemplo, o de ser adequado a mulheres de uma burguesia que conta com relações familiares e financeiras estáveis.

Sendo assim, realçamos o fato de que a moral se relaciona a como os sujeitos ou

os grupos sociais a que pertencem se organizam e seguem determinadas condutas de comportamento, no sentido de obedecerem a uma interdição que pode incorrer em uma transformação nesse(s) sujeito(s). Foucault (1998b, p. 84) já apontava que o valor moral “[...] é também um valor estético, e valor de verdade”, respeitando, assim, [...] a verdadeira hierarquia do ser humano e não esquecendo jamais o que se é verdadeiramente”, de forma que se prescrevem condutas. Uma vez que certos modos de dominação, sujeição e mesmo submissão são regidos por aplicação da obediência, a prática de cerâmica de ateliê poderia ser considerada como adequada e moralmente aceita para a classe média, além de se tratar de uma prática produtiva, útil e, finalmente, ser ligada ao belo, valores legitimados e até desejáveis por/para a homogeneidade social.

Tendo em vista estas implicações, somos levadas a interpretar que, no caso das práticas que se correlacionam à cerâmica em ateliê, há um modo de sujeição, na “[...] qual o indivíduo estabelece sua relação com essa[s] regra[s] e se reconhece como ligado à obrigação de pô-la[s] em prática” (FOUCAULT, 1998b, p. 26). Entretanto, mesmo que o sujeito ceramista não realize agenciamentos que o conduzam à profissionalização e/ou criação, é plausível salientarmos que esse sentido moral está ligado a uma série de códigos prescritos. Como referenciado anteriormente, este caráter burguês que nasce com o movimento *Arts and Crafts*, alinha-se com as atuações filantrópicas (GREFFE, 2013, p. 199), prática esta que ainda se destaca nas



comunidades de ceramistas da contemporaneidade. Dessa maneira, seu dobramento com as ações de cunho social pode ser percebido como uma marca constitutiva histórica.

Não desconsideramos os deslocamentos históricos da contemporaneidade e percebemos a presença de artistas de destaque no cenário das artes visuais que se utilizam do material cerâmico. Contudo, aqui estamos destacando os enunciados que perpassam os ceramistas na contemporaneidade por meio de sua história. Cumpre destacar que estamos ainda considerando as mudanças decorrentes das dinâmicas do trabalho vigentes no capitalismo, uma vez que este está sempre em vias de capturar, em suas malhas, o sujeito ou os grupos, seus corpos, a própria dinâmica da vida e até mesmo da arte. Portanto, entendemos que as estâncias do biopoder estão implicadas em nossas constituições subjetivas, uma vez que nos encontramos perpassados por dimensões políticas do poder/saber. Como bem explica Foucault,

[...] o que se passou no século XVIII em certos países ocidentais e esteve ligado ao desenvolvimento do capitalismo, foi um outro fenômeno, talvez de maior amplitude do que essa nova moral que parecia desqualificar o corpo: foi nada menos do que a entrada da vida na história – isto é, a entrada dos fenômenos próprios à vida da espécie humana na ordem do saber e do poder – no campo das técnicas políticas (FOUCAULT, 1998a, p. 133).

Contudo, lembremo-nos que o passado é uma construção social e histórica, sujeita a seus arquivos de memória, que

implicam uma “vontade de verdade”, o que se configura não somente como uma marca no registro, mas também o suporte do arquivo. Tendo isso em vista, evocamos a filosofia derridiana no que se refere à ideia de arquivo como traços, impressões e documentos, para compreendermos que os arquivos “instalam-se frequentemente na cena da escavação arqueológica, seu discurso aborda primeiramente a estocagem das ‘impressões’ e a cifragem das inscrições” (DERRIDA, 2001a, p. 8). O filósofo aponta que, “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001a, p. 22).

Em outros termos, a memória é sempre construída tempos à frente de seu acontecimento e, por isso, é sempre fragmento em que algo escapa, escorrega pela ficção e soma algo de imprecisão. É nesta falta que se faz o arquivo, como desejo de preservação e manutenção, como se fosse uma caneca de cerâmica que perdeu a alça, mas que, por sua impressão inscrita em nós, guardamos ou tentamos remendar, sabendo que jamais ela será a mesma; como fragmento do que já foi, atribuímos a ela novos sentidos presentes em nós nesse momento outro.

Ainda sobre memória, cabe fazer notar que, segundo o historiador Pierre Nora (1993), há lugares de memória com diversas conjecturas e amplitudes. Estes lugares podem ser abstratos ou materiais, funcionais ou simbólicos, em simultaneidade. Ou seja,

[m]esmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe



de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. (NORA, 1993, p. 21-22.)

Para o autor, o lugar de memória é permeado por três aspectos coexistentes. Em suas palavras, a memória é:

material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 21-22).

Contudo, o autor considera que o crescimento do modelo industrial implicou um esfacelamento de memórias que advinham de coletivos - como no caso da cerâmica - realizando uma atropelada passagem do passado para um futuro em progresso, “substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (NORA, 1993, p. 8). Sendo assim, como já o dissemos, interpretamos o surgimento dos ateliês de cerâmica como uma “memória integrada” – que desvincula a memória do passado com a prática presente – e “inconsciente de si” (NORA, 1993, p. 8).

