

Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado

Art or craft? Arts with no prejudices in a globalized world

Wallace Rodrigues

Resumo

Este artigo tenta levantar pensamentos sobre a velha dicotomia entre arte e artesanato. Para tanto, buscou-se casos onde esta dicotomia parece mais evidente, como nas obras da artista contemporânea portuguesa Joana Vasconcelos, na arte indígena brasileira, na arte negro-africana e nas produções artísticas orientais. Tenta-se, aqui, valorizar o fazer artesanal como arte, sinalando que os saberes se integram em um mundo atualmente globalizado, onde o eurocentrismo deve ser combatido e a abertura ao “outro” da história valorizada.

Palavras-chave

Joana Vasconcelos; arte indígena brasileira; arte negro-africana; artes orientais.

Abstract

This article aims to bring up thoughts about the old dichotomy between art and craft. To do so we have looked for cases where this dichotomy seems more evident, as in the works by contemporary Portuguese artist Joana Vasconcelos, in the Brazilian indigenous arts, in the black-African arts case and in the artistic works from the Orient. Here we try to value the crafts as a form of art, signaling that various forms of knowledge get together within the actual globalized world, where Eurocentrism must be combated and where openness towards the “other” in history must be praised.

Keywords

Joana Vasconcelos; brazilian indigenous art; black-African arts; oriental arts.

1. Introdução

Foi durante meu mestrado em História da Arte na Leiden Universiteit (Holanda, de 2006 a 2007) que notei claramente os padrões rígidos nos quais a história da arte europeia se baseia. Para um trabalho com uma professora muito conhecida na Holanda, pensei em falar sobre as bonecas de cerâmica dos indígenas Karajá. Somente minha apresentação do tema já deixou claro em que terreno eu estava pisando: no alagado campo da história da arte onde se encontra a dicotomia arte e artesanato. A reação dos mais conservadores foi taxativa: isto não é Arte! E não queriam nem discutir sobre esses objetos na academia, leia-se na faculdade de história da arte. A própria professora não via nenhum valor estético nesses objetos.

Ficou claro, então, para mim que a história da arte, como a conhecemos hoje, é um campo de estudos baseado nos preceitos europeus de beleza e de valor estético, porém, o fechamento em relação ao novo não condiz com um mundo atual e globalizado e onde os padrões europeus de pensar já não se mostram suficientes para compreender todas as facetas de um mundo integrado pela internet. Há que aceitar o novo, venha ele de onde vier e de que forma vier. Tentar encaixar o “artisticamente novo” em um pensamento “retrógrado” somente mostra a fixação em conceitos rígidos e retrógrados.

Esse fechamento em relação às produções do “outro” e seus conceitos, por parte de alguns críticos, historiadores de arte e instituições culturais, inopera o pensamento sobre a criação artística fora do eixo USA-Europa e imobiliza a arte ocidental dentro de uma caixinha de sapatos, sem saída e sem meios de se mover.

Assim, o primeiro grande entrave no caminho da arte parece ser, ainda, a dicotomia arte versus artesanato. Dicotomia antiga, porém que ata os pés da arte e não a deixa caminhar para frente, e a “frente” é a valorização das diferentes formas estéticas existentes no mundo.

2. desenvolvimento

As revisões pós-colonialistas tem sido críticas do tipo de mentalidade europeia de fechamento em relação ao “outro” desde a década de 1980, mais explicitamente. O “novo”, entendido aqui como produção estética do “outro”, começa a ter uma visibilidade gigantesca com a utilização em massa da internet. Assim, fechar-se para este “novo” significa empobrecer a história da arte de conceitos instigantemente novos, experiências estimulantes e descobertas marcantes. Utilizo aqui uma passagem de Gayatri Spivak (1996) sobre este empobrecimento conceitual causado pelo fechamento ao novo:

Se nós podemos aprender racismo, nós podemos desaprendê-lo, e desaprendê-lo precisamente porque nossas assumções sobre raça representam um fechamento de possibilidade criativa, a perda da opção do outro, outro conhecimento. (SPIVAK, 1996, p. 4) Tradução nossa.