Ademais, entendemos que a história, como arquivo que é, “não vive mais da

mesma maneira”, pois “não se arquiva da mesma maneira” (DERRIDA, 2001b, p. 31). Assim sendo, por operar por múltiplos sentidos, ao buscar reter e conservar as informações que conformam os acontecimentos, o arquivo se arruína ao tentar classificar, ordenar e hierarquizar. Dito de outra forma, o arquivo se empilha (des)equilibradamente na verticalidade (in)finita da história, mas se espalha e se reagrupa no ritmo do vento dos tempos. Por conseguinte, os enunciados se repetem enquanto se atualizam em um sistema de ressurgimento e apagamento, com extensões próprias e variáveis. No dizer de Foucault:

[o] arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. (FOUCAULT, 2008, 147).

Revisitando os arquivos da cerâmica, percebemos que o pensamento de Pugin e Morris, no sentido de preservar as habilidades manuais e conferir valor estético ao trabalho da indústria associado à ideia de arte, começa a coexistir e se confundir com a herança japonesa e alcança os ateliês de cerâmica na atualidade, pois adere à crença de que há espiritualidade e certa dimensão moral e ética nos potes de cerâmica.





Assim, o “pote ético” se inscreve na subjetividade do ceramista desde os idos de 1950, encadeando discursos-práticas sobre/no modo pelo qual o ceramista analisa e percebe a si e às suas realizações, realçando o quesito funcionalidade e interligando-o à ideia de trabalho bem-feito, realizado com bons sentimentos. Tem-se, portanto, uma noção socialmente construída em/por rastros de arquivos, qual seja: “[A] *he ethical pot is remarkably successful and persistent [...]*”<sup>14</sup> (WATSON, 2008, p.15), o que proporciona uma percepção “espiritualizada” da peça, que passa a consubstanciar sentimentos humanos. O ceramista, um ser “elevado”, “transcendental”, “de bom coração”, não pode continuar trabalhando diante de qualquer viés de sentimento negativo. Contudo, essa percepção deixa à margem a criação e realização de peças escultóricas, obrigações e compromissos que precisam ser finalizados em datas estabelecidas para entrega, a necessária manutenção de sua subsistência, bem como o caráter crítico que compõem a perspectiva artística.

Sendo assim, é pertinente percebermos outros aspectos que atravessam a prática do ceramista e mesmo sua subjetividade, como realça o professor em Estudos Orientais da Universidade de Oxford, ao comentar sobre as implicações

do pote ético para o modo como os ceramistas veem seus trabalhos ou quando se considera que o trabalho do ceramista se desvia dessa “ética”:

[w]ork which deviates from this may be viewed with suspicion as being 'non-traditional', 'non-ceramic' and by implication somehow 'immoral'. These views, expressed forcibly by many potters and critics, should in fairness be set against a wider history of ceramic production. Ceramics have never been a purely 'useful art': ever since the earliest recorded use of fired clay, non-functional items have been made: the mother-earth figures of prehistory; funerary, ceremonial and decorative vessels produced through-out the pre-historic, ancient, and medieval worlds, both east and west; garnitures of Meissen or Chelsea porcelain; porcelain figures and Staffordshire flatbacks, and the Victorian obsession with vase as art<sup>15</sup> (WATSON, 2008, p. 16).

A tradição da “cerâmica ética” ou “honesta” começou a ser cultivada, principalmente, nos ateliês ingleses, no início do século XX. Então, tal honestidade e ética são compreendidas como juízos de valores internalizados pelo ceramista. Dessa maneira, um conjunto de ideais generalizado a partir dos referenciais indicados acima e de uma série de princípios da cultura oriental (GREFFE, 2013) continua atuando na constituição do sujeito ceramista até hoje.

<sup>14</sup> “[o] pote ético é notavelmente bem-sucedido e persistente [...]” (tradução nossa).

<sup>15</sup> “[o trabalho] que se afasta disso pode ser visto com suspeita como sendo “não tradicional”, “não cerâmica” e, de alguma forma, implicitamente “imoral”. Essas opiniões, forçosamente expressas por muitos ceramistas e críticos, se deveriam justamente por levar em conta a enrolada história da produção de cerâmica. A cerâmica nunca foi uma

“arte puramente útil”: desde o primeiro uso registrado de argila queimada, itens não funcionais foram feitos: as figuras da mãe terra da pré-história; urnas funerárias, vasos cerimoniais e decorativos produzidos ao longo do período pré-histórico, ancestral, e do mundo medieval, do leste e oeste; guarnições de porcelana Meissen ou Chelsea; figuras de porcelana, estatuetas da Staffordshire e a obsessão vitoriana com os vasos como arte. (tradução nossa).



Essa noção deveria nos incitar ao deslocamento dentro da história e à reflexão acerca da descontinuidade dos arquivos que compõem o fazer cerâmico. Isso porque entendemos o arquivo como constituição falha e atravessada pelo “mal de arquivo” (DERRIDA, 2001a). Em outras palavras, na medida que reabrimos um arquivo, nós o ressignificamos, pois certos conteúdos são apagados, alterados, provocamos nele inserções, estabelecendo uma continuidade de constituição por meio de traços outros, para a condição de existência do arquivo e sua própria renovação. Assim, “[...] o mal de arquivo seria necessariamente o outro lado do arquivo, frente e verso de uma mesma superfície de inscrições, onde se realizariam as trocas e as circulações discursivas” (BIRMAN, 2005, p. 118).

Deste modo, se pensarmos a tradição da “cerâmica ética” como representante e detentora da tradição na cerâmica, passaremos a considerar apenas parte da história, afastando dos ceramistas a sua história anterior, a cerâmica antiga, ou mesmo a cerâmica indígena, mas, principalmente, a cerâmica futura, com outros modos de fazer, pensar e registrar, aquilo que deve fazer repensar a identidade do ceramista em nossa contemporaneidade.

Consideramos, então, o que Watson (2008) apontou a respeito de os ceramistas que se encontram na dita “cerâmica ética” e que se voltam ao conceito de *craft* (artesanato). Diz o autor que os considerados “ceramistas de expressão”,

que desejam ir além destes parâmetros da dita “cerâmica ética”,

are accused, incorrectly, of abandoning the real tradition of pottery. Some fight for recognition as artists, and are disturbed and hurt at their separate categorization. Others occupy a middle ground, happy with the ethical tradition, puzzled at their exclusion from consideration as serious artists<sup>16</sup> (WATSON, 2008, p. 16).

Faz-se necessária a reflexão, com base no pensamento de Foucault (2004c, p. 290), de que a “ideia de uma moral como obediência a um código de regras está desaparecendo, já desapareceu”. Isso porque os modos de existência se alteram e a ética está implicada no campo de produção da subjetividade, a qual é agenciada através das escolhas e experiências do sujeito, que trazem questões relacionadas a estilos, convenções e aprovações e que podem ser encontradas no meio sociocultural (FOUCAULT, 2004c, p. 291). Sendo assim, um princípio ético pode se contrapor a uma regra moral. Todavia, ambas, moral e ética, são construções sociais que podem ser revistas, ressignificadas e atualizadas.

Dito desta forma, talvez possamos compreender que alguns ceramistas convivam com um sombreamento histórico, inscrito em seus fazeres, em sua subjetividade, como um impasse moral determinado por seus comportamentos e criações em preceitos normativos e éticos

<sup>16</sup> “[s]ão acusados, incorretamente, de abandonar a verdadeira tradição da cerâmica. Alguns lutam pelo reconhecimento como artistas e ficam perturbados e magoados com tal categorização. Outros ocupam

um meio termo, felizes com a tradição ética, mas intrigados com sua exclusão da categoria de artistas sérios” (tradução nossa).



que implicam questões sobre o próprio modo de ser do ceramista, não somente de seu “pote”, ou seja, de seu fazer cerâmico. Afinal “a historicidade na qual mergulha o sujeito provoca deslocamentos, transformações, inscrições sobre inscrições” (CORACINI, 2010a, p. 131).

### A escrita de si como possível ferramenta do ceramista

Depois de nos deslocarmos através da arqueologia da história dos ateliês, ao nos apropriarmos do “já dito”, pensamos que é possível que a escrita de si, como prática e exercício do pensamento, venha ampliar perspectivas e contribuições pertinentes à arte cerâmica e suas (con)tradições. Baseamo-nos em Foucault (1992, p. 146), que afirma: “Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício”, pois implica a *tekne tou biou*, ou seja, uma arte de viver compreendida no comprometimento em que se faz necessário entendê-la “como um treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 1992, p. 146).

De acordo com o filósofo, haveria duas maneiras para esta prática: a *hupomnêmata* e a correspondência. A primeira se configuraria como um “livro de vida, guia de conduta” (FOUCAULT, 1992, p. 147), uma espécie de caderno de notas, de experiências vividas como ponto de partida para se pensar - em nosso caso, sobre o ceramista, seu ateliê, a própria cerâmica e sua prática e poética de artista. Dessa maneira, seria como uma ferramenta a mais no ateliê e nas práticas ali exercidas, sendo constituída por leituras, fragmentos, citações e “[...] exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido

lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (FOUCAULT, 1992, p. 147).

A referida escrita, contudo, não corresponderia às agendas de obrigações cotidianas e afazeres que são listados ou aos diários pessoais em que se relatam sentimentos e opiniões ou projetos para desenvolvimento de ações. A *hupomnêmata*, por mais referência que faça ao seu autor, não tem como proposta a especulação anímica, pois ela se ocupa “[...] não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pode ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 1992, p. 151).

A escrita de si estabelece, então, relações com outros interlocutores, pensamentos, ocasiões, dúvidas, inconsistências, para a produção de perspectivas inventivas na composição de outros sentidos sobre as próprias subjetividades de seus autores, que, por sua vez, “[...] são produzidas por instâncias individuais, coletivas e institucionais” (GUATTARI, 1992, p. 11), ou seja, em dobramentos. Sendo assim, a escrita de si também se trata de um compartilhamento com outros, em que o próprio autor – no caso o ceramista – já traz em si aqueles que o antecedem, mesmo sem haver uma relação precisa e determinada.

Ao não encontrarmos registros destes artistas, eles tendem a “[...] se isola[r] nas suas extensas possibilidades técnicas específicas, sob o peso da abundância e riqueza de exemplos em sua própria história, trabalhando em um universo



fechado e autossuficiente” (GABBAI, 1987, p. 90), enquanto deixam de lado a maneira de elaborarem suas relações com o mundo, uma vez que “[...] a escritura implica na inscrição daquele que (ex)põe suas ideias, seus sentimentos, seus afetos e desafetos, ao mesmo tempo que o sujeito se vê envolvido (marcado) pelo que escreve” (CORACINI, 2010b, p. 24). Com isso, compreendemos que o ceramista pode estabelecer rearranjos com seus arquivos, com sua história, tradições e heranças imprecisas que a escrita de si pode potencializar.

A escrita de si, nesta perspectiva, convoca à reunião de um conjunto de articulações, realizando deslocamentos por intermédio de um aporte particular registrado pela escrita que, ao deslocar-se de si para o outro, também contribui com um mover-se por meio do outro. Em consequência, partimos de algo que já está, pois “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 1999, p. 26), compondo sentidos em diálogo, contrapontos e questionamentos que referenciam o presente e as nossas próprias práticas.