Alguns exemplos claros de porque os padrões estéticos atuais de análise artística e crítica devem ser mais flexíveis são as obras da artista plástica portuguesa Joana Vasconcelos, da arte indígena brasileira e da arte oriental.

Joana Vasconcelos é uma artista portuguesa, nascida em Paris, em 1971, que se utiliza do tricô e do crochê, entre outros “fazeres artesanais”, para fazer arte. A costura e os fazeres tradicionais das mulheres portuguesas estão sempre presentes nas obras de Joana. Vejo aí uma busca de ancestralidade feminina através dos fazeres milenares das mulheres portuguesas e europeias. Ela chega a cobrir inteiramente um piano e seu banco com crochê (obra intitulada “Piano Dentelle”, de 2008) para dar uma capa feminina a um objeto sempre tão ligado ao homem.

Esse uso do crochê, do tricô e da costura de retalhos¹ mostra que arte também se faz com “artesanato”. Pergunto-me: As formas artesanais utilizadas por Joana já não são mais “artesanato” se utilizadas dentro do contexto ocidental de arte? O que dá autoridade às instituições culturais ocidentais de classificar o que é ou não arte ou artesanato? Será que isto não seria um resquício do pensamento colonialista-evolucionista europeu, que saiu pelo mundo classificando povos e coisas sem tentar entender a riqueza cultural desses povos, seus saberes e seus fazeres?

Também, o artesanato sempre tem, em sua essência, um esquema de pensamento onde o trabalho de fazer com as mãos dependerá de um planejamento, acabando assim com a ideia de que artesanato é só fazer e não pensar, planejar. Neste sentido, artesanato também participa de um nível de abstração digno de ser chamado de arte. Usando a própria história da arte, podemos dizer que a partir de Marcel Duchamp (1887-1968) o conceito do que é arte se expandiu. Se Duchamp (expondo seu urinol, lá em 1917) valorizou mais o pensar, o planejar, o arquitetar arte que a obra-objeto em si, por que não entender artesanato como forma de arte? O artesanato é tão dependente da ideia (planejamento) do que se quer fazer quanto o urinol de Duchamp. O artesanato requer planejamento aliado à técnica para nos dar o objeto artístico final.

Walter Gropius (1883-1969), arquiteto, designer e um dos fundadores da escola Bauhaus (esta escola funcionou entre 1919 e 1933), compreendia que técnica e utilitarismo não inviabilizavam o caráter estético das peças feitas por artesãos. Foi neste sentido de unificação de beleza e utilitarismo que trabalhou a Bauhaus, criando o design. Esta visão menos fechada sobre uma arte que pode ter caráter utilitário, valorizando o fazer artesanal, demonstra bem que pensar artesanato como arte é possível. Utilizo aqui uma passagem de Assis Brasil (1984) sobre esta visão de Gropius:

A partir do século XVIII, quando a Estética se firma como disciplina autônoma, foi que os estudiosos começaram a fazer a distinção entre artistas e artesãos, entre a técnica do criador de arte e a habilidade técnico-

¹ Sugestão: procure na internet imagens da instalação “Contaminação”, trabalho de Joana Vasconcelos que começou em 2008 e terminou em 2010.

operacional dos artífices. Alguns arquitetos modernos, no entanto, como Walter Gropius, consideraram artes e ofícios no mesmo plano, confundindo habilidade técnica com sentimento estético. (BRASIL, 1984, p. 23).

Pergunto-me, em relação ao que diz Assis Brasil: Por que ele acredita que o artesão não age com sentimento estético? Parece-nos claro que o sentimento estético independe da técnica, como se nota na arte naif, porém funciona muito melhor quando se domina uma técnica. E é neste sentido que Walter Gropius pensava: técnica + sentimento estético (beleza) + utilidade = objeto de design. Esta soma pode ter como resultado, hoje em dia, tanto design, quanto arte ou artesanato.