A fim de ampliar as perspectivas sobre a escrita de si em dobramento com a subjetividade em contribuição aos ceramistas de ateliês, tomamos à psicanálise lacaniana, o pensamento de que a linguagem, apesar de opaca, insuficiente, permite que o inconsciente escape pela cadeia significante. Abordando a língua, o psicanalista afirma que o inconsciente “está sujeito à equívocidade pela qual cada uma delas se distingue. Uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela”

(LACAN, 2003, p. 492). Sendo assim, o discurso tem força determinante na constituição do sujeito que recebe o “banho de linguagem [que] o determina antes mesmo que ele nasça” (LACAN, 2003, p. 228). Destarte, as formações do inconsciente atravessam os fios discursivos através do jogo significante da linguagem. E a escrita de si seria, então, matéria de análise para o próprio ceramista, seu coletivo e outros grupos que pretendam entender esta arte. Isto porque, a escrita de si, pensada nesses termos, possibilitaria situar o equívoco, por meio da materialidade linguística, bem como observar que, nela, o insuficiente e impossível da linguagem se depara com as contradições e contribuições da história. Desta forma, e por analogia, a escrita de si como forma de exercícios de escrita pessoal, pode se configurar como “textos que são enviados a outros” (FOUCAULT, 1992, p. 153) ou ao(s) Outro(s).

Chamamos a atenção para o fato de que, com Lacan (2008), entendemos que o Outro, grafado com “O” maiúsculo, seria o que não conseguimos tocar em sua corporeidade, porém o que compartilhamos de forma simbólica, concernindo à nossa constituição subjetiva, mas também àquilo que nos submetemos como poderes institucionais, ou seja, o campo do vivido onde o sujeito performa. Já quando o psicanalista se refere ao outro, com “o” minúsculo, refere-se ao outro semelhante, com quem podemos dialogar. Grosso modo, seria esse outro do qual nos alienamos, na perspectiva de domínio de nós mesmos. Nas palavras do autor:



[o] primeiro, o outro com um o minúsculo, é o outro imaginário, a alteridade em espelho, que nos faz depender da forma de nosso semelhante. O segundo, o Outro absoluto, é aquele ao qual nós nos dirigimos para além desse semelhante, aquele que somos forçados a admitir para além da relação da miragem, aquele que aceita ou que se recusa na nossa presença, aquele que na ocasião nos engana, aquele ao qual sempre nos endereçamos. Sua existência é tal que o fato de se endereçar a ele, de ter com ele como que uma linguagem, é mais importante que tudo o que pode ser uma aposta entre ele e nós [...] (LACAN, 2008, p. 286-287).

A cerâmica de ateliê e os ceramistas de São Paulo, eventualmente, podem ser marcados em sua subjetividade e práticas por sua própria história anterior e de outras culturas cerâmicas. Uma vez que Lacan (2003, p. 334) sugere que o inconsciente “[...] é o discurso do Outro” (LACAN, 2003, p. 334), ponderamos que a instância do inconsciente somada à escrita de si poderia permitir aos ceramistas marcar sua composição com o O(o)utro, sua historicidade e necessárias atualizações. Isto porque o discurso do sujeito sempre se dirige ao O(o)utro, em suas mais diversas modalidades, pessoais, coletivas e institucionais. Desta perspectiva, enquanto reconhecemos os caminhos já percorridos, também imprimimos o nosso percurso e pensamento não só no material cerâmico, mas também na escrita singular.

Então, a nosso ver, a escrita, como um exercício pessoal do pensamento de si para si, seria ferramenta que articula “[...] a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (FOUCAULT, 2004c,

p. 151). Claro deve estar que, neste tipo de escrita, não se pressupõe deixar de referenciar o outro, pois, ao compormos nossos aportes, o(s) outro(s) est(á)(ão) junto conosco, partícipe(s) dessa escrita, já que seus enunciados nos constituem. Disse Foucault que é necessário “[...] criar no que se escreve; porém, assim como um homem traz em seu rosto a semelhança natural com seus ancestrais, também é bom que se possa perceber no que ele escreve a filiação dos pensamentos que se gravaram em sua alma” (FOUCAULT, 1992, p.152-153). De nosso ponto de vista, a escrita de si, nos termos aqui expressos, exigirá do ceramista dar-se a conhecer, em sua constituição subjetiva, poética e técnica, referenciando história e memória articuladas às de seus pares ceramistas e autores de outras áreas de conhecimento. Teremos uma escrita de si que privilegie a articulação da memória cerâmica e que provoque inspirações para sua inscrição em seu tempo.

Esse pensamento nos remete ao conceito de desconstrução (DERRIDA, 1992), que soma à compreensão da inscrição da cerâmica - tanto na perspectiva coletiva quanto individual - um esforço de (re)organização, que se dá através da leitura e reelaboração, a qual culminariam na (re)escrit(ur)a. Isto é, não se relaciona com desconsiderar tradições, mas, antes, desfazer sem destruir (DERRIDA, 1998, p. 21). Pela desconstrução é possível lidar, na escrita de si, com as lógicas discursivas de todos os tipos, e, assim, buscar alternativas, fissuras pelas quais se pode decompor hegemonias, dicotomias e desigualdades, para desconstruir oposições significativas e



alterar a hierarquia. Segundo Derrida (1992):

[The] deconstruction is inventive or it is nothing at all; it does not settle for methodical procedures, it opens up a passageway, it marches ahead and marks a trail; its writing is not only performative, it produces rules — other conventions — for new performativities and never installs itself in the theoretical assurance of a simple opposition between performative and constative. Its process involves an affirmation, this latter being linked to the coming [venir] in event, advent, invention.<sup>17</sup> (DERRIDA, 1992, p. 337)

Sendo assim, a escrita de si não apenas contribui para o entendimento de si, mas propicia uma desconstrução do conhecimento que permite inquerir o O(o)utro e o que ele traz de pensamentos prescritos, possibilitando ao artista ceramista constituir a si, em exercício da ordem do sensível, com suporte intelectual e com conexões com suas práticas, poéticas e manualidades, enquanto também constrói uma nova perspectiva, em que “dá a conhecer algo que não existia anteriormente” (SALLES, 2011, p. 58). Afinal, conforme nos alerta a autora: “o artista está imerso [no] momento histórico, social, cultural e científico. O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (SALLES, 2011, p.45).

<sup>17</sup> “[a] desconstrução é inventiva ou não é nada; não se baseia em procedimentos metódicos, abre uma passagem, marcha adiante e marca uma trilha; sua escrita não é apenas performativa, produz regras – outras convenções – para novas performatividades

### (Des)dobramentos da subjetividade

Em que pese toda a historicidade da cerâmica, o ceramista não deve se limitar a um regime histórico. Se aqui exploramos tais fatos, é apenas para que possamos encontrar o contraditório e oferecer a oportunidade de tatear o que nos escapa, já que nos constituímos por meio de (re)arranjos constantes, através dos diversos locais e espaços ao longo dos tempos. A essa constituição constante chamamos “dobramentos”, considerando que, nos processos de subjetividade, o dentro e o fora estão implicados. O que queremos argumentar, seguindo Rose (2001a) é que a

[...] dobra descreve uma figura na qual o lado de dentro, o subjetivo, é, ele próprio, não mais que um momento, ou uma série de momentos, por meio do qual uma “profundidade” foi constituída no ser humano. A profundidade e sua singularidade não são, pois, mais do que aquelas coisas que foram escavadas para criar um espaço ou uma série de cavidades, plissados e campos que só existem em relação àquelas mesmas forças, linhas, técnicas e invenções que as sustentam (ROSE, 2001a, p. 179).

Faz-se necessário ponderar, aqui, que o ceramista, por um lado, se compõe com seu próprio espaço, o ateliê, e todo o conjunto social, político e econômico, marcado em sua história e tudo o mais que o cerca, isto é, conexões e alterações em que “[...] entre o lado de fora e o lado de dentro não há separação, mas confusão, inversão,

e nunca se instala na garantia teórica de uma simples oposição entre performativo e constante. Seu processo envolve uma afirmação, sendo esta última vinculada ao acontecimento [devir] em evento, advento, invenção” (tradução nossa).



intercâmbio” (DOMÉNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 132).

Por outro lado, cabe ainda refletir sobre as múltiplas relações e experiências dos impasses com a natureza, pois a prática cerâmica exige bastante dos recursos naturais, o que, no (ab)uso, pode se tornar tóxica se não for cercada dos cuidados – muitas vezes trabalhosos – que visam à reciclagem, cuidado no uso da água, responsabilidade na relação com a proveniência e escolha dos materiais, ou seja, as implicações econômicas e sociais da extração de determinados materiais em nosso país e/ou em outros, e como se dá o seu descarte no meio ambiente por parte do artista. Em vista disso, na contemporaneidade, quando o ceramista tem sua imagem associada a alguém com preceitos ecologicamente corretos, torna-se possível uma atualização da noção do “pote ético”.

Relacionando as dobras ao exercício da escrita, inferimos que, talvez, a ausência de registros escritos podem ser recorrência de certa dificuldade do ceramista em se arriscar à escrita de si, assim como compreendemos que as marcas históricas compostas por/em uma burguesia durante o Movimento *Arts and Crafts* também ainda limitam as incursões dos ceramistas pelo mundo da arte, com seus códigos e normas, para além do conforto do ateliê.

Enfatizamos, então, que a subjetividade não é entendida aqui como alguma forma de “essência”, mas constituída por dobras,

[...] de um fora que se torna interior e de um dentro que se externaliza em dobramentos

sucessivos, descontínuos e não duais, que se dão pela “membrana plasmática” da subjetividade, película que delimita, mas também comunica, com entradas e saídas de elementos de diversas naturezas em nossa constituição (AZEVEDO, 2021, p. 47.)

Assim, a produção de conhecimento de si está implicada em um complexo campo de probabilidade e eventualidades, em que “[...] as dobras incorporam sem totalizar, internalizam sem unificar, juntam-se de maneira descontínua na forma de plissês, formando superfícies, espaços, fluxos e relações” (ROSE, 2001, p. 124). Tais elementos “[...] são constituídos por meio de ligação dos humanos a outros objetos e práticas, multiplicidades e forças” (ROSE, 2001, p. 145), produzindo agenciamentos, exterioridades que compõem os domínios do saber.

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16).

Múltiplos agenciamentos entre objetos não humanos ocorrem no ateliê do ceramista: com as matérias-primas, ferramentas, fornos, argilas, mesas e estantes, enquanto o próprio espaço se desdobra entre atividades, como podemos observar no depoimento a seguir:

“[o ateliê] acolhe almoços de família, meus cachorros dormem enquanto trabalho, lugar de consertar coisas outras de minha casa,



lanches para visitas de amigos, ceramistas, alunos, curiosos... O ateliê é a minha casa/mundo. É completamente contaminado por multiplicidades, expressões e práticas. (AZEVEDO, 2021, p. 167)

O ateliê enquanto espaço de criação e produção, muitas vezes simultâneas, torna-se também local de confraternização e encontro com outros e pode se desdobrar em ambiente de ensino e aprendizagem, na forma de sala de aula, atendendo a múltiplas necessidades de outros ceramistas em formação.