Assim, a flexibilização de conceitos e a multiplicação da informação atual (algumas vezes desconexa e cortada, acabando com uma lógica linear de pensamento, criando algo novo da fragmentação) começou a transformar, em grande escala, a sociedade moderna. Com o advento do rádio, depois da televisão, do computador, e, finalmente, da internet notaram-se as rápidas mudanças sociais e culturais. Assim, usando a lógica de Marshall McLuhan (1911-1980), teórico canadense da comunicação, o artesanato pode, sim, hoje ser considerado como forma de arte, como nos informa Décio Pignatari (1997):

Estas constatações vêm em apoio das teses centrais de Marshall McLuhan, segundo as quais o que está em causa e em crise é a primazia do sistema verbal e de sua lógica linear-discursiva, nos processos de informação e comunicação, onde, de outra parte, um veículo novo (como a televisão) tende a “artistificar”, a tornar artístico o veículo anterior (o cinema, no caso): o veículo é a verdadeira mensagem e o seu “conteúdo” é o veículo anterior que, no processo, se artistifica; poderíamos acrescentar que ele se artistifica na medida em que se “artesaniza”, em comparação com o veículo mais avançado. (PIGNATARI, 1997, p. 72).

Hoje em dia, se um artista plástico não conhecer as especificidades de certos materiais, não souber trabalhar com eles e não compreender a natureza visual, simbólica e física dos mesmos ele não conseguirá tirar destes materiais todo o potencial estético que eles podem oferecer. Assim, como o artesão ancestral, um artista atual deve conhecer as possibilidades dos materiais com os quais trabalha, devendo entrar no mundo dos artesãos sem medo de classificações absurdas e sem nexos. O competente artista plástico atual artesaniza seu trabalho e enriquece sua obra por conhecer e manipular as várias possibilidades criativas dos materiais, assim como o faz explicitamente Joana Vasconcelos, os escultores José Resende (1945), Tunga (1952) e Ernesto Neto (1964), entre tantos outros artistas atuais.

Da mesma maneira, hoje em dia, as artesãs de crochê e tricô, ou seja qual for a técnica que utilizem, pensam não somente na habilidade de fazer uma peça, mas também no resultado final, na estrutura e na beleza da peça terminada. Somente a habilidade de utilizar uma técnica já não compõe o requisito essencial para um artesão atual. O que quero deixar claro aqui é que essas distinções classistas e etnocêntricas entre arte e artesanato já não

servem a uma sociedade globalizada, em uma aldeia global, nem tão pouco se justificam na atualidade.

Para esclarecer o que é globalização, utilizo aqui uma passagem de Marita Sturken e Lisa Cartwright (2005):

Globalização: Um termo usado mais e mais a partir do fim do século vinte para descrever um conjunto de condições que se agravaram a partir do período do pós-guerra. Essas condições incluem o aumento das taxas de migração, o crescimento de corporações multinacionais, o desenvolvimento de comunicações globais e de sistemas de transporte, e o declínio da soberania dos estados-nações, e o “encolhimento” do mundo através do comércio e da comunicação. Enquanto alguns teóricos tomam as condições de globalização como dadas, outros as veem como ideológicas, no sentido de que sua direção e força não são inevitáveis mas tomam forma pela competição econômica, cultural e de interesses políticos. O termo “globalização” também trabalha para estender o conceito do local, onde a vantagem da globalização depende da formação de novos tipos de comunidades locais não geograficamente ligadas (como as comunidades da internet). (STURKEN; CARTWRIGHT, 2005, p. 356)

Tradução nossa.

Outro exemplo digno de análise na mesma linha de pensamento é o caso da arte indígena brasileira. Os indígenas brasileiros tem a característica de ornamentar objetos de uso diário, ornamentação esta que faz parte do objeto e sem a qual este objeto perderia sua função cultural e, até mesmo, utilitária. Vejamos, por exemplo, como as panelas de cerâmica Waurá são profusamente decoradas para além de suas utilidades práticas; e como os bancos dos Kalapalo, dos Mehinaku, dos Wai Wai ou dos Wayana-Apalay, entre outros exemplos, são desenhados e construídos para servirem a suas funções de sentar e de serem “belos” (agradáveis aos olhos), além de serem definidores culturais de sua etnia indígena.