É interessante observar, por outro lado, que, em relação aos estudos acadêmicos da cerâmica, no Brasil, contamos apenas com o curso de Artes Aplicadas com ênfase em Cerâmica, na Universidade Federal de São João Del Rei, em Minas Gerais. Em decorrência, dado o fato de que a formação do ceramista ainda não ocorre de forma institucionalizada, é possível associar a busca pela cerâmica como um correspondente a uma autoria, uma prática pela qual se é possível ser reconhecido socialmente, em que o sujeito é capaz de se nomear como “ceramista” e pertencer a um determinado coletivo. Isto pode ocorrer, então, pelo reconhecimento de certas práticas e nomenclaturas, ainda que de forma titubeante, uma vez que o ceramista ainda pode não estar implicado nas demandas profissionais, poéticas ou compromissos pessoais com a arte cerâmica em grande parte de seu tempo.

A organização do ateliê e os métodos de trabalho ali implantados também se referem a um modo de compreender a relação com a vida, quando se associam

determinados processos – como um acabamento que dá errado ou o bom resultado de uma queima – às contingências que são idealizadas como presságios e re(a)presentam inseguranças, dúvidas ou confirmações, as quais refletem a vida pessoal do ceramista. Isto porque as práticas de subjetivação possuem componentes heterogêneos, “[...] estabilizando relações particulares conosco mesmos, em locais e lugares específicos” (ROSE, 2001, p.176).

Como consequência, o ceramista se habitua a suas ferramentas de modo que elas tanto se tornam extensões de suas mãos quanto definem a aplicação de determinadas técnicas. Por exemplo, as ferramentas – que produzem um determinado tipo de corte na argila ou provocam certas texturas – tornam-se parte da poética do artista ceramista em seus processos. Outro exemplo é o tamanho do forno, que determina o tamanho possível de suas peças. Além disso, é sabido que o acesso a determinados materiais, típicos da região deste ou daquele ceramista, fornece características próprias a suas criações. Outras vezes, um professor presenteia um de seus estudantes com uma ferramenta para inserir em seus processos de criação, com o intuito simbólico de desejar boa sorte no caminho da cerâmica. Podemos entender, então, que, nessa íntima relação com os objetos

[a] subjetivação compreendida como dobra é um processo de agrupação, de agregação, de composição, de disposição ou agenciamento ou arranjo, de concreção sempre relativa do heterogêneo: de corpos, vocabulários, inscrições, práticas, juízos, técnicas, objetos[...] que nos





acompanham e determinam (DOMENÈCH *et al.*, 2001, p. 124).

Tendo isso em mente, precisamos salientar que, assim como os agenciamentos são individuais e coletivos, o ateliê de cada ceramista é único, ainda que contenha os mesmos objetos e uma construção entre semelhanças. Isso porque, como pondera Azevedo (2021, p. 204), ao falar sobre seu ateliê, “[t]odo o território é a ceramista, tanto quanto a ceramista é seu território-ateliê”, em que seus objetos delinham seus processos e suas próprias criações.

A partir dos desdobramentos que compõem o ceramista, como uma roupa interna e externa, ela carrega consigo o seu espaço, as possíveis projeções idealizadas de realocar seus trabalhos em paredes e cantos que não são os seus. Assim, o ceramista é junto com os adereços que carrega no corpo, as unhas sempre curtas para não ferir as peças, a bolsa ou barra de calça suja de argila, o penteado que facilita o vestir de seu avental para colocar, literalmente, a mão na massa. Afinal de contas, “[...] as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir [...]” (LATOURET, 2012, p. 109).

Esse tipo de (pré)preparo do ceramista é como uma “[...] criação de possibilidades de existência que rejeitam a ordem de identificação existente” (DOMENÈCH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 133), pois as técnicas e práticas são como heranças que, entre idas e vindas, entre continentes e histórias, são (re)passadas, de mão em mão, há milênios. No entanto, ainda assim, a cerâmica se

ressignifica e ressurge como singular a cada gesto, troca, (des)dobramento com agenciamentos outros.

### **Considerações finais**

Observamos que uma série de linhas (espaciais e temporais) acrescem à cerâmica uma multiplicidade de enunciados, compondo discursos que remetem à memória discursiva dessa arte. Como pudemos constatar neste estudo, o momento social e político em que surgem os ateliês na Europa referenciam a moral, a questão ética e a tradição, perpassadas por uma série de codificações sociais, obrigações e valores que alcançam o ceramista contemporâneo.

Eventualmente, poderíamos pensar a modernidade como um acontecimento de ordem mundial, mas, de fato, ela se constituiu em relações assimétricas de poder. Foi um fenômeno construído historicamente na Europa e só depois levado para o restante do globo, arrastando em seu escopo a subjugação de práticas, o controle do trabalho e da subjetividade de povos. A arte cerâmica não ficou à parte nesse processo.

A tal “espiritualidade” tão presente na história dos ateliês de cerâmica, provavelmente, aparece como o desejo de se afastar de perturbações, inquietações, sofrimentos e desprazeres, uma palheta de sentimentos que também condizem e são inerentes à natureza humana e aos processos de criação. Mas não só. O discurso da espiritualidade esconde e silencia as vozes dos que trabalha(ra)m o barro, dentro de certas culturas como a



indígena, por exemplo, para construir objetos, constituindo um artesanato cerâmico em uma “oposição” – determinada por uma construção social e hegemônica– a uma arte cerâmica.

Queremos ponderar que a cerâmica aparece associada, geralmente, a alguma forma de enlevo, serenidade e conforto, provavelmente, condizente com a classe socioeconômica dos que pratica(va)m a cerâmica como “arte”, enquanto a proposta relativa aos trabalhos manuais deixa(va) de ser definida como trabalhos aplicáveis a diversas áreas e passa(va)m a ser reconhecidos como uma habilidade manual “tradicional”, o que restauraria a noção de “responsabilidade pessoal” do trabalhador da manufatura, da “dignidade e satisfação espiritual”, o que não dependia de uma atitude individual de cada sujeito.

De outra parte, noções tradicionalistas e naturalistas mantêm e mantiveram a cerâmica relevante como forma de manutenção cultural. Mais recentemente, percebe-se a associação da cerâmica com movimentos ecológicos e de preservação em várias partes do mundo. Ou seja, os arquivos de uma tradição se rearranjam(ra)m com o passar do tempo e se dobra(ra)m nos fluxos da contemporaneidade.

A cerâmica não cabe na idealização de universalidade. Dentro da diversidade de suas práticas e dos múltiplos agenciamentos do fazer, a arte cerâmica traz em si toda sua vitalidade. Ao se aliar a práticas da cerâmica, o sujeito estabelece uma série de conexões produtivas através de seus processos, instaurando dobras em que a subjetividade se (re)(des)faz por meio de agenciamentos

heterogêneos, na relação entre o dentro e fora e se transmuta entre experiências que se dão no social.

As dobras hegemônicas estabelecidas, seja de constituição histórica ou cultural, são passadas entre mãos e estabelecem um mundo entre processos, ao traduzirem argila em cerâmica. Contudo, se faz necessário que o artista ceramista, sujeito de sua contemporaneidade, revise o passado enquanto cria arquivos e se ins/escreve.

Neste tocante, a escrita de si pode ser não só uma ferramenta importante para traduzir a reinvenção e sobrevivência dos ateliês - que passaram por uma sociedade industrial marcada pela ascensão burguesa - mas também agir na emergência de novos agenciamentos com as demandas do mundo das artes e de nossa própria cultura na contemporaneidade. Ademais, a escrita de si pode ajudar na (des)construção, em articulação com o O(o)utro, para novas composições e perspectivas para o ateliê do ceramista e desenvolvimento de sua própria poética e sua participação no mundo das artes.

As memórias ditam os domínios da história do ceramista e possuem sentidos compartilhados pelo coletivo, mas também comportam reflexões e dobramentos através de práticas culturais na contemporaneidade, em que a subjetividade do artista entra como um dos elementos desses agenciamentos múltiplos. Desta forma, a produção de conhecimento de si está entrelaçada à mistura de domínios e cercada por eventualidades e probabilidades em que as dobras constitutivas produzem conexões subjetivas. Apesar de não poder ser apreendida em seu conjunto de

# LUMEN ET VIRTUS

REVISTA INTERDISCIPLINAR

DE CULTURA E IMAGEM

VOL. XII N° 31 MAIO-AGOSTO/2021

ISSN 2177-2789

---



construções e elaborações, a subjetividade pode ser ressignificada, em novos modos de o ceramista ser e estar no mundo.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AMARAL, C. S. John Ruskin: arte e indústria no Brasil. **Revista Educação Gráfica**, Bauru, n. 9, p. 61-70, 2005. Disponível em: <http://www.educacaoografica.inf.br/wp-content/uploads/2011/06/John-ruskin.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2021.

AZEVEDO, A. R. S. Inscrições Híbridas da Ceramista. 2021. 228 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) - Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2021.

BARDI, L. B. Discurso sobre a significação da palavra artesanato. In: ESCOBAR, T.; TOLEDO, T. (Orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro 1969/2016**. [Catálogo], São Paulo: MASP, 2016a. p. 292-293.

BARDI, L. B. Discurso sobre a significação da palavra artesanato. In: ESCOBAR, T.; TOLEDO, T. (Orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro 1969/2016**. [Catálogo], São Paulo: MASP, 2016b. p. 291-292.

BARDI, P. M. (Ed.) **Arte da Cerâmica no Brasil**. São Paulo: Ed. Banco Sudameris, 1980.

BILAARDT, M. P.; BEVE, M. C. F. X.; CARVALHO, R. L.; CÂNDIO, A. V.; TEIXEIRA, A. M. A origem da cerâmica. **Projeto experimental: artesanato**, 2001. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/alunos/kurtnavigator/arteartesanato/origem.html>. Acesso em: 14 mai. 2021.

BIRMAN, J. O sujeito desejante na contemporaneidade. Seminário de Estudos em Análise do Discurso, 2, 2005, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre, p. 1-18, 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/CONFERENCIA/JoelBirman.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2021.

COOPER, E. **Bernard Leach Life and Work**. Yale University Press, London, 2003.

CORACINI, M. J. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 2, 2010a, p. 125-136. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4492>. Acesso em 25 ago. 2020.

CORACINI, M. J. R. F; Discurso e Escrit(ur)a: entre a necessidade e a (im)possibilidade de ensinar. In: ECKERT-HOFF, M. B; CORACINI, M. J. R. F. (Orgs.). **Escrit(ur)a de Si e Alteridade no Espaço Papel-Tela**. Campinas: Mercado das Letras, 2010b. p. 17-50.



DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, Vol. 1, 1995.

DERRIDA, J. **Carta a um Amigo Japonês**. A prática da Diferença. (Org.) Paulo Ottoni. Tradução de Érica Lima. São Paulo: Editora da Unicamp, Fapesp, 1998, p.19-25.