As panelas indígenas Waurá, por exemplo, mostram padrões gráficos que não temos como decifrar sem um conhecimento prévio dessa cultura, porém as achamos belíssimas! Por que será que isto acontece? Por que vemos beleza nessas panelas? Aqui notamos exatamente o que Gropius defendia: esta panela de arte étnica tem caráter utilitário e estético, e ambos não se dissociam, mas nascem e vivem juntos. Portanto, enquanto os ocidentais somente no século XX uniram beleza a funcionalidade (a partir da Bauhaus), os indígenas brasileiros já sabiam dos benefícios de unir beleza étnica e funções utilitárias.

Utilizo aqui uma passagem da antropóloga Lux Vidal (2005) incluída no catálogo da exposição “Brésil indien: les arts des Amérindiens du Brésil” para esclarecer alguns pontos sobre a arte indígena e onde a autora valoriza a experiência estética:

As manifestações estéticas das sociedades amazonenses oferecem um ângulo de estudo interessante de dados conceituais e físicos que definem uma obra de arte. No mundo ocidental, os termos habitualmente em-

pregados para designar o belo e a arte estão ligados de maneira cognitiva aos valores e aos conceitos correntes desse mundo. Esses critérios não se encontram necessariamente em outras culturas. Dentro de uma perspectiva antropológica, nós podemos afirmar que o processo estético não é inerente ao objeto mas está ancorado ao que determina a ação humana. Assim, o fenômeno estético é composto, dizemos nós, de experiências sensíveis. O produtor, o público e o objeto interagem de maneira dinâmica, cada um contribuindo à experiência que é ao mesmo tempo estética e artística. (VIDAL, 2005, p. 185) Tradução nossa.

Ainda, a antropóloga Berta Ribeiro (1989) nos mostra que há poucos estudos sobre o que ela chama de “arte indígena”: “Trata-se de um campo pouco explorado, qual seja, a análise da cultura material dos índios do Brasil de um ponto de vista estético. Ou dito de outro modo: de documentos etnográficos com conteúdo artístico, relacionados, geralmente, ao plano mítico e à estrutura social” (RIBEIRO, 1989, p. 9).

Obviamente é impossível compreender completamente a beleza desses objetos e classificá-los como arte sem entender suas funções culturais dentro das sociedades onde foram criados. Como relata Berta Ribeiro (1989), os aspectos estético e o etnológico acabam por mesclar-se quando se estuda as artes índias:

Com o tempo, o ponto de vista “etnológico” e os “estético”, devido às mútuas influências, tendem a convergir. O historiador da arte passou a alimentar-se de informações fornecidas pelo etnólogo e este a dar maior atenção aos aspectos artísticos da produção simbólica tribal.

A opinião de que o impulso estético é inerente à natureza humana foi expresso claramente por Franz Boas na sua obra clássica, *Primitive art* (primeira edição, 1927). Boas argumenta que, tanto a arte dos povos pré-letrados quanto a dos chamados civilizados devem ser vistas sob dois aspectos: “Aquele baseado tão somente na forma; e o outro, nas idéias associadas à forma. Do contrário, a teoria da arte seria unilateral”. (RIBEIRO, 1989, p. 20).

Na mesma linha de pensamento sobre a valorização das artes não-ocidentais, Paul Gauguin (1848-1903), Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), entre outros famosos artistas europeus, chamaram a atenção do ocidente para a riqueza artística das diferentes culturas ao redor do mundo. Seus olhares vibraram com as criações estéticas principalmente de povos africanos e asiáticos. Eles viram no “outro” o que os ocidentais negavam: culturas diferentes com valores diferentes dos ocidentais, formas de beleza desconhecidas para os europeus, visões de mundo estranhas aos “civilizados”.

Uso aqui uma interessante passagem de Maria José Lopes da Silva (2005) sobre a influência da arte étnica (negra africana) nas criações de vários artistas europeus inspirados em uma estética africana:

Os estudiosos atuais sustentam que a arte abstrata (representação da “idéia” que o artista tem do objeto ou da pessoa) se encontra, há séculos, em toda a expressão da arte negro-africana: indumentária, utensílios,

mobiliário, habitação, máscaras, esculturas, pinturas, tatuagens, desenhos, tecidos, artesanatos, etc. Em outras palavras, o que no Ocidente era considerado uma inovação artística, já era produzido há centenas de anos pelos africanos, cuja arte, no entanto, continuava a ser vista pelos europeus como “primitiva” e inferior.

Além de Picasso, artistas como Braque, Vlaminck, Derain e outros também “descobriram” e se inspiraram na arte negro-africana. Assim, a Arte Moderna, que revolucionou a história das artes em todo o mundo ocidental, tomou como modelo os valores, as formas plenas de significação e a criatividade africanos. (SILVA, 2005, p. 125-126).

O avanço da arte étnica, assim como o avanço das artes manuais, no caminho de reconhecimento enquanto formas verdadeiramente artísticas e únicas, passaram, e ainda passam, por difíceis negociações culturais com os ocidentais. O eurocentrismo ocidental que a tudo nomeia e classifica não consegue sair de seu centrismo, seja ele de que natureza for (racial, étnico, cultural, social, histórico, etc.), prejudicando as várias formas de artes existentes ao redor do mundo. Por que somente os ocidentais têm capacidades para apreciar o “belo”? Por que eles têm a autoridade de dizer o que é ou não “belo”?

Ainda pensando em expressões culturais e artísticas pouco estudadas no ocidente, podemos notar, também, o caso das duas grandes culturas artísticas orientais, a indiana e a chinesa, que se espalharam pelo resto da Ásia e do Extremo Oriente não-muçulmano. Vale afirmar aqui que a crença budista foi de extrema importância para as formas de arte orientais, principalmente para a escultura e a arquitetura. Ainda, a arte japonesa, que tem seus alicerces na arte chinesa, também foi importante no oriente, porém não tão abrangente como a arte chinesa para o restante da Ásia. É o estudioso de arte oriental Jean Rivière (1979) que nos fala sobre a grandeza da arte chinesa e japonesa:

[...] certamente, as estéticas chinesas e japonesas nunca passaram pelos atuais exageros de alguns grupos ocidentais, mais preocupados com a sua publicidade perante os compradores do que com a busca tenaz de novas formas estéticas originais. Felizmente, a arte oriental nunca conheceu estes erros lamentáveis; já vimos que passou por períodos de decadência, coisa inevitável em qualquer evolução estética, mas o artista permaneceu sempre digno de si próprio, ainda que fosse medíocre ou carecesse de inspiração. Já comentamos que os “objetos chineses” e os “objetos japoneses” do século passado foram feitos expressamente a pedido das companhias ocidentais de exportação do Oriente; as cerâmicas chegavam brancas a Cantão, onde oficinas especializadas as decoravam segundo os padrões dos pedidos europeus. Os chineses zombavam desta produção “para os bárbaros”. A prova disso é que nunca circularam na China. (RIVIÈRE, 1979, p. 137-139).

Podemos notar, então, que o gosto ocidental pelas chinoaseries parecia ridículo aos chineses, porque a verdadeira arte chinesa não era isto que os europeus levavam para comercializar. Novamente podemos notar que os europeus definiram o “outro” por aquilo que eles pensavam do “outro”, representando povos com ricas e antigas culturas artísticas como meros pintores de potes. A riqueza artística chinesa somente era vista dentro da China, como se pode

notar, por exemplo, nas refinadas obras de arquitetura, escultura e pintura da Cidade Imperial em Pequim. Artistas com habilidades de artesãos criaram e recriaram, durante várias dinastias, o que vemos hoje na Cidade Imperial.

Também, a caligrafia, considerada no oriente como uma forma de arte, é pouco valorizada no ocidente. Há um aspecto de arte manual na caligrafia (de habilidade do fazer), algo do desenho (de expressão pessoal do artista) e também uma forma de pensar (harmoniosamente) diferente da ocidental, onde a leveza e a sensibilidade estética mostradas através dos traços são pontos fundamentais.

Apesar da curta exposição de argumentos, conseguimos notar que as diferenças ocidentais entre o que é arte e o que é artesanato (ou ao que está ligado ao artesanato) sempre passou pelo crivo representacional ocidental. Quando os europeus representavam o “outro”, eles sempre o faziam de maneira a colocarem-se no topo da representação, seja ela social, cultural, histórica ou antropológica, entre outras. Se mesmo hoje em dia, dentro da própria Europa, a mentalidade dualista que separa artesanato e arte prevalece é porque parece existir uma necessidade de afirmação social por parte dos mais abastados financeiramente (aqui também culpamos a ideia da posse consumista capitalista como mecanismo de divisão social), classificando o artesanato como ligado aos pobres e simplesmente como um fazer sem pensar.

Uso aqui uma interessante passagem de Ana Mae Barbosa (1995) sobre a separação social que se deu no Brasil quando da vinda da missão francesa. Esta passagem exemplifica bem o âmbito da necessidade capitalista de estratificação social, também através das artes:

Ao chegarem, os artistas franceses instituíram uma Escola neoclássica de linhas retas e puras, contrastando com a abundância de movimentos do nosso barroco: instalou-se um preconceito de classe baseado na categorização estética. Barroco era coisa para o povo; as elites aliaram-se ao neoclássico, que passou a ser símbolo de distinção social. Um artista, embora pobre e plebeu, se freqüentava a Academia e se era neoclássico, poderia até frequentar a Corte. O neoclássico era o passaporte para a ascensão social. (BARBOSA, 1995, p. 61).

Podemos, então, notar que a flexibilização quanto ao que pode ser chamado de arte hoje em dia, em tempos de globalização, pressupõe abertura ao “novo”, ao “outro” da história. Se os estudos pós-coloniais foram importantes, e ainda o são, para um melhor entendimento dos mecanismos discursivos e de poder na relação ocidente e “outro”, hoje a crise financeira europeia, que se estende desde de 2008 até a atualidade (2012) e a ausência em dispor dos bens agrícolas e minerais das antigas colônias mostram que os padrões europeus de classificação do mundo parecem tomar o caminho do enfraquecimento conceitual. Assim, toda a especulação sobre o que é “arte”, “beleza”, “estética”, parece necessitar reformulação atual, como as sociedades que criaram estes termos. Por que forçar países milenares como Índia e China,

expressivos criadores de arte por milênios, a padrões externos a seus saberes e às suas criações artísticas? Foi a falta de classificação por parte dos europeus que deixou por tanto tempo o estudo sobre as criações desses países de lado? Ou foi a impossibilidade de compreensão dos cânones artísticos do “outro” que impossibilitou sua nomeação e entendimento?

Assim, objetos de arte e de artesanato funcionam hoje como objetos estéticos, com suas possibilidades infinitas de instigar nossos sentidos, de criar imagens em nossas mentes, e trazer à tona memórias, e despertar olhares diferenciados no espectador, e, finalmente, ser um meio de valorização das várias formas culturais em um mundo globalizado.

3. Conclusão

Pensar os fazeres estéticos dos “outros” como formas verdadeiras de expressão artística é começar a vislumbrar um mundo com várias possibilidades de análise no campo das artes, é enriquecer as formas de criação e compreensão do que é arte hoje e deixar os artistas livres para exprimirem-se das maneiras mais variadas e genuínas possíveis.

Joana Vasconcelos achou no tricô e no crochê uma maneira de utilizar como material artístico os fazeres ancestrais portugueses (europeus) para mostrar-nos a importância desses fazeres na definição do que ela vê como feminino. A arte indígena brasileira, a arte negro-africana e as produções artísticas orientais têm, também, em seu âmago a valorização do fazer, do artesanal, na criação de objetos de valor estético. É importante dizer que todo artista da atualidade requer habilidades de artesanato, requer conhecer o manuseio de seus materiais para tirar deles todo o simbolismo e força desejados.

Obviamente podemos notar que ainda cabe discutir a separação entre arte e artesanato, pois esta separação, pela via pós-colonialista de análise, somente reforça os preconceitos europeus em relação ao fazer dos “outros”. Os privilégios das elites mundiais atuais, das quais os europeus são os precursores, somente fazem com que a divisão arte versus artesanato tome caráter mais social do que realmente de valor estético. Um exemplo típico disto é a produção de livros de arte. Por que os livros de arte sempre se referem à arte europeia e “esquecem” a arte produzida no restante do mundo?

A globalização tende a flexibilizar conceitos estéticos e a enriquecer as interpretações das obras de arte, porém as elites capitalistas mundiais ainda têm na arte uma forma de separação social, de distinção de classe social, o que ainda martiriza o reconhecimento do artesanal como verdadeira forma de criação estética. Uso aqui, para terminar, uma passagem de Ana Mae Barbosa (1995), ainda muito atual no caso brasileiro e em muito países em desenvolvimento, sobre a importância do ensino da arte nas escolas:

Sonegação de informação das elites para as classes populares é uma constante no Brasil, onde a maioria dos poderosos e até alguns educado-

res acham que esta história de criatividade é para criança rica. Segundo eles, os pobres precisam somente aprender a ler, escrever e contar. O que eles não dizem, mas nós sabemos é que, assim, estes pobres serão mais facilmente manipulados. (BARBOSA, 1995, p. 64).

Se para as elites a distinção entre arte e artesanato é necessária para a manutenção de um sistema social desigual, ao artista esta distinção parece desaparecer aos poucos na atualidade, como vimos anteriormente. Esperemos, então, que esta diferença desapareça definitivamente com a democratização da informação e da educação, favorecendo uma riqueza interpretativa da arte e uma educação estética de qualidade para os menos favorecidos.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação Pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. IN: Comunicação e Educação, São Paulo, jan./abr. 1995, p. 59-64.

BRASIL, Assis. Dicionário do conhecimento estético. Rio de Janeiro: Tecno-print, 1984.

BRUM, Blanca Dian. Artesanato Guarani Mbyá do Estado do Rio de Janeiro: apontamentos para uma abordagem discursiva. IN: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares. Vol. 1, n. 1, 2004, pág. 7-16. Disponível no website: < <http://www.tecap.uerj.br/pdf/v1/brum.pdf> >, acessado em 10/02/2012.

Catálogo da exposição Brésil indien: les arts des Amérindiens du Brésil. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005. Galeries nationales du Grand Palais, de 21 de março a 27 de junho de 2005.

PIGNATARI, Décio. Informação linguagem comunicação. São Paulo: Cultrix, 1997.

RIBEIRO, Berta G. Arte Indígena, Linguagem Visual. São Paulo: Editora da USP, 1989.

RIBEIRO, Berta G. E Outros. O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

RIVIÈRE, Jean. A arte oriental. Biblioteca Salvat de grandes temas. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

ROE, Peter G. Arts of the Amazon. BRAUN, Barbara (ed). London: Thames and Hudson, 1995.

SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. IN: RIBEIRO, Darcy (ed.) e RIBEIRO, Berta (coord.). Suma Etnológica Brasileira. Volume 3: Arte Índia. Petrópolis: FINEP/Vozes, 1987, p. 173-179.

SILVA, Maria José Lopes da. As artes e a diversidade étno-cultural na escola básica. IN: MUNANGA, Kabengele (org.) Superando o racismo na escola. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p. 125-142.

SPIVAK, Gayatri. LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald (ed.). The Spivak reader. New York: Routledge, 1996.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. Practices of looking: an introduction to visual culture. New York: Oxford University Press, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Glossário dos Instrumentos Musicais. IN: RIBEIRO, Darcy (ed.) e RIBEIRO, Berta (coord.). Suma Etnológica Brasileira. Volume 3: Arte Índia. Petrópolis: FINEP/Vozes, 1987, p. 180-187.

Sobre o autor

Professor Assistente da Universidade Federal do Tocantins no campus de Tocantinópolis. Tem Mestrado em Estudos Latino-Americanos e Ameríndios (2009) e Mestrado em História da Arte Moderna e Contemporânea (2007), ambos da Universiteit Leiden, dos Países Baixos; Pós-graduado lato sensu em Educação Infantil pelo Centro Universitário Barão de Mauá (2012); Licenciado Pleno em Educação Artística (1999) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); tem interesse em Arte-Educação, nas relações estéticas entre Literatura e Artes Plásticas e na avaliação discursiva de displays de artes.

E-mail: walace@uft.edu.br