\_\_\_\_\_. **Acts of Literature**, New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001b.

DOMÉNECH, M.; TIRADO, F.; GÓMEZ, L. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, T. T. (Org.). **Nunca Fomos Humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

FERRANTE, J. **Sociology: A Global Perspective**. USA: Thompson Learning, Inc., 2008. p. 12-15.

FUNDAÇÃO JAPÃO. Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão. Chawan Project: o universo dentro de uma tigela. Arte e Cultura. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://fjosp.org.br/agenda/chawan-project/>. Acesso em: 11 mai. 2020.

FOUCAULT, M. **A Escrita de Si**. In: FOUCAULT, M. Lisboa: Passagens. 1992.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões**. Tradução de Raquel Ramallete. 20 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998a.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998b.

\_\_\_\_\_. Tecnologias de si, 1982. **Verve**, São Paulo, n. 6, p. 231-360, 2004a. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/verve/article/view/5017>. Acesso em: 25 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista: A palavra nua. Paris: Le Monde. Tradução de Clara Allain. São Paulo, Folha de S. Paulo, **+mais!**, 2004b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm>. Acesso em: 06 abril. 2021.



\_\_\_\_\_. Escrita de si. In: FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política V**. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inés Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c. Disponível em: [http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-A\\_escrita\\_de\\_si.pdf](http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-A_escrita_de_si.pdf). Acesso em 03 ago. 2020.

GABBAI, M. **Cerâmica: arte da terra**. São Paulo: Callis, 1987.

GREFFE, X. **Arte e mercado**. Tradução de Ana Goldberger, São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2013.

GUATTARI, F. **Caosmose: Um Novo Paradigma Estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oleira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

HONMA, H. Entrevista com Hideko Honma, professora de Cerâmica, Estética e História da Arte. Matéria especial. **Urasenke Brasil**, 2018. Disponível em: <https://www.chadourasenke.org.br/especial/0017/>. Acesso em: 18 jun. 2020.

IMBROISI, M. Eliseu Visconti. [Biografia]. **História das artes**, 2016. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/eliseu-visconti/>. Acesso em: 14 mai. 2021.

KENJIRO, Ikoma. O Artista. Cerâmica Contemporânea Brasileira – CCBras, [s. d.]. Disponível em: <https://www.ccbbras.com.br/kenjiro-ikoma>. Acesso em: 11 mai. 2021.

LACAN, J. **O Seminário, livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, J. O aturdido. In: LACAN, J. **Outros Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 448-497.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. **A Handbook for Teacher Research: from design to implementation**. New York: Open University Press, 2004.

LATOUR, B. **Regramento social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador – Bauru: Edufba-Edusc, 2012.

LEACH, B. **Manual del ceramista**. Barcelona: Ed. Blume, 1981.

MASCELANI, A. **O Mundo da arte popular brasileira**. 3.ed., Rio de Janeiro, 2009.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**. v. 10, p. 7-18, dez. 1993. Disponível em:



<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 22 mai. 2021.

POMBO, O. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. **Link em Revista**, v. 1, n. 1, mar. 2005, p. 3-15. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3082/2778>. Acesso em: 14 mai. 2021.

RIBEIRO, B. G. **Dicionário do artesanato indígena**. Ilustração de Hamilton Botelho Malhano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ROSE, N. Inventando nossos eus. In: SILVA, T. T. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 139-204.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SENNETT, R. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.

SILVA, K. J. da. A gênese de uma cultura ceramista. **Cerâmica**. São Paulo, v. 62, p. 105-109, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ce/v62n361/1678-4553-ce-62-361-00105.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2021.

TAPPERE, C. We don't need Studio Pottery. **Ceramics Art and Perception Magazine**, n. 53 2003, p. 96-98. Disponível em: <https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=200310556;res=IELAPA>. Acesso em: 11 maio. 2021.

UMEDA, A. AU – Cerâmica e modernidade (1998). **Hilton Besnos**, 2013 Disponível em: <https://hiltonbesnos19540109.wordpress.com/2013/07/>. Acesso em: 17 abril. 2021.

WATSON, O. **Studio Pottery**. London: Phaidon Press Limited, 2008.

---

<sup>i</sup> Doutora em Linguística Aplicada, é professora na Graduação no curso de Letras e pesquisadora no Mestrado interdisciplinar stricto sensu Linguagens, Mídia e Arte, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, onde desenvolve estudos nas temáticas de discurso, subjetividade, identidade e memória.

E-mail: [eliane.righi@puc-campinas.edu.br](mailto:eliane.righi@puc-campinas.edu.br)

<sup>ii</sup> Artista Ceramista e Mestre em Linguagens, Mídia e Arte, pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Possui especialização em Artes Visuais pela Faculdade Futura (2019), especialização em Metodologia do Ensino das Artes pelo Instituto Superior de Educação Ateneu (2018) e graduação em Pedagogia, pela Universidade Católica de Pernambuco (1993). Membro da International Academy of Ceramic (IAC) - Suíça e membro da International

**LUMEN ET VIRTUS**

**REVISTA INTERDISCIPLINAR**

**DE CULTURA E IMAGEM**

**VOL. XII N° 31 MAIO-AGOSTO/2021**

**ISSN 2177-2789**

---



---

Ceramic Artists Association (ICAA) - China. Tem interesse nas áreas: Cerâmica, Subjetividade,  
Linguagens e Filosofia.

E-mail: [acacia.rsa@puc-campinas.edu.br](mailto:acacia.rsa@puc-campinas.edu.br)Orcid: