



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Doctorado en Pensamiento Filosófico Contemporáneo

Una genealogía de la dicotomía pensamiento-acción:
por una propuesta ontológica del *ethos* artesanal

Doctoranda: Geruza Valadares Souza

Director: Prof. Anacleto Ferrer Más

Director: Prof. Guilherme Castelo Branco

Solicitud Depósito: mayo, 2025

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos professores Guilherme Castelo Branco e Anacleto Ferrer Más, que me orientaram, ao longo dos anos, com paciência e dedicação, sendo ambos fontes de inspiração para a tessitura desta tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Universidade de Valência (UV), pela articulação institucional que permitiu o convênio de cotutela.

Aos professores que participaram da banca, contribuindo para as críticas essenciais para a costura da tese. Agradeço ao querido mestre Marcus Vinícius Machado de Almeida pelos infinitos ensinamentos sobre a potência do corpo e do fazer artesanal e por sua dedicação ao campo da terapia ocupacional; à professora Vanessa Vidal Mayor pela generosidade em compartilhar o conhecimento e pelas importantes contribuições para a pesquisa; à professora Lisete Vaz, grande mestra, pelo aprendizado potente sobre os afetos e a manualidade; ao professor Samir Haddad, pelos profundos conhecimentos da obra de Arendt; à professora Alexandra Tsallis pela disponibilidade e generosidade acadêmica.

À memória do professor Roberto Machado, grande mestre a quem tive a honra de ser aluna. Seus ensinamentos contribuíram para o meu conhecimento crítico na filosofia; mas, sobretudo, a sua paixão pela filosofia me ensinou a respeito dos encantamentos que o pensamento crítico pode nos despertar.

Ao professor Diogo Sardinha, pelas orientações e conhecimentos compartilhados para a pesquisa e, também, pela acolhida na Universidade de Paris 8.

Ao professor Ricardo Lima, pela vida dedicada às vozes dos artífices, articulando também o universo dos conceitos aos afetos e pela disponibilidade em me auxiliar com a investigação, ao longo dos anos.

Também agradeço aos artífices que, por meio de sua disponibilidade em revelar suas experiências sobre o fazer artesanal, puderam auxiliar com a inserção de uma tonalidade viva ao meu texto.

Aos colegas da academia, em especial, aos amigos André Almeida, Tatiana, Gabriel Vilarinho, Lúcio Massafferri, Diego Reis e André Saldanha, pelas trocas e companhia durante o percurso da construção da pesquisa.

Ao amigo Zeh Gustavo pela disponibilidade e importantes contribuições na composição textual e dissertativa da pesquisa.

Ao Fábio, pela companhia nos sonhos e amor cotidiano, a quem sou muito grata pela paciência ao longo dos anos do doutorado e pelos aprendizados sobre a história, os afetos e a filosofia.

Ao Gabriel, pela doçura, sensibilidade e renúncias que precisou fazer por conta do processo de doutoramento. Agradeço por me permitir aprender sobre a infinidade do amor que envolve a relação entre mãe e filho.

Ao Arthur e aos meus sobrinhos, Jean, Rafael, Raquel, Isabelle e Daniella, que nos momentos de pausa transbordam o convívio com a alegria e a ludicidade de suas presenças.

À minha mãe, Vera, por me apoiar e sempre me incentivar a sonhar. Sou muito grata pelo carinho, que veio acompanhado dos cafezinhos e lanchinhos que acariciam o corpo e a alma. Também agradeço pela inspiração ao tema da minha pesquisa, pois ela foi a primeira pessoa que me colocou em contato com os encantos do artesanato.

Ao meu querido pai, Sidney, pelo incentivo e auxílio na caminhada da vida.

Às minhas irmãs Keila e Vanessa, pelos diálogos, risadas e carinho diário.

À minha sogra Vera, pelo contínuo afeto e apoio.

À Márcia Dolores, mestre, terapeuta e amiga, sou muito grata pela acolhida e ensinamentos.

Ao querido amigo Plínio Vieira, pela generosidade, afeto e conversas instigantes sobre a filosofia.

Ao querido amigo Luiz Otávio, pelo carinho, pelos longos debates filosóficos e pelos anos de amizade.

À minha querida amiga Alda Cardozo, pelas trocas e compartilhamento da trajetória de vida.

Aos amigos Fábio Macedo e Andréia Macedo pelo carinho e por todas as orientações ao longo da nossa estadia na Espanha.

Ao João Baiano, grande amigo, artesão e terapeuta ocupacional, por sua ação pela clínica. Agradeço pelos ensinamentos, especialmente pela riqueza da expressão: *o lúdico é uma pausa que suaviza a vida*.

Às amigas Gracinda, Michele Oliveira, Isabel Tebaldi Gomes, Meriane Pires, Marcelle Graça, Márcia Freitas e Flávia Guilherme. Agradeço especialmente pelos encontros alegres permeados pelos prazeres dos afetos e da comida.

A todos os clientes e alunos que fizeram e fazem parte da minha trajetória profissional, me ensinando sobre a potência ética, estética e política dos afetos, no âmbito comum da vida.

Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles (Artaud, 2006, p. 3).

O guardador de rebanhos,
Sou um guardador de rebanhos,
O rebanho é os meus pensamentos,
E os meus pensamentos são todos sensações,
Penso com os olhos e com os ouvidos,
E com as mãos e os pés,
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la,
E comer um fruto é saber-lhe o sentido,
Por isso quando num dia de calor,
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.
(PESSOA, 2006, p. 14).

Una genealogía de la dicotomía pensamiento-acción: por una propuesta ontológica del *ethos* artesanal

Sumário

Abstract (english version).....Pág. 09

Resumo.....Pág. 11

Resumen.....Pág. 13

Introdução, metodologia e estrutura.....Pág. 31

Primeiro Capítulo, A costura dos primeiros fios: uma genealogia da arte e do artesanato como personagens distintosPág. 58

1.1 - A autonomia da arte: a invenção da arte e do artesanatoPág. 62

1.2 - Uma história recente: o surgimento do artista e do artífice como personagens distintos.....Pág. 78

1.3 - Um retorno à Grécia antiga: a arte-artesanato no mundo gregoPág. 81

1.4 - Movimento de Artes e Ofícios (MAO): por um bordado do fazer manual como resistênciaPág. 86

1.5 - A arte como objeto estético: o declínio da aura e da integração dos sentidos.....Pág. 96

1.6 - As implicações da dicotomia entre a arte e a artesanatoPág. 100

Segundo Capítulo, Os regimes sensoriais na sociedade pós-moderna.....Pág. 111

2.1 - A conversão do paradigma estético em consumismo: quando a arte e o artesanato se tornam entretenimentoPág. 118

2.2 - Sociedade do trabalho e do consumo: a transformação da arte e do artesanato em entretenimento.....Pág. 122

2.3 - A produção do corpo, entendido como sensorialidades que oscilam entre corpo hiperexcitado ou corpo anestesiado.....Pág. 131

2.4 - A alienação do corpo: a hiperexcitação da sensorialidade visual.....Pág. 141

Terceiro Capítulo, As possíveis produções de desvio operadas pelas micropoéticas do cotidianoPág. 147

3.1 A costura artesanal da estética da existência alinhada com o cuidado de si.....Pág. 150

3.2 - A *Aisthesis* artesanal.....Pág. 159

3.3 - O fazer manual como convite à mistura dos sentidos: a sinestesia artesanal...	Pág. 169
3.4 - Matéria, espaço, imaginação e sonho	Pág. 176
3.5 - O fazer artesanal como <i>práxis</i> do <i>homo ludens</i>	Pág. 185
3.6 - A relação com o tempo.....	Pág. 189

Quarto Capítulo, Fazer artesanal, vida pública e participação comunitária.....Pág. 197

4.1 - O sujeito instrumental moderno: seria possível uma ética do fazer artesanal ou estaríamos condenados à instrumentalidade do <i>homo faber</i> ?	Pág. 199
4.2 - Construindo outros enlaces: a <i>aisthesis</i> artesanal e comunitária	Pág. 209
4.3 - O fazer artesanal e os possíveis efeitos no âmbito da vida pública e comunitária.....	Pág. 232

Considerações finais: os últimos nós do novelo para a abertura de alguns fios.....Pág. 242

ReferênciasPág. 250

Abstract (English Version)

Based on Foucault's genealogical method, we intend to follow how discourses of truth and power relations have promoted networks of domination and control in the realm of the arts, which contributed to the separation between art and life. The advent of modern art not only altered the understanding of art, aesthetics, and the artist but also established a new aesthetic paradigm that affects the way the modern subject relates to themselves and the world. Capitalism appropriates the aesthetic paradigm established by the modern art system, directing the aesthetic dimension of life towards controlling bodies to produce meanings that fluctuate between hyperactivity and desensitisation. In the context of the society of workers and consumers, art-craft becomes an apathetic entertainment activity. Entertainment, in the context of hyperconsumption society, is focused on the management of the senses, which aims to produce docile bodies submissive to market norms. In postmodern society, marked by the prevalence of productivity and the consumerism of neoliberalism, inventive, communal, and affective experiences are discouraged. In this sense, this study seeks to analyse the ethical and political implications of power relations and discourses of truth. These discourses have led to the devaluation and invisibility of creative and aesthetic productions in social groups, communities, and individuals who create and express alternative forms to the hegemonic model of art. The objective is not to provide a model of creation to be followed but to serve artisanal work as a force for destabilising the power relations that shape everyday experiences. The research examines examples of the lives of individuals and groups from a Foucauldian perspective, as well as other ways of experiencing the body and sensory experiences through artisanal practices. Our main purpose is to consider the effects of artisanal work on life. We advocate the idea that artisanal making encompasses a relational complexity and ethical, poetic, and political affectivities. The artisanal practice will be examined in correlation with self-care and the aesthetic experience of existence. In the analysis of artisanal work, we highlight the sensory aspect, which will be examined together with characteristics of this activity, such as affections, imaginations, dreams, daydreams, desires, pleasures, and materialities, alongside the common, the playful, and critical thinking. Although it is in everyday life that relationships with micropowers are constructed, we argue

that artisanal practices can also compose a micropolitical dimension, which we call the micropolitics of the everyday. In this sense, artisanal activity can lead to resistance against the dominance of the senses in the performance and consumption society, as well as to the emancipation of individuals and collectives.

Keywords: Genealogy; Dichotomy of thought and action; Ontology; Artisan ethos.

Resumo

Com base no método genealógico de Foucault, intencionamos acompanhar o modo como os discursos de verdade e as relações de poder promoveram redes de dominação e controle no universo das artes, o que contribuiu para a separação entre arte e vida. O advento da arte moderna não apenas alterou a compreensão de arte, estética e artista, mas também estabeleceu um novo paradigma estético que afeta o modo pelo qual o sujeito moderno se relaciona consigo mesmo e com o mundo. O capitalismo, ao se apropriar do paradigma estético, inaugurado pelo sistema de arte moderna, conduz a dimensão estética da vida para o controle dos corpos voltados para a produção dos sentidos que oscilam entre a hiperatividade e dessensibilização do corpo. No contexto da sociedade de trabalhadores e consumidores, a arte-artesanato se converte em atividade apática de entretenimento. O entretenimento, no cenário da sociedade de hiperconsumo, está voltado para a gestão dos sentidos, que visa à produção de corpos docilizados e submissos às normatividades do mercado. Na sociedade pós-moderna, marcada pela prevalência da produtividade e do consumismo do neoliberalismo, as experiências inventivas, comunitárias e afetivas são desestimuladas. Nesse sentido, este estudo busca analisar as implicações éticas e políticas das relações de poder e discursos de verdade. Esses discursos levaram à desvalorização e invisibilidade das produções criativas e estéticas em grupos sociais, comunidades e indivíduos que criam e expressam formas alternativas ao modelo hegemônico de arte. O objetivo não é fornecer um modelo de criação a ser seguido, mas servir o fazer artesanal como uma força para a desestabilização das relações de poder que moldam as experiências cotidianas. A pesquisa examina exemplos de vidas de pessoas e grupos a partir de uma perspectiva foucaultiana, bem como outras formas de vivenciar o corpo e as experiências sensoriais por meio da vivência artesanal. Nosso principal propósito é pensar os efeitos do fazer artesanal para a vida. Defendemos a ideia de que o fazer artesanal congrega uma complexidade relacional e de afetabilidades éticas, poéticas e políticas. O fazer artesanal será examinado em correlação com o cuidado de si e a experiência estética da existência. Na análise do fazer artesanal, destacamos o aspecto sensorial, que será examinado em conjunto com características dessa atividade, como os afetos, as imaginações, os sonhos, os devaneios, os desejos, os prazeres, as materialidades, lado a lado com o comum, o lúdico e o pensamento crítico. Muito embora seja na vida

cotidiana que se constroam as relações com os micropoderes, defendemos que o fazer artesanal também pode compor uma dimensão micropolítica, a qual nomeamos de micropoéticas do cotidiano. Nesse sentido, a atividade artesanal pode conduzir à resistência do domínio dos sentidos da sociedade de desempenho e de consumo, assim como à emancipação de sujeitos e coletivos.

Palavras-chave: Genealogia; Dicotomia pensamento e ação; Ontologia; Ethos artesanal

Resumen

Una genealogía de la dicotomía pensamiento-acción: por una propuesta ontológica de *ethos* artesanal.

La *aisthesis* artesanal: un análisis genealógico desde el cuerpo y las sensorialidades. En el primer capítulo, titulado “La costura de los primeros hilos: una genealogía del arte y la artesanía como personajes distintos”, el análisis se propone investigar cómo se dio la separación entre arte y vida en la modernidad. El análisis se orienta mediante la metodología genealógica del filósofo Michel Foucault. La genealogía consiste en una metodología de investigación histórica que busca comprender los acontecimientos a partir de su condición relacional y contingente. La genealogía como método de análisis de la investigación tiene por objetivo examinar las relaciones de poder y los discursos que se pretenden verdaderos sobre el arte y la artesanía. En esa dirección, el concepto de arte y de artesanía se analiza como consecuencia de relaciones de poder y de saberes. A medida que se construye un discurso sobre el arte, también se crea su objeto: el arte moderno. La genealogía permite cuestionar el concepto hegemónico de arte que interpreta la obra de arte en sí misma, como estatuto formal, y al artista como un ser genial.

Basándonos en los análisis de Shiner y Lichtenstein, inspirados en el método genealógico de Foucault, mostramos como la autonomía del arte es parte de un conjunto complicado de ideas. Esto incluye también prácticas que abarcan aspectos económicos, sociales, culturales, artísticos y filosóficos. En este camino, Lichtenstein ayuda en la conducción del análisis de la separación entre el pensamiento y la acción en el universo de las artes. Esta separación es una operación determinante para que las artes alcanzaran el estatus de actividad más elevada. Por eso, la autora revela que en el Renacimiento surge el intenso debate sobre el origen del arte que estaría relacionado con el color, como reflejo del cuerpo, o con el dibujo como aspecto de la idea. En ese contexto, fue necesario recuperar la teoría metafísica de Platón y Aristóteles con el fin de justificar el arte como una actividad determinada por el intelecto. De este modo, el aspecto sensible, ligado al cuerpo, pasa a ser secundario en la actividad artística.

En diálogo con el análisis de Arendt y Foucault sobre el sujeto moderno, se verifica que la institucionalización del arte es resultado de un escenario de la sociedad moderna marcada por la subjetividad privada. El estudio de Foucault sobre el origen de las instituciones modernas muestra que estas surgen en la transición del siglo XVIII al XIX con el objetivo de sujetar a los individuos mediante la regulación de normas sociales. A pesar de la influencia de los artistas renacentistas que proponen el arte como libertad, la institución del arte inaugurada en el siglo XVIII acompaña el propósito de las entidades modernas de gestionar la vida. En este contexto, la nueva institución de arte, en lugar de democratizar la experiencia del arte, pasa a tener el monopolio de las artes con el objetivo de administrar el universo de las artes.

El objetivo del proceso histórico de autonomía del arte es demostrar que la institución del arte, al crear discursos que definen la “verdad” sobre el arte, ha producido una serie de conceptos que clasifican las actividades humanas. Según la tesis de Foucault sobre la correlación entre los discursos de verdad y las relaciones de poder, se evalúa que las categorías derivadas de la institucionalización del arte contribuyeron a la jerarquización y dicotomización de las actividades que no se ajustan a los criterios de la propuesta hegemónica del sistema de arte moderno. Esto se logró mediante la descalificación de las actividades que pasan a ser identificadas como manualidad. De este modo, se fortalece el amplio dominio en las diversas esferas de las actividades humanas.

Con el objetivo de demostrar la condición histórica del concepto de arte, se hace el análisis de los conceptos de poiesis y techné para el griego antiguo. Basándose en las teorías de Platón y Aristóteles, se pretende demostrar la incompatibilidad del concepto moderno de estética, pero, sobre todo, problematizar el idea de estética para el griego antiguo que expresaba el sentido de sensación, como atributo corporal. El aspecto corporal presenta una centralidad en la investigación debido al potencial de desviar las normatividades que someten a sujetos y colectivos. El estudio del cuerpo delimita el plano de intensidades prediscursivas que será examinado tanto como potencia como objeto de control. A continuación, el capítulo aborda el Movimiento de Artes y Oficios (MAO), que se constituyó como un movimiento esencial de artes para la propuesta de acercar la experiencia artística a la vida. El MAO corrobora el cuestionamiento de la vivencia creadora originada en el contexto de la especialización del trabajo con el advenimiento de la industrialización. Basándose en los

autores que inauguraron el MAO, John Ruskin y William Morris, la investigación se desvía de la propuesta nostálgica con inspiración romántica de un retorno al modo de vida preindustrial. Por otro lado, los autores ayudan en la construcción del análisis del hacer artesanal como estrategia para la experiencia de la estética cotidiana.

Por último, el capítulo concluye con el tema del arte como objeto estético que conduce al declive del aura y la desintegración de los sentidos. En esta sección se analiza el concepto y la práctica de la actividad contemplativa en el arte moderno, que se centra en el pensamiento que separa el sentido de la visión al mirar una obra de arte. De acuerdo con Agamben, se concluye que el arte moderno, al construir el concepto de estética traducido como forma, desarrolló una nueva manera de percepción en el sujeto moderno. El advenimiento del arte moderno no solo alteró la comprensión del arte, la estética y el artista, sino que también estableció un nuevo paradigma estético que afecta la manera en que el sujeto moderno se relaciona consigo mismo y con el mundo. Basbaum sugiere que hasta el siglo XVII, la experiencia sinestésica fue dominante, ya que la vivencia estética requería la unión de los sentidos para poder percibir el mundo. En articulación con el concepto de aura en Benjamin, la exposición del arte descontextualizada de las relaciones que la constituyen y analizada como obra en sí misma, habría contribuido a la desintegración de la percepción sinestésica. Esto conduciría nuestros sentidos hacia la percepción que aísla la mirada en busca del aspecto formal del mundo. El aspecto aurático del arte-artesanía permitía la integración de los sentidos. El capítulo termina analizando cómo la idea principal de estética en la modernidad, al ayudar a formar el concepto de autonomía de la forma en el ámbito intelectual, ha llevado a desconectar las experiencias creativas de los contextos de la vida diaria. Pero también habría producido una profunda transformación en la manera en que sentimos y percibimos el mundo.

De esta manera, el análisis del capítulo uno tiene como objetivo analizar los efectos de los poderes y los discursos producidos por la institución del arte en la relación del sujeto con la creación en el contemporáneo. La investigación recorre la dimensión orientada por Foucault de la estética de la existencia, que consiste en pensar la propia vida como arte. El plano ético y estético del análisis del hacer artesanal se orienta con la indicación de Foucault de pensar la inventividad en conexión con la vida y con el fin de emanciparla. Otro

pensamiento que es determinante en el análisis del hacer artesanal es propuesto por Arendt al decir que el fin último de la actividad deberá ser siempre el sujeto.

En el segundo capítulo, titulado “La conversión del paradigma estético en consumismo: el arte y la artesanía se convierten en entretenimiento”, se trata de examinar la manera en que el paradigma estético originado con el arte moderno se transformó en estrategia para el consumo. Fundamentalmente, interesa analizar cómo el vaciamiento de las experiencias creativas en la modernidad producido por el sistema neoliberal transforma las actividades creativas en ocupaciones que buscan el entretenimiento.

A lo largo de la investigación, nos percatamos de que el arte moderno se creó a partir de discursos de verdad sobre la actividad artística, basados en la tradición metafísica de Platón y Aristóteles (2020). En este caso, la verdad del arte como comprensión de la obra por el intelecto intentó establecer la conexión con el arte a partir del acto de juzgar, que ahora depende de la mirada especializada.

El fenómeno de la institucionalización del arte moderno que promovió el alejamiento del arte de la esfera de la vida común, en el siglo XIX, es radicalizado a partir del sistema neoliberal. En el escenario de la sociedad de consumo en la posmodernidad, en lugar de restringir el arte a una élite, como ocurrió en la modernidad, la experiencia estética es explotada por el neoliberalismo a través de la incitación al consumo. El problema se localiza en la medida en que la industria del entretenimiento funciona para la estandarización de las experiencias de ocio y de trabajo conformadas a los ideales de productividad y de consumo, como lo han señalado Arendt, Foucault, Deleuze, Guattari y Han. De este modo, el dominio de los sentidos ocurre a partir de la paradoja sobre el cuerpo que niega su potencia al mismo tiempo que explora al máximo el cuerpo.

El capitalismo, al apropiarse del paradigma estético inaugurado por el sistema de arte moderno, conduce la dimensión estética de la vida hacia el control de los cuerpos orientados a la producción de sentidos que oscilan entre la hiperactividad y la anestesia. En la sociedad posmoderna marcada por la prevalencia de la productividad y el consumismo, las experiencias inventivas son desestimuladas. Retomo, así, las reflexiones del filósofo Gaston Bachelard (2001), Gilles Deleuze y Félix Guattari (1992) para analizar cómo las relaciones de poder que fragilizan o anulan las experiencias del hacer manual pueden fragmentar el cuerpo y las sensorialidades.

En el contexto de la sociedad de trabajadores y consumidores, a las normatividades del mercado les interesa que el arte-artesanía se convierta en una actividad de entretenimiento.

Para el neoliberalismo es esencial producir la negación del cuerpo como medio de la desinversión de las experiencias inventivas y la consecuente explotación del cuerpo orientado hacia el consumo apático del entretenimiento. Arendt explica que en la sociedad moderna vemos un aumento de la actividad del *animal laborans*, que se mueve entre la hiperproductividad y el hiperconsumo. Para la autora, la exaltación del *animal laborans* es un reflejo de la sociedad moderna que, orientada al ideal de la vida cómoda del consumo, tiende a transformar todas las esferas de la existencia en trabajo y consumo. En este escenario, las actividades de arte y artesanía son transformadas en actividades orientadas al consumo a través del entretenimiento. En este contexto, la investigación propone pensar el hacer artesanal como micropoética de lo cotidiano, entendiendo que tanto el trabajo como el ocio pueden ser experimentados como espacios y tiempos plenamente creativos.

Al seguir con la temática del control de los cuerpos, se realiza un diálogo entre Benjamin y Escobar que aborda cómo el empobrecimiento de las experiencias en el contemporáneo estaría ligado a la destitución de las relaciones con el hacer artesanal. En este capítulo, se trata de analizar cómo el capitalismo hace uso del paradigma estético en beneficio de los intereses del mercado. La explotación de los sentidos en el contexto de la sociedad neoliberal para la despolitización del cuerpo acompaña los análisis de la filósofa Laura Quintana. En esa dirección, también se basa en la evaluación de la autora para la comprensión del capitalismo como régimen afectivo que concurre al dominio de los cuerpos. Las relaciones de poder y los discursos de verdad establecen cómo debemos vivir nuestro cuerpo en relación con la productividad y el consumo. Esto favorece cuerpos obedientes al capital y que carecen de una capacidad crítica.

Foucault señala que, en el siglo XX, el poder disciplinario se transforma en la gestión de la vida mediante las instituciones del Estado; esto es necesario para tener un mayor control sobre las poblaciones. El biopoder corresponde a la estrategia de dominio moderno que se sofisticó en consecuencia del interés de control de la subjetividad para la producción de cuerpos orientados hacia la productividad y el consumo. En consonancia con los análisis de Foucault, Deleuze considera que el neoliberalismo exige mecanismos de poder más flexibles y sutiles sobre el cuerpo. La investigación se enfoca en estudiar el cuerpo y los sentidos,

reconociendo que el cuerpo es un importante instrumento de control, como lo indicó Foucault. Como se mostró en la investigación, este tipo de control relacionado con la tecnología biopolítica que mencionó Foucault, en lugar de representar un determinismo, muestra las condiciones que permiten que las tecnologías de dominación se formen.

Con la necesidad de dominio de los sentidos por parte del capitalismo, Basbaum revela que el siglo XIX aumenta de forma significativa las investigaciones sobre la sinestesia. Se considera que la investigación de los sentidos es esencial para el control de los sentidos. En la sociedad posmoderna, el dominio sobre los cuerpos se sofisticó.

A diferencia de la sociedad disciplinaria que ejercía el control mediante la espacialización de los cuerpos, como señala Foucault, en la actualidad el control incide sobre la dinámica del tiempo según los análisis de Byung-Chul Han.

En la sociedad de consumo, Deleuze, Guattari y Foucault nos señalan la necesidad de producción del deseo. Partiendo de esta perspectiva, Han orienta que el mantenimiento del control de los sentidos depende de la producción del deseo por producción y consumo. Los sentidos son de este modo hiperestimulados para la búsqueda de rendimiento y consumo. El exceso de estimulación del cuerpo es interpretado como libertad. Sin embargo, la persona en la era posmoderna no se da cuenta de que, al buscar la hiperactividad, lo que parece ser elecciones son en realidad una forma de control impuesta por el sistema neoliberal. La hiperestimulación conduce a la producción de cuerpos anestesiados.

A lo largo del capítulo, se concluye que la hiperestesia de la sociedad de rendimiento y consumo lleva al sujeto a un estado constante de dispersión y apatía. Esto tiene consecuencias en la subjetividad contemporánea, como el individualismo, el intimismo, la fragilización de los lazos comunitarios, la desmaterialización de las relaciones, la despolitización de los cuerpos y deseos y el vaciamiento de las experiencias creativas.

Al final del capítulo, se analiza que la obstrucción de los sentidos y la reducción de la capacidad para tener experiencias creativas, que se afectan entre sí, hacen que las personas estén más vulnerables a las relaciones de sujeción. Se considera que, en última instancia, la mayor consecuencia del dominio del cuerpo en la sociedad actual es la dispersión del cuidado de uno mismo y del otro. La cuestión del dominio de los cuerpos es analizada en su dimensión micropolítica, conforme describe Foucault.

Basado en la teoría de Foucault sobre la microfísica del poder, la hiperestimulación influenciada por la demanda de productividad y consumo de la sociedad posmoderna es analizada como efecto de las relaciones micropolíticas. A través del control micropolítico, se ejerce el dominio sobre lo que sentimos y pensamos, afectando nuestras acciones diarias.

El modelo de vida moderno, acelerado y restringido a la sensorialidad ocular atrapada en el universo virtual nos ha alejado de la vivencia relacional y comunitaria, así como de la experimentación cotidiana artesanal y poética.

El paradigma estético que promueve el predominio del sentido de la vista en la modernidad encuentra su radicalidad de fragmentación del cuerpo y aislamiento de los sentidos en la sociedad posmoderna con la exacerbación del uso de los medios digitales. La alienación del cuerpo está ligada a la hiperexcitación de la sensorialidad visual que produce un cuerpo disperso, agitado y fragmentado, según Han y Vianna.

Apoyado en la reflexión de Foucault de que las relaciones de poder funcionan por producción, se entiende que los sentidos no son restringidos por medio de represión. De esta forma, se presencia la hiperestimulación del sentido puramente visual con el objetivo de insensibilizar los demás sentidos para la explotación de la capacidad máxima del cuerpo para la productividad y el consumo. De hecho, mediante la hiperestimulación de la mirada, incluso la visión se desensibiliza. El predominio de la percepción visual estimulada en la cultura occidental adquiere contornos de exacerbación en el modelo neoliberal. Este fenómeno es evaluado como un intento de anulación de los demás sentidos.

El dominio de la subjetividad contemporánea está directamente relacionado con el empobrecimiento de las experiencias con el cuerpo, según nos advierte Benjamin. La hiperexcitación de la sensorialidad visual es analizada a partir de Han, Cusicanqui, Neiva y Nery. Las vivencias estrictamente visuales serían consecuencia de las relaciones actuales que nos llenan de imágenes a través del universo de los medios virtuales. Esto genera el adormecimiento de los sentidos mediante la hiperexcitación y la desmaterialización constante de nuestras acciones cotidianas.

Al final del capítulo, se considera que el dominio de las sensorialidades en la época contemporánea ocurre principalmente a través de nuestras numerosas actividades cotidianas. Esto contribuye al declive de las diversas experiencias sensoriales e inventivas que nos impulsan hacia formas inusitadas de sentir, pensar y percibir el mundo.

En el tercer capítulo, titulado *El hacer artesanal como micropoéticas de lo cotidiano*, el hacer artesanal es examinado en articulación con la idea de Foucault de la vida artista. Entendiendo que en el escenario de vida posmoderna influenciado por el neoliberalismo, los diversos ámbitos de la vida buscan formatear y controlar nuestras actividades cotidianas, el análisis del capítulo tres intenta examinar en qué condiciones sería posible vivenciar el hacer artesanal de manera inusitada y revolucionaria. En este sentido, el objetivo del capítulo es analizar en qué medida y bajo qué condiciones el hacer artesanal podría contribuir a la emancipación del sujeto. En esa dirección, el capítulo comienza haciendo una reflexión sobre la necesidad de construcción ética y estética de nuestros quehaceres cotidianos que deberían resistir las formateaciones de las micropolíticas que despotencializan el cuerpo a través de las vivencias diarias que incitan al sentido exclusivo de la visión, empobreciendo y fragmentando las experiencias cotidianas artesanales orientadas hacia una ética del cuidado de uno mismo y del cuidado con el otro.

En nuestra investigación, preferimos usar el concepto de emancipación porque, como señala Laura Quintana, la libertad en la historia de la filosofía a menudo se entiende solo como un aspecto de la conciencia, dejando de lado el cuerpo. La elección del concepto de emancipación también se debe al carácter ético y estético designado por Foucault, ya que para el filósofo la libertad está indisolublemente ligada a la condición ética, que se refiere a la crítica y a la estética que corresponde al proceso de constitución de la existencia. Partimos de la concepción de la emancipación para abordar el estado de libertad como posibilidad de ampliar la autonomía y no como una libertad absoluta aislada de las interacciones con el mundo. En ese sentido, la emancipación exige una actitud crítica en la cual el cuerpo tiene una función central. En la medida en que la construcción de nuestra subjetividad se construye a partir de la dimensión corporal, la emancipación no puede ser alcanzada más allá del cuerpo.

Según Foucault, es desde el cuerpo que inciden las tecnologías de poder en Occidente. Sin embargo, también es a partir del cuerpo que las microrevoluciones serán posibles. Basada en la teoría de Serres sobre los cuerpos mezclados, la investigación cuestiona las divisiones y jerarquías que, desde hace tiempo, desvaloran el cuerpo y las actividades que provienen de los sentidos. La teoría de Serres de los cuerpos mezclados, el cuerpo y el pensamiento, se analizará como instancias distintas que se articulan y potencian a través del proceso creativo del hacer artesanal.

En este capítulo, se defiende la perspectiva de que el hacer artesanal comparte la dimensión relacional de los afectos con las materias y con los cuerpos humanos y no humanos. Además, puede producir pensamientos, incluso pensamientos críticos. A medida que el cuerpo es despotencializado por las redes de poder, el pensamiento crítico también se debilita, pues el pensamiento surge de una red potente de afectos. Los haceres son controlados y explotados a partir de su aspecto de producción, según denuncia Foucault. En esa dirección, Deleuze, Guattari y Foucault orientan el análisis de la dimensión de las fuerzas adivinas de la materialidad en la creación artesanal.

Basándose en la propuesta del paradigma estético de Foucault, Deleuze, Guattari y Bachelard, quienes afirman que la fabricación de la subjetividad se da por la dimensión no humana, se ve la praxis artesanal en su procesualidad singular. Esta debe ser guiada para establecer relaciones genuinas consigo mismo y con los demás. Quintana & Soto y Guattari conducen al análisis de la relación dinámica entre el cuerpo y la creación artesanal, lo que puede llevar a nuevas experiencias sensoriales que producen nuevas lecturas del mundo. En ese sentido, la praxis artesanal tendría el potencial de ampliar nuestra capacidad de percibir y pensar sobre el mundo y sobre nosotros mismos a través de la red relacional de afectos presentes en la creación.

La artesanía, al invocar la producción de sueños, deseos y ensoñaciones, también tendría la función de distraer de la vida burocratizada y de las tareas de la sociedad de rendimiento abordada por Han.

Otro aspecto del hacer artesanal consiste en la posibilidad de impulsar la integración de los sentidos y del pensamiento crítico. Partiendo del concepto de sinestesia en Bausbaum, que corresponde a la unión de los sentidos, la investigación presenta el concepto de sinestesia artesanal como una integración de las sensorialidades que resultan de las creaciones poéticas de la manualidad. La sinestesia artesanal se refiere al entrecruzamiento de los sentidos que ocurre de forma no jerarquizada, promoviendo la experimentación de sensaciones plurales que integran el cuerpo, los sentidos y que sensibilizan nuestra capacidad de conocer y de relacionarnos.

Con Proust y Nietzsche se propone el concepto de memoria poética como efecto de la unificación de los sentidos que proviene del cuerpo sumergido en el proceso creador, construyendo marcas en el cuerpo de quien crea. La denominación de memoria poética está

alineada con el concepto de memoria involuntaria de Proust y con la crítica de Nietzsche al exceso de memoria que impide al sujeto ser libre. Esas marcas de las memorias demandan un tiempo de experimentación y de repetición de la actividad creadora. La memoria creativa se contrapone a la idea de una memoria nostálgica de retorno al pasado; consiste en la memoria como consecuencia del plan creador, construida a partir de las sensorialidades, una memoria vívida que une el pasado con el presente y sueña el futuro.

La teoría de Huizinga del *homo ludens*, en diálogo con el análisis de Benjamin sobre el juego y la crítica de Sennett que aborda la exclusión de lo lúdico en las actividades del adulto en la sociedad occidental, se utiliza para realizar un paralelo entre estos análisis. Esto permite pensar en el hacer artesanal como un convite a la creatividad que incluye lo lúdico. A diferencia de la experiencia aburrida de las ofertas de la industria del entretenimiento que exhiben mercancías del placer desprovistas de necesidad de reflexión, la ludicidad del hacer artesanal conserva la ambivalencia del placer de la libertad creadora al mismo tiempo que impone los desafíos que son propios del acto de la creación.

Con Klauss Vianna, el tema de la libertad está ligado al del cuerpo y los gestos, ya que el proceso de emancipación del sujeto depende de la integración y expresividad del cuerpo. Así, la manera en que conducimos las pequeñas acciones cotidianas determina nuestros sentidos y nuestra percepción del mundo. En este contexto de sobreestimulación en la sociedad del rendimiento, los sentidos a menudo se ven afectados por movimientos repetitivos y mecánicos que dividen el cuerpo y reducen la variedad de gestos. Desde esta perspectiva, el hacer artesanal será analizado como una actividad manual que tendría la posibilidad de sensibilizar los sentidos, despertando el cuerpo y ampliando nuestro repertorio gestual a través de estas micropoéticas cotidianas. Las micropoéticas del cotidiano serán analizadas en conexión con los conceptos propuestos por Foucault de una ética del cuidado de sí y de la estética de la existencia. El cuidado de sí mismo y la estética de la existencia compondrán los hilos principales de nuestra costura textual que conduce al análisis del hacer artesanal como potencia que resguarda núcleos revolucionarios.

El concepto de estética de la existencia en Foucault ayudará en el examen del hacer artesanal desde una perspectiva dialéctica y ontológica, por la cual la fabricación del objeto conduce a la transformación de la existencia, promoviendo cambios en nuestra capacidad de sentir, percibir y pensar. El cuidado de sí que Foucault estudia sobre la cultura grecorromana

significa tener una ética de vida que se desarrolla tanto en la práctica como en la teoría, abarcando el cuidado de uno mismo y de los demás.

El cuidado de sí en la investigación no significa una búsqueda del modelo de la cultura grecorromana, sino que se trata de problematizar la dimensión ética del hacer artesanal como un plano relacional y heterogéneo de afectos múltiples que el proceso de creación artesanal puede conducir. El análisis del cuidado de sí remite al ámbito ético de intensificación de las afectividades del plano común como un contrapunto a la subjetividad contemporánea, marcada por el aislamiento y la introspección intimista del sujeto de la sociedad de consumo. Sin embargo, el hacer artesanal también será examinado a partir de la metodología genealógica de Foucault con el objetivo de desnaturalizar la visión hegemónica de los discursos de verdad y de las relaciones de poder sobre la actividad del artífice.

De acuerdo con el pensamiento crítico de Canclini, vemos que la artesanía también enfrenta conflictos, tensiones, ambigüedades y paradojas, ya que el artesano y el proceso artesanal están conectados a las relaciones y discursos que intentan controlar las artesanías. De esta forma, se evalúa que no basta con que nos afectemos de manera placentera con la creación, o sensibilicemos las sensorialidades, si esas vivencias no producen cambios de orden ético y político que dirijan hacia transformaciones reales en las relaciones con el mundo y con el otro.

La perspectiva estética del hacer artesanal se refiere a la capacidad de sentir conforme al concepto de *aisthesis* extendido por el griego antiguo, según Santaella. En la investigación se propone el concepto de *aisthesis* artesanal como un saber-hacer que parte de las sensorialidades, mediante la manualidad que intenta vencer las fuerzas impuestas por las resistencias de los materiales, potencializando la imaginación, el pensamiento y el ensueño, conforme señala Bachelard.

La conciencia material abordada por Sennett, Bachelard y Foucault prioriza el análisis de las implicaciones de las materialidades, la imaginación y el cuerpo en el proceso creador del artesanato, que no se limita al carácter expresivo y simbólico, sino que esencialmente es productor de mundos y de sueños.

De este modo, el paradigma estético presentado por Foucault, Bachelard, Deleuze, Guattari y Quintana se utiliza para el examen del hacer artesanal como capacidad de transformar la subjetividad. El hacer artesanal seguirá la indicación de Foucault de la estética

de la existencia para que se puedan evaluar los posibles efectos de la actividad artesanal en la vida. De este modo, la investigación presenta un análisis de las implicaciones éticas, estéticas y políticas en función de la emancipación de sujetos y colectivos en el camino que Foucault propone de hacer de la vida una obra de arte.

Esta metodología que la investigación asume se desvía del examen de la calidad estética de la obra artística-artesanal. La ética del cuidado de sí en Foucault nos orienta hacia la comprensión de la capacidad crítica que los cambios de las micropoéticas artesanales pueden permitir. La poética y la ética se ayudan mutuamente en el análisis y se relacionan con el aspecto político de la investigación para pensar en cómo la praxis artesanal puede fomentar cambios pequeños pero significativos en el mundo. En ese sentido, rescatar el sentido ético, estético y político de nuestras prácticas cotidianas está en sintonía con el cuidado de uno mismo y del otro.

Aunque las relaciones de poder y discurso buscan someter a los sujetos y controlar sus acciones, se apuesta a que el hacer artesanal se convierta en una experiencia autoral. Esto permitiría la emancipación de los cuerpos mediante la ampliación del repertorio sensitivo y perceptivo. Nos apropiamos de los análisis de los afectos en Quintana, Deleuze y Guattari, con marcada influencia en el pensamiento de Espinosa y Nietzsche, que se apoyan en la potencia del cuerpo y son críticos de la racionalidad que concurre al achatamiento de las potencias creadoras. Esta concepción ayuda en el estudio de las relaciones de las afectividades plurales que atraviesan la creación artesanal y tiene efectos en nuestra capacidad de sentir, de percibir y de pensar las relaciones.

Al final del capítulo, se defiende, basándose en Sennett, Lima y Paz, que el hacer artesanal comulga con un ritmo temporal que respeta el tiempo singular del cuerpo. Esto contrasta con la producción industrial, que somete al sujeto al tiempo de la máquina, y con el trabajo de la sociedad posmoderna, que sujeta el cuerpo a la hiperproductividad según Arendt y Han.

La investigación de la temporalidad artesanal se desvía de la interpretación de Arendt del homo faber como una fabricación que no admite pausas. Se considera que el hacer artesanal, pensado como potencia inventiva, puede y debe incluir las pausas como significado del ocio según la cultura griega. Esa temporalidad creadora impregnada de intervalos de ocio se diferencia de la pausa de la sociedad del rendimiento que incluye el descanso para la

recuperación del cuerpo para la productividad y no para el cuidado de uno mismo. Esos análisis se alinean con las múltiples reverberaciones que el hacer artesanal permitió detonar en nuestro estudio.

En el análisis del hacer artesanal, destacamos la centralidad del cuerpo que involucra las sensorialidades, los gestos y las percepciones. Estos aspectos serán examinados en conjunto con características del hacer artesanal como la producción de deseos, imaginaciones, afectividades, sueños, ensueños poéticos, materialidades, memorias, lo lúdico, el pensamiento crítico y la sinestesia artesanal.

Esas facetas del hacer artesanal reivindican la apertura a la experiencia y cuestionan las percepciones instituidas y cristalizadas. Esto puede provocar desplazamientos de las temporalidades y espacios a los cuales nos habituamos y nos volvemos apáticos. De este modo, las actividades artesanales, como micropoéticas del cotidiano, son vitales para producir el pensamiento crítico y la reinención de uno mismo. Las pequeñas poéticas manuales cotidianas tienen como propuesta despertar los sentidos para permitir ver con las manos la grandiosidad que puede revelar el hacer artesanal.

A partir de Bachelard, Foucault, Vianna, Deleuze y Guattari, el capítulo se desarrolla resaltando el papel del cuerpo y de las sensorialidades para la intensificación de lo que llamamos micropoéticas del cotidiano. En el cuarto capítulo, titulado *Hacer artesanal, vida pública y participación comunitaria*, el estudio busca analizar las implicaciones éticas y políticas de las relaciones de poder y de discursos de verdades que llevaron a la desvalorización e invisibilidad de las producciones creativas y estéticas en grupos sociales, comunidades e individuos que crean y expresan formas alternativas de arte.

La elección por la valorización del comunitarismo se refiere al componente afectivo y relacional del hacer artesanal. A lo largo del capítulo se analiza la experiencia de personas y grupos que viven el hacer artesanal como medio de resistencia a las relaciones de poder, pero también como vía de emancipación. En este escenario, las relaciones comunitarias, creativas y afectivas son desalentadas. La gestión de los sentidos colabora en la construcción de efectos significativos en la manera en que el sujeto y los colectivos sienten, perciben y reflexionan. El objetivo no es proporcionar un modelo de creación a seguir, sino utilizar el hacer artesanal como una fuerza para la desestabilización de las relaciones de poder que moldean las experiencias cotidianas. El estudio mira ejemplos de la vida de personas y grupos desde la

perspectiva de Foucault. También analiza otras maneras de experimentar el cuerpo y las sensaciones a través de la práctica artesanal. El principal propósito de la investigación es pensar los efectos del hacer artesanal para la vida. De este modo, en el capítulo cuatro, defendemos la idea de que el hacer artesanal congrega una complejidad relacional y de afectividades éticas, poéticas y políticas que pueden conducir a la emancipación de sujetos y colectivos.

El objetivo del capítulo es analizar cuáles son las condiciones de posibilidad del hacer artesanal como potencia revolucionaria para la producción de cambios en las taxonomías dominantes que formatean y someten a los individuos y grupos.

En este camino, el capítulo sigue con la cuestión inspirada en los análisis de Sennett al relacionar la vida social con el hacer artesanal y las materialidades, a la cual proponemos la siguiente pregunta: En una sociedad atravesada por capturas microfísicas de control del tiempo y los espacios a través de las actividades diarias que solo se alternan entre el trabajo y el consumo, ¿cómo podría el hacer artesanal intensificar la afectividad y la vida comunitaria?

Para responder a la pregunta, comenzamos el análisis con Foucault, Arendt y Sennett. Indicamos que la subjetividad actual, marcada por la exacerbación de la vida privada, el vaciamiento de la instancia pública y los lazos comunitarios, es una realidad moderna que contribuye al control de la vida contemporánea. En esa dirección, analizamos inicialmente cuáles son las condiciones en las que el hacer artesanal podría involucrar la dimensión de las afectividades permeadas por la vida comunitaria.

Con Rancière y Sennett se cuestiona la concepción en la cual Arendt defiende que el artífice no es capaz de ejercer el pensamiento crítico que se potencia en la vida pública.

Al cuestionar cómo producimos esas pequeñas transformaciones del cuerpo, nos orientamos por Benjamin (2017, 2012) y Sennett (2009), quienes afirman que las experiencias no están apartadas de la capacidad reflexiva, tal como define la tradición filosófica. El análisis de la labor, de la obra y de la acción en Arendt permite evaluar el hacer artesanal como una actividad que puede transitar entre los tres conceptos, según defiende Luczinski.

Sin embargo, la actividad del artífice tendría la posibilidad de lanzarlo al dominio común de la esfera pública, ya que, al exponer al otro lo hecho a través de la obra o del discurso, estamos inmersos en el plano plural de las relaciones, siendo esta una indicación de

Arendt. De este modo, la vivencia artesanal no está exenta de la posibilidad de la capacidad crítica y política que son propias de la vida en común.

A pesar de esta crítica al análisis de Arendt, la investigación destaca la importancia ética que la filósofa señala sobre el riesgo del utilitarismo en las acciones de la era actual. A partir de las concepciones y vivencias artísticas-artesanales de base comunitaria, se propone discutir el concepto de *aisthesis* artesanal como potencia sensorial en el hacer manual. Esto busca tensionar el concepto de arte e investigar las implicaciones del cuerpo y la sensorialidad en los procesos creativos, tal como propone el arte contemporáneo.

Este capítulo propone estudiar la *aisthesis* artesanal a través de la variedad de experiencias estéticas en la cultura andina y guaraní. Se busca explorar otras maneras de pensar y sentir los procesos creativos, diferentes al modelo único del arte occidental. Según Cusicanqui, Paredes y Escobar, el trabajo artesanal está relacionado con la vida de los pueblos indígenas de América Latina. Esta producción artística-artesanal incluye la memoria creativa, el tiempo y la experiencia de la comunidad. Con Escobar y Paz, se considera que el concepto hegemónico de arte no logra dar cuenta de la complejidad creativa de estas producciones. A partir de Foucault, se analiza que la dominación de estas creaciones gira en torno a una necesidad de invisibilizar las expresiones culturales de estos grupos. Price, Canclini, Lima y Escobar hablan sobre cómo se controla la cultura de las comunidades indígenas. Ellos critican los discursos que restan valor a la estética de estas producciones, llamándolas manualidades, artesanías, folclore y arte primitivo para descalificarlas. En este escenario, la desvalorización de determinadas producciones se identifica por la manualidad y se dirige a espacios de producción y exhibición vinculados al ámbito privado.

La preservación del lugar para la creación y la exhibición de las producciones de individuos y colectivos – que no se ajustan a los poderes – tiene como objetivo la descalificación y la invisibilidad a través del control de los cuerpos y de los objetos creados mediante el confinamiento al ámbito privado.

Más allá de la invisibilización de los sujetos y/o colectivos, este proceso, en el cual los saberes y poderes despojan la experiencia creadora y la exposición de las obras construidas del ámbito público, tiene como objetivo principal ejercer un poder a través del cuerpo de quien crea.

Al final del capítulo se analiza el hacer artesanal y los posibles efectos en el ámbito de la vida pública y comunitaria. Al apropiarse de la metáfora propuesta por Arendt denominada salir en visita, que consiste para la filósofa en una actividad de la imaginación que implica la inclusión de concepciones plurales.

El análisis del hacer artesanal comparte la idea de que la vivencia colectiva del hacer artesanal permitiría afectos que convocan el ejercicio de intercambios, la escucha con el cuerpo, comprendida como una actividad creadora e intersubjetiva que involucra el sentido comunitario del hacer artesanal. Así, se examina la aventura poética de la imaginación propia del hacer artesanal. Esta se enriquece con las afectividades de la vida comunitaria y permite expandir la percepción del mundo de sujetos y grupos.

Por último, a partir del análisis de Rodrigues, se examina la vivencia artesanal y comunitaria de las comunidades quilombolas ubicadas en Baía Formosa, en Río de Janeiro. Las comunidades quilombolas practican el turismo de base comunitaria. Este tiene como objetivo ético y político divulgar la historia del lugar para mantener viva la memoria de la ancestralidad de las comunidades locales, criticar el turismo descontextualizado del mercado de consumo y preservar el ambiente. Las actividades artesanales desempeñadas por las comunidades quilombolas demuestran el potencial ético y político de construir nuevas lecturas de la realidad.

En articulación con Foucault, Arendt y Quintana, se evalúa que el hacer artesanal, mediado por la afectividad de los espacios de convivencia, no está exento de conflictos. Sin embargo, es un ejemplo de posible ruptura con el individualismo y un ejercicio de resistencia al dominio de las empresas transnacionales que han intentado durante años aniquilar estas comunidades para controlar el turismo de masas. Estas creaciones extrapolan el control de las resistencias como denuncia de las violencias sufridas por las comunidades y producen otras tecnologías políticas de los cuerpos que fortalecen el protagonismo y la memoria ancestral de estos grupos.

Aunque no pretendemos la construcción de una identidad para el hacer artesanal, analizamos que el artesanato presenta algunas características en la contemporaneidad que pueden ser interesantes para que podamos pensar la praxis artesanal en comunión con el cuidado de sí mismo.

La artesanía corporifica una historia, pues lleva en su fisicalidad su origen. Exhibe una singularidad, ya que su concreción describe un tiempo y un espacio propios de su creación. La artesanía extrapola el dominio de lo funcional y lo bello, ya que agrega el hibridismo de los múltiples contextos que la componen.

Sin embargo, afirmar características específicas del hacer artesanal no significa que haya una diferencia conceptual y práctica en relación con las artes. Sin embargo, se evalúa que esta concepción de la artesanía como efecto de una producción afectiva y comunitaria es solo una de las posibilidades de creación. Se considera que este modo de experiencia creadora, denominado por los casos analizados como “hacer artesanal” para las actividades producidas colectivamente, corresponde a una potente estrategia de resistencia y emancipación.

Tejiendo los hilos disponibles de la tesis al concepto de artesanía, presentamos la siguiente costura: la artesanía resguarda su núcleo transgresor también en su lógica de repetición, pues la artesanía se destaca por una temporalidad que no es la de la promesa de lo nuevo, sino que entrelaza la memoria, la historia, el afecto y la imaginación.

La genealogía del hacer artesanal nos permitió entenderlo como una dimensión ética, poética y política, donde se presentan agenciamientos que posibilitan una micropoética de lo cotidiano. La artesanía como micropolítica serían las simples creaciones cotidianas que posibilitan sensibilizar los sentidos para abrimos a las reinvenções del cuerpo, de relaciones sensibles al cuidado de uno mismo y con el otro.

El análisis del hacer artesanal, aunque no conduce a una salida a nuestro impasse contemporáneo de un presente capturado por la exacerbación de la productividad y el consumo, nos permitió reflexionar sobre la complejidad de nuestras actividades cotidianas en el contexto de la vida en la posmodernidad. De esta forma, la investigación propició una mirada más minuciosa hacia nuestros sentidos y nuestras gestualidades, lo que nos impulsó a interrogar sobre cómo conducimos nuestros cuerpos, nuestras acciones diarias y nuestro pensamiento crítico. Necesitamos reaprender a sensibilizar nuestras sensorialidades para volvernos hacia el cuidado del cuerpo y del alma.

Las vivencias artesanales comunitarias potencian la afectividad, los intercambios de experiencias con el otro. De este modo, es necesario crear condiciones para las experiencias artesanales, poéticas y colectivas, pues esto apunta a las dinámicas afectivas, algo que evoca

el universo del mundo común que constituye el elemento fundamental para potencializar la vida política y la emancipación del sujeto. En este escenario, las posibles prerrogativas del hacer artesanal, como el sueño, la producción deseante, los afectos, la imaginación, el ensueño, las sinestesias, las memorias creadoras y lo lúdico, pueden presentarse como un ejercicio crucial de resistencia al dominio neoliberal sobre el cuerpo.

Más allá de la resistencia a los poderes que buscan despolitizar el cuerpo, según afirma Quintana con influencia en la filosofía de Foucault, se concluye que el hacer artesanal también tendría la potencia de provocar sensibilidades poéticas inusitadas, pudiendo conducir a la emancipación de los sentidos.

INTRODUÇÃO, METODOLOGIA E ESTRUTURA

A figura moderna não é a da criança, nem a do louco, e menos ainda a do artista, mas aquela do artesão cósmico: uma bomba artesanal é muito simples, na verdade, isso foi provado, isso foi feito. A invocação do Cosmo não opera absolutamente como uma metáfora; ao contrário, a operação é efetiva desde que o artista coloque em relação um material com forças de consistência ou de consolidação. (Deleuze; Guattari, 2000, p. 162).

Com base no método genealógico de Michel Foucault (2015, 2017d), intencionamos acompanhar o modo como o poder e os discursos de verdade promoveram redes de dominação e controle por meio da dicotomia entre arte e vida, nos campos do trabalho e do lazer; e, principalmente, interessa-nos avaliar as possíveis relações de resistência que a *práxis* artesanal pode operar como exercício de emancipação.

Assim, a análise do fazer artesanal, neste estudo, tem como princípio metodológico pensar a *práxis* com base em suas inferências para a constituição da liberdade. A fim de problematizar o fazer artesanal como experiência estética e compartilhada de criação de territórios existenciais, examinaremos a *práxis* sob o prisma do conceito de Foucault (2017a, 2017e) de *estética da existência*, articulada ao cuidado de si.

No texto *Genealogia e poder*, Foucault (2015) explica a genealogia como a capacidade de fazer emergir *saberes sujeitados*; e, por saberes sujeitados, ele denomina: saberes locais, saberes individuais (mas não individualizantes); conteúdos históricos e redefinidos pelas relações de poder que subjagam e menosprezam determinados saberes, tidos como saberes desqualificados – saberes que devem ser silenciados –, em detrimento dos saberes que interessam aos poderes vigentes.

Não é um empirismo nem um positivismo, no sentido habitual do termo, que permeia o projeto genealógico. Trata-se de ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretende depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência que é detida por alguns. As genealogias não são, portanto, retornos positivistas a uma forma de ciência mais atenta ou mais exata, mas anticiências. (Foucault, 2015, p. 268).

Tais saberes são controlados e dominados por teorias especializadas e unitárias da ciência que, na busca obsessiva por identidade, sufocam e submetem os *saberes menores*, ao invés de libertá-los e permitir a eclosão dos saberes plurais. A genealogia seria o método de

intervir em prol de uma “[...] reativação dos saberes locais – menores, diria talvez Deleuze – contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder, eis o projeto dessas genealogias desordenadas e fragmentárias” (Foucault, 2015, p. 270).

Por saber dominado se deve entender [...] uma série de saberes que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade. (Foucault, 2015, p. 266).

Inspirados pela concepção foucaultiana de saberes menores, nomearemos o fazer artesanal como artes *menores*¹ e seguiremos interrogando: que efeitos de saber-poder foram produzidos sobre o fazer manual? Há, de fato, uma distinção excludente entre o fazer manual e o fazer intelectual? Ou tal separação resulta de produções da história? Por que e para que a filosofia antiga desqualificou o fazer manual e as demais experiências que advêm do corpo? Quais são as implicações, para o exercício da liberdade, do que podem operar essas artes menores? O fazer artesanal teria a potência de emancipação do corpo?

Com inspiração foucaultiana, destacamos a centralidade do papel da resistência da arte-artesanato presente na atitude crítica como possibilidade de fazer emergir formas singulares e inéditas de existir. Desse modo, ao propormos uma análise crítica dos processos criativos da manualidade, temos a finalidade de desconstruir dualidades e hierarquias, revelando os efeitos do poder dos discursos e das práticas sociais que se alicerçaram no campo das artes.

As análises de Foucault (1987, 2015) sobre a política dos corpos e a sua pesquisa do governo de si permitem repensar os processos de sujeição dos corpos e, sobretudo, analisar as possíveis implicações do fazer manual para a produção de corpos emancipados. A genialidade do filósofo foi construir as suas análises de forma minuciosa e sensível, na medida em que, ao tratar do tema da ética e da política, Foucault (1987, 2007, 2013, 2015, 2024) não excluiu o corpo, mas, ao contrário, lhe deu destaque, demonstrando que o corpo não só é afetado pelas relações de poder, mas também tem um papel central para o exercício da liberdade.

Na análise das relações de poder e de verdade, Foucault (2015) explorou documentos e arquivos nos quais ele examina os aspectos mais ínfimos dessas interações, as

¹ *Artes menores* consiste na nomeação atribuída por Morris (2003) ao artesanato. Morris as classifica como artes decorativas ou ornamentais.

quais ele chamou de *microfísica do poder*. Nesse rumo, examinaremos o fazer artesanal sob a ótica da microfísica do poder, bem como dos núcleos revolucionários que podem emergir das relações que esse fazer proporciona.

A política dos corpos e das sensorialidades nos interessa na medida em que problematizamos o fazer artesanal como potência inventiva, afetiva e crítica. A práxis artesanal é entendida assim como possível caminho para refletirmos sobre o uso dos corpos e as nossas práticas, no contemporâneo. Embora utilizemos as teses de Arendt (2016) e Sennett (2009) para discutir o fazer artesanal – ambos os autores analisam detalhadamente a atividade do artesão, embora de formas diferentes – abordaremos o conceito de *artífice* a partir do método de analítica da subjetivação em Foucault (2015), visto que nosso estudo se concentra nas possíveis implicações do fazer artesanal desde um princípio relacional. Nesse sentido, nosso estudo acena para as possíveis repercussões da práxis artesanal como *estética da existência*.²

Considerando a atividade artesanal com base em uma perspectiva ética e estética, apresentaremos o pensamento de Foucault (2007, 2017a, 2017e, 2022) na busca de um diálogo com as micropoéticas do cotidiano. O autor se propõe a refletir sobre a estética da existência com base no cuidado de si do mundo grego.

Por sua vez, a compreensão do fazer artesanal adotada nesta pesquisa parte da concepção do sociólogo Sennett (2009) e do antropólogo Lima (2002, 2009, 2010) sobre o trabalho do artífice. Ambos os autores identificam que o fazer artesanal é resultado de um fazer prioritariamente manual, podendo adotar o uso ou não de ferramentas para a execução da atividade. Nessa diretriz, interpretamos como um fazer artesanal qualquer atividade que exija o uso privilegiado das mãos e que confere sentidos à ação do sujeito, assim como o controle de todas as etapas do fazer e do ritmo da ação. Assim, a atividade de culinária, a confecção de um objeto qualquer, a pintura de um quadro ou a escultura de uma obra são exemplos de atividades artesanalmente construídas, pois todas têm em comum a ação exclusiva das mãos.

² A noção de experiência estética empregada na pesquisa seguirá o princípio ético e político designado por Foucault (2017a, 2017f), de pensar a importância da arte e das suas implicações para a vida.

Como estratégia da definição do fazer artesanal, utilizamos a explicação de Sennett (2009), a respeito do conceito de perícia artesanal, que permite ampliar essa vivência para diversas esferas da vida e também para vários momentos do fazer humano. O autor reconhece o papel central da perícia manual e observa que não é possível produzir obras de arte sem a presença do fazer artesanal. Sendo assim, muito embora haja uma dificuldade de precisar a definição dos conceitos de artesanato e de fazer artesanal, vide a linha tênue que demarca tais concepções, devido à sua proximidade com a arte e a experiência artística, optamos, nesta pesquisa, pelo conceito de artesanato como obra, conforme exposto por Arendt (2005, 2016), ainda que reconheçamos que a manufatura do artesanato não acontece desvinculada do esforço físico e da capacidade reflexiva do pensamento, que implicam as dimensões ética, estética e política.

Apesar disso, não nos concentramos na análise da obra de arte-artesanato, mas sim nas relações que podem surgir do processo artesanal ou até mesmo de um transbordamento de afetos que emergem desse fazer. O fazer artesanal pode se abrir para uma experiência autoral, para a emancipação dos corpos e para o aumento do repertório sensitivo e perceptivo. Como dinâmica relacional com as materialidades e outros corpos, o sujeito vivencia o protagonismo na medida em que experimenta a sua invenção. Nesse sentido, julgamos que a poética consiste em um dos destinos da práxis artesanal. No entanto, a poética, como potência transformadora, não está indissociada do plano ético e político. Este será, pois, o caminho metodológico da pesquisa: uma analítica do fazer artesanal a partir do plano ético, estético e político.

Para determinar a dimensão ética, estética e política do fazer artesanal, analisamos a influência da sensorialidade e do papel do corpo na criação. Para esse propósito, empregamos a metodologia do paradigma estético com base em autores que engendram uma compreensão do sujeito e de suas relações com a vida não cunhada em princípios metafísicos, transcendentais ou identitários, mas de uma concepção do sujeito e dos fazeres tecida pelo plano de imanência, que se apresenta desde um regime complexo de afetabilidade e de interações plurais.

Em *Lógica do sentido*, Deleuze (1998, p. 6-7) expressa a dinâmica da diversidade de afetos à qual nos referimos:

o que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra no outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira de outro, como o líquido de um vaso. As misturas, em geral, determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por ‘crescer’, ‘diminuir’, ‘avermelhar’, ‘verdejar’, ‘cortar’, ‘ser cortado’, etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas.

O paradigma estético corresponde ao plano heterogêneo da afetabilidade dos múltiplos elementos que participam dos processos relacionais para a construção da subjetivação. No estudo, denominaremos de *subjetivação* as potentes processualidades da estética da existência. No desenrolar do texto, o termo *subjetividade* será empregado para ilustrar os impactos das relações de poder.

Desse modo, aproximamos as reflexões de Michel Foucault com as de pensadores do paradigma estético, como Bachelard (2001), Deleuze e Guattari (1997), autores que propuseram uma interrogação radical a respeito da práxis e de sua pluralidade constitutiva. Apesar da compreensão de que esses autores apresentam diferentes vertentes teóricas, a justificativa é de que são pensadores que tratam o corpo e a sensorialidade como referência do conhecimento e dos processos criativos, assim como preconizam como uma finalidade ética do conhecimento o dever de estar a serviço da vida. Soma-se a isso a concepção nietzschiana do corpo, articulada aos autores da filosofia da contingência, e assim a pesquisa será guiada pela análise da pluralidade dos elementos que compõem as relações de saber e poder. Nessa linha, avaliamos que a ação e o pensamento são atividades fundadas desde o corpo e as sensorialidades.

No estudo, procuramos analisar experiências artesanais que possibilitam a interação do indivíduo consigo mesmo, com os demais e com o mundo. Foucault (2017) nos faz lembrar a importância ética e política da resistência, que não se manifesta por meio da reatividade, mas sim por meio de uma ativa intervenção no mundo. Teceremos, nesse sentido, algumas costuras a fim de propor composições que entrelaçam os fios da experimentação sensorial, dos sonhos, do lúdico, da memória criativa e da imaginação. O alinhamento entre esses fios será um dos pontos fundamentais a serem avaliados na pesquisa.

Orientados pela perspectiva ética e pragmática de Deleuze e Guattari (1997) para a formulação de conceitos, e tendo em vista que o fazer artesanal apresenta distintas definições, em diferentes períodos da história, optamos por conceituar o artesanato e o fazer artesanal desde a sua condição relacional e com base nos elementos transgressores que esse modo de criação conserva, no contemporâneo.

Na obra *O que é filosofia?*, Deleuze e Guattari (1997) explicam os conceitos sob uma perspectiva estética, isto é, como criações. No entanto, também destacam uma dimensão ética, que abarca o conceito como instrumento para refletir a vida e potencializá-la.

Os conceitos serão, portanto, tratados neste estudo com base na afirmação do filósofo Gilles Deleuze (2015), que se refere ao conceito como uma pragmática do plano ético. Deleuze (2015, p. 132), interpreta os conceitos como ferramentas:

Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante [...]. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. É curioso que seja um autor que é considerado um puro intelectual, Proust, que o tenha dito tão claramente: tratem meus livros como óculos dirigidos para fora e, se eles não lhes servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate.

Pensar o conceito como ferramenta, na pesquisa, nos auxilia na escolha dos conceitos que nos servem às análises do fazer artesanal, de forma crítica. Isso conduz à filosofia, na produção de conceitos, para pensar o fazer manual naquilo em que ele tem potência e também na direção a qual nos aponta Arendt (2005, 2016), de se pensar a filosofia tendo como fim último o sujeito.

Em conformidade com o exposto, recorreremos às definições cunhadas por Sennett (2009) e Lima (2010), que definem o fazer artesanal como um modo de fabricação que utiliza predominantemente as mãos, de modo a contemplar especialmente o conceito de *artífice* como toda espécie de atividade que faz uso das mãos – falando de forma geral –; e o fazer do artesão em sentido mais restrito, que corresponde à feitura do fazer artesanal próprio dos artesãos da Idade Média.

Entretanto, mesmo entendendo a condição contingente da distinção entre a arte e o artesanato, e de concordarmos com a amplitude de atividades realizadas manualmente, o que inclui a atividade artística, no que se refere à definição da obra nomeada como *arte* ou como

artesanato, optamos pela diferenciação entre *obra artística* e *obra artesanal*, ainda que estejamos cientes da fragilidade dessas fronteiras. Mais do que determinar os liames que aproximam ou distanciam a arte do artesanato, o que nos interessa não diz respeito a uma busca sobre a verdade do artesanato, nem tampouco da arte, mas se trata de poder avaliar os efeitos éticos, estéticos e políticos do artesanato, tal como ele é compreendido na atualidade e também nos períodos anteriores.

Percebemos que, ao longo da história, o artesanato apresentou diferentes forças de resistência e são essas forças e essas potências que almejamos analisar.

Nesse sentido, a pesquisa parte de duas provocações éticas que orientam a nossa investigação sobre o fazer artesanal: a vida como obra de arte, segundo aponta Foucault (2017a, 2017e); e o sujeito como fim último de suas ações, segundo determina Arendt (2005, 2016).

Empregaremos os termos *artesanato* e *fazer artesanal* quando quisermos ressaltar o modo de produção nomeado artesanato a partir da modernidade, o que não significa que estejamos de acordo com a separação entre arte e artesanato. Dessa forma, a estética do cotidiano estaria presente em nossos fazeres diários – Sennett (2009) descreve como artesanato tanto a ação de cozinhar um frango quanto o ato de pintar uma tela. O fazer artesanal requer uma competência manual que envolve a imaginação, a concretude das materialidades, os gestos, as sensorialidades, o lúdico e o prazer.

Como não nos cabe o julgamento da qualidade estética da obra de arte nem tampouco do artesanato, a justificativa dessa escolha se deve à necessidade da análise do artesanato a partir do que esse objeto preserva de distinto das demais formas de arte, no contemporâneo. A definição do artífice e do artesão será considerada por meio das condições históricas e contingentes referentes às tecnologias e instituições que os constituem e de seus impactos para o sujeito.

De maneira similar, usaremos os termos *artístico* e *artesanal* para falar de um modo de criação que é anterior ao período moderno e em que não havia uma distinção entre arte e artesanato.

No nosso tecido conceitual, o fazer artesanal será analisado com base no plano de contingência no qual se inscreve em diversos períodos da história e nas suas respectivas composições relacionais. Também reconhecemos a discrepância do objeto produzido industrialmente ou por intermédio de máquinas, devido a esse ser um objeto que nasce no contexto da revolução industrial e que impõe o trabalho especializado e simplificado do trabalhador.

Na condução dessas linhas, buscaremos acompanhar as diversas perspectivas que o trabalho artesanal assumiu, seja como uma atividade inseparável da arte, na Antiguidade Grega e na Idade Medieval, seja como uma prática dissociada da arte, na era moderna, ou como uma atividade inerente aos afazeres cotidianos do artífice, na era contemporânea. Nessa trama conceitual, o artesanato pode ser efeito de relações que foram capturadas em diferentes graus pelo sistema neoliberal; mas, também, pode iniciar processos de resistência e autonomia frente a essas mesmas dinâmicas.

Conceituar o fazer artesanal e o artesanato exige a integração de múltiplos saberes que possam analisar a complexidade de nosso objeto de investigação: o fazer artesanal e o artesanato. Nessa condução, identificamos que a escolha pela abordagem transdisciplinar, aliada ao método genealógico, conduziu à variedade de autores e campos de saberes como sociologia, artes, filosofia, psicologia, antropologia, epistemologia e literatura, que contribuíram para problematizar a relação do sujeito com o fazer artesanal.

Pensar numa concepção transdisciplinar já é pensar de forma relacional; é conceber o sujeito e as materialidades em constante relação e movimento. A escolha, nesta pesquisa, pela análise transdisciplinar revela-se pela necessidade de sustentar um referencial teórico-prático que contribua para a construção de saberes e ações que valorizem a vida e o sujeito como fim último da ação, conforme indicado por Arendt (2016).

Ao tratarmos do fazer artesanal como uma função que reúne o pensamento e a ação, e não tal como é descrito pelos campos da arte e do trabalho, estamos valorizando o papel do corpo e da imaginação. A dicotomia entre pensamento e ação terá várias ramificações, repercutindo em várias outras dimensões das mais diferentes esferas da vida. Nesse sentido, a investigação orienta-se para a análise das relações de poder e verdade produzidas por meio da

hierarquização do fazer artesanal e dos seus efeitos no corpo, como regime de sensorialidade o que afinal diz respeito às relações de poder e discurso que incidem no corpo e afetam a forma pela qual esse corpo se relaciona com o fazer artesanal.

Em um segundo momento da pesquisa, discutiremos como o fazer artesanal pode provocar uma instabilidade nas formatações de saber e poder que hierarquizam as dicotomias entre pensamento e ação, arte e artesanato, corpo e mente, manualidade e intelecto. O fazer artesanal será abordado como uma experiência que pressupõe deslocamentos em que as dimensões do pensar e do fazer convivem e conversam. A vivência criadora artesanal resguarda, assim, uma complexidade.

Conforme Foucault (2017a), fazer da vida mesma uma obra de arte nos convoca à experiência de práticas emancipadoras que nos conduzam ao cuidado de si. O que se pretende com o princípio foucaultiano é potencializar o cuidado de si por meio das possíveis micropoéticas do fazer artesanal.

A pluralidade do social comporta um campo relacional dos regimes sensoriais nos quais estamos inseridos, e é desde esse plano de forças que propomos analisar a potência do fazer artesanal para a ética do cuidado. Ao estudar as técnicas do cuidado de si na Antiguidade Grega e Romana, Foucault (2022, 2017, 2007) centra-se no cuidado dos corpos e da alma, como um conjunto de técnicas voltadas para o corpo, os prazeres, as paixões, os desejos.

Foucault (2022, 2017, 2007) pensa o cuidado de si como um ethos que se constrói, no campo da ação, como experiência de cuidado conosco e para com o outro. Nesse sentido, propomos pensar o cuidado de si como um campo relacional e heterogêneo de afetos múltiplos, que participam do processo de cuidado.

Enfatizaremos, com isso, a dimensão relacional e coletiva do fazer artesanal, pois acreditamos que é a partir da pluralidade dos encontros e da combinação de múltiplos elementos humanos e não humanos que se chega a dar a potência dos afetos. O conceito de afeto, neste estudo, corresponde ao plano do corpo, das matérias, mas também dos incorporais, ou seja, compõe uma complexidade de elementos que participam da constituição do processo de subjetivação.

Essa definição de afeto está em sintonia com o entendimento de afeto não representado, segundo descreve Favret-Saada (2005, p. 145-146, tradução nossa), ao falar sobre a sua pesquisa de campo:

Com efeito, a minha experiência no campo, com o desenfeitiçamento, e, mais tarde, minha experiência com a terapia analítica, levaram-me a questionar o tratamento paradoxal do afeto na antropologia: em geral, os autores ignoram ou negam o seu lugar na experiência humana. Quando o reconhecem, ou é, como mostra a abundante literatura anglo-americana, para demonstrar que os efeitos são o mero produto de uma construção cultural e que não têm nenhuma consistência fora dessa construção; ou, como mostra a etnologia e a psicanálise francesa, para dedicar o afeto ao desaparecimento, atribuindo-lhe como único destino possível passar ao registro da representação. Pelo contrário, trabalho com a hipótese de que a eficácia terapêutica, quando ocorre, provém de um certo trabalho realizado sobre o afeto não representado.³

O afeto não pode ser confundido com a concepção de sentimento interiorizado, como a sociedade contemporânea costuma entender o afeto, identificado com a manifestação da vida íntima e privada da subjetividade. Abordamos o afeto como forças materiais e imateriais que teriam a potência de alterar a subjetividade.

Partimos do conceito do filósofo Michel Serres (2001) de *misturas*, o qual o autor desenvolve na obra *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. As misturas constituem o fio metodológico que tecerá a nossa investigação e guiará a nossa tese. Contrariando a tradição filosófica que exclui o fazer e o corpo da dimensão reflexiva, nos apoiamos em autores que vislumbram a instância relacional entre o corpo e o pensamento. Considerando o corpo e a alma com base em uma perspectiva do paralelismo existencial, ambos os conceitos serão examinados à luz do pensamento de Serres (2001): *corpo-alma*, corpo e alma que existem misturados.

No entanto, não se trata de inverter as hierarquias, tampouco de substituir as normatividades instituídas por outras; o que propomos são análises capazes de pensar as misturas, para fazer conviver os múltiplos princípios e aguçar os sentidos, no caminho da

³ No original: “En effet, mon expérience du terrain, celle du désorcèlement et, ensuite, celle de la thérapie analytique, m’ont amenée à mettre en question le traitement paradoxal de l’affect en anthropologie: en général, les auteurs ignorent ou dénie sa place dans l’expérience humaine. Quand ils la reconnaissent, c’est ou bien, comme en témoigne une abondante littérature anglo-américaine, pour démontrer que les affects sont le pur produit d’une construction culturelle et qu’ils n’ont aucune consistance hors de cette construction; ou bien, comme en témoigne l’ethnologie (et tailleurs la psychanalyse) française, pour vouer l’affect à la disparition, en lui attribuant comme seul destin possible de passer dans le registre de la représentation. Je travaille au contraire sur l’hypothèse selon laquelle l’efficacité thérapeutique, quand elle se produit, vient de ce qu’un certain travail est accompli sur de l’affect non représenté.” (Favret-Saada, 2005, p. 145-146).

desconstrução de conceitos e práticas. Portanto, ao invés de uma separação entre o corpo e a alma – *um corpo pensante* (Vianna, 2018). Sem pretensões de darmos conta da complicada relação entre o corpo e a alma, a análise se norteará sobre os possíveis efeitos do fazer artesanal que afloram no momento em que o corpo toca a alma. Conforme defende Vianna (2018), quanto à capacidade afetiva e reflexiva do corpo, defendemos que a criação artesanal tem o potencial de produzir transformações em nossa capacidade de perceber e transformar o mundo, uma vez que se produz *desde* o corpo.

Diferentemente da concepção dos saberes e poderes que impuseram esquemas classificatórios e ordenamentos hierárquicos entre atividades do pensamento e atividades manuais, a práxis será apresentada, no decorrer desta pesquisa, em relação com as diversas forças que ela pode evocar: imaginativas, de produção de desejo, de experimentações sensoriais e perceptivas, de afetos múltiplos, de devires outros.

Trabalhamos com a ideia de que o fazer artesanal não se limita à criação de significação, mas consiste em uma atividade ética e poética que, por isso mesmo, pode configurar-se em uma experiência com importantes efeitos para a existência, no sentido proposto por Foucault (2007) de essa existência, assim, não permanecer a mesma. Nesse sentido, diz Foucault (2007, p. 13): “Existem momentos na vida em que a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir”.

Não nos referimos a uma função única da arte ou do artesanato como meio de expressão ou significado, mesmo que a arte e o artesanato possam ter essa conotação. Tampouco compartilhamos da definição hegemônica da arte e do artesanato que os vincula ao paradigma da representação e com isso restringe essas atividades à leitura de códigos, numa busca por significados no âmbito de um simbolismo velado das coisas.

Consideramos que a arte-artesanato tem como uma das possíveis funções a expressão e, sendo assim, dispõe de significados à medida que se apresenta e se expõe como obra e afirmação de uma presença: a presença mesma da arte-artesanato denotando o conteúdo de sua expressão e não um objeto de representação.

Com base no método genealógico de Foucault (2017d, p. 1.544), interessa-nos pensar as “relações de poder e dos jogos de verdade” que permeiam as normativas, instauradas no universo das artes, que reproduzem a ideia do *locus* privilegiado do artista como ser genial e único autorizado a vivenciar as experiências criadoras. Foucault (2017e, p. 1.544, tradução nossa) define o conceito de *jogo* na seguinte passagem:

Quando eu digo “jogo”, eu me refiro a um conjunto de regras de produção da verdade. Não é um jogo no sentido de imitar ou de representar... É um conjunto de procedimentos que conduzem a um resultado determinado, que pode ser considerado, em função de seus princípios e de suas regras de procedimento, como válido ou não, vencedor ou perdedor.⁴

A metodologia da pesquisa se norteia pela análise ética e estética, mas também política do fazer manual, uma vez que compreende que a *episteme* não se institui apenas por forças de saberes e discursos, mas desde uma rede de experiências práticas e afetivas que atravessam o corpo e a subjetividade, constituindo modos de sentir e de pensar o mundo. Não nos pautamos pelos critérios das estruturas de poder e de verdade que regulam e sujeitam os regimes de experimentação dos corpos e das relações do corpo com o fazer, intencionamos pensar a associação entre corpo e fazer artesanal como algo do plano de experimentações sensoriais para produção de desejos *outros*, no caminho o qual Foucault (2017a, 2017e) denominou *estética da existência*.

Entretanto, não se trata de assumir o fazer artesanal como uma entidade autônoma e distanciada dos contextos que o constituem. Dado que o fazer artesanal implica o seu respectivo plano relacional, não podemos afirmar a garantia da experiência emancipadora por meio do fazer artesanal sem a análise da processualidade das relações e dos elementos heterogêneos que o produzem.

Por *relações de poder*, Foucault (2017d) define o plano relacional complexo em que está presente a busca para comandar a conduta do outro. São relações que envolvem necessariamente, sempre, também, um grau de liberdade, pois, do contrário, essas relações não permitiriam mudanças, o que constituiria um *estado de dominação*.

Essa análise das relações de poder constituiu um campo extremamente complexo; ela às vezes encontra o que se pode chamar de fatos, ou estados de dominação, nos quais as relações de poder, em vez de serem móveis e

⁴ No original: “Quand je dis ‘jeu’, je dis un ensemble de règles de production de la vérité. Ce n’est pas un jeu dans le sens d’imiter ou de faire la comédie de... ; c’est un ensemble de procédures qui conduisent à un certain résultat, qui peut être considéré, en fonction de ses principes et de ses règles de procédure, comme valable ou pas, gagnant ou perdant.” (Foucault, 2017e, p. 1.544).

permitirem aos diferentes parceiros uma estratégia que os modifique, se encontram bloqueadas e cristalizadas. [...] Estamos diante do estado de dominação. É lógico que, em tal estado, as práticas de liberdade não existem, existem apenas unilateralmente ou são extremamente restritas e limitadas (Foucault, 2017e, p. 1.529-1.530, tradução nossa).⁵

No decorrer do texto, discutiremos as relações de poder não como um meio de relação de dominação e eliminação da liberdade, mas a partir de sua capacidade de restrição e limitação da liberdade.

O método genealógico nos auxiliará na análise para a desconstrução de conceitos e práticas que despotencializam a *práxis* artesanal de sujeitos e coletivos, possibilitando pensar novos conceitos e novos sentidos de conceber o fazer artesanal e a vida sob a perspectiva ética, estética e política. Temos como aposta que o modelo de produção do artífice pode apresentar uma proximidade com a proposta de uma ética e estética do cotidiano.

No estudo, não trabalhamos com o conceito de liberdade tal como propugnado pela filosofia tradicional e metafísica, que considera a liberdade como um estado do sujeito autônomo, dissociado das relações que o afetam. Apesar de Foucault (2007b) não compartilhar da concepção antropológica e metafísica do conceito de *homem* e de propor uma crítica *a priori* das epistemologias que determinam tais conceitos, o autor faz uso do conceito de *liberdade*, do qual ao longo do processo de construção deste trabalho me desvio para propor o conceito de *emancipação*. A opção pelo conceito de emancipação se deve à sua natureza relacional, do que se estabelece a partir dos corpos. Denominamos *relações emancipadoras*, pois consideramos que não há liberdade absoluta fora do âmbito relacional, uma vez que somos sempre afetados por um plano complexo de afetos.

A emancipação consiste na ampliação das independências, tal como descrito por Laura Quintana (2020), filósofa colombiana, para problematizar o conceito de autonomia. *Autonomia*, para nós, não se define pela experiência de isolamento relacional; ao contrário, ela acontece e se potencializa na ampliação das relações e na proximidade destas com o princípio de autogoverno. Quanto mais próximos estamos das relações que se dirigem às

⁵ No original: “Cette analyse des relations de pouvoir continue un champ extrêmement complexe; elle rencontre parfois ce qu’on peut appeler des faits, ou des états de domination, dans lesquels les relations de pouvoir, au lieu d’être mobiles et de permettre aux différents partenaires une stratégie qui les modifie, se trouvent bloquées et figées. [...] On est devant ce qu’on peut appeler un état de domination. Il est certain que, dans un tel état, les pratiques de liberté n’existent pas ou n’existent qu’unilatéralement ou sont extrêmement bornées et limitées”. (Foucault, 2017e, p. 1.529-1.530).

nossas escolhas, mais potente é a chance de nos emanciparmos e de rompermos com os discursos de verdade e de controle da subjetividade. Quintana (2020, p. 26) nos fornece o conceito de *emancipação desde o corpo* e o modo como ampliamos nossas capacidades relacionais. “La emancipación es entonces, antes que nada, una ruptura con una corporeidad, con una forma de experimentar el cuerpo, que trae consigo una transformación en su posición”.

Uma vez que as relações estão inseridas nas redes de saber-poder do sujeito, mas também nas de resistência a esse saber-poder instituído, como nos indica Foucault (2015, 2017e), não podemos afirmar a existência do saber-poder e da resistência, nem tampouco da liberdade, em estado absoluto, uma vez que estamos sempre constrangidos pelo plano relacional.

Neste estudo, o fazer artesanal é analisado como possível ferramenta de resistência às tecnologias de poder que formatam a existência, mas também, para além da resistência à dominação das subjetividades, como ferramenta para a constituição de micropoéticas do cotidiano. A proposta das micropoéticas do cotidiano é reconhecer essa historicidade e materialidade existencial que nos permita produzir *outras* sensorialidades, formas *outras* de perceber, de sentir, de pensar e de conviver.

Conduzimo-nos a pensar a liberdade como a emancipação dos corpos. Por *emancipação corporal* nomeamos, pois a ampliação de nossa capacidade de sentir, de perceber, de pensar, de imaginar e de desejar. Nossa aposta é que a emancipação do sujeito aumenta o nosso repertório ético e poético. São capacidades que poderão ocorrer por diferentes vias, mas não aquém do corpo, conforme postulam determinadas teorias filosóficas.

Ao examinar as possíveis interações sensoriais na produção artesanal, focamos não somente no estudo dos cinco sentidos, como tato, gustação, olfato, audição e visão (na filosofia, é mais comum tratar dos sentidos visuais e auditivos), mas também consideramos o movimento como o sexto sentido. Embora alguns sentidos tenham uma característica mais ligada à instância privada e outros sejam mais conectados ao âmbito das atividades públicas, não interpretamos os sentidos como resultado de um mundo interno. Os sentidos fazem parte da faculdade do corpo que nos liga ao mundo e a nós mesmos. Nesse contexto, o gesto será

examinado como parte da poética corporal que não pode ser ignorada no processo da criação artesanal.

A costura textual se assemelha a um bordado no qual optamos pelas escolhas dos fios conceituais de texturas e cores, em diferentes tonalidades. Realizaremos uma cartografia para acompanhar deslocamentos, desvios, diferentes cenários, paradoxos das relações que se estabelecem nos encontros prementes das dinâmicas da criação artesanal.

A cartografia é composta da tecelagem de alguns fios do fazer artesanal. O corpo é posto em relevo, na nossa costura textual, como o principal determinante na análise da práxis manual, juntamente com outros componentes envolvidos, tais como percepções, sensorialidades, redes de afetos, relações entre corpos e materialidades, gestualidades, temporalidades, habitação de espaços físicos e *utópicos*, criação de sonhos e desejos.

Ao colocar o corpo em ênfase na nossa costura textual, situamos a pesquisa das criações manuais com a análise das forças intensivas que sensibilizam o sujeito e o coletivo para a possibilidade de compor sensibilidades *outras*, no caminho do que Foucault (2010a, 2017a) chamou de *vida artista*. Essa dinâmica criadora Foucault (2024) caracteriza como exterior ao discurso e equivale a um plano pré-discursivo que, por isso mesmo, preserva a potência de nos desviar das capturas do condicionamento semiótico. Sendo assim, a análise do fazer artesanal na pesquisa volta-se para o estudo do corpo e das intensidades que advêm do plano pré-discursivo que abrange as composições sinestésicas, durante o processo de criação artesanal.

O nosso texto, dessa forma, indaga: que relações com o fazer e com o corpo esse modo de produção opera? Como as materialidades e as ações afetam os corpos? Quais possíveis transformações são produzidas no corpo e na imaginação? Que temporalidades nos atravessam quando criamos de modo artesanal? O fazer artesanal permitiria formas outras de experimentação do corpo e possibilidades outras de relação? Que espacialidades podemos habitar, por meio das criações artesanais? Que relações compomos e que dinâmicas experimentamos, mediadas pelas sensorialidades das cores, texturas, odores, sabores, imagens das materialidades? Para onde foi a nossa energia? Perdemos a magia dos bons encontros na

vida? O que o fazer artesanal tem a ver com o reencontro da vida, como nos propõe Artaud (2006)?

A proposta da pesquisa é recolher os elementos que compõem o fazer artesanal e que propiciem pensar essa práxis como uma potência criadora e de resistência aos operadores massificantes e padronizantes da subjetividade contemporânea.

A práxis artesanal é pensada em termos do que ela conserva de potência vital, como possibilidade de transformação da corporeidade, como atividade que incita o questionamento e a desestabilização de saberes e poderes. No contexto contemporâneo de despolitização das relações e de desagregação dos laços sociais, apoiadas pela normatividade hegemônica do homem branco, produtivo e empreendedor, que é movido pelo *ideal do desempenho* (Han, 2024), é de fundamental importância que possamos nos apropriar do sentido político do fazer artesanal como forma alternativa de criação e de relação com o corpo.

Trata-se do que podemos extrair do fazer artesanal em proveito da vida ela mesma, em que a práxis artesanal seja meio para o encontro das potências do corpo, e o fim último da criação seja sempre o sujeito, como orienta Arendt (2016, 2005). Fazendo referência à análise do presente⁶ em Foucault (2017b), nos perguntamos: como a criação artesanal pode nos ensinar acerca de nós mesmos, do momento atual e de como nos inserimos no mundo?

Defendemos que o fazer artesanal congrega uma complexidade relacional e de afetabilidades éticas, poéticas e políticas que podem conduzir à emancipação de sujeitos e coletivos. Nessa direção, julgamos que não são incomuns e tampouco limitadas as atividades artístico-artesanais que poderíamos citar para exemplificar a resistência às relações de dominação de sujeitos e coletivos. Entretanto, sem desmerecer a grandiosidade estética e política dessas produções, propomos analisar a arte-artesanato voltada para a vida cotidiana e a influência que essas micropoéticas podem ter no modo pelo qual nos inserimos no mundo. A potência da micropoética do cotidiano seria resgatar a intensidade das gestualidades, por meio do fazer artesanal.

Investigamos não apenas a genealogia do fazer artesanal, mas a diferença do artesanato para com a arte, assim como suas aproximações. Apesar de nosso interesse de

⁶ Segundo Foucault (2017b), a análise do presente consiste no exame crítico que devemos fazer das condições em que vivemos, contemporaneamente. A expressão *análise do presente* será discutida no terceiro capítulo.

pesquisa estar centrado na análise do artesanato e de seus possíveis efeitos na subjetividade, verificamos a necessidade da análise prévia da distinção que se estabelece entre a arte e o artesanato. Tal divisão desencadeia consequências éticas, sociais e políticas não apenas no campo das artes, mas promove a produção de saberes e poderes em diferentes domínios de atividades. A temática do artesanato, apesar de pouco citada na bibliografia filosófica, trata-se de importante objeto de discussão para a análise do trabalho e da arte em virtude de suas características históricas de composição estética e coletiva, perspectiva que será mais bem definidas no terceiro e quarto capítulos.

No primeiro capítulo, nomeado *A costura dos primeiros fios: uma genealogia da arte e do artesanato como personagens distintos*, apresentamos que a institucionalização do sistema de arte, que surge no século XVIII, ao definir a arte como atividade autônoma e o artista como um ser genial, que trabalha de forma isolada, produziu verdades e poderes que separam a arte das instâncias da vida. Com a contribuição de Foucault (2015), realizamos uma análise genealógica da dicotomia entre o fazer intelectual e o fazer manual, que se inicia desde o período da Grécia Antiga e tem o seu ápice na modernidade, com o advento da criação da arte como instituição.

A questão principal desse capítulo é analisar o percurso histórico que produziu saberes, poderes e práticas no campo das artes e que se iniciou no Renascimento, mas que somente encontrou o seu apogeu na modernidade. Para tanto, será abordada a sua definição de campo e seus domínios, como estes se engendram, como se legitimam e como se operam os discursos. Tais análises tornam-se importantes para a pesquisa do campo da arte, de forma a avaliarmos os discursos e práticas que produziram classificações e categorizações e instituíram diferenças de *status* e de valores não apenas referentes às atividades do campo das artes, mas em todas as atividades de criação, nos diversos âmbitos da ação humana.

Na sequência, discutiremos as dicotomias e hierarquias, produzidas desde a Grécia Antiga, que separam o pensamento e a ação, desqualificando as atividades manuais em relação às do pensamento. Com o advento da modernidade, o campo da arte irá retomar essa perspectiva da supremacia do pensamento em relação à manualidade também para manter uma visão de superioridade do fazer artístico sobre o fazer artesanal.

A análise realizada ao longo do capítulo não consiste somente em problematizar a criação da obra de arte e da figura do artista como produção histórica; o que se pretende é examinar as implicações da institucionalização da arte moderna para as relações do sujeito com o fazer manual, na atualidade. Seguindo o caminho metodológico de Foucault (2015), identificamos quais epistemologias são produzidas por meio das relações de poder no fazer manual, no campo da arte, e afetam os corpos e a sensorialidade, na contemporaneidade. Na sequência do capítulo 1, abordaremos a proposta do Movimento de Artes e Ofícios (MAO), um movimento artístico que criticou os princípios da arte moderna e propôs uma reconexão da arte com a vida.

No segundo capítulo, nomeado *Os regimes sensoriais na sociedade pós-moderna*, demonstramos como a arte moderna se configurou a partir de saberes e poderes para instituir um afastamento da arte da experiência cotidiana. Por fim, examinamos como as transformações geradas pelo novo sistema artístico não só modificaram a concepção de arte, estética e artista, mas também geraram uma série de práticas e discursos que deslocam a vivência estética dos contextos da vida cotidiana. Essas relações de poder e discursos de verdade que advêm da arte moderna inauguram um novo paradigma estético que regula e conduz as sensorialidades, as percepções e os pensamentos. Com base na análise do empobrecimento da vivência criadora da arte-artesanato na contemporaneidade, avaliamos quais são os possíveis vetores de resistência que o *ethos* e a estética artesanal podem operar.

Ainda no mesmo capítulo, trataremos do modo pelo qual o capitalismo se reapropriou do que restou da experiência criadora inaugurada com o sistema de artes moderno para transformar a arte-artesanato em atividade de consumo: a arte e o artesanato passam a ser meras ocupações de entretenimento. Dessa forma, traçamos um diálogo com o pensamento de autores que analisam o fazer artesanal como efeito de relações de poder e saber, assim como advindo de múltiplas afetabilidades. Tal diálogo permite avaliarmos, em um primeiro momento, os mecanismos de controle e dominação das subjetividades que causam o empobrecimento das experiências artístico-artesanais no mundo contemporâneo e influenciam todas as áreas da vida humana. Os corpos e a subjetividade são afetados por regimes sensoriais permeados pela lógica de uma sociedade de consumo. O capitalismo explora as

sensorialidades como forma de despolitização dos corpos e submetimento dos sujeitos e coletivos aos ideais do mercado neoliberal. Esse regime complexo e contínuo de afetos que atravessam os corpos e, por conseguinte, as sensorialidades, Foucault (2015) analisou em sua obra *Microfísica do poder*.

No terceiro capítulo, intitulado *As possíveis produções de desvio operadas pelas micropoéticas do cotidiano*, procuramos explorar as características essenciais do artesanato, bem como as condições de constituição da experiência ética e poética do fazer artesanal, na vida cotidiana. O objetivo desse capítulo é analisar a *aisthesis* artesanal como um significativo dispositivo de resistência aos modelos hegemônicos de vivência cotidiana. O fazer artesanal, quando vivenciado a partir da relação com os fazeres e ocupações cotidianas de forma inusitada e autoral, permitiria um *ethos* e uma poética do existir que diferem dos modelos serializados e padronizados das relações com a arte-artesanato. Nesse caminho, analisamos a importância da sensorialidade e da imaginação nos processos de criação integrados ao conceito da sinestesia.

A sinestesia artesanal é abordada como a combinação sensorial resultante da práxis artesanal. A combinação dos diferentes sentidos pode produzir transformações no corpo e na imaginação, nos sentidos e nas memórias, assim como pode também provocar inquietações, contribuindo para a construção de formas inusitadas de percepção do mundo. Nesse contexto, a obra do filósofo Michel Serres (2001), *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*, mostra-se fundamental para a nossa análise da sinestesia artesanal. É no cerne da radicalidade dos possíveis acontecimentos e agenciamentos da experiência do sujeito com o que nomeamos *práxis artesanal* que analisamos a atividade manual pelo viés das sensorialidades e das materialidades da criação.

Ainda no mesmo capítulo, investigamos quais deslocamentos o fazer artesanal pode criar, na vida cotidiana, por meio de vivências poéticas, políticas, afetivas, comunitárias, para a produção de afetos outros; de relações também outras do indivíduo para consigo mesmo e com o coletivo; de formas outras de produção de desejo, de vivência do tempo, de ocupação dos espaços sociais, de construção de intensidades criativas, de recriação e de experimentação da corporalidade e da sensorialidade.

Por fim, no quarto capítulo, intitulado *Por uma aisthesis artesanal e comunitária*, tecemos um diálogo com o pensamento de Foucault (2024, 2015, 2007), Arendt (2016, 2005) e Sennett (2024, 2014, 2009) para analisar o fazer artesanal não só como poética do cotidiano, mas também como experiência comunitária e política. Nossa investigação baseia-se na análise de sujeitos e coletivos que vivenciam o fazer artesanal de forma individual e comunitária. Para esse propósito, foram examinados trabalhos acadêmicos que abordam o tema do artesanato como prática coletiva.

Ressaltamos que as análises dos casos na pesquisa não foram interpretados como uma explicação ou justificativa conceitual, nem tampouco como busca de conformação das vivências às teorias. Contudo, assumimos que a filosofia nos ajuda a pensar a vida com a perspectiva da própria vida. Foucault (2024) nos alerta para a potência crítica do pensamento quando vai ao encontro de elementos de análise exteriores aos próprios discursos. A decisão pela pesquisa de campo foi motivada pelo propósito de ampliar a conexão com o vivido, potencializando um encontro com a pluralidade das experiências.

Estudar as narrativas dos artífices, assim como ler os autores que discutem essa temática, nos provocaram importantes reflexões. A maior potência das interações com os artífices, as suas histórias e análises sobre o fazer artesanal reside na produção de pensamento resultante desses encontros. É evidente que a avaliação filosófica do fazer artesanal poderia ter sido realizada sem esses exemplos, mantendo, contudo, a postura crítica e questionadora da pesquisa. No entanto, não se pode negar que a análise dessas experiências nos proporcionou expandir nossas percepções sobre a prática artesanal.

Essa análise foi feita tanto sob a perspectiva foucaultiana de saber e poder, quanto a de contemplação de outras maneiras de experimentar o corpo e as sensorialidades. São essas trajetórias imprevistas de criações poéticas, imaginárias e de pensamentos outros que nos interessaram, não como busca de modelos ou modos de fazer e de criar com o corpo, mas de possíveis brechas para pesquisa.

Por intermédio da abordagem das vivências de artífices, em articulação com o pensamento sobre o paradigma estético de autores como Foucault (2007), Bachelard (2001), Deleuze (1998) e Guattari (1992), discutimos as condições e características essenciais da

experiência estética e coletiva do artesanato, a fim de estabelecer uma relação entre o *ethos* do artesanato e o cuidado de si como estética da existência.

Finalmente, perscrutamos as implicações ético-políticas das relações de poder e saber que têm gerado a desvalorização e a invisibilização das produções criativas e estéticas sobre grupos sociais, comunidades e pessoas que criam e se expressam por meios alternativos aos padrões hegemônicos do universo das artes. A finalidade de apresentar experiências criativas artesanais não consiste em propor um modelo estético e comunitário a ser seguido, mas em servir-se dessa vivência no que ela carrega em si mesma de força de desestabilização das relações de poder que formatam as experiências cotidianas. A valorização do comunitarismo refere-se a relevante componente afetivo e relacional do fazer artesanal.

Para o filósofo Félix Guattari (1992), não é possível nos desnudarmos completamente de nossas categorias de análise do presente; mas, estarmos cientes dessa condição nos auxilia a manter uma posição crítica da pesquisa e de nós mesmos como pesquisadores, entendendo que estamos diretamente implicados nesse processo de análise. Segundo o filósofo, devemos nos guiar por uma atitude prudente de pesquisa: a de não transpor as categorias e referenciais analíticos do presente para efetuar a investigação do passado. Segundo Guattari (1992, p. 129):

Se não é ilegítimo e se é sem dúvida inevitável projetar sobre o passado os paradigmas estéticos da modernidade, isto só pode acontecer com a condição de se considerar o caráter relativo e virtual das constelações de universos de valor, às quais dá lugar este tipo de recomposição.

Essa indicação do filósofo nos faz lembrar dos limites das ferramentas conceituais e práticas do presente e nos orientou neste trabalho, que não tem a intenção de oferecer modelos de criação, nem tampouco propor definições conclusivas, mas visa demonstrar a conjuntura contingente de instituições e conceitos do campo das artes que se supõem universais, na qual se convencionou nomear determinadas obras como arte, conferindo-lhes *status* e prestígio social, e outras como artesanato, imputando-lhes um certo grau de marginalização⁷. Dessa forma, também nos servimos do caráter contingente que o artesanato ocupa no período contemporâneo com o objetivo de abordar as possibilidades de emancipação da vida.

⁷ Longe de ser um problema, o caráter marginal do artesanato indica uma potência de resistência que será analisada no quarto capítulo desta tese.

É importante ressaltar que nossa proposta não consiste na busca nostálgica de um modelo ideal de produção artesanal, nem tampouco de transportar o fazer do artesão da Antiguidade Grega ou do período medieval para a atualidade. Também não se trata de realizar uma escolha pelo fazer artesanal a partir do modo pelo qual ele se mostra no presente. Mas de, por meio de uma problematização do fazer artesanal, refletir sobre a forma a qual vivenciamos a práxis manual e quais seriam os possíveis efeitos disso para a nossa existência. Diferentemente das teorias que procuram um modelo ideal, no qual haveria um estado de plenitude dos sujeitos, do coletivo e da sua produção, não apontamos para essa perspectiva. Conquanto não contemplemos o fazer artesanal com base nos referenciais do passado nem tampouco da atualidade, isso não significa que não existam forças inventivas, na atividade artesanal, com potencial ético e poético no mundo contemporâneo e em outros períodos da história.

Foucault (2022, p. 256) aponta para a necessidade de a reflexão crítica manter abertura a uma análise genealógica também criativa, “[...] a fim de mostrar como as coisas foram estabelecidas e deixar um espaço de liberdade para a criatividade”.

Ao realizarmos uma cartografia do fazer artesanal, não temos por objetivo dar conta da totalidade das implicações e problemáticas que esse tema suscita, mas sim percorrer algumas linhas que o estudo possibilitou e, por meio dessas costuras, manter outros fios soltos, entendendo que o exame aqui proposto convoca a uma análise criativa, também, da própria pesquisa. Conforme assinalam Quintana e Soto (2023, p. 20):

Esta reducción historicista o conceptualista puede ser también muy problemática, pues descarta la emergencia de lo impensado, de lo que puede surgir como inédito, excediendo unas condiciones determinadas de producción o un marco de comprensión previamente asignado como contexto.

Quintana e Soto (2023) defendem o pensar situado como efeito do plano relacional, de afetabilidade, como conjunto de elementos heterogêneos. Nessa linha, a perspectiva epistemológica relacional adotada na pesquisa do fazer artesanal envolve a análise de uma pluralidade de relações que definem e formatam a atividade artesanal em diferentes contextos, na história. Contudo, e não menos importante, examinamos o fazer artesanal no que ele guarda de inédito, como possível experiência poética, ética e política. Assim, a reflexão sobre

o fazer artesanal revela possíveis resistências às imposições de dominação e padronização da vida que se mostram nas ações e relações que estabelecemos com os objetos. Em contraposição às tendências contemporâneas que formatam e subjagam a existência, a compreensão ético-poética do fazer artesanal constitui-se como uma importante temática de intervenção, no campo da filosofia crítica.

Usando essa concepção para analisar a práxis artesanal, temos por hipótese que a *aisthesis* artesanal participa do plano da criação, podendo promover uma emancipação que conjectura ações transformadoras. A experiência com o artesanato será entendida sob esta orientação:

Tratava-se de saber governar a própria vida para lhe dar a forma mais bela possível (aos olhos dos outros, de si mesmo e das gerações futuras, para as quais se poderia servir de exemplo). Foi isso que tentei reconstruir: a formação e o desenvolvimento de uma prática de si cujo objetivo é constituir-se como operário da beleza da própria vida (Foucault, 2017d, p. 1.490, tradução nossa).⁸

Tecer a pesquisa é tarefa que nos exige a paciência própria do tempo artesanal e a atenção a cada fio conceitual. Nesse caminho, desatamos alguns nós que seguem firmes nas formatações das subjetividades; porém, para desmanchar esses fios e soltar as amarrações das *epistemes*, será necessário afrouxar essa costura, para que possamos visualizar quais linhas sustentam a trama da epistemologia que rege verdades e poderes, no universo das experiências estéticas. O desembaraçar das linhas revela não somente os arranjos históricos e metodológicos que tecem o modelo hegemônico de produzir arte, mas como a *episteme* teceu e tece os modos como devemos sentir, pensar e criar. Acompanhar esses entrelaçamentos proporciona a abertura e a liberdade dos fios para que outras costuras, outras tonalidades e outras composições possam ser inventadas.

Para pensar a produção artístico-artesanal, é necessário nos libertarmos dos fios que nos amarram aos enlaces dos poderes; e, especialmente, recorrermos à construção de enlaces epistêmicos e práticos que envolvem a inclusão de formas singulares de pensar e de criar.

⁸ No original: “Il s’agissait de savoir comment gouverner sa propre vie pour lui donner la forme qui soit la plus belle possible (aux yeux des autres, de soi-même et des générations futures pour lesquels on pourra servir d’exemple). Voilà ce que j’ai essayé de reconstituer: la formation et le développement d’une pratique de soi qui a pour objectif de se constituer soi-même comme l’ouvrier de la beauté de sa propre vie.” (Foucault, 2017d, p. 1.490).

O que é, afinal, o fazer artesanal? É a criação de uma obra manual e reproduzível, realizada de forma coletiva, anônima e contextualizada? O artesanato seria, então, fruto de uma criação que se opõe à arte, sendo esta última o resultado da produção do artista solitário que constrói a sua obra de maneira original, autônoma e intelectualizada? O fazer artesanal teria uma potência transformadora para a vida ou seria um modo de produção dominado pelo sistema de poder da era capitalista?

No decorrer da pesquisa, nos deteremos no exame das condições de possibilidade que atuaram e atuam para gerir as nossas relações com a arte-artesanato e os efeitos dessas relações para a vida. No entanto, não queremos dizer que o poder representa um domínio global e absoluto sobre a criação artístico-artesanal. Também não partimos da concepção de que a arte-artesanato seria uma atividade, em si mesma, transformadora e desvinculada das influências do poder. Na verdade, o fazer artesanal e a obra de arte-artesanato, assim como o sujeito e o coletivo, são compreendidos não como identidades ou essências de entidades que preexistem em face das relações, mas como efeito da complexidade relacional e heterogênea intrínseca à própria constituição do conceito e da prática que os cercam.

Com o intuito de realizar essa genealogia, recorreremos à figura de Penélope, que corresponde a uma rainha que, na mitologia grega, possui grandes habilidades manuais e políticas.

No mito de Penélope, é narrada a história de uma mulher que, após 20 anos sem saber notícias de Ulisses, seu esposo, que partira para a Guerra de Troia, viu-se pressionada a escolher um novo marido. Para evitar isso, Penélope recorreu a um artifício: prometeu casar-se novamente assim que concluísse a feitura de um sudário para o sogro. Com o intuito de adiar o término do manto, Penélope, na presença de todos, fiava de dia e, afastada do público, desfazia a costura à noite. A atitude de Penélope de tricotar, mas também de desfazer o manto, de forma resguardada, ao olhar da sociedade, traduz-se em uma ação estratégica de resistência. Porque Penélope era considerada uma mulher extremamente habilidosa na urdidura dos feitos artesanais da tessitura, com grande capacidade para costurar e descosturar, para atar e desatar nós, nos servimos de sua figura como metáfora que orienta esta pesquisa. E é com Penélope que seguimos na costura deste trabalho, acompanhando as linhas, os laços, os

emaranhados, os nós, as ligações e os desligamentos de conceitos presentes não apenas na materialidade dos laços, mas também nas linhas das relações, nas linhas das vidas.

A socióloga Ana Paula Simioni (2010, p. 8) explica que a qualificação do bordado como atividade artesanal essencialmente feminina é resultado de uma construção histórica:

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, “textilidade”. A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em início do século XX, ainda se encontram indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade.

Penélope, personagem feminina da mitologia grega que experimentou a opressão, foi instada a se submeter a um casamento que não era de seu desejo. Ela também vivenciou a violência de ordem epistêmica, ao ter a sua história contada não como a de uma heroína, mas como personagem secundária numa trama cuja figura heroica é o guerreiro Ulisses. Apesar de a história apresentar Penélope como uma figura acessória, a personagem se imortalizou por meio dos registros e pela disseminação dos contos mitológicos que a envolvem – diferentemente das histórias de muitas mulheres, nunca contadas, invisibilizadas pelas *epistemes* dominantes. A predileção pela figura de Penélope se deve, pois, ao caráter minoritário que o mito nos conta sobre a figura feminina da personagem e também à atividade artesanal do tecer.

Contudo, muito embora a história que nos é contada sobre Penélope caracterize a personagem como alguém *menor* em relação a Ulisses, que aparece como um grande rei e guerreiro, Penélope e sua atividade manual de tecelagem demonstram grande potência de liberdade.

Por que e para que Penélope tece? Ela tece porque não aceita o destino imposto por terceiros. Assim, ela tece o seu próprio destino; e, à medida que o tece, ela afirma a sua história e as suas escolhas. A perspectiva hegemônica do mito de Penélope interpreta a sua

atitude como uma espera passiva. No entanto, consideramos que o ato de tricotar de Penélope guarda um alto grau de autoria, alinhado a um sentimento de esperança⁹.

O mito de Penélope nos remete, portanto, à habilidade política de avaliação do momento preciso do estabelecimento e desfazimento dos vínculos e caminhos de pesquisa. Afinal, produzir pesquisa revela os limites das escolhas conceituais que tomamos, no processo da escrita. Esse percurso se assemelha ao ato de tricotar, em que nos enlaçamos com determinados fios conceituais, mas, por uma condição ética, igualmente carecemos de nos desprender de outros.

A nossa aposta é que uma certa maleabilidade nos auxilie na tarefa de desembaraçar alguns fios e nós rígidos, que foram alinhavados historicamente. Também almejamos apresentar costuras possíveis, que nos ajudem na tarefa de compreensão da costura complexa e das ligações híbridas de que dispõe o artesanato.

A afirmação da inseparabilidade entre pensamento e ação consiste em uma dessas predileções teóricas. Fazer uma distinção entre pensamento e ação não significa aceitarmos a hierarquia entre as atividades ditas do pensamento e as atividades manuais. Na costura da pesquisa, essa hierarquia é desmantelada em nome de saberes e sensibilidades plurais. Da mesma forma, observamos que, no decorrer da história a que temos acesso, foram construídas determinadas teorias que, por uma escolha teórico-metodológica, excluíram e/ou menosprezaram o papel do corpo, dos afetos e das sensações, como destacamos adiante nas análises de Platão (2020, 1988) e Aristóteles (2020, 2014, 1988).

A atitude clandestina de Penélope, de desconstrução do sudário, nos remete à característica transgressora da arte e do artesanato, compreendida por autores do campo das artes como fios da marginalidade, da poética, dos encontros alegres e das delicadas *artes menores*. Esses autores nos tornaram possível a identificação de linhas mais delicadas, de forças poéticas e transformadoras, no seu aspecto mais simples, de micropoéticas do cotidiano.

⁹ A esse respeito, é importante assinalar que a esperança só representa uma força autoral na medida em que é resultado de uma ação própria, diferentemente da espera, que equivale a uma atitude, de fato, passiva diante dos acontecimentos. O mito de Pandora corrobora com essa concepção, posto que a esperança exprime um aspecto de protagonismo, e esse aspecto positivo resulta do fato de a esperança permanecer na caixa de Pandora – da condição de *estar com* –, de modo distinto das demais categorias, que, por se afastarem de Pandora, revelam-se um grande mal.

O método genealógico de Foucault (2015), entrelaçado com outros olhares e campos como a literatura, a sociologia, a antropologia e as artes, mas também com narrativas de pessoas e coletivos que vivenciam o fazer artesanal de forma intensiva, nos possibilitou seguir as linhas que evidenciam as relações de saber-poder ao longo da história, comprometendo as linhas poéticas e limitando a liberdade. Também nos propiciaram identificar as linhas vibrantes, móveis, resistentes, delicadas que permitem a abertura de pontos ilimitados na criação de novos bordados, novas amarrações para a costura a que nos propomos: da poética da manualidade, no cotidiano.

A condução desta pesquisa é, pois, alinhavada pela ideia de *artesanato conceitual* (Mills, 2009): a cada criação conceitual, há novas ferramentas para a compreensão dessa realidade. E, assim, um conceito pode ser embrutecido, devido à pretensão de lhe emprestar uma universalidade; ou pode ter a delicadeza artesanal de empreender formas singulares de ver e de perceber o mundo.

Tanto o nosso objetivo de estudo – o fazer artesanal e o artesanato – quanto a análise histórica dos campos da arte e do trabalho são possibilidades de operarmos novos enlaces, novas texturas, novos novelos de coexistência, novos caminhos, novas linhas, novos sentidos – mas sempre como agenciamentos provisórios.

Na linha do mito de Penélope:

O tecelão, a fiandeira, Penélope ou não, pareciam-me antigamente como primeiros geômetras, porque sua arte ou artesanato sonda ou explora o espaço com nós, vizinhanças e continuidades, sem qualquer intervenção da medida, porque suas manipulações táteis antecipam a topologia. O pedreiro ou o agrimensor ultrapassam os geômetras no estrito sentido da métrica, mas aquela ou aquele que tece ou fia precede-os na arte, na ideia, quem sabe na história. (Serres, 2001, p. 79).

1 A COSTURA DOS PRIMEIROS FIOS: UMA GENEALOGIA DA ARTE E DO ARTESANATO COMO PERSONAGENS DISTINTOS

A história e as ciências naturais foram úteis para vencer a Idade Média: o saber contra a crença. Agora lançamos a arte contra o saber: o retorno à vida! (Nietzsche, 1987, p. 11).

Neste capítulo, investigamos a especificidade do trabalho do artífice e as condições de possibilidade que produziram, ao longo da história, as dicotomias entre o pensamento e a ação, a arte e o artesanato, a teoria e a prática, a cultura e a natureza, o corpo e a alma, o sujeito e o coletivo. Consideramos que essas dualidades foram responsáveis pela separação entre arte e vida.

Para tanto, a despeito de reconhecermos a importância da obra filosófica de Kant (1993) *Crítica da faculdade do juízo* e das apropriações das teorias de Platão (2020, 1988) e de Aristóteles (2020, 2014, 1988) para a construção do conceito de *arte moderna*, nos guiamos pelo método genealógico de Foucault (2015). Para analisar os efeitos dos discursos e práticas advindos do moderno sistema de artes, nos apoiamos na ideia foucaultiana de que as instituições modernas são constituídas a partir de relações complexas de poder que, por isso mesmo, extrapolam a análise restrita aos discursos. Para entender esse processo, examinamos os princípios filosóficos que impulsionaram o novo conceito de arte na modernidade, mas também nos voltamos para as condições não discursivas dessa operação.

A prerrogativa de Foucault (2024) acerca do processo de criação das instituições modernas é que elas surgiram, na passagem do século XVIII para o século XIX, com o objetivo de instituir um ordenamento de sujeição e conformação dos indivíduos às normas, produzindo os nossos atuais modos de viver. Para Foucault (2024), no início do século XVIII as relações de poder passam a ser regidas pela necessidade de gestão da vida. A arte e o artesanato nasceriam, então, nesse contexto histórico e político de criação das instituições modernas dos séculos XVIII e XIX, que visavam normalizar os comportamentos e as produções de sujeitos e coletivos.

Vamos trabalhar com base no conceito genealógico de Foucault (2015) para elaborar uma história do sistema de artes moderna, visto que a arte moderna faz parte de uma dinâmica

de discursos de verdade que nos afeta, nos constitui e não está isenta de poder. Essas análises indicam que a institucionalização da arte constituiu um processo complexo e historicamente construído que se iniciou ainda na época renascentista¹⁰, período anterior ao surgimento do conceito de arte moderna – que legitimou a arte, bem como determinou os critérios dessa atividade e o domínio no qual as relações com a arte e o artesanato deveriam ocorrer.

Muito embora, neste capítulo, nos concentremos nas análises epistemológicas para examinar os discursos classificatórios que hierarquizam as atividades artísticas e as atividades artesanais, estabelecendo uma menor relevância destas para com aquelas, nos guiamos pelo pensamento de Michel Foucault (2015, 2024) entendendo que a construção das *epistemes* tem suas condições de possibilidade não só em saberes, mas também em práticas do âmbito afetivo, econômico, cultural, social, político que são externas ao próprio discurso.

Segundo Machado (2009, p. 167):

Seu objetivo não é principalmente analisar as compatibilidades e incompatibilidades entre saberes a partir da configuração de suas positivities; o que pretende, em última análise, é explicar o aparecimento de saberes a partir de condições de possibilidade externas aos próprios saberes, ou melhor, que, imanescentes a eles – pois não se trata de considerá-los como efeito ou resultante –, os situam como elementos de um dispositivo de natureza essencialmente política. É essa análise dos saberes que pretende explicar sua existência e suas transformações, situando-os como peças de relações de poder ou incluindo-os em um dispositivo político que, utilizando um termo nietzschiano, Foucault chama de “genealogia”.

Ao analisar a constituição do saber sobre o sujeito, Foucault (2015, 2024) não apenas aborda as condições de possibilidade das ciências, como também revela como se estabelecem os saberes na sociedade moderna do século XIX. Nesse sentido, os saberes constituídos pelas instituições de arte fazem parte de um dispositivo estratégico de poder que visa não apenas ao controle do mercado de artes, mas também à construção de discursos e práticas que intentam eliminar a busca do sujeito por experiências estéticas transformadoras.

Isso posto, é preciso identificar as condições sociais, políticas e discursivas que o Ocidente produziu no universo da arte, instaurando formulações conceituais e institucionais que hierarquizam e dividem as atividades em intelectuais ou mecânicas. Nessa direção, nos interessa realizar uma análise histórico-política para compreender como e em que momento o

¹⁰ Shiner (2020) revela que, muito embora, no Renascimento, existissem alguns indícios de práticas e conceitos do que hoje nomeamos como arte – no sentido de uma arte autônoma –, esses exemplos são pontuais e não permitiram o surgimento da arte tal qual a concebemos na modernidade.

trabalho do artista se dissociou do trabalho do artesão; e quais foram as implicações estéticas, éticas e políticas reservadas ao fazer artesanal a partir do novo sistema de valores fundado pela modernidade. Nossa intenção com a crítica do processo de institucionalização da arte a partir da modernidade não é negar a potência afetiva e crítica das experiências e obras artístico-artesanais, mas questionar a hierarquização produzida pelo sistema de artes e, principalmente, os efeitos de tais privilégios e classificações nas relações de produção e experiências dos corpos.

Não se trata apenas de buscar uma historicidade do elemento estético na arte com o objetivo de problematizar o tema da institucionalização do moderno sistema de artes, mas de analisar como a arte ocidental promoveu redes de poder e de discursos de verdade sobre a arte que afetam os modos pelos quais nos relacionamos com a arte na contemporaneidade.¹¹ Sobretudo, interessa-nos investigar de que modo os discursos de verdade sobre a arte e as práticas de arte na modernidade se constituíram como importantes ferramentas tecnológicas de controle das subjetividades.

Nessa linha, abordaremos o fenômeno da produção de autenticidade da arte na modernidade como um dispositivo. Foucault (2015, p. 364-365) conceitua assim o dispositivo:

Por esse termo, tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre esses elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação dessa prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Em terceiro lugar, entendo o dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função responder a uma urgência.

Ao definir o dispositivo como algo essencialmente heterogêneo, Foucault (2015) determina a perspectiva múltipla do âmbito do poder. Nessa dimensão multifacetada do

¹¹ O modo pelo qual o paradigma estético do sistema de arte moderna influencia as relações dos sujeitos e coletivos na atualidade será abordado no segundo capítulo.

dispositivo da arte-artesanato estão presentes os elementos referentes ao discurso e ao domínio não discursivo.

O emprego do conceito de *dispositivo* nesta pesquisa deve-se à perspectiva complexa e relacional que demanda a questão da análise dos discursos de verdade e poder que envolvem a criação da arte e do artesanato, assim como dos efeitos dessa produção. As instituições são definidas por Foucault (2015) como um dispositivo de controle que produz tecnologias discursivas e práticas que contribuem para a criação de subjetividades submetidas às normatividades. Visto que o poder advém das relações e as permeia – em face do que sequer podemos nos localizar *fora* do poder e sempre somos partícipes dele –, o poder nos afeta e nos constitui.

Assim sendo, nós então questionamos: como o poder permeia as nossas relações com a criação artístico-artesanal na atualidade? Nessa perspectiva, a pesquisa seguirá a genealogia de Foucault (2015) para analisar as relações de poder e os discursos de verdade estabelecidos para a construção das práticas de produção e de campos de saber acerca do que nomeamos como elemento estético. Nossa intenção, com isso, é realizar a desconstrução de conceitos e práticas que seguem alinhados por relações de poder e de saber que têm o afã de determinar quais sejam as formas universais de conceber os processos criativos. Esse tecido conceitual, que elaborado no decorrer do período moderno, encobre e silencia a pluralidade de criações e de sentidos estéticos presentes em diversas culturas e povos. Porém, eis que nos assaltam algumas questões: como a instituição de arte produziu novas formas de perceber, de sentir e de pensar? Quais são os efeitos de saber e de poder que se produzem em meio à hierarquização das atividades entre atividades do pensamento ou manuais? Que sensorialidades nos guiam e afetam ao lidarmos com as atividades artesanais?

Neste capítulo, analisamos ainda como o grego antigo nomeava as suas criações como artifícios e não como arte separada do artesanato, visto que tais categorias não existiam, no seu tempo. Por fim, demonstramos que a separação entre arte e artesanato, como criação recente, produziu novas *epistemes* que afetam e subjagam as relações dos indivíduos com o fazer, o corpo, o sensível, a imaginação, o pensamento e o desejo. Dessa maneira, não almejamos propor um novo tecido, com uma nova formatação, mas possíveis costuras que

possam abrir essas linhas históricas dos conceitos para a construção de outras teceduras, outros emaranhados que possibilitem apontar para a produção de criações conectadas com a vida e com outras formas de sentir, de pensar e de criar.

Embora as questões levantadas neste capítulo não sejam novas e já tenham sido abordadas por diversos autores, principalmente dos campos da sociologia e da antropologia, a originalidade de nossa análise se revela no diálogo que estabelecemos com esses pensadores e com as análises de Michel Foucault para abordar o conceito de autoria e suas implicações éticas, estéticas e políticas sobre as condições do fazer manual, na atualidade.

A fim de examinar os efeitos das dualidades impostas entre pensamento e ação, intelecto e técnica, arte e artesanato, no mundo da arte, buscamos inicialmente identificar as condições de possibilidade que legitimaram as artes visuais como artes liberais na Itália e na França. Esse processo corresponde ao marco da separação entre a atividade do artesão e a atividade do artista, conferindo a este último a condição de autor e criador individual de uma nova obra, ou seja, original. Nessa avaliação, nos cabe evidenciar as peculiaridades e as consequências da distinção entre arte e artesanato, bem como da distinção entre arte erudita e arte popular, que foram cruciais para o estabelecimento da divisão de valor hierárquico entre trabalho intelectual e trabalho manual. Esses princípios nos auxiliarão a compreender as implicações da separação entre arte e vida, na atualidade.

Muito embora essas dicotomias sejam construções históricas as quais, apesar de se afirmarem como realidades universais, são, na verdade, a maneira pela qual se constroem discursos de verdade e relações de poder, temos como hipótese que a institucionalização da arte promoveu efeitos que não apenas condicionam a relação estética do indivíduo e da sociedade com a arte, mas também conduziram à sujeição, por meio da normatização sobre os diversos âmbitos da existência.

1.1 A AUTONOMIA DA ARTE: A INVENÇÃO DA ARTE E DO ARTESANATO

O novo sistema de artes se originou no século XVIII e foi resultado de um conjunto de transformações sociais, culturais, econômicas, políticas e conceituais que ocorreram na

sociedade moderna (Shiner, 2020). Desse modo, tomaremos como ponto de partida a criação da arte na modernidade e seu contexto histórico na Europa do século XVIII. A ideia de arte como instituição autônoma foi fundada, pois, no âmbito histórico do estabelecimento da modernidade, como fruto da ascensão do individualismo e do modelo de produção burguês. No Renascimento, a emergente burguesia europeia promove o surgimento de uma subjetividade individualista e, sobretudo, suscita que a arte se torne um trabalho liberal. Com o objetivo de adquirir reconhecimento e *status* social, a classe burguesa passa a patrocinar a produção artística, adquirindo coleções particulares de obras de arte (Goldstein, 2014).

O modelo de sociedade industrial foi um importante fator para o desenvolvimento de valores individuais que se construíram apoiados nos ideais e práticas de eficácia, eficiência e independência, recompensados por meio da produtividade individual. O movimento estético e filosófico do romantismo promove a supervalorização da subjetividade individualizada, que dissemina a visão do artista como um ser genial, capaz de criar obras únicas.

Com a fundação da subjetividade privada, o individualismo é mantido por meio da ilusão de igualdade e liberdade. Essa subjetividade é construída a partir do momento em que o sujeito se percebe como independente e autônomo e mantém uma relação de desprezo para com as relações coletivas de produção. Até a época medieval, as relações de trabalho e de interação social estavam ancoradas nos princípios de trocas sociais e de um modelo coletivo de produção. Com a ascensão da subjetividade privada, baseada nas ideias de independência e de liberdade nas relações, passam a predominar as relações pautadas no individualismo (Figueiredo; Santi, 1998). Sennett (2009, p. 275) explica esse cenário como consequência da desqualificação profissional e de demissões em massa de trabalhadores qualificados. Para o autor, o que na verdade se perdeu com o surgimento do trabalho especializado da era moderna “[...] foi a comunidade”.

Nesse processo de autoidentificação de uma subjetividade privada e de reconhecimento da liberdade, fundados na ideia de individualismo, uma necessidade essencial foi abarcada pelo campo das artes: a da autonomia do artista como profissional liberal. O processo histórico que desencadeou a autonomização do artista faz parte de um complexo de

relações de ordem econômica, social, cultural, artística e filosófica que está intrinsecamente articulado ao desenvolvimento de uma subjetividade privada e individual.

Por outro lado, as redes de saber e poder que impulsionaram uma hierarquização da arte que agiu em prol de uma desvalorização das práticas manuais, apresentam condições de possibilidade na tradição filosófica que, desde os filósofos metafísicos, estabeleceram uma valorização do intelecto em oposição ao corpo. A relação com a arte-artesanato, fundada na experiência contemplativa e na definição da estética da obra, foi essencial para o ganho de autonomia da arte, no Ocidente. A teoria da estética kantiana, no período moderno, foi essencial nesse processo, que já se ensaiava desde o Renascimento. Kant (1993), na *Crítica da faculdade do juízo*, sistematiza a teoria de que a arte deve estar isenta de toda e qualquer função, como obra desvinculada de qualquer relação e que justifica a sua origem por meio da noção do artista como um ser dotado de genialidade e responsável original pela criação da obra.

A partir da ideia de arte como atividade desinteressada e superior – regida pelo intelecto, com um juízo de gosto –, a *episteme* do elemento estético aprofunda a separação de classes sociais, que passam a se definir por meio de suas atividades e interesses. Nesse contexto, nem aos artistas serão autorizados os prazeres sensoriais, os prazeres da carne, pois a arte passa a ser atividade elevada, que pertence ao intelecto e que não admite o usufruto dos deleites do corpo. A arte, para alcançar o status de atividade mais elevada, precisou se afastar dos ditames do corpo e se afirmar como produção do intelecto. Sendo assim, a arte passa a significar um fazer do espírito que transcende a dimensão corporal e assume um papel divinizado, que exige a busca de um prazer sofisticado e desinteressado.

Na obra *A invenção da arte*, Shiner (2020) defende a tese da reconciliação da arte-artesanato com a vida e, sobretudo, questiona o estatuto atemporal e universal da arte e critica a ideia do sentido atual que atribuímos à arte, como obra desvinculada dos contextos que a precedem. A análise histórica realizada pelo autor nos convida a retornar aos contextos históricos e sociais nos quais a arte estava inserida até o Renascimento. Nesse sentido, Shiner (2020, p. 25) afirma que, até o século XIX, “[...] a ideia da contemplação desinteressada se

aplicava a um deus: de aí em diante, a arte para muitos membros das elites cultas se converteria em um novo cenário para a vida espiritual”.

O prazer estético – prazer desinteressado, refinado e direcionado às elites – configuraria um prazer superior do espírito, porque desvinculado do corpo, das sensorialidades e dos afetos. Tal prazer almejado situaria a experiência estética com a ideia de obra criada de forma desinteressada. Ou seja, é necessário que haja um aprendizado de desprendimento em relação aos valores do corpo, para que se possa alcançar as verdades da alma. O corpo, os sentidos, os afetos, a materialidade não são vistos, assim, como faculdades que permitem a criação estética, tampouco o prazer estético e, consequentemente, a compreensão da arte.

Nas palavras de Shiner (2020, p. 25),

A comienzos del siglo XIX también se dividió la antigua idea de función en las artes de tal modo que se atribuyó a las bellas artes un papel espiritual trascendente en tanto que reveladoras de una verdad más elevada o en cuanto que auténticas medicinas para el alma.

Pressupor que a manualidade da criação é uma habilidade que não condiz com as atividades artísticas – isto é, elevar o status do artista e da arte como atividade superior – equivale não apenas a considerar o corpo um obstáculo para a capacidade reflexiva do pensamento, como construir todo um imaginário que se propõe a desautorizar as experiências estéticas do cotidiano. Em última instância, a atividade contemplativa e desinteressada da arte, que permitiu a autonomia da obra de arte e do artista, impulsionou a experimentação da arte desvinculada dos prazeres ligados ao corpo. Nessa medida, tanto o artista quanto o espectador deverão alcançar os valores elevados do intelecto, para se conectarem com a arte. Quanto maior o distanciamento do corpo, mais próximo o alcance da arte pela atividade do intelecto.

Para dar vida à autêntica arte, a experiência sensível e afetiva que requer um interesse precisou ser extinta. O processo histórico de institucionalização das artes não apenas criou classificações hierárquicas entre as diferentes atividades e relações com a arte-artesanato submetidas aos valores de mercado, como também direcionou à experiência contemplativa um caráter de verdade suprema, na qual os sentidos só alcançam o significado da arte por meio da experiência desinteressada. Advêm desse processo o conceito de originalidade como exigência para criação de uma obra única; o desenvolvimento da teoria da arte; e o

estabelecimento de uma instituição acadêmica reconhecida como locus responsável pelo ensino das artes plásticas. Todo esse aparato possibilita a legitimação da independência do artista, no universo das artes liberais.

A conceituação do objeto artístico como obra desprendida de utilidades e de relações que determinem a sua criação apresenta uma importante contradição no argumento kantiano, visto que, se a obra de arte existe em si mesma, como pura forma e desligada das relações que a constituem, e se sua existência está ausente de função, como explicar que as obras renascentistas que hoje são expostas em museus de arte foram criadas para cumprir uma função, como, por exemplo, nos quadros que representavam figuras divinas e eram encomendados pelas igrejas? Já a defesa da autonomia da criação é contradita quando se verifica que o artista não está isento de uma rede de relações que influenciam e até determinam a criação e a circulação da obra.¹²

Essa transição do artista-artesão para o artista individual marca uma nova dependência socioeconômica: o artista, que antes estava ligado às corporações de mestres artesãos, já a partir do Renascimento fica submetido ao rei e à alta aristocracia. Todo esse novo sistema organizacional do campo da arte e do fazer artístico se constrói em função da legitimidade da “verdadeira” autoria.

É difícil precisar a data, mas sabe-se que esse processo já demonstra seus determinantes de valores individualistas desde os séculos XV e XVI, muito embora seja o século XIX o período de maior independência dos artistas em relação às corporações, devido à flexibilidade nas relações estabelecidas com diferentes protetores/patrões.

Há assim o desenvolvimento processual da quebra de todo um sistema pautado na tradição do ensino-aprendizado das técnicas e na proteção do artista-artesão pela corporação. A independência do artista-artesão em relação ao sistema corporativo, ao mesmo tempo que lhe confere maior liberdade nas produções, constrói as condições determinantes para a distinção do artista como um ser criador de obras originais. O conceito de criação não é mais compatível com a produção coletiva e a relação de ensino-aprendizado de técnicas do sistema tradicional das corporações de artesãos.

¹² Esse tema será mais bem analisado na subseção deste capítulo.

Para Gilberto Velho (2006, p. 136):

[...] ao mesmo tempo em que vai se desenvolvendo uma noção de aura, que singulariza a obra do artista criador e passa a distingui-lo do universo mais anônimo de artesãos e corporações, cultiva-se outro tipo de laço de dependência de natureza hierárquica, em que mecenas/patrões são membros da alta aristocracia, tendo as cortes como expressão de novos estilos, gostos e padrões de relacionamentos.

Logo, uma vez que o conceito de originalidade passa a ser tomado como sinônimo de genialidade, o *status* de artista e da obra de arte será legitimado quanto mais o artista se mostrar isolado de qualquer mediação que interfira na sua criação.

Gilberto Velho (2006) e Lichtenstein (1994) explicam que, na nova configuração das cortes dos Estados modernos, ainda no Renascimento, elas se tornam instituições responsáveis pela independência dos artistas em face de suas corporações, ao mesmo tempo que “[...] o inserem na hierarquia cortesã” (Gilberto Velho, 2006, p. 136). Investigar as condições que distinguem a arte do artesanato exige, assim, a compreensão dessa nova configuração, que se constitui no momento em que artesãos-artistas se destacam de suas corporações e estabelecem para si um novo tipo de relação profissional.

A modernidade criou assim as ideias da arte como atividade essencialmente intelectual e do artesanato como fazer meramente técnico. No entanto, isso não é verdade, pois a arte não prescinde da técnica e esta não pode ser separada da capacidade do pensamento.

À medida que a arte passa a ser interpretada como uma atividade do intelecto, a técnica passa a ser vista como uma condição das habilidades do corpo. Não compartilhamos dessa análise e estamos de acordo com Sennett (2009), que diz ser a técnica indissociável da expressividade.

Sennett (2009, p. 19) indica que a manualidade presente no fazer artesanal é erroneamente considerada uma mera atividade técnica ultrapassada com o advento da era industrial:

A expressão ‘habilidade manual’ pode dar a entender um estilo de vida que desapareceu com o advento da sociedade industrial – o que, no entanto, é enganoso. Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo. Abrange um trabalho muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais.

O que distingue arte e artesanato é basicamente as definições de artista e de obra de arte construída a partir do período moderno. Tais definições são, na realidade, construções conceituais resultantes de convenções sociais e políticas que traduzem a arte e o artista respectivamente como coisa e ser divinos que somente podem ser compreendidos por pessoas especiais e dotadas de um requinte intelectual e cultural.

Até o século XVII, a arte-artesanato não apresentava um significado e valor em si mesma (Shiner, 2020). As criações artístico-artesanais eram fruto de uma fabricação, e a sua relevância estava ligada à finalidade à qual a arte se destinasse. Sendo assim, a arte-artesanato reunia os aspectos da finalidade, do significado, da imaginação, da técnica, da tradição e da relação com diferentes contextos. Desse modo, as obras gregas e romanas que hoje consideramos arte faziam parte de rituais religiosos e/ou festivos que estavam associados a um determinado contexto cultural, político e religioso.

A respeito das classificações do sistema de arte, Shiner (2020, p. 412-413) atenta para a necessidade de a arte-artesanato transcender essas hierarquias e dicotomias:

Incluso si, por efecto de algún sueño antiarte radical, fuera posible dismantlar las instituciones existentes y reemplazar los ideales excluyentes de las bellas artes por las normas de la artesanía y del arte popular, con ello tan sólo estaríamos invirtiendo una deplorable polaridad que se produjo hace mucho tiempo. Obviamente, la respuesta al arte dividido no es el rechazo de los ideales de libertad, imaginación o creatividad, sino su unificación con la facilidad, el servicio y la función.

Estamos de acordo com Shiner (2020) quanto ao fato de que os discursos e práticas que envolvem a arte, ao longo da história, são contingentes e que, por isso, não se pode falar de uma perspectiva especialista e universal da arte. Para o autor, a arte e o artesanato consistem em invenções europeias da modernidade, que datam do século XVIII.

Nesse cenário, não é somente a arte que se revela como uma criação recente na história, mas também o artesanato, ainda que de forma subalternizada. O que é interessante notar é o fato de que, atualmente, nomeamos como arte o que consistia na atividade do artesão. Desse modo, o artífice consiste em um personagem recente na história tanto quanto o artista, visto que, até o Renascimento, não havia diferença entre a arte e o artesanato.

Conforme Shiner (2020), não é possível afirmar que no Renascimento estava presente o sistema de artes autônomo. Embora, nesse período, já figurassem algumas

expressões da arte moderna, como por exemplo o uso da nomeação *obra*, por parte de alguns pensadores, não é viável propugnar a existência do sistema de artes moderno uma vez que as artes-artesanatos e os artistas-artesãos não possuíam ali as condições conceituais e práticas relativas à arte moderna.

Até o século XV, na Itália e nos demais países da Europa, a maioria dos artistas realizava o seu ofício como artesãos, executando suas atividades conforme a tradição e com o auxílio de aprendizes e assistentes. Já os aprendizes eram pessoas que participavam da feitura das obras mediante treinamento recebido pelos mestres de ofício. As atividades dos artesãos-artistas eram realizadas nas guildas medievais sob a proteção desses mestres.

E o trabalho realizado nas guildas era caracterizado pelo alto padrão de qualidade das obras produzidas. Afirma Shiner (2020, p. 198) que:

Había otro grupo de ricos y de gentes de elevadas alcurnias a los que, aunque coleccionaban pinturas y acogían en sus casas salones asistidos por conocidos escritores y músicos, les faltaban las cualidades necesarias para una adecuada actitud estética. Aunque eran muy sofisticados, se los excluía de la clase de personas de buen gusto por los autores especializados en el tema, porque empleaban mal sus gustos refinados o lo hacían por puro exhibicionismo, para decorar sus casas o para divertirse, lo que en el siglo XVIII se denominaba “lujo”. La crítica del lujo de la clase alta es probable que haya sido tan importante para la construcción de la moderna idea de lo estético como el rechazo de la clase baja y de las mujeres, a quienes se identificaba con el placer sensorial y la utilidad.

Contudo, foi apenas a partir da modernidade que a teoria da arte e, conseqüentemente, as academias de pintura e escultura possibilitaram a desvinculação da pintura e das demais artes visuais do registro de atividade técnica. Sobretudo, isso se deveu à ascensão e ao monopólio do entendimento das artes plásticas como algo de excelência intelectual, cuja legitimidade e controle deveriam se exercer pela excelência no desenho.

Mas, por que há o interesse de uma teoria da arte para legitimar a pintura? Quais condições políticas, históricas e econômicas condicionam a atividade liberal do pintor a partir do Renascimento? E quais são as conseqüências da dicotomia do desenho e da cor para a experiência de uma *vida artista* (Foucault, 2010a, 2017a), tendo em vista que é a partir da emergência de uma concepção do fazer do artista como uma atividade liberal que a arte passa a ser uma atividade individualizada e institucionalizada como vivência restrita ao museu?

A partir do século XVIII, apresentou-se uma transformação na maneira pela qual definimos e vivenciamos a arte e o artesanato. Essa nova forma de discurso e de práticas que

são nomeadas de formas distintas, como arte e artesanato, passa a orientar o mercado e a nossa relação com o fazer criador¹³. Embora situemos o século XVIII como originário dos conceitos de arte e artesanato, no Ocidente, iniciaremos a análise genealógica sobre essa formulação e diferenciação conceitual nos apoiando em discursos sobre a pintura proferidos entre os séculos XV e XVII. Nesse cenário, Lichtenstein (1994, 2006) menciona a existência de um intenso debate, entre artistas e intelectuais, orientado por uma rígida separação entre o desenho e a cor. Essas disputas por uma epistemologia das artes visuais consistiam na busca de um discurso sobre a verdade das artes com o objetivo de afirmar uma autonomia da arte em relação às demais atividades. No século XV, presenciamos o início de uma valorização da natureza intelectual na pintura, em oposição aos discursos teóricos que valorizam a cor. Com base na análise de Lichtenstein (1994, 2006)¹⁴ sobre os pressupostos filosóficos platônicos, a teoria da arte tem sua origem determinada pelo fundamento do intelecto na pintura e nas demais artes visuais. Esse período é inicialmente caracterizado por discursos que legitimam as artes visuais como artes superiores ao demonstrar que a essência das artes visuais estava fundada no intelecto e não no sensível.

Apoiada na filosofia de Platão (2020), de negação do sensível, é realizada a investigação da origem da representação pictórica, que valoriza o intelecto em detrimento da sensibilidade. Nesse cenário, a teoria da arte opera a defesa da pintura baseada em critérios morais e filosóficos. Porém, apesar de fundamentar tal defesa na teoria de Platão (2020), os adeptos da essência da pintura identificada com o desenho encontraram impasses, nessa tese, por conta da crítica platônica à pintura, definida como uma cópia da cópia.

Ainda assim, o discurso sobre a pintura, nos séculos XV e XVI, acaba por conseguir driblar aquele arcabouço de pensamento e construir uma teoria da arte que valoriza a pintura com base no pensamento neoplatônico e na filosofia aristotélica. Nesse trajeto, o resgate do neoplatonismo e das ideias de Aristóteles, no século XV e no início do XVI, teve a

¹³ A constituição do dispositivo da arte e do artesanato também produz efeitos sobre o corpo, os afetos, os fazeres, a reflexão, a imaginação. Esses efeitos de poder serão tratados no capítulo 2.

¹⁴ Segundo Lichtenstein (1994), Platão (2020) compara a pintura com a sofística com o propósito de condenar a sofística. Ele alega que ambas são artes da ilusão.

natureza¹⁵ como tema central da relação com o desenho e permitiu o aprimoramento da tese do desenho como fundamento da pintura e das demais artes visuais, ocultando a influência da cor devido ao seu caráter de aspecto sensível da obra e que remetia ao corpo. A argumentação do desenho como representação do intelecto estava associada ao princípio metafísico da forma. Com a intenção de construir o fundamento das artes visuais baseado no discurso da razão teórica, as artes visuais e, em especial, a pintura, são concebidas como prerrogativa do intelecto e têm no desenho o seu princípio de ideal racional.

Segundo Lichtenstein (1994), as artes visuais apresentavam, antes, uma posição de inferioridade em relação às atividades liberais do século XV, e era de interesse dos pintores que a pintura ganhasse estatuto de arte liberal. No período do Renascimento – e sobretudo nos séculos XV e XVI, na Itália, e no século XVII, na França –, acerca da pintura é estabelecida uma profunda dicotomia, nos discursos, entre a cor e o desenho.¹⁶

Antes do século XV, para Lichtenstein (2006) não havia uma separação da natureza e do espírito no pensamento artístico, sendo a pintura concebida como resultado dessa união. Mediante a teoria de Platão (2020) e Aristóteles (2020), a pintura é associada à poesia, para definição da origem da representação pictórica. É importante ressaltar que a valorização do desenho, que tem seu início no século XV, na Itália, e no século XVI, na França, é incentivada

¹⁵ “Pela perspectiva do predomínio do intelecto, se pretendia alavancar o status das artes visuais como arte liberal, o que seria alcançado pela busca da essência da natureza, com a pintura e a escultura tendo então a natureza como tema central. De meados do século XVI em diante, há um rompimento com a busca pela representação da natureza devido à nova significação da arte, que passa a ser atribuída ao plano espiritual, do nível puramente intelectual; nesse momento, as artes visuais são afastadas de qualquer referência ao sensível – e não são mais mediadas pela natureza, mas pensadas segundo o modelo de racionalidade.” (Lichtenstein, 2006, p. 9-18).

¹⁶ Nesse ambiente, se produz o questionamento sobre qual seria a essência das artes visuais, impulsionando intensos debates a respeito do desenho e da cor, na Itália, no século XV, e posteriormente na França, nos séculos XVI e XVII. Enquanto as escolas de Florença e a de Roma defendiam o primado do desenho, a escola veneziana e a lombarda afirmavam a cor como primado da pintura. Para os defensores da cor, era essa a responsável pela ideia do vivo, da pintura da carne, pela representação do movimento e pelo sentimento de prazer dos contempladores da pintura (Lichtenstein, 2006). Entretanto, os partidários do desenho pautavam seus argumentos na capacidade de aprendizagem do desenho e também na capacidade de antecipação da criação pelo desenho, mediante construção da forma. Assim, o desenho é valorizado devido à sua associação com a capacidade do espírito de representação mental de uma forma. O desenho também apresentou uma finalidade de narração política, devido à representação de figuras históricas importantes e à construção de relatos histórico-políticos em imagens. Com a fundamentação da essência da pintura no desenho, percebemos a conciliação do recurso formal do quadro com o efeito narrativo (Pifano, 2016). Os chamados coloristas representavam uma grande ameaça à institucionalização das artes visuais, posto que precisavam legitimar o discurso e a prática de ensino das artes visuais apoiados na defesa do desenho. Dessa forma, acreditavam que o ensino da pintura só seria possível por meio do ensino do desenho, da forma. Para os defensores do desenho, a teoria da cor não permitia a fundamentação da arte, pois a cor não oferecia os critérios necessários para a sistematização consistente de uma teoria da arte. O argumento era de que a cor não viabilizava a análise teórica das artes, tampouco permitia a transmissão de conhecimento teórico e prático da pintura e das demais artes visuais.

pelo movimento humanista, proposto por artistas e teóricos, de resgate do pensamento da Antiguidade. A defesa da fundamentação do desenho pretendeu dar à pintura a conquista de um *status* de arte liberal. No século VI, a Itália inaugurou a autonomia da arte com a criação da Academia de Arte e, no século XVII, a França fundou a Academia Real de Pintura e Escultura (Académie Royale de Peinture et de Sculpture – ARPS). Entretanto, a criação da ARPS não garante o reconhecimento das artes plásticas como profissão nobre e liberal na hierarquia que pressupõe a superioridade das artes liberais em relação às artes mecânicas. A capacidade técnica dos artistas-artesãos, baseada no estatuto do desenho, não bastava: era preciso justificar teoricamente a arte como atividade do intelecto, dando-lhe um sentido inteligível.

No processo de consolidação das artes visuais, foi preciso a construção de toda uma sistematização teórica, pela via do critério da linguagem, para que as artes visuais lograssem reconhecimento no universo social e filosófico (Lichtenstein, 1994). Somente com a sistematização da teoria das artes foi possível provar – tanto na Itália quanto na França – a autenticação das artes visuais como uma atividade liberal e uma arte superior. Esse discurso se pautou na demarcação da diferença entre o desenho, como expressão do pensamento, e a prática do desenho como mera capacidade técnica. A habilidade técnica era explicada como uma capacidade de reprodução de técnicas específicas de uma determinada arte, mas que não conferia a capacidade de criação do artista genial. Já a teorização do desenho, como expressão da forma, permitiu uma construção discursiva a partir da filosofia platônica e aristotélica.

Diz Lichtenstein (1994, p. 151):

Seja ele pensado através de categorias aristotélicas ou platônicas [...], o desenho é sempre definido como uma representação abstrata, uma forma de natureza espiritual cuja ordem reside unicamente no pensamento, a marca de uma atividade intelectual que prova, aos olhos de quem condena a pintura, que esta obedece sempre à ordem de um ‘desígnio’, isto é, de um projeto.

Nessa operação, de conciliação entre o fundamento metafísico e a construção de uma teoria das artes, a arte se legitima como atividade superior em relação às atividades mecânicas. Nessa conjuntura, de menosprezo da técnica, o verdadeiro artista não será mais o sujeito que cria a partir do ensino do mestre, que transmite seus conhecimentos, àquele, de forma oral, e o sujeito amplia a sua capacidade criativa mediante o aprendizado das técnicas.

O artista passa a ser quem cria obras exclusivas, devido ao seu poder intelectual. Assim, a técnica está presente na criação; mas é devido à capacidade intelectual do artista que este é capaz de operacionalizar a técnica. Com isso, a técnica, como correlata da atividade manual, passa a desempenhar um papel secundário na criação artística, cuja existência depende essencialmente da capacidade intelectual do artista (Lichtenstein, 2006, 1994). Na tentativa de desvincular o trabalho do pintor e do escultor da manualidade, os discursos sobre a competência do artista precisam incorporar as ciências abstratas, como a matemática e a linguística, para conferir um distanciamento do artista das habilidades ligadas ao corpo.

Com a hierarquia que começa a se delinear no âmbito profissional, se estabelece uma supremacia das artes liberais em detrimento das artes mecânicas. Com o objetivo de desvincular as atividades de pintura e de escultura do componente manual, no ano de 1648 é realizada uma diferenciação das atividades liberais das atividades mecânicas, na ARPS¹⁷ na França, que determina o fundamento de suas atividades artísticas assentadas no princípio liberal de produção (Jorge, 2014). Com o Renascimento, as atividades dos artistas são identificadas como atividades liberais, enquanto as atividades dos artesãos são definidas como atividades puramente técnicas, mecânicas.

Conforme aponta Lichtenstein (2006), apesar de os discursos sobre a pintura buscarem definir a sua essência, o que notamos é a incidência, em muitos momentos, de análises sobre a pintura que não conseguem demonstrar uma relação direta do discurso com a prática, da teoria com a obra. Dessa forma, a autora revela que os discursos que privilegiam ora o desenho, ora a cor são discursos teóricos que apresentam mais uma posição de defesa de ideais sobre a pintura do que propriamente uma análise das obras. Assim afirma Lichtenstein (2006, p. 10): “A oposição entre o desenho e a cor é antes de tudo uma oposição teórica cuja

¹⁷ A proteção do soberano aos artistas que fundam a ARPS cria uma dependência dessa instituição para com o poder monárquico, pois o Rei Luiz XIV determina que todas as produções e reflexões artísticas deverão representar o pensamento real. A pintura e a escultura, ao reverenciarem o poder do soberano, cumprem uma dupla função política: a de imortalizar a figura do soberano, por meio da narrativa histórica que tem como conteúdo temático os grandes feitos do rei; e a de situar a pintura e a escultura na ordem do discurso, criando uma representação narrativa. Assim, a criação da ARPS, ainda que assegurasse uma certa legitimidade institucional, instaurada por intermédio do poder do soberano, não garantiu a autoridade da pintura e das demais artes visuais como profissão nobre e liberal. A análise sobre a criação da ARPS, em Paris, e a sua relação com a defesa do desenho se encontra em Lichtenstein (1994, p. 142-169).

pertinência é certamente maior para compreender e analisar discurso sobre a pintura do que das próprias obras”.

Os adeptos do desenho afirmavam que ele era uma atividade espiritual, enquanto lidar com a cor era uma atividade sensível e, por isso, ligada ao corpo, e criticavam o fazer dos coloristas por estes, segundo aqueles, se basearem na técnica e não no saber, diferenciando-a da atividade do pensamento. Na academia francesa, a maioria dos artistas era formada por apoiadores da tese do desenho¹⁸. Lichtenstein (2006) define que a criação de uma academia de desenho e escultura na França cumpria uma tripla função: pedagógica, porque o desenho permitia o aprendizado das técnicas nas escolas; teórica, dado que caberia à academia a competência de avaliar teórica e tecnicamente as obras e, sobretudo, com a disposição de inaugurar uma etapa em que haverá superioridade da pintura e da escultura em relação às demais atividades manuais; e política, em razão de a arte ter contribuído para a difusão do poder monárquico, por meio da narrativa pictórica.

As instituições de ensino de artes promoveram a dicotomia entre trabalho manual e trabalho intelectual, ao mesmo tempo que submeteram o saber do artesão, como trabalhador autônomo, ao monopólio das escolas técnicas. Mas, se é a academia, na qualidade de instituição de ensino, que conferiu às artes visuais o estatuto de atividade liberal, essa operação só foi permitida no decurso da argumentação teórica, que se deu no plano do discurso filosófico e fez emergir uma *teoria da arte*. Para Pifano (2016), em fins do século XVI, o conceito de *mimesis* foi responsável por garantir à pintura e às demais artes visuais uma dignidade ontológica, visto que cabia às artes visuais e, especialmente à pintura, a capacidade de capturar a essência da natureza, através da sua *mimesis*. Assim, é pelo poder mimético do desenho que é possível contemplar a ideia.

Por isso, no século XV¹⁹ e no início do XVI, a pintura e as demais artes visuais têm como tema central a natureza, e o desenho é tido como atividade privilegiada, pelo discurso

¹⁸ Houve somente um acadêmico que argumentou em defesa da cor. Em conferência realizada no dia 7 de novembro de 1971, Gabriel Blanchard defendeu a tese de privilégio da cor como essência da pintura. Esse ato foi interpretado com grande preocupação por parte dos integrantes da ARPS.

¹⁹ Esse período tem como representantes de seu pensamento Alberti e Vasari, que defendiam o desenho como princípio da razão. A partir de fins do século XVI, aproximadamente, a teoria da arte, cujos maiores representantes são Zuccaro e Lomazzo, toma a filosofia metafísica, em especial o conceito platônico da ideia, para afirmar o desenho como sinônimo de ideia (Pifano, 2016).

da *mimesis*. Entretanto, a imitação da natureza – com base na influência filosófica de Platão (2020) e Aristóteles (2020) – deverá ser alcançada pelo intelecto, posto que será pela razão, pelo *logos*, que se mostrará possível atingir a verdade.

Lichtenstein (1994, p. 144) declara que foi necessário à pintura se fundamentar no critério da linguagem, como discurso aceito social e filosoficamente, para se justificar e se sustentar como arte liberal: cabia-lhe “[...] provar sua relação com o discurso, mostrar que interiorizou suas exigências e caracteres, atestar que é uma arte da linguagem e que, portanto, os pintores são seres com os quais a palavra é, de certa forma, virtual, como os poetas e oradores.” Pifano (2016) sustenta, por outro lado, que a teoria da arte só é possível num ambiente em que a arte é definida como atividade intelectual.

Ainda que, para Platão (1988), a pintura não seja capaz de cumprir a função de revelar a verdade e, assim, a essência das coisas, é interessante notar a importância atribuída à filosofia platônica no processo de análise e valorização da pintura. Platão (2020) sustenta que a essência da realidade deve romper com o mundo físico, em direção ao metafísico, que se define pela ideia. E é assentada ainda na filosofia de Aristóteles (2015) e, mais especificamente, no conceito de *mimese*, que a pintura irá assumir um *status* de superioridade (Pifano, 2016).

Para Lichtenstein (1994, p. 56),

[...] o Livro X de A República tem finalidade estratégica. Através da pintura, as análises da mimese pictórica visam a sofística [...]. A sofística é condenada por sua semelhança com a pintura e a pintura é rejeitada em nome de sua analogia com a sofística. [...] Na medida em que os problemas levantados pela sofística dependem de uma teoria do conhecimento, a pintura só pode servir de exemplo se puder daí extrair argumento em favor de uma demonstração que vise estabelecer as condições de um saber verdadeiro.

Nesse sentido, qualquer questionamento à supremacia do desenho significava grande ameaça a todo esse conjunto discursivo que reuniu – mesmo que de forma contraditória – elementos da filosofia metafísica platônica e aristotélica. Ainda que a filosofia de Platão (2020) representasse afinal uma crítica à pintura, a apropriação produzida, naquilo que interessou à teoria das artes visuais, foi essencial para fundar uma certa narrativa sobre as artes visuais e, o mais importante, operacionalizar um discurso que não somente concedeu às artes visuais o *status* de artes liberais, mas o privilégio de superioridade em relação a qualquer

atividade manual. Mesmo que a teoria da arte seja resultado de um processo de adequação do discurso metafísico, não podemos negar que a primazia da razão, do intelecto e da forma, presentes tanto na filosofia de Platão (2020) quanto na de Aristóteles (2020), foi fundamental para a construção dessa narrativa e, por conseguinte, para a sustentação de uma superioridade do campo da arte.

Independentemente de a teoria da arte ter se apoiado na cor ou no desenho, percebemos que o processo de institucionalização da arte teve por objetivo influenciar o modo como se praticava a atividade artística. Outra questão que nos chama bastante atenção reside na proposta pedagógica do ensino acadêmico das artes visuais. O modelo de ensino que passa a vigorar exibe duas importantes contradições. A primeira se evidencia pelo ensino da técnica, na academia de arte. Uma vez que a academia de arte argumentava que a técnica não satisfazia o critério básico da condição de artista, posto que tanto a arte como o artista são constituídos pela via do intelecto, há uma incoerência numa prática do ensino da arte que se prestasse à transmissão do conhecimento por meio de técnicas.

A segunda incongruência está diretamente ligada à primeira e refere-se ao fato de que a própria academia também pregava que a genialidade do artista era uma condição de sua natureza, de forma que não poderia ser passível de aprendizado. Também podemos inferir que o ensino da teoria da arte não resolveu essa contradição, já que o ensino teórico da arte favorece a produção do crítico de arte, do acadêmico, mas não do artista. Quanto à função pedagógica das artes na ARPS, afirma Lichtenstein (1994, p. 153): “o que mais importa em pintura não se aprende: ela demanda inspiração; gênio, depende da graça ou ainda do que se chama luz natural”.

Esta pesquisa não tem a pretensão de debater se a arte pode, afinal, ser ou não ser ensinada, visto que o nosso objeto é demonstrar as consequências éticas e políticas de tais posições e definições. O paradoxo que se revela na pretensa função pedagógica das academias expõe o monopólio e a hierarquia da arte como atividade superior. Visto que, se a arte não é questão de técnica e apenas alguns sujeitos são dotados de genialidade, cabe à academia de arte a autoridade e exclusividade do ensino das artes, pois a academia passa a ser a instituição por excelência que detém o domínio da teoria das artes.

Embora a institucionalização da pedagogia da arte tenha conseguido conferir o *status* requerido à arte, a academia de arte não foi suficiente para a garantia do lugar de prestígio do artista, sendo necessária a ideia do artista como ser genial dotado de uma capacidade divina da criação. Na verdade, observamos que a academia de arte, mais do que se propor ao ensino das artes, atua como reguladora dos discursos sobre a arte, uma instituição que surge na modernidade sob o contexto de poderes ligados aos valores burgueses de individualismo e de exaltação da vida privada. A instituição de arte, ao invés de ser diretamente responsável pelo ensino de arte e pela formação do artista, como sugeriram os adeptos da teoria da habilidade inata, integra um conjunto de poderes que controlam e gerenciam o sistema de classificação de artes. Apesar de os artistas e críticos de arte alegarem que o artista é dotado de uma capacidade inata e que, por isso, a academia de arte não poderia ser responsável pela formação do artista, esse argumento, longe de ser revolucionário, porque possui a capacidade de questionar a instituição acadêmica como lugar de poder nos discursos hierárquicos das produções estéticas, reproduz a ideia moderna do artista genial e condenado ao isolamento.

Se, por um lado, o artista maldito não se conforma às regras sociais e ditames formativos da academia, conforme afirma Laneyrie-Dagen (2013), por outro, ele se insere nos modos característicos do individualismo burguês e reafirma esses valores como forma de autonomia e prestígio social. Nesse cenário, surge todo um novo comércio no universo das artes, bem como uma nova administração das práticas e discursos, que não só destituem a arte de uma vivência coletiva, mas também desautorizam o acesso à criação legítima, por parte de determinadas classes sociais. O aspecto mais crucial dessa operação é que nos induz a crer que a arte é uma atividade voltada para produções monumentais, de sujeitos considerados extraordinários.

1.2 UMA HISTÓRIA RECENTE: O SURGIMENTO DO ARTISTA E DO ARTÍFICE COMO PERSONAGENS DISTINTOS

Entendendo que a arte se diferenciou das demais atividades manuais a partir da ocupação de um lugar hierárquico, o qual foi configurado e definido no decorrer do tempo, o desafio desta pesquisa reside na dificuldade de abordar o tema do artesanato sem propor um modelo ou uma coisa em si mesma; e, também, sem tomar o artesanato como um lugar de privilégio. Logo, a questão que se coloca não é a de realizar uma inversão de valor na hierarquia que produziu a superioridade da arte em relação ao artesanato e posicionar o artesanato em um *locus* privilegiado, muito menos desconsiderar as qualidades transgressoras e de resistência que são intrínsecas às artes. A divisão de *status* entre artista e artesão, entre arte e artesanato, é uma criação recente na história da sociedade ocidental. O que precisamos questionar é como essa organização elitista de poder foi se configurando para a produção de categorias que, por meio de classificações valorativas, determinaram o que é erudito e o que é popular, no campo das artes.

A arte é efeito da morte do artesanato. Segundo Nadeije Laneyrie-Dagen (2013, p. 11), na modernidade “[...] morre o ‘artesão’, e o ‘artista’ se impõe de uma vez por todas”. A morte do artesão, a qual revela a autora, representa como que uma transformação radical da maneira com a qual o Ocidente compreende as experiências criadoras. O aparecimento da ideia do artista autônomo, que trabalha sozinho, que produz uma obra original porque rompe com a tradição, sendo dotado de genialidade nas suas criações, é uma ideia que começa a surgir, nesse contexto. Até o Renascimento, não era possível falar do artista como um profissional independente e individual. Tício Escobar (2008a, p. 28) explica essa concepção da seguinte forma:

A partir de entonces, lo que se considera realmente arte es el conjunto de prácticas que tengan las notas básicas de ese arte, tales como la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades que oscurezcan su nítida percepción.

Com o advento do artista moderno, o papel do artesão passa a ser diminuído e abandonado, em nome da ideia de originalidade. Assim, o fazer do artesão se apresenta como

uma atividade prática menosprezada em relação às atividades supostamente superiores, que consistem nas atividades do pensamento. Nesse momento histórico, que corresponde à modernidade europeia e tem seu início no século XVIII, o artista precisou ser desvinculado da figura do artesão como protagonista de uma autoria coletiva para assumir o sucesso individual encarnado na figura de um ser genial. Entendendo que tanto a arte quanto o artesanato são construções modernas, a transformação do artífice em artista cria uma separação da arte e do artesanato que não existia antes da modernidade.

O tema da criação produz inúmeras questões referentes à sua operação e efeitos à existência. As noções de autoria e originalidade são características importantes relativas ao fazer artístico. Não obstante, no Renascimento, encontrarmos alguns raros exemplos de artistas-artesãos que criavam suas obras sozinhos, a produção artístico-artesanal era realizada por trabalhadores que faziam parte de uma equipe e eram orientados pelos mestres artesãos. A qualidade do trabalho dependia de uma relação pautada no aprendizado da tradição que era ensinada pelos mestres (Shiner, 2020; Sennett, 2009).

A oficina de artesanato teve prosseguimento na forma do estúdio do artista, cheio de assistentes e aprendizes, mas os mestres destes estúdios efetivamente atribuíam um novo valor à originalidade do trabalho ali efetuado; a originalidade não era um valor celebrado pelos rituais da guilda medieval. O contraste ainda hoje informa nossa visão: a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete a práticas mais anônimas, coletivas e contínuas. Mas é preciso desconfiar desse contraste. A originalidade também é um rótulo social, e os originais estabelecem laços especiais com as outras pessoas (Sennett, 2009, p. 80-81).

Até o período renascentista, a oficina era o local de trabalho das equipes de artistas-artesãos. Na atualidade, pode nos causar um certo estranhamento a compreensão de que importantes artistas como Michelangelo, Rafael e Leonardo da Vinci, apesar da visão dominante que reconhece a autonomia em suas criações, não produziam as obras de forma solitária, mas estavam sempre cercados de um coletivo de pessoas, que participavam das construções de obras que eram encomendadas, por exemplo, por representantes da Igreja ou por reis. A identificação da obra como produção particular de determinado artista não existia nas guildas medievais. A obra remetia ao local no qual ela fora fabricada, e esse espaço era a referência do trabalho coletivo dos artesãos. Na oficina, a obra de arte-artesanato era resultado, pois, de trabalho coletivo.

É importante destacar que, até o início da Revolução Industrial, encontramos o fazer manual como um modo de ação que predominou e estava presente em todas as construções (Lima, 2010). Sennett (2009) relata que o modelo de aprendizado do período medieval prejudicava a transferência de conhecimento das técnicas utilizadas nas oficinas. Como as oficinas mantinham em segredo as suas técnicas e estas eram transmitidas apenas aos aprendizes – que deviam assinar um contrato se comprometendo a não revelá-las, sob pena de serem banidos da oficina –, as técnicas eram transmitidas apenas por meio dessa transferência de conhecimento, não havendo qualquer registro escrito do processo de feitura da obra.

Ainda segundo Sennett (2009), o divórcio entre o pensamento e o fazer manual no universo do trabalho configura uma dicotomia que não existia na idade antiga e medieval, passando a prevalecer na idade moderna. A divisão do trabalho em trabalho liberal e trabalho mecânico é severamente criticada pelo autor, uma vez que desqualifica o fazer artesanal e a capacidade criativa. Mesmo para a produção de grandes obras, que se convencionou chamar de *artísticas*, o produtor dessas criações estava imerso em uma dinâmica de trabalho que envolvia o aprendizado das técnicas dos mestres artesãos por meio da imitação dessas obras (Sennett, 2009). A impessoalidade do artesão, demarcada pelo anonimato da obra, era uma característica que revelava o seu pertencimento ao universo do trabalho coletivo.

Gilberto Velho (2006, p. 136) realiza uma análise antropológica e histórico-social da influência dos valores individualistas que se desenvolveram ao longo da história do Ocidente e de sua relação com a construção do conceito de *autoria*, nas diversas manifestações artístico-culturais que, a partir do Renascimento, se expressam pela “[...] figura do artista individual como sujeito criador, cada vez mais associado à percepção de uma excepcionalidade ou mesmo de uma genialidade”.

Semelhante alteração foi reflexo de uma nova ideia de liberdade nos meios de produção, produção essa que, até o período medieval, ocorria de forma comunitária, era entendida como trabalho escravista. Com isso, a idade antiga e medieval não fazia separação entre a atividade artística e a artesanal, tampouco havia uma diferença de atividade praticada segundo os gêneros (Shiner, 2020). Na verdade, a divisão das diferentes tarefas e da hierarquia das atividades referentes ao trabalho só tem início com a ascensão do capitalismo e o consequente

esvaziamento do espaço público, em detrimento do privado. Também com o advento do capitalismo é que a mulher passa a ser identificada com o espaço doméstico e são-lhe impostas atividades de caráter privado. Conforme Shiner (2020), é somente a partir da separação entre o espaço público e privado que as mulheres são domesticadas. Margo de Mello (2023, p. 30) revela que as mulheres são associadas ao corpo; já os homens são identificados com o aspecto mental: “[...] durante muito tempo as mulheres foram mais associadas ao corpo que os homens, historicamente considerados racionais – ou seja, mais proximamente alinhados à mente, enquanto as mulheres seriam mais ligadas ao corpo.”

A mudança conceitual e prática no âmbito da criação da obra de arte configura uma etapa recente da nossa história, que apresenta consequências estéticas, éticas e políticas na maneira pela qual nos relacionamos com a arte. A exclusividade do fazer artístico-artesanal é interpretada assim por Laneyrie-Dagen (2013, p. 11): “Trata-se, a partir de então, de mostrar que somente indivíduos excepcionais, cujos talentos merecem todas as honras e indulgência, podem fazê-lo”. Contudo, com esta análise sobre o conceito de autoria não pretendemos defender a criação como ação exclusivamente coletiva e esvaziada de qualquer produção singular, mas relativizar a visão moderna e anti-histórica, que se mantém no período contemporâneo, do autor como criador individual para, sobretudo, revelar as condições históricas imanentes ao processo que promoveu a separação das condições de artesão e de artista e a consequente desvalorização do artesão e do artesanato, assim como de todos os elementos e sujeitos envolvidos com o fazer manual.

1.3 UM RETORNO À GRÉCIA ANTIGA: A ARTE-ARTESANATO NO MUNDO GREGO

Muito embora o conceito de estética, na modernidade, se apresente guiado pela definição de arte como criação original da obra pelas mãos do artista, a obra de arte é determinada pela autonomia da forma e a percepção da obra, pela contemplação como atividade desinteressada. Essas concepções de obra, artista e percepção estética, persistentes na nossa visão contemporânea de arte e artesanato, eram bastante distintas das da Grécia Antiga.

Para o grego antigo, a atividade de criação remetia a dois conceitos: *techné* e *poíesis*. A *techné* se referia ao processo de fabricação do objeto, ou seja, ao ato de construir um objeto. A *poíesis* correspondia ao resultado da fabricação da obra como produto final da criação. A *poíesis* tratava-se, assim, de um objeto artificial, ou seja, que não era concebido pela natureza: um vaso, uma vestimenta ou uma pintura, por exemplo. Para Aristóteles (2014), a natureza teria o seu princípio em si mesma, pois não era resultado da artificialidade de uma fabricação, como na *poíesis* – na *arte*, sem que houvesse, contudo, uma diferença entre a arte e o artesanato, nem tampouco uma distinção entre as atividades do artista e do artesão. Tampouco a origem da fabricação estaria demarcada no sujeito que criou o objeto, ou seja, o que nomeamos como *autor* da obra. Para o filósofo, não era o sujeito o responsável pela criação do objeto, uma vez que o sujeito não detinha em si mesmo a origem da produção. Para o filósofo, a arte era efeito da criação de um objeto da ordem da artificialidade, cujo princípio da produção é que residia no sujeito que a produziu.

O sujeito responsável pela fabricação da obra era definido por Aristóteles (2020) como *causa eficiente*. No entanto, o princípio, para Aristóteles (2014), não significava a origem como causa, mas condizia com o *movimento* para a fabricação da obra, visto que era o objeto criado que comportava a origem da fabricação. Ou, dito de outro modo, a origem da criação estava presente na própria obra criada como essência do objeto (Souza, 2020). A origem da obra expressa como causa formal pode ser atestada na obra de Aristóteles (1988, p. 37) *Tratado de lógica*, na qual o filósofo define o conceito de *forma da obra* como “[...] lo que no está en un sujeto y “no se dice de un sujeto”.

A frase do filósofo deixa claro que o modo de relação com a criação é ancorado no conceito de *techné*, no qual o resultado do objeto criado carrega a causa formal da obra e não a pessoa que o construiu. Isso significa que o fim ou a origem do objeto estava na obra, ela mesma, ao que ele chamou de *causa formal*; e não no sujeito que produziu essa obra:

La actuación es, en efecto, el fin, y el acto es la actuación, y por ello la palabra ‘acto’ se relaciona con ‘actuación’, y tiende a la plena realización. Y puesto que en el caso de algunas potencias el resultado final es su propio ejercicio [...], mientras que en algunos casos se produce algo distinto (así, por la acción del arte de construir se produce una casa, aparte de la acción misma de construir), no es menos cierto que el acto es fin en el primer caso, y más fin que la potencia en el segundo caso. Y es que la acción de construir se da en lo que se está construyendo, y se produce y tiene lugar a una con la casa. Así pues, cuando lo producido es algo distinto del propio ejercicio, el

acto de tales potencias se realiza en lo que es producido [...]. (Aristóteles, 2014, p. 388).

Porém, o fazer do artesão não configurava uma atividade profissional valorizada socialmente, na Grécia Antiga. Conforme Vernant (1989), a especialidade do trabalho do artesão era um fazer que o diferenciava dos demais cidadãos como iguais. Era somente pela atividade política que poderia haver uma identificação entre ele e os demais membros da *pólis*.

Apoiada nas definições de Platão (2020, 1988) e Aristóteles (2014, 2020), a versão moderna que interpreta a arte como produção singular e única já estava, assim, ao menos de algum modo, presente entre os gregos na Antiguidade, muito embora essa denominação não constituísse uma divisão entre a criação do artista e a criação do artesão, visto que ambos compartilhavam do mesmo princípio criador, que era a *poiesis*.

Em Platão (2020, 1988), o conceito de *poiesis* é similar à definição aristotélica. No célebre diálogo nomeado *Banquete*, o conceito de *poiesis* denota a passagem do não ser ao ser; dessa maneira, tudo o que é criado traduz-se em *poiesis*. No diálogo de Diotima com Sócrates, no *Banquete*, apresenta-se a seguinte definição da *poiesis* como criação de um objeto artificial:

Tu sabes que la idea de ‘creación’ (*poiesis*) es algo múltiple; pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (*poiētai*). (Platão, 1988, p. 252).

O que talvez possa diferir o conceito de origem, no universo grego, é a referência a esse processo (*poiesis*), que não significa o mesmo sentido moderno de origem como novidade, como criação do novo. Dito de outra forma, a ideia de *inventividade* já existia tanto no mundo grego antigo quanto no período medieval. O que não estava presente antes do período da modernidade era o conceito de *poiesis* como originalidade. A ideia de criação original, como produção de um objeto desde o nada, é uma definição que só passa a existir a partir da modernidade. Nesse contexto, a *poiésis*, que significava a criação de algo artificial, passa a referir-se ao conceito da criação do novo, ou seja, de algo original.

O sentido platônico e aristotélico de *origem* significava a existência, a *aletheia*, de algo onde nada mais havia. Na verdade, a criação como *poiesis*, para Platão e Aristóteles,

interpretamos como a condição relacional da criação, que está mais próxima dos elementos que interferem na construção da obra, como o tempo, os materiais, as condições culturais e históricas que denotam o aspecto coletivo da criação, do que propriamente da perspectiva de um sujeito responsável pelo processo da criação.

A ideia de *techné*, que na Antiguidade Grega significava a atividade do artista-artesão, na modernidade adquire sentido único, circunscrito ao fazer do artesão.

Por sua vez, a palavra *arte* deriva do latim *ars*. No entanto, o significado dos termos *arte* e *artesanato* em grego advém mesmo da palavra *techné*, que significa a criação de algo artificial. Na antiga cultura grega, a *techné* corresponde a uma criação que se opunha à do mundo natural. Portanto, a construção de uma escultura ou a produção de um sapato consistiam em uma *techné*, já que ambas as atividades seguiam o mesmo princípio de artificialidade. Para Moreira (2006, p. 73-74):

O conceito grego de *techné*, que costumamos traduzir por “arte”, não fala da realização dos artistas, não tem o compromisso estético nem o valor de genialidade que lhes atribuímos hoje. A *techné* é uma atividade humana fundada num saber fazer. Aquele que tem uma arte detém um saber que o orienta em sua produção. A arquitetura e a medicina, a olaria e a forja são artes da mesma forma que a música e a pintura. Ou melhor, não exatamente da mesma forma, mas todas são artes: *technai*.

Na *Metafísica* de Aristóteles (2020), o desprezo ao trabalho do artesão se deve ao valor maior conferido ao conhecimento, em detrimento da *thechné* e da *poíesis*. Para Aristóteles (2020), a atividade do filósofo é superior, pois atividade referente ao conhecimento, que detém o saber da *episteme*²⁰, diferentemente da atividade do artesão, que não teria o conhecimento *do por que as coisas são feitas*. Afirma Aristóteles (2020, p. 76-77):

Pero no es menos cierto que pensamos que el saber y el conocer se dan más bien en el arte que en la experiencia y tenemos por más sabios a los hombres de arte que a los de experiencia, como que la sabiduría acompaña a cada uno en mayor grado según (el nivel de) su saber. Y esto porque los unos saben la causa y los otros no. Efectivamente, los hombres de experiencia saben el hecho, pero no el porqué, mientras que los otros conocen el porqué, la causa. Por ello, en cada caso consideramos que los que dirigen la obra son más dignos de estima, y saben más, y son más sabios que los obreros manuales: porque saben las causas de lo que se está haciendo (a los otros, por su parte, (los consideramos) como a algunos seres inanimados que también hacen, pero hacen lo que hacen sin conocimiento como, por ejemplo, quema el fuego, si bien los seres inanimados hacen cosas tales por cierta disposición natural, mientras que los obreros manuales las hacen por hábito). Conque no se considera que aquéllos son más sabios por su capacidad práctica, sino porque poseen la teoría y conocen las causas.

²⁰ Aristóteles (2020) distingue a arte (*techné*) da ciência (*episteme*), já que considera a experiência como incapaz de aquisição do conhecimento das causas primeiras, ou seja, do universal.

Para o filósofo, a atividade prática não permite a capacidade do pensamento. Apenas é possível a obtenção da habilidade prática, da feitura manual, mas não o conhecimento das causas. Assim, apenas o filósofo seria capaz de adquirir o conhecimento, uma vez que este só aconteceria pela via do pensamento. Nessa direção, tanto Platão (2020, 1988) quanto Aristóteles (2020) desvalorizam a atividade prática, assim como afastam o sensível como potência epistêmica do conhecimento.

Vernant (1989) diz que o artesão constrói o objeto, mas cabe ao consumidor, aquele a quem se destina a obra, o conhecimento do objeto. A finalidade do objeto é de competência do sujeito que faz uso da obra e não do artesão que criou o objeto. O artesão era, na verdade, o escravo, considerado um sujeito que carregava o *ponos*²¹, ou seja, que exercia uma atividade de servidão e obrigação. Diz Vernant (1989, p. 27): “As ocupações livres exigiam prudência e reflexão, *φρονησις*; os trabalhos servis, qualidades passivas de obediência”.

A *thecné* e a *poíesis*, tal como se as entendia e experimentava na Grécia Antiga, permitiam ao sujeito reconhecer-se e familiarizar-se com o resultado de sua criação. O que confere significação à obra, desse ponto de vista, não é o fato de a criação do objeto revelar a autoria, tal como entendemos na modernidade, já que, conforme refere Aristóteles (2014, 2020), a origem da obra não é competência do sujeito que fabricou o objeto. A obra resguardava o sentido de originalidade na medida em que apresentase uma ligação necessária com sua origem. De qualquer modo, é necessário lembrar que a atividade do artista-artesão não possuía o valor de prestígio o qual o artista adquire a partir da modernidade. A atividade que era reconhecida socialmente na Antiguidade Grega referia-se também à atividade do pensamento, ligada ao filósofo e à política, relacionada aos cidadãos da *pólis* grega.

Para Shiner (2020, p. 49), justo a única semelhança das artes na Grécia Antiga com o moderno sistema de artes é a divisão entre as artes liberais e as artes servis. “Las artes vulgares son las que hacían intervenir el trabajo físico y/o el pago, mientras que las artes libres eran las intelectuales, apropiadas para las personas de alcurnia y cultivadas”. Logo, ainda que a sociedade antiga demonstrasse um respeito e admiração pelo trabalho dos artesãos-artistas,

²¹ A palavra *ponos* é de origem grega e representava, para a cultura do antigo grego, o esforço penoso.

havia uma clara hierarquia entre os trabalhos, tidos como meramente manuais, destes, e o trabalho do filósofo e do político, que eram considerados atividades do intelecto.

Embora o modelo de produção do artesão tenha se baseado em valores considerados importantes para refletir o modelo de vida moderno, como o comunitário; o ritmo próprio; o domínio de todas as etapas do fazer; e os efeitos da criação manual, não podemos negar que as relações de trabalho, de forma geral e de maneiras distintas nos períodos antigo e medieval, eram baseadas na sujeição à exploração do trabalho, assim como às regras morais impostas. Basta lembrar que o artesão, na Antiguidade Grega, era escravo; e, no período medieval, a atividade do aprendiz era regulada muito mais pela disciplina do que pelo aprendizado das técnicas. Conforme Gama (1987, p. 86): “O aprendiz que se iniciava no noviciado entre os 12 e 15 anos de idade passava a morar na oficina ou na residência do mestre – que eram frequentemente juntas – e era submetido à vigilância, à disciplina e aos castigos físicos do mestre”.

1.4 O MOVIMENTO DE ARTES E OFÍCIOS (MAO): POR UM BORDADO DO FAZER MANUAL COMO RESISTÊNCIA

Ao longo do capítulo, percebemos que tanto a arte quanto o trabalho configuram-se em dois universos da atividade humana que exercem uma divisão entre atividades do pensamento e atividades manuais. A maneira pela qual esses campos foram tecidos produziu rígidas amarrações de saberes, além de instituições que consolidaram conjunturas, hierarquias e identidades a respeito das atividades humanas. Esses entrelaçamentos históricos foram mantidos alinhados até os dias atuais por regimes embrutecidos do capitalismo, que impedem o sujeito de experimentar a plenitude de suas ações criadoras de uma forma prazerosa.

Com a abordagem do MAO, demonstramos alguns fios possíveis de intercessão dos planos ético, estético e político da práxis artesanal. O objetivo de nossa análise não é o de encontrar um caminho, ou apresentar o MAO como referência de um modelo a ser seguido. Nossa intenção é tensionar as formatações universalizantes que aprisionam e sufocam as ações humanas e, sobretudo, potencializar a abertura para a diversidade de experimentações

com a arte, o artesanato, para a condução de outras formas de relação com o corpo, com a subjetividade e com o cuidado de si e do outro, de maneira plural e poética.

O MAO surgiu em meados do século XIX, na Inglaterra, em um momento marcado por grande desenvolvimento industrial e tecnológico, motivado pela necessidade de produção em larga escala. Como o MAO consiste no primeiro movimento de artes voltado ao artesanato e com a proposta de conceber o nosso trabalho considerando que deve haver união entre o fazer e o pensar, diferentemente do entendimento das épocas anteriores, que destituíram do sujeito a liberdade de criação, recorremos ao exemplo do MAO e aos autores que analisam a dimensão do fazer artesanal e do artesanato. Nesse sentido, são fundamentais as contribuições de autores como Sennett (2009), Ruskin (1992), Morris (2003) e Gama (1987) para descrever a proposta do fazer artesanal e suas implicações para a produção de singularidades em diálogo com o questionamento das conjunturas que engendraram a dicotomia entre pensamento e ação. O MAO nos fornece condições para pensar a atividade artesanal pela noção de uma proximidade da arte com a vida. O MAO sustenta a ideia de que as condições pelas quais realizamos nossas ações criam e recriam a nossa existência. Ao tratarmos do artesanato com base na inspiração do MAO, tomamos por empréstimo a proposta de manualidade que se inscreve na estética do cotidiano mediante uma práxis criadora, prazerosa e que vivifica os sentidos.

Nesse contexto, o MAO consiste em um movimento artístico, mas também ético, filosófico, social, ecológico e político, em razão de sua denúncia da exploração do trabalho na era industrial, que promoveu o empobrecimento das atividades por meio de uma profunda especialização das tarefas, desencadeando a fragmentação das ações e das relações dos trabalhadores. O movimento do MAO, nesse sentido, é de resistência artística e crítica à divisão entre arte e artesanato, mente e corpo, imaginação e técnica, arte e vida. Ao invés de produzir fraturas, o MAO buscou unificar as dicotomias, tendo como principal objetivo a restituição da arte à vida.

A proposta do MAO é de uma experimentação estética que deve se dar no cotidiano, por meio de uma práxis comunitária. Para o MAO, não seriam as artes que permitiriam a vivência estética de forma intensiva, tampouco uma atitude efetiva de resistência para romper

com o modelo opressor de produção da era industrial, uma vez que essas artes serviam aos interesses da burguesia, que priorizava o contato com o artístico como algo reservado apenas a uma parte da população, que correspondia à elite burguesa. Desse modo, os trabalhadores que eram responsáveis pela construção de uma arte monumental sequer tinham acesso ao convívio com tais obras e muitas vezes eram mortos no decurso dessas construções, devido a condições precárias de proteção no trabalho (Almeida, 2014).

Embora o MAO defendesse a arte como potência de liberdade, o movimento afirmava que somente com uma arte experimentada no cotidiano, através de relações de cooperação e de forma plural e comunitária, seria possível uma mudança radical nas relações que debilitam as ações humanas e fragilizam os laços sociais. Nesse sentido, a experiência estética deveria estar ao alcance de todos e não apenas do artista solitário e de uma pequena elite burguesa que reduz a sua vivência estética à atividade contemplativa e de monopólio na aquisição de obras renomadas, para obtenção de prestígio social.

Com a expansão industrial e o avanço tecnológico, o aumento da produção de objetos de consumo fez aumentar a contratação de trabalhadores desqualificados para o cumprimento de tarefas simples e repetitivas. Nesse contexto, o escritor e crítico de artes inglês John Ruskin (1992, 2006), apoiando-se no modo de produção coletivo e artesanal dos trabalhadores da Idade Medieval, constrói uma crítica radical à exploração do trabalho, assim como à segregação do modelo de produção industrial que exclui as possibilidades de criatividade, da atividade dos trabalhadores; e a de beleza, nos objetos construídos.

No capítulo *A natureza do gótico*”, de seu livro *As pedras de Veneza*²² Ruskin (1992, 2006) condena a perda da autonomia criativa dos trabalhadores com o advento da divisão entre as condições de artista e artesão. A dicotomia entre quem desenha e pensa a obra e quem constrói o objeto é enganosa, pois graças ao trabalho coletivo, criativo e artesanal é que seria possível conferir beleza às obras:

Nestes últimos tempos, muito temos estudado e aperfeiçoado a grande invenção civilizada da divisão do trabalho; ocorre apenas que lhe demos um nome errado. Verdadeiramente falando, não é o trabalho, mas os homens que são divididos: partidos em meros segmentos de homens, de tal modo

²² The stones of Venice (As pedras de Veneza) foi publicado em três volumes, entre 1851 a 1853. Nessa obra, Ruskin (1992) realiza o estudo do gótico na arquitetura de Veneza e faz a defesa da superioridade desse estilo. Segundo Shiner (2020), A natureza do gótico foi o texto que mais influenciou o MAO.

despedaçados em pequenos fragmentos e migalhas de vida (RUSKIN, 2006, p. 72).

Ruskin (1992, 2006) percebeu que os objetos produzidos industrialmente eram denominados belos por serem construídos com a precisão da máquina; mas que tais produtos, diferentemente do fazer artesanal, aboliam as marcas das mãos, impressas pelos operários. Na viagem que o autor realizou ainda jovem, a Veneza, ele analisa o estilo de construção gótico observado na arquitetura da cidade. Segundo Ruskin (1992, 2006), as construções da arquitetura gótica eram edificadas de forma coletiva por pessoas das mais diversas culturas. A diversidade cultural dos operários que participaram das criações da arquitetura gótica era responsável pelas diferentes impressões manuais deixadas nesses monumentos. A mistura de culturas e de estilos presentes na arquitetura gótica; a representação de figuras fantásticas como as dos gárgulas; os detalhes e imperfeições das colunas arquitetônicas, que revelam a riqueza da diversidade do trabalho coletivo, fazem parte de alguns dos pontos avaliados pelo artista. Ruskin (1992, 2006) conclui que a beleza dos monumentos arquitetônicos era resultado de uma estética artesanal decorrente da multiplicidade de inscrições manuais dos trabalhadores. Esse trabalho comunitário ele definiu como uma ética inseparável da condição estética do trabalho artesanal, pela qual as pessoas conferem significado às suas criações.

No seu, Ruskin (1992, 2006) destaca a importância da sensorialidade e do corpo, em relação às obras. O contato com a arquitetura e com a arte de forma geral é descrito pelo autor como a potência de fazer emergir pensamentos, sensações, memórias, percepções e imaginações. Logo, o artesanato era entendido por ele não apenas por sua qualidade estética, mas, fundamentalmente – o que mais interessava ao MAO –, pela sua estética do cotidiano, ou seja, o aspecto transformador das atividades artesanais para a vida do sujeito. Em última instância, poderíamos dizer que o MAO preconizou a *ligação da arte com a vida*. Um dos maiores influenciadores do movimento, Ruskin (1992, 2006) tinha por objetivo mostrar que o modo de produção industrial não só leva as pessoas ao trabalho mecânico e sem autoria, como os objetos produzidos pela indústria são desprovidos de estética e, como tal, não estimulam os nossos sentidos.

O poeta Octávio Paz (1991, p. 49-50) discorre assim sobre os objetos industriais:

[...] o desenho industrial contemporâneo tentou encontrar, por outros caminhos – os seus próprios – um compromisso entre a utilidade e a estética. Às vezes, conseguiu, mas o resultado foi paradoxal. O ideal estético da arte funcional consiste em aumentar a utilidade do objeto em proporção direta à diminuição de sua materialidade. A simplificação das formas se traduz nesta fórmula: ao máximo de rendimento corresponde o mínimo de presença. Estética, sobretudo de ordem matemática: a elegância de uma equação consiste na simplicidade e na necessidade de sua solução. [...] Ao contrário do artesanato, cuja presença física nos entra pelos sentidos e no qual o princípio da continuidade é constantemente violado em benefício da tradição, da fantasia e mesmo do capricho. A beleza do desenho industrial é de ordem conceitual: se alguma coisa expressa, é a justeza de uma fórmula. É o signo de uma função. Sua racionalidade o encerra numa alternativa: serve ou não serve. No segundo caso, há que se jogá-lo no lixo. O artesanato não nos conquista somente por sua utilidade. Vive em cumplicidade com os nossos sentidos, daí ser tão difícil desprender-nos dele. É como jogar um amigo na rua.

O MAO é decorrente do movimento romântico do século XIX, que afirma um valor positivo do trabalho e articula estética e trabalho como forma de vincular a experiência estética à vida e à comunidade (Rancière, 2009). Citando o jovem Marx (2009), para quem “[...] a arte [precisa ser entendida] como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade”, Rancière (2009, p. 67) enaltece o MAO, para ele um movimento que permitiu devolver o estético à experimentação coletiva por meio do trabalho e, assim, incitar a partilha da vivência sensível e do sentimento de comunidade. A ideia de compartilhamento da experiência estética cotidiana é de “[...] uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer” (Rancière, 2009, p. 68-69). Conforme o filósofo, é preciso restituir a esfera estética ao trabalho e à vida. A união entre arte e produção é concebida como principal meio de partilha de uma *aisthesis* para a vida, desmistificada das ideias de estética exclusiva da arte monumental e do artista como ser privilegiado da atividade artística.

A preocupação de Ruskin (1992, 2006) era que a convivência em um mundo cercado por objetos uniformizados e sem qualidade estética gerasse o embotamento dos sentidos, fazendo o homem se acostumar com uma vida empobrecida de experimentação e de criatividade (Sennett, 2009). Ruskin (2006, p. 72) afirma que:

Nestes últimos tempos, muito temos estudado e aperfeiçoado a grande invenção civilizada da divisão do trabalho; ocorre apenas que lhe demos um nome errado. Verdadeiramente falando, não é o trabalho, mas os homens que são divididos: partidos em meros segmentos de homens, de tal modo despedaçados em pequenos fragmentos e migalhas de vida [...].

Mais adiante no texto, Ruskin (2006, p. 72) denuncia a falta de sentido do trabalho para a vida do trabalhador:

O grande protesto que se levanta de todas as nossas cidades fabris, mais alto que o estouro de suas caldeiras, está inteiramente empenhado nisto: que ali tudo fabricamos, exceto homens; alvejamos o algodão, temperamos o aço, refinamos o açúcar e modelamos a louça; mas nunca consideramos as vantagens de dar brilho, temperar, refinar ou modelar um só espírito vivo.

A divisão do trabalho, para Ruskin (2006), representava não apenas a alienação do trabalho, mas a expropriação do sentido desse fazer, para o operário. Pois, para Ruskin (2006), a importância do trabalho – e da arte – para o sujeito correspondia ao efeito dessas atividades para a vida. A maneira pela qual nos relacionamos com o trabalho e com os objetos revela a forma como nos vinculamos com os outros e com nós mesmos. Se, com a modernidade, Ruskin (2006) denunciava o esfacelamento da existência como consequente do modo especializado de produção industrial, no mundo contemporâneo, com o modelo de produção capitalista, que se caracteriza pela produção de excedente, voltada para o consumo, testemunhamos a prevalência de relações frágeis, sustentadas pela lógica do descarte.

Para o autor, a edificação das obras arquitetônicas, as quais analisou, demonstrou uma riqueza tamanha de detalhes que ele não interpreta apenas como sinal de beleza, mas de grande significado, o qual atribui como resultado também de um suposto sentimento de prazer demonstrado pelos operários que as construíram. Para Ruskin (1992), a criação artesanal das obras de arte, em especial da arquitetura, permite resguardar o registro das memórias por meio da edificação coletiva e estética impressa pela manualidade. Os traços manuais encontrados nas obras artísticas, além de compor a beleza das obras, possibilitam o congelamento do instante temporal em que a obra foi construída. Para Ruskin (1992), a concretude das produções artesanais era valorizada devido à sua função de perpetuar as histórias contadas, por meio da presença da obra. Os traços impressos pelas mãos, as técnicas, o pensamento crítico e os significados que as obras compartilham por meio da concretude da matéria disseminam essas memórias e, conforme revela Ruskin, constituem a presença viva de uma construção sem hierarquias e dicotomias, ao menos no que diz respeito à autonomia da criação.

Ao analisar o advento do esgotamento das esferas públicas na modernidade, Arendt (2016, p. 48) afirma que, do século XVIII até o final do XIX, presenciamos o “[...] declínio das artes mais públicas, especialmente a arquitetura, [como] [...] suficiente testemunho de uma estreita relação entre o social e o íntimo”. As artes classificadas como maiores, por sua vez, contribuíram para afastar a arte-artesanato das camadas pobres da sociedade. Se, por um lado, tal como analisa Benjamin (2017), a era da reprodutibilidade técnica promoveu a ampliação do acesso às obras, por outro, na atualidade, nos deparamos com outras relações de poder, que nos distanciam da experiência com a arte-artesanato.²³

Ruskin (1992, 2006) ressaltou a relevância da perícia artesanal como importante mecanismo de estímulo ao pensamento. Ao observar as construções góticas das colunas da cidade de Veneza, Ruskin (1992) verificou a presença de marcas imprecisas e destoantes como resultado de diferentes registros manuais. Ao analisar tais impressões, o pensador concluiu que essas marcas eram decorrentes de uma autonomia do trabalho que era singular mas também coletiva e que, em sua avaliação, se mostrava a característica mais intrínseca da beleza de tais obras. Ruskin (1992) considerava as irregularidades da manualidade do(s) artesão(s), pois, a característica essencial da beleza do artesanal.

Ruskin (1992, 2006) formulou sua teoria sobre a concepção ética e estética do fazer artesanal articulando o conceito de um *tremido* – que se expressa nas marcas de irregularidade deixadas pelas mãos dos artesãos – a uma ética do trabalho, pois a alegria do trabalho criativo produzia uma estética intimamente ligada ao *ethos* da dinâmica da produção coletiva dos operários. Sendo assim, ele não fazia distinção entre os aspectos ético e estético do trabalho artesanal, pois acreditava que era o fazer comunitário que conferia uma maior criatividade estética à produção, na medida em que havia uma multiplicidade de pessoas, de diferentes culturas, que contribuíam para a criação da obra e a formação de uma intensa rede de trocas sociais. O autor elabora ainda uma crítica aos objetos uniformizados da indústria, que se mostram desprovidos de natureza estética, ao contrário daqueles de feitura artesanal, que guardam uma autenticidade inerente ao fazer manual.

²³ As relações de poder que nos desviam das experiências artístico-artesanais serão tratadas no segundo e no quarto capítulos desta tese.

A análise de Morris (2003) dialoga com o pensamento de Cecília Meireles (1968), que, em seu livro *Artes plásticas no Brasil*, também tece uma crítica aos objetos industrializados, destituídos de beleza estética, ao contrário daqueles oriundos de produção artesanal, que preservam uma autenticidade intrínseca ao trabalho manual. Para Meireles (1968, p. 54), “O mundo feito à máquina não compreende os bordos irregulares do barro. Não gosta dos vidrados escorridos desigualmente, não aprecia a boniteza torta das canecas, das jarrinhas sem equilíbrio total [...]”. O artesanato é essencialmente manual, e é essa impressão das mãos que lhe confere a beleza e as referências de registro do tempo e do espaço. As inscrições e vestígios manuais tornam essas obras únicas.

Morris (2003) propunha a justiça social por meio da anulação do sistema capitalista e uma transformação nas relações de trabalho e consumo, que deveriam voltar a contemplar uma experiência ética e estética, por meio de uma arte inserida no cotidiano. Em conferência realizada em 1977, intitulada *Artes menores*, Morris (2003) defende uma revitalização da arte como uma atividade cotidiana que possa nos acompanhar ao longo da vida. Nessa palestra, dirigida para um público de trabalhadores, Morris (2003), corroborando com Botto (2003), faz a denúncia da característica que a arte adquiriu, no século XIX, de ser uma atividade exclusiva ao domínio do artista. Nesse cenário, Morris (2003, p. 80) questiona a separação forjada entre as ditas *artes menores* (artesanais) e as *grandes artes* (como a arquitetura, a pintura e a escultura); mas, sobretudo, aquela operada *entre a arte e a vida comum*, pois essa dicotomia teria provocado o declínio da experiência artística – e seus prazeres – como algo conectado à vida diária: “Dar prazer às pessoas na utilização das coisas que forçosamente têm que utilizar é um grande serviço da decoração; dar prazer às pessoas naquilo que forçosamente têm que fazer é uma outra função.” (Morris, 2003, p. 26).

Segundo Botto (2003, p. 12):

Morris reclama a necessidade de pôr fim ao divórcio entre a arte e a vida cotidiana como a única forma de restabelecer a harmonia entre o ser humano e a natureza e de construir uma sociedade mais justa, na qual a criação não esteja excluída do trabalho cotidiano.

Na conferência realizada em 1977, intitulada *A arte decorativa*, Morris (2003) diz que a separação forjada entre artes decorativas e artes maiores provocou a perda de significado das ações criadoras e afastou a população do contato com a arte. As principais

funções da arte no cotidiano, para Morris (2003), são prover a vida de significados; potencializar a convivência; sensibilizar os sentidos; e ofertar prazer a quem cria e a quem contempla a arte. Posto que,

Sem as artes menores, o nosso descanso seria vazio e desinteressante, e o nosso trabalho apenas um fardo, mero desgaste do corpo e da mente. Uma das funções destas artes é exatamente proporcionar prazer ao nosso trabalho. Todos conhecemos o que se diz da maldição do trabalho, palavras absurdas e dolorosas, na sua maior parte; na realidade, as verdadeiras maldições dos artesãos são a estupidez e a injustiça, a que vem de dentro e a que vem de fora. (Morris, 2003, p. 26-27).

Dessa maneira, a indústria especializada, ao impor a execução de tarefas simples e repetitivas, além de incentivar tarefas individualizadas dos trabalhadores, contribuiu para o esvaziamento do espaço intersubjetivo de trocas e a criação de uma passividade na relação dos indivíduos para com os objetos. Morris (2003) valoriza o *ethos* do fazer artesanal ao afirmar que a criatividade deveria estar presente em todas as etapas do trabalho, desde o desenho até o produto final de uma obra.

Segundo Morris (2003), o modelo da vida moderna provocou a anulação da criatividade no universo tanto da arte quanto do trabalho, articulada ao distanciamento dos trabalhadores em face do acesso à arte, o que foi responsável pelo adormecimento dos sentidos. Quanto ao esvaziamento de uma vida plena de beleza, afirma Morris (2003, p. 25) que “uma das principais funções da decoração, o principal aspecto da sua aliança com a natureza, é justamente o apuramento dos nossos sentidos anestesiados”. Morris (2003, p. 51) declara que as artes ditas *menores* poderiam resgatar a alegria da vida e oferecer prazer para os sentidos, assim como “[...] algum descanso para a mente”.

E é por isso que o contato com a arte não pode ocorrer somente em momentos esporádicos de contemplação, mas deve ser entrelaçado de presença nos nossos fazeres diários. Para Morris (2003), a arte só é transformadora existencialmente se ela acontece a partir de uma relação de convivência cotidiana, seja pelo contato com objetos artísticos, seja por meio de atividades criadoras. Nessa diretriz, o pensador valorizava sim a arquitetura da cidade; mas também o ambiente doméstico, que deveria favorecer o contato com a arte, visto que o convívio e a intimidade com a riqueza de detalhes estéticos, nos mais diversos

ambientes, teriam o efeito de ampliar a sensibilidade, desenvolvendo a nossa capacidade criadora.

Para o pensador, a revolução social só é possível por meio da transformação das relações com a vida e com o trabalho, que devem propiciar ações criativas e solidárias. O principal objetivo de Morris (2003) é a união do trabalho com a arte, para atender à finalidade de melhoria da qualidade de vida dos trabalhadores, para o que, corroborando com Gallen (1979), o trabalho criativo é essencial.

Conforme o MAO, a especialização do trabalho foi responsável pela mecanização do corpo e consequente privação do pensamento crítico.

Em tempos idos, o mistério e o encantamento das artes manuais eram apreciados em todo o mundo, e a imaginação e a fantasia misturavam-se com tudo o que o homem fazia; e nesses tempos, todos os artesãos eram artistas, como lhes deveríamos chamar agora. (Morris, 2003, p. 30).

O encanto e o mistério mencionados por Morris (2003) se referem ao prazer gerado pelos diversos elementos que podem coabitar o fazer manual, como as sensorialidades evocadas no contato com os materiais; a imprevisibilidade própria à criação; os devaneios imaginários; as reflexões evocadas. A criação manual também possui mistérios e nos fascina por meio das mudanças dos sentidos, em que uma simples matéria pode se transformar em algo grandioso.

Consciente da proximidade entre arte e vida, Morris (2003) não apenas foi pioneiro na abordagem da necessidade de restabelecimento da conexão entre arte e artesanato, intelecto e técnica, como buscou usufruir de uma vida compatível com os seus princípios éticos e políticos. O historiador e especialista na biografia de Morris, Edward Thompson (1988), afirma que ele defende uma relação com a criação tão intensa que tornasse difícil se separar o ato criativo dos demais âmbitos da vida. A arte é considerada, assim, como uma atividade tão vital quanto as atividades ligadas à sobrevivência. Se o prazer da arte não é mais, todavia, uma realidade na rotina do ofício dos trabalhadores, Morris percebia a urgência de resgatar o sentido pleno do trabalho criador para a execução das atividades cotidianas.

Ao propor a união entre arte e vida, Morris (2003) exalta a prevalência de uma estética inseparável dos fazeres cotidianos. Entretanto, para ele, uma *vida artista* não poderia

estar voltada exclusivamente para a confecção de obra dissociada da vida comunitária e com desprezo pelo mundo ao seu redor.

Não é isso que eu quero dizer quando afirmo que todos temos que nos tornar artistas; o que eu pretendo dizer é que deveríamos, todos, ser capazes de contemplar com reverência e compreensão as formas da natureza e as ações dos homens na Terra; em suma, deveríamos cultivar um interesse profundo e ponderado pela vida, e não apenas deixarmos arrastar pelas forças das circunstâncias [...] (Morris, 2003, p. 71).

Segundo Thompson (1988), a sobreposição artista-artesão estava no cerne das elaborações críticas de Morris ao sistema capitalista de produção, pois o artista era considerado o personagem que detém o saber sobre a criação artística, ao passo que o artesão era visto como um trabalhador assalariado de menor prestígio, devido ao aspecto manual do seu ofício. Ao contrário dessa perspectiva, Morris (2003) afirmava que o artesão era um artista e que o artesanato estimulava os afetos, o intelecto e a imaginação. Morris envolveu-se em atividades artísticas e políticas por toda a sua vida, promovendo eventos artísticos e políticos nos quais ministrou inúmeras palestras com o objetivo de divulgar o MAO e os princípios éticos, estéticos e filosóficos das teorias de John Ruskin (1992, 2006). No decorrer de sua vida, publicou três volumes de ensaios, dos quais alguns são resultado de palestras proferidas a trabalhadores, sobre o MAO.

Não obstante, o MAO defende um retorno ao período pré-industrial e questiona o uso das máquinas e tudo o que implica o modelo de produção industrial. Ponderamos que a análise do MAO não deve deixar de levar em consideração que a produção artesanal das guildas medievais não estava isenta de relações de poder e de dominação.

1.5 A ARTE COMO OBJETO ESTÉTICO: O DECLÍNIO DA AURA E DA INTEGRAÇÃO DOS SENTIDOS

A divisão de importância e valor, entre arte e artesanato, instaurada a partir do período moderno, ao mesmo tempo que separa ambas em duas categorias distintas, as promove como conceitos e práticas autônomas. Na Antiguidade Grega e na Idade Medieval, a atividade artística e artesanal, assim como a distinção entre artista e artesão, não existiam, muito menos estava presente o sentido de estética tal qual é definido com o surgimento do

sistema de artes moderno. A *aisthesis* grega está associada ao verbo *aisthanomai*, que tem como significado *sentir* (Platão, 2020).

Aisthesis corresponde à palavra *estética*, muito embora difira do sentido de estética inaugurado na arte moderna. O que é fundamental para a nossa análise consiste na indissociabilidade entre sensação e percepção, na cultura grega. O ato de sentir, *aisthesis*, a estética, era vivenciado como a capacidade de sentir e de perceber o mundo e a si mesmo. Foi somente com o advento da modernidade, com a origem da estética refundada com base na atividade contemplativa desinteressada, definida pelo predomínio do intelecto, é que passamos a separar o sentido, como habilidade corporal, da percepção, como atividade de domínio intelectual. Além da diferença do estatuto formal da obra de arte, a estética como experiência criativa e perceptiva na modernidade não existia com esse significado de atividade de predomínio intelectual, para os antigos gregos.

Shiner (2020) nos lembra que as pinturas renascentistas expostas nos museus, as músicas tocadas nos concertos e as obras de teatro são exemplos de obras que hoje nomeamos arte e que faziam parte de um dado contexto funcional, cultural e religioso. Afirma Shiner (2020, p. 22) que:

Contemplar las pinturas del Renacimiento de manera aislada es lo mismo que leer a Shakespeare en una antología de literatura o escuchar la Pasión de Bach en una sala de conciertos, refuerza la falsa impresión de que el pasado comparte nuestra concepción del arte como un ámbito compuesto por obras autónomas dedicadas a la contemplación estética.

A atitude contemplativa para com a arte, na atualidade, nos oferece a ilusão de que essa relação com a obra, estabelecida de forma descontextualizada, existe desde sempre, quando, na verdade, os objetos que hoje nomeamos como arte estavam circunscritos a certos contextos culturais, religiosos e ambientes que faziam parte da rotina diária das comunidades. Assim sendo, os objetos os quais hoje nomeamos como artísticos, até o Renascimento estavam integrados aos diversos contextos de sua composição estética. A forma de pensar as obras a partir de uma especialidade estética formal é a maneira moderna de entender os objetos criados, pois, antes, a arte-artesanato agregava múltiplos aspectos e expunha um caráter ambíguo, como, por exemplo, o fato de uma obra poder ser bela e funcional, ao mesmo tempo.

A separação entre *artes maiores*, que seriam as artes liberais, e *artes menores*, que corresponderiam às artes mecânicas e atreladas a determinados significados sociais, culturais e religiosos, é, portanto, uma condição essencial para a invenção da arte moderna. Segundo Canclini (1997, p. 174, grifo nosso), os critérios de formalização da arte fazem parte de um processo de dissociação e esvaziamento dos elementos históricos e culturais das produções artístico-artesanais:

Os objetos antigos são separados das relações sociais para as quais foram produzidos; os critérios de autonomização das esculturas e quadros inaugurados pela estética moderna são impostos a culturas que integravam a arte e a religião, a política e a economia. Os objetos se convertem em obras e seu valor se reduz ao jogo formal que estabelecem, graças à vizinhança com outros nesse espaço neutro, aparentemente fora da história, que é o museu [...]. Parece que as panelas nunca serviram para cozinhar, nem as máscaras para dançar. Tudo está ali para ser olhado.

Canclini (1997) demonstra que o conceito moderno de estética como estatuto formal da obra inaugura uma forma inédita, de relação com a arte, que é predominantemente visual. A visão que contempla as artes se volta à pureza das formas. A exaltação da forma como critério de autonomia da obra consiste na realização do sonho metafísico, segundo Escobar (2015).

Essas análises dialogam com o conceito de *aura*, de Benjamin (2017). Nos ensaios *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* e *Pequena história da fotografia*, Benjamin (2017) examina que o advento da reprodução em massa das obras de arte provocou o declínio da aura. A aura, para o filósofo, corresponde ao objeto em seu estado original, que demarca o instante da criação da obra e dos contextos que a constituem. Para Benjamin (2017), a reprodução da arte em larga escala destituiu o caráter aurático das obras de arte, sendo responsável também, por conseguinte, por ampliar o acesso à arte. No período da arte aurática, a relação da arte era privilégio de uma elite (Escobar, 2015). O sistema de artes moderno, ao definir uma autonomia do estético, teria, logo, deslocado a obra de arte de seu aspecto aurático – tal como defende Benjamin (2017) –; porém, por outro ângulo de análise, as obras são retiradas dos espaços comuns da vida, como as igrejas e castelos, para fazerem parte dos museus e galerias. No sentido benjaminiano, a simplificação da percepção da obra de arte como ligada ao seu puro aspecto formal destituiu o caráter aurático da obra e, conseqüentemente, promoveu uma nova forma de percepção do universo das artes.

O fenômeno da perda de esteticidade dos objetos do cotidiano e das vivências diárias está ligado ao que Benjamin (2017, p. 63) descreveu como *destruição da aura*, em que

Tirar do objeto a capa que o envolve, destruir a aura, é a marca de uma percepção cujo sentido de tudo que é semelhante no mundo cresceu a ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentido àquilo que tem uma existência única.

O que é interessante notar é que a abolição da aura marca uma nova maneira perceptiva diante do que nomeamos como estético. A aura, caracterizada pela união dos elementos englobados pela obra de arte-artesanato, se revelava como um modo de contemplação que exigia a integração dos sentidos: uma percepção sinestésica. *Sinestesia* advém do termo *syn*, que significa junção; somada à palavra *aisthesis*, sensação (Basbaum, 2012). Na obra *Fundamentos da cromossonia*, Sérgio Basbaum (1999) realiza uma análise da sinestesia e sua relação com a arte moderna. Segundo o autor, desde o período da Grécia Antiga até o século XVII, havia uma experiência sinestésica com o mundo.

A experiência do artista-artesão, no contexto da criação de cunho aurático, até o período do Renascimento, privilegiava a percepção dos sentidos, de forma integradora. Com a Idade Moderna, a nova configuração de relação estética com a realidade foi gradativamente empobrecendo as vivências sinestésicas. O arranjo aurático apresentado nas obras dos artistas-artesãos e a maneira como essas eram expostas às pessoas afetavam tanto o conceito quanto a percepção desses objetos. A concepção dominante de estética na modernidade, ao colaborar para a criação do conceito de autonomia da forma, ora associada ao universo intelectual, determinou o nosso modo de conceber o estético. Por outro lado, contribuiu na formação de todo um sistema estético através do qual percebemos e interagimos com o mundo.

Podemos concluir, portanto, que com a noção de autonomização da arte não apenas se produziu uma nova forma de relação estética com o objeto de arte, mas deu-se origem a uma profunda transformação nos sentidos, percepção e pensamento.

Por fim, no decorrer destas análises, foi possível identificar que a arte tal qual a conhecemos na atualidade faz parte de um processo histórico que apresenta um conjunto de jogos de poder e discursos hegemônicos que produziram a hierarquização da arte no Ocidente e, sobretudo, o afastamento das experiências de criação dos contextos da vida cotidiana.

1.6 AS IMPLICAÇÕES DA DICOTOMIA ENTRE A ARTE E O ARTESANATO

No decorrer do capítulo, foi possível verificar que a ideia de uma arte voltada sobremaneira para usufruto de uma elite ainda permanece, na atualidade, vide como se configura a disposição dos centros de arte e cultura nas cidades. Em geral, observa-se a concentração dos equipamentos de arte e cultura nos grandes centros urbanos, principalmente em áreas de grande fluxo de turistas e indivíduos que já possuem um elevado grau de acesso a esses locais, devido à sua elevada condição econômica. Essa formatação geográfica obedece a critérios do mercado, que sustenta relações de poder que se nutrem ainda da visão de que a arte é uma atividade essencialmente intelectual e, por isso, destinada a um público restrito. Logo, os espaços de oferta de arte se organizam orientados por esses interesses de mercado e se localizam em pontos estratégicos para atingir a um determinado público consumidor, e a vivência da arte-artesanato ainda se mantém circunscrita à proposta de contemplação desinteressada.

O surgimento da arte moderna, no século XVIII, somente foi possível por meio de um conjunto complexo de agenciamentos que envolveram práticas sociais, mas também teorias que buscaram estabelecer um discurso sobre a verdade da arte, com o objetivo de gestão das diversas atividades criadoras. Também constatamos que, embora a complexidade dessa construção não se limite aos fatores de ordem discursiva, implicando diversas relações de poder, é importante destacar a relevância do papel dos discursos que se pretendem verdadeiros, para a produção do processo de dominação das atividades criadoras.

Para Foucault (2015, p. 178-179), os discursos estão sempre articulados ao poder, dado que:

[...] em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem certa economia dos discursos de verdade que funcione segundo essa dupla exigência e a partir dela. Somos submetidos pelo poder à produção de verdade e só podemos exercê-lo através da produção de verdade.

Com isso, as mudanças operadas pelo novo sistema de arte não podem ser consideradas apenas conceituais, pois as transformações que inauguram o conceito

distinguidor de arte e artesanato compõem relações de poder as quais, conforme aponta Foucault (2015), pressupõem a participação de pessoas e grupos que apoiam essas novas configurações. Em relação ao aspecto conceitual da arte moderna, concorda Shiner (2020, p. 26) que se trata de se:

[...] elevar alguns géneros al status del arte bello y a quienes los producen a la condición de heróicos creadores, relegando a otros géneros al status de mera utilidade y a sus productores a la condición de fabricantes, es más que una transformación conceptual.

Os critérios que regem os conceitos de originalidade, de autonomia da obra e de aptidão autossuficiente do artista perpassam condições cultural e socialmente construídas que fazem parte de um acordo social e institucional inerente aos campos de produção cultural (Bourdieu, 1992). Na medida em que o campo da arte determina o valor da obra e a autenticidade do artista, esse mesmo campo se reconhece e se fortalece como campo científico unicamente competente e autorizado a conferir legitimidade e valor à obra.

Para Bourdieu (1992), a obra de arte obtém legitimidade a partir de um conjunto de valores e de crenças que conferem autoridade à obra como produto e ao artista como agente criador da produção artística. Muito embora o autor da obra possa receber o título de artista, não é ele, contudo, o responsável pela legitimação da obra:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção, enquanto universo de crença, que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estética necessária para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, na crença do valor da obra. (Bourdieu, 1992, p. 259).

Desse modo, o que é uma *crença de valor* produzida e validada pelo campo da arte é traduzido não como crença, que corresponde ao produto do campo e de seus agentes, mas como *efeito* de uma avaliação realizada por especialistas a quem competiria atribuir validade, às obras, e certo *status*, aos artistas (Bourdieu, 1992). Dessa forma, o sistema de arte moderna não somente conceituou a obra de arte e o artista, mas fundamentalmente produziu um

modelo de relação com a criação, bem como de interação com as experiências de prazer, de desejo e de afeto.²⁴

O “surgimento” da arte, na modernidade, contemplou não apenas os discursos produzidos para o controle do mercado sobre as obras de arte; mas, sobretudo, a criação de instituições e práticas que visaram separar a experiência estética dos espaços da vida. Com o “nascimento” da arte e do artista, não é somente o artesão que “morre”, mas a relação entre arte e vida. Portanto, em vez de assegurar a democratização da experiência artística para todos, promovendo o estímulo e a expansão da vivência artística – com o objetivo de potencializar a força crítica das artes e da produção de novas possibilidades de existência –, as instituições artísticas, ao contrário, criam estratégias de poder que restringem a distribuição dos espaços de maneira excludente às experiências com a arte e o artesanato. Elas também estabelecem os critérios para a definição dos “verdadeiros” arte e artista, bem como constroem mecanismos de dominação tanto teóricos quanto práticos para gerir a experiência com a arte e o artesanato.

Embora a separação entre arte e artesanato, entre arte e vida esteja circunscrita à temática da análise da institucionalização da arte, consideramos que a segregação imposta pelo sistema moderno de artes não difere das demais institucionalizações criadas na modernidade, no que concerne às análises de Foucault (2015) sobre o modo de criação de saber e poder instaurado na modernidade. Não é, pois, ocasional que a definição da arte e do artista, do que é considerado arte, só tenha ocorrido a partir da modernidade e do contexto descrito por Foucault (2015) como o de *surgimento das instituições*. A criação de instituições, nos séculos XVIII e XIX, como a escola, a fábrica, o hospital e as prisões, fez eclodir – de formas distintas, mas que se complementam – um exercício de poder sobre os fazeres.

É claro que essa operação não ocorre como consequência apenas da instituição de arte: as instituições voltadas para o ensino e para o trabalho também são essenciais para a produção de práticas que permitem o esvaziamento das experiências transformadoras das atividades cotidianas. Nesse cenário, a desvalorização de determinadas produções é identificada pela manualidade e direcionada para espaços de produção e exibição vinculados

²⁴ A abordagem das implicações do sistema moderno de arte para a constituição da subjetividade no período contemporâneo será aprofundada no segundo capítulo desta tese.

ao âmbito privado. O discurso de verdade e as relações de poder que despontam na modernidade e que têm por objetivo controlar os fazeres humanos vêm acompanhados de uma composição heterogênea de elementos que incidem nos corpos e nas subjetividades.

A obra de arte, como criação autônoma e original, personifica e intensifica a construção da subjetividade privada, a partir da era moderna. A subjetividade privada passa a ser a nova religião do sujeito moderno. Se, na Idade Média, o pão e o vinho representaram para o cristianismo a ligação com o corpo de Deus, a arte e o artista passam a assumir a ligação com o divino por meio do objeto da arte. O artista passa a ser o representante do divino e do mágico, que busca a sua redenção na ética da solidão. Quanto mais solitário e afastado dos ditames do corpo, maior será a sua redenção.

A operação que permite a *invenção da arte* no Ocidente ainda mantém o seu funcionamento ancorado em três pilares: a originalidade (a obra precisa ser única ou, ao menos, singular); a desvinculação da arte dos significados socioculturais, religiosos e funcionais; e o acordo social que reconhece e legitima a autoria do artista, no mercado das artes (Shinner, 2020; Goldstein, 2014). O sistema classificatório de hierarquização das artes opera igualmente por uma tríplice desautorização da arte: desautoriza a condição de artista a pessoas e coletivos que não compartilhem dos pressupostos do que se convencionou nomear arte; desautoriza a arte de sua vinculação com a vida; e, por fim, desautoriza a experimentação da arte para fora dos ditames de acesso do espectador/contemplador usual.

Não são, porém, apenas as obras de arte que estabelecem lugares privilegiados, dentre as diversas criações que emergem, no que se entende como artístico, segundo uma *episteme* da grande arte. A condição de uma experiência criativa individualizada, por parte do artista, também habita um *locus* de superioridade. Para ilustrar esse modo de produção de valores que se dá desde os sentidos para a incorporação do conceito de originalidade da obra de arte e do artista solitário, Shiner (2020, p. 69) explica que:

Nos hemos acostumbrado a ver las pinturas del Renacimiento como obras de arte aisladas, o a leer las obras del teatro isabelino como obras literarias autónomas, de modo que nos sorprende descubrir que el Renacimiento ni siquiera contaba con una categoría de arte.

Conforme descreve Arendt (2016, p. 156), o artista seria o último trabalhador que restou das antigas civilizações: “A única exceção que a sociedade está disposta a admitir é o

artista, que, propriamente falando, é o único ‘operário’ [*worker*] que restou em uma sociedade de trabalhadores [...]”. Na verdade, se considerarmos que o que nomeamos artes hoje parte de um modo de criação que tem sua origem a partir da era moderna, seria o artesanato um fazer que permaneceu do período antigo, visto que é ele que resguarda as características do mundo antigo, como trabalho coletivo, tradição e conexão com a inscrição de um sentido religioso, funcional e histórico na obra. O artesanato é uma atividade que restou do período antigo e medieval como atividade que integra diferentes contextos, pois ela advém de um momento histórico em que ainda não havia uma especialização do fazer e uma separação entre o pensamento e a técnica; diferentemente da arte, que precisou ser isolada dos seus contextos para se institucionalizar.

Entretanto, independentemente da origem conceitual da arte e do artesanato – que não representa importância significativa à nossa pesquisa, uma vez que estamos preocupados com os efeitos de poder dessas categorias –, julgamos que não há uma diferença entre arte e artesanato. A arte que “surge” na modernidade como tal, isto é, como instituição que demarca uma atividade mais elevada, passa a ser definida como fazer intelectual, da ordem do pensamento. As dicotomias e as hierarquias promovidas pela filosofia do mundo antigo grego exaltavam, por outro lado, a instância metafísica da alma e da razão; e destinaram ao corpo e aos seus equivalentes, como o sensível, o afeto, a matéria, um *locus* de desprestígio. Na medida em que a arte moderna se apropria do referencial metafísico para sistematizar o discurso que a define, também se criam novas configurações na maneira pela qual as obras se apresentam e interagem com o público. De acordo com Foucault (2015), essas dicotomias foram efetuadas de forma estética e epistêmica, pois essas separações incidem desde os corpos e regimes estéticos, produzindo efeitos nas sensorialidades e nas percepções.

As relações de poder e os discursos de verdade, com seus universalismos, dicotomias conceituais, individualismo e interiorização do psiquismo como dinâmica de vida privada, formam os paradigmas pelos quais racionalizamos e experimentamos nossas relações no mundo. O que está em jogo com a criação das dicotomias é a destituição de poder dos corpos, já que os efeitos do silenciamento desses corpos conduzem ao esvaziamento das forças políticas das sensorialidades (Quintana, 2020).

Contudo, é importante assinalar que a arte, como instituição, se diferencia da proposta epistêmica do artesanato e, na medida em que ela se realiza nessas condições, isto é, conforme a proposta hegemônica da instituição da arte, ela terá efeitos tanto no corpo quanto nas sensorialidades. Assim, somos educados pelos conceitos e sentidos a identificar determinadas obras como artes quando estas são expostas em um museu de arte; e nomeamos outras obras como artesanato ou arte popular, como no caso dos objetos expostos em museus etnográficos, quando produzidos por coletivos pertencentes à cultura não ocidental.

Esse discurso dominante da arte em relação ao artesanato consiste em um mecanismo de sujeição, pois se afirma como verdade no campo da arte e assim serve para classificar e controlar as relações de sujeitos e coletivos com a arte-artesanato. A instituição de arte moderna, ao definir a obra e a atividade do artista com base no paradigma intelectual, desprezando o aspecto corporal, na verdade produziu toda uma tecnologia discursiva e de poder, sobre as artes, que também promove o controle dos corpos. Dito de outra forma, se, a partir dos referenciais da arte moderna, a instituição de arte menospreza o corpo pela via do discurso, ela o faz para operar um poder sobre o artista, a obra e as vivências artístico-artesanais. No entanto, esse poder se estabelece, essencialmente, por meio dos sentidos.

No que diz respeito ao poder e sua vinculação com o corpo, defende Foucault (2013, p. 237) que:

É preciso, em primeiro lugar, afastar uma tese muito difundida, segundo a qual o poder nas sociedades burguesas e capitalistas teria negado a realidade do corpo em proveito da alma, da consciência, da idealidade. Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder...

O conceito de arte criado na modernidade acompanha uma rede de verdade e poder que não apenas constrói um sistema hierárquico que qualifica determinadas produções como arte e desqualifica outras como não arte, mas fundamentalmente se manifesta como uma rede de poderes que engloba e condiciona modos de pensar, de sentir e de criar de acordo com os seus princípios identitários e monoculturais. Ademais, a dicotomia entre pensamento e ação²⁵ foi o modo pelo qual o universo das artes – aliado ao modo de produção industrial – minou a

²⁵ Apesar de o dualismo entre pensamento e ação ter sua origem anterior ao capitalismo, este o mantém, o aprofunda e o ratifica, conforme denunciou Nietzsche (2020) em sua obra *Além do bem e do mal*.

possibilidade de democratizar as experiências reflexivas, afetivas e críticas do plano da cotidianidade.

Logo, as dicotomias entre artes maiores e artes menores, atividades do pensamento e atividades mecânicas, atividades eruditas e atividades populares são exemplos dos diferentes modos de dominação da subjetividade que produzem formas homogêneas de como devemos agir e pensar. O principal objetivo de se definir essas dualidades foi desqualificar e despotencializar as atividades criadoras que não se conformassem aos padrões ideais de ação. Por conseguinte, é importante o reconhecimento de que nossos critérios estéticos estão fundados em pressupostos contingentes. Desse modo, devemos desconfiar dos princípios das avaliações estéticas que universalizaram a ideia de que a arte está isenta de validações construídas culturalmente. Também questionamos, por fim, o estatuto da arte como único lugar possível do fazer em que se pode pensar.

Para darmos conta dessa complicada teia que compõe as redes de poder sobre o fazer humano, necessitaríamos de uma nova pesquisa para a realização de uma análise mais aprofundada, que demandaria uma investigação da transformação do modelo de produção do trabalho na modernidade, a qual não nos cabe, neste estudo. Compreender como os sistemas de poder influenciam nossas interações com a criação e os objetos artístico-artesanais já nos auxilia o suficiente na avaliação dessas estratégias. Assim, não podemos afirmar que existe uma independência dos indivíduos e coletivos em relação ao poder; nem podemos afirmar que esse poder controla completamente essas interações.

A elitização da arte; seu sistema classificatório, que hierarquiza as atividades; a descontextualização do fazer artístico-artesanal; a avaliação da obra estética com base no valor da relação desinteressada, intelectualizada e especializada; a caracterização do artista como um indivíduo solitário e genial; todas essas características fazem parte de um conjunto de ideias e práticas que separaram a arte da vida cotidiana e ainda passaram a regular também atividades de diferentes esferas da vida conforme esses princípios. Ou seja, a arte, ao criar os padrões que especificam o conceito da arte de maneira apoiada no paradigma estético, focaliza o seu poder no controle de uma ampla diversidade de atividades que passam a ser desapropriadas de seu aspecto estético.

Segundo Shiner (2020, p. 35):

Una vez consolidado el moderno sistema de las bellas artes en una posición dominante durante el siglo XIX y llegado el “arte” a cierta autonomía en el marco de la sociedad, la polaridad entre arte y artesanía quedó absorbida dentro de las polaridades más generales de arte/sociedad o arte/vida. Estas últimas polaridades ponen el acento en la autonomía del arte e, igual que al binomio arte *versus* artesanía que incorporan, sugieren que las bellas artes son independientes de todo propósito y placer relacionado con la vida cotidiana.

A autonomia da arte, que foi um mecanismo fundamental para definir os critérios do que passou a ser considerado arte, não apenas exclui e deprecia as demais atividades que não correspondem a essa condição, mas reposiciona a experiência da arte em uma categoria de atividade desinteressada e segregada da vida. A dicotomia arte e vida é resultado do processo de autonomia da arte e da forma pela qual o sistema de arte moderno definiu a sua hegemonia. No entanto, a separação entre arte e vida tem condições de possibilidade que ultrapassam o campo da arte e mantêm o seu domínio sobre as múltiplas criações no mundo contemporâneo, na medida em que a arte representa o ideal de criação desinteressada e destinada à elite e é separada dos contextos dos quais ela é originada, sendo assim destituída do plano das atividades cotidianas, coletivas e afetivas.

A perspectiva platônica de uma ideia que antecede à criação da obra pela racionalidade do intelecto foi resgatada, com o advento do sistema de arte moderna. O problema dessa concepção é que ela elimina as forças criadoras e oníricas que transcorrem das interações criadoras com as matérias. Nessa linha, o advento da arte moderna foi crucial para um desinvestimento nas experiências artístico-artesanais – o que restou dessa experiência foi a aceção da arte como privilégio de especialistas, cabendo aos não especialistas uma ação contemplativa que se restringe ao intelecto.

Contudo, diversos coletivos e movimentos artísticos irão se contrapor ao sistema de arte hegemônico, como por exemplo o MAO. Se o sistema moderno de arte, articulado com o novo modelo econômico, cultural, social e político, acarretou importantes mudanças às produções artístico-artesanais e às formas pelas quais nos relacionamos com elas, Foucault (2017a) nos chama atenção para o paradoxo presente nessa institucionalização da arte. A arte moderna, ao mesmo tempo que impõe um conjunto de regras e procedimentos que regulam o

universo das artes, também faz surgir mecanismos de resistência que concorrem para um *ethos* de aproximação entre arte-artesanato e vida.

Conforme Foucault (2017d, p. 1.539)²⁶:

É preciso notar também que não pode haver relações de poder a menos que os sujeitos sejam livres. Portanto, para que se exerça uma relação de poder, é preciso que haja sempre, dos dois lados, pelo menos uma certa liberdade. Isso significa que, nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência [...], [do contrário] não haveria, de nenhuma forma, relações de poder. (Foucault, 2017d, p. 1.539, tradução nossa).

Sobre os movimentos de resistência, baseados na própria lida com a subjetividade, que se contrapõem ao domínio operado pela instituição de arte, Foucault (2017a, p. 1.449, tradução nossa) afirma que: “A ideia de que se pode fazer da vida uma obra de arte é uma ideia que, incontestavelmente, é estranha à Idade Média e que reaparece apenas na época do Renascimento.”²⁷ Desse modo, ao mesmo tempo que se constroem tecnologias de poder que visam dominar as experiências artístico-artesanais, também se produzem inúmeros exemplos de resistência de pensadores e artistas como John Ruskin, Willian Morris, Marcel Duchamp, Baudelaire, Proust; e de movimentos como o MAO, o Bauhaus e o *ready-made*.

Embora a institucionalização da arte imponha sistemas classificatórios e hierarquizados, compreendemos que a atividade artístico-artesanal não é totalmente dominada pelos discursos de verdade e poder, mantendo elementos tanto transgressores quanto revolucionários, em sua experimentação e contemplação. A análise histórica da arte, apoiada na genealogia foucaultiana, não pretende restituir as vivências estéticas da arte anterior ao período moderno por um viés nostálgico. Ainda que não queiramos retornar ao modelo anterior das oficinas pré-industriais, conforme apontado por Shiner (2020) e Canclini (1982) – o que seria contribuir com o ideal romântico da proposta de um fazer puro e descontaminado das relações de poder, o que não condiz com o nosso objetivo, além de tal atitude negar as potencialidades da arte-artesanato na atualidade –, podemos aprender sobre a nossa história do presente, com base nas transformações da arte-artesanato e entendendo que expressão e

²⁶ No original: “Il faut bien remarquer aussi qu’il ne peut y avoir de relations de pouvoir que dans la mesure où les sujets sont libres. [...] Il faut donc, pour que s’exerce une relation de pouvoir, qu’il y ait toujours des deux côtés au moins une certaine forme de liberté. Cela veut dire que, dans les relations de pouvoir, il y a forcément possibilité de résistance [...], il n’y aurait pas du tout de relations de pouvoir.” (Foucault, 2017d, p. 1.539).

²⁷ No original: “L’idée que l’on peut faire de sa vie une œuvre d’art, une idée qui, incontestablement, est étrangère au Moyen Âge et qui réapparaît seulement à l’époque de la Renaissance” (Foucault, 2017a, p. 1.449).

atividade cotidiana estão ligadas. Com isso, o artesanato contribui para a compreensão do entrelaçamento entre arte e vida. Trata-se de compreender que o modelo de arte ocidental nem sempre esteve fundado em valores, ideais e práticas que separam a experiência artístico-artesanal da vida, e que, mesmo de forma distinta do passado, ainda hoje é possível uma vivência com a arte-artesanato que integre a relação com o mítico, o lúdico, o comunitário, o ético, o político, os afetos, o pensamento e a imaginação.

Na medida em que questionamos o império da hegemonia do sistema moderno de artes e nos voltamos para a compreensão de produções estéticas a partir de referenciais que se diferem das dicotomias e hierarquias que ainda sustentam a arte-artesanato no mundo contemporâneo, é possível produzir resistência aos modelos normatizantes de experimentação da arte-artesanato. Quando seguimos o questionamento de Foucault (2017) sobre a função da arte para a vida, nos guiamos pela ética e estética do sujeito de sua própria história. Logo, questionar a perspectiva teórica e prática do conceito de arte moderna implica abrir mão da sujeição aos discursos de verdade e poder que se pretendem hegemônicos, em busca da análise do fazer artístico-artesanal visto sob um prisma ético, estético e político, contribuindo para experiências críticas do presente.

Muito embora compreendamos que o lugar da arte como atividade que ocupa um lugar de privilégio nas hierarquias das demais atividades criadoras é uma realidade, na atualidade, é importante lembrar que esse *locus* é resultado de uma construção histórica que não condiz com os reais efeitos que as experiências com a arte-artesanato podem operar. Inclusive, nesse mesmo contexto histórico em que nasce a arte moderna institucionalizada com o objetivo de domínio no campo das artes, é inegável a efervescência de movimentos artísticos e de artistas que fazem resistência aos sistemas de poder e de discurso de verdade sobre as artes (Shiner, 2020).

Embora a arte e o artesanato apresentem diferentes significados na história, o que nomeamos arte, na atualidade, nada mais é que uma ideia recente da arte e do artista que tem sua origem em discursos de verdade e poder. A arte-artesanato abrange um complexo conjunto de relações que não se resumem aos mecanismos de poder e apontam para afetos, sentidos, percepções, imaginações e sensorialidades *outras*. Sendo assim, a análise dos jogos de

verdade e poder da institucionalização da arte na modernidade, a despeito das implicações avaliadas neste capítulo, não inviabilizou os possíveis efeitos de emancipação advindos das múltiplas relações presentes na arte-artesanato. Todavia, a hierarquia imposta pelo moderno sistema de arte produz desdobramentos éticos, estéticos e políticos nas relações que estabelecemos com a arte-artesanato, na atualidade. Tais efeitos serão tratados no capítulo seguinte.

Afirmar que a arte é a única atividade em que ainda se pode pensar não apenas a investe de *status* social e econômico, mas, fundamentalmente, contribui para o controle e a disciplinarização dos corpos, das sensorialidades e dos modos de pensar e perceber o mundo e as relações. Em contrapartida, conceber a práxis artesanal como experiência ética e poética cumpre uma função crítica e, ao mesmo tempo, de resistência.

O banimento do artesão, que ocorre no momento em que ele é substituído pelo artista, de maneira similar, repete a metáfora platônica da expulsão dos poetas da *polis* grega. O que esses dois movimentos revelam de similitude? Os poetas e os artesãos expõem sua própria presença, sendo uma ameaça porque ligados aos valores do corpo e do sensível. A análise dos jogos de poder e de verdade²⁸, tal qual realizamos neste capítulo, no exame da instituição da arte, não anula, pois, as possíveis relações de liberdade que a arte-artesanato pode favorecer (Foucault, 2017e).

²⁸ Conforme abordou Foucault (2017e), na entrevista intitulada A ética do cuidado de si como prática de liberdade, concedida em 1984, fazer a análise dos jogos de poder e de verdade não significa eliminar a legitimidade dos discursos científicos.

2 OS REGIMES SENSORIAIS NA SOCIEDADE PÓS-MODERNA

O desejo ‘apaixonado’ das massas atuais de ‘aproximar de si’ as coisas só pode ser o reverso do sentimento de crescente alienação que a vida de hoje tem para os indivíduos, não apenas em relação a si mesmos, mas também em relação às coisas. (Benjamin, 2017, p. 241).

No primeiro capítulo, avaliamos que o sistema de artes moderno estabelece uma nova forma de conceituar a arte e o artista por meio da definição do que é estético. O modo pelo qual nos relacionamos com a arte e com a experiência criadora é influenciado até hoje por essa concepção. Neste capítulo, será analisado o modo pelo qual o regime estético inaugurado pelo moderno sistema de artes foi conformado pela vivência do consumo e dos interesses do mercado, exercendo um amplo domínio, por meio de micropoderes, nos diversos âmbitos da vida cotidiana. Inicialmente, abordaremos como o sistema capitalista se apropriou do que restou da experiência artística e artesanal para transformá-la em vivência de consumo e, posteriormente, como o paradigma estético inaugurado com o advento da arte moderna transformou-se em uma forma de controle da subjetividade moderna pelo sistema neoliberal.

A arte e o artesanato são criações recentes, historicamente, que resultam em conceitos e práticas que afetam a nossa percepção, pela via das sensorialidades, e faz aparecer toda uma dinâmica de poder que abrange os modos pelos quais nos relacionamos com os nossos fazeres diários, com a estética e com o corpo. A ideia da autonomia do artista, solitário e desvinculado das influências do tempo e dos espaços nos quais ele cria, revela a metáfora do homem moderno: individualista e onipotente, que tem a ilusão da liberdade absoluta quando, na verdade, busca autoexploração e hiperestimulação do corpo. Sendo assim, as análises realizadas neste capítulo referem-se às relações de poder que incidem no corpo e atingem a forma como esse corpo se relaciona com os fazeres cotidianos.

Entendemos que a criação da arte se constrói em um plano político que não apenas inaugura uma conceituação da arte, no período da modernidade, que demarca os seus limites a partir de uma operação de novos critérios de um fazer original, individual e desinteressado, mas também como uma nova categoria do fazer humano que hierarquiza e divide as produções humanas em ordenações de valor. Essa forma de definir o estético e a relação com

a arte, além de não ser universal, conforme pretendido pelo sistema de artes moderna, tampouco é a primeira definição de arte. A maneira pela qual a arte é definida na modernidade produziu não apenas um afastamento das experiências criadoras da arte-artesanato, mas também foi responsável pela produção do paradigma estético que restringiu a nossa capacidade criadora, uma vez que a experiência estética passou a ser atribuída à capacidade intelectual como atividade puramente contemplativa.

Muito embora a arte seja uma criação dita livre e não vinculada a determinada classe social, a hierarquia construída pelo sistema de artes instaura discursos de verdade e poder que impõem normas sobre as formas como devemos experimentar a criação e o elemento sensorial, promovendo marcas nos corpos e nas sensorialidades. Sobretudo, apropria-se das produções cotidianamente por meio de relações de saber-poder que desencorajam as experiências manuais e criadoras no cotidiano. Apesar do argumento da busca de autonomia da arte ter sido decorrente de condições políticas, sociais, econômicas ou filosóficas – um aspecto irrelevante para a nossa tese –, a maior consequência da arte ocidental para a modernidade foi o surgimento da concepção de estética como identificada com o campo da arte e da experiência do artista.

A concepção da arte como atividade designada a um especialista, o artista; e atividade essa separada da vida e proposta como um meio de afastamento dos sentidos, constitui os principais princípios que regem o conceito de estética e o modo pelo qual a relação com a arte se constitui, a partir da modernidade. Quando Foucault (2017a) questiona que a arte é interpretada, no mundo contemporâneo, como uma atividade de especialistas e não de acesso a todos os sujeitos, ele parte da análise de que introjetamos os ideais modernos da arte e, desse modo, não nos permitimos mais pensar a experiência estética fora do novo conceito de arte. Entretanto, o filósofo nos designa uma experiência mais radical com a arte-artesanato, que diz respeito à experiência estética posta em função da vida.²⁹

As “artes da existência” devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se e modificar seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores

²⁹ Foucault (2017a, 2017c) propõe a estética da existência, que aponta para a centralidade do sujeito na vivência com a arte-artesanato, questão que será aprofundada nos próximos capítulos.

estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo. (Foucault, 2007a, p. 198-199).

Partimos das análises de Giorgio Agamben (2013), que tomou como ponto-chave o conceito de *prazer desinteressado*, para compreender a experiência contemporânea do sujeito. O paradigma estético inaugurado pela arte moderna é analisado por Agamben (2013) em seu primeiro livro, chamado *O homem sem conteúdo*. No texto, o filósofo afirma que o moderno modelo de arte ocidental, originado no século XVIII, modificou a relação do sujeito com a arte, na medida em que a arte passa a ser uma vivência contemplativa e restrita ao espaço do museu, esvaziando a capacidade inventiva característica da experiência artístico-artesanal. Dessa maneira, o estético resulta do entendimento da autonomia da arte como estatuto formal alcançado por meio da capacidade inteligível, eliminando assim as experiências criadoras da arte-artesanato e sua relação com o corpo, conforme denunciara Nietzsche (2005).

Nesse horizonte, defendemos a concepção de um prazer interessado vinculado ao plano ético, estético e político do corpo e dos afetos. Para Nietzsche (2005), a arte deveria ter por função dar prazer, através dos sentidos. Desse modo, Nietzsche (2005, p. 101-102) realiza uma profunda crítica à teoria kantiana, sobre o conceito de estética:

Kant julgou honrar a arte, privilegiando e colocando na frente do palco, entre os predicados do belo, aqueles que constituem a honra do conhecimento: a impessoalidade e a validade universal. Não vou examinar aqui se isso foi essencialmente um menosprezo; sublinharei unicamente o fato de que Kant, como todos os filósofos, em vez de estudar o problema estético a partir das experiências do artista (do criador), não refletiu sobre a arte e o belo senão como “espectador” e insensivelmente introduziu o elemento “espectador” no conceito de “belo”. Se ao menos esse “espectador” fosse suficientemente familiar aos filósofos do belo! – ou seja, sob a forma de um grande estado de fato e de uma grande experiência pessoais, de uma abundância de experiências vividas, de desejos, de surpresas, de arrebatamentos absolutamente próprios e vigorosos no campo do belo. Mas receio que seja o contrário e que tenha sido sempre assim: desde o início nos oferecem definições nas quais, como na célebre definição que Kant dá do belo, a falta de experiência pessoal um pouco sutil está alojada sob a aparência de erro fundamental. Kant escreveu: “Belo é o que agrada sem interesse”. Sem interesse!

Segundo Nietzsche (2005), a fundamentação da experiência estética apoiada na apreciação da forma pelo intelecto e na vivência desinteressada da contemplação se sobrepôs ao estatuto corporal, afastando a possibilidade de relação com o sensorial (*aisthesis*). Para Nietzsche (2005), a relação com a arte só se estabelece por intermédio de um prazer interessado – ou seja, por meio dos afetos! O que o filósofo denuncia é exatamente a concepção de estética que contradiz até a origem do próprio termo. No entanto, a questão de

Nietzsche (2005) não se limita a uma análise terminológica, mas à problemática ética que sustenta a teoria kantiana de experiência artística, que, ao eliminar o corpo, os sentidos e os afetos, promove a vivência estéril com a arte. Seguindo as indicações de Nietzsche (2005) para pensar a potência artístico-artesanal como experiência intensiva, utilizamos o termo *aisthesis* em seu sentido etimológico, para examinar as possíveis conexões do corpo e das sensorialidades com a prática artístico-artesanal.

A noção de estética que guia a pesquisa é derivada do termo grego *aisthesis*. A filósofa colombiana Laura Quintana (2020, 2021), influenciada pela filosofia de Michel Foucault, analisa que redes de poder controlam os regimes estéticos e moldam os corpos, os sentidos, produzindo normatividades nas diversas esferas da vida, tais como as relações com o trabalho, o consumo, o pensamento, a imaginação, o desejo e a percepção. A maneira pela qual nos relacionamos com esses diversos elementos nos atravessa cotidianamente, sendo regulada por saber e poder que afeta nossa capacidade de sentir, de pensar e de amar (Quintana; Soto, 2023; Quintana, 2021). Desse modo, somos afetados diariamente, em nossos sentidos, nas relações que estabelecemos com o mundo, o outro, as materialidades, os enunciados, as variadas paisagens que nos cercam e nas nossas ações.

Os regimes estéticos são potencialidades do corpo e das sensorialidades, que se situam em um plano heterogêneo de afetos por meio do qual múltiplas relações podem advir. Ao afirmar que esses regimes são heterogêneos, nos orientamos pela *filosofia da diferença* para pensar o corpo como efeito das relações com outros seres, outros materiais, discursos e práticas que constroem as nossas percepções, gestos, corpos e afetam a forma como devemos sentir, ter prazer, nos comunicar, desejar; assim como intervêm nos nossos sentidos: ver, tocar, ouvir, escutar, falar e agir.

Em *Caosmose: um novo paradigma estético*, Guattari (1992, p. 14) define a subjetividade com base na dimensão estética, isto é, como a criação da existência por intermédio de elementos heterogêneos, que incluem:

[...] componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; [...] elementos fabricados pela indústria da mídia, do cinema, etc. [...], dimensões semiológicas a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou

independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas.

Para Guattari (1992, p. 19-20), a subjetividade é resultado de agenciamentos de múltiplas forças, que operam em um plano composto por diversos elementos e instâncias que são de ordem tanto material quanto imaterial:

a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo ‘coletivo’ deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos.

E complementa: “A subjetividade, de fato, é plural, polifônica, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca” (Guattari, 1992, p. 11). Ao chamar a atenção para as forças de natureza *assignificante* que compõem e influenciam a subjetividade, Guattari (1992) encontra na composição da produção da subjetividade outros elementos que agem sobre o corpo, pela via dos sentidos. Um exemplo desses componentes seria o bombardeio de imagens a que somos expostos, no cotidiano, pelas interações com as tecnologias virtuais. São imagens que transportam mensagens sobre como devemos nos comportar, o que devemos valorizar e desejar.

O capitalismo, na concepção de Quintana e Soto (2023, p. 91), é definido como um regime afetivo:

Hablar del capitalismo como régimen afectivo permite entonces desnaturalizar sus producciones del deseo, contestar su naturalidad y su necesidad, y detenerse en algunos de los efectos devastadores que ha producido sobre los cuerpos y sus formas de habitar.

Para a autora, o capitalismo como regime afetivo marca a forma pela qual gerimos os nossos corpos, ações, imaginações e pensamentos. Sendo assim, as epistemologias que definem os sistemas de valores são produzidas *desde o corpo*, de forma micropolítica. Os discursos e poderes percorrem nossas experiências sensoriais e percepções para a construção de formas hegemônicas de concepção sobre o belo, o desejo e o consumo. No capitalismo, esses regimes afetivos se organizam por meio das instituições, pela mídia, pela organização do tempo, dos espaços e do controle dos corpos. Sendo assim, o uso que fazemos de nossos

corpos em relação a outros corpos, sejam eles objetos, paisagens, animais, compõe as relações que afetam nossos sentidos, comportamentos, pensamentos, imaginação e desejos.

Nesta pesquisa, pois, partimos do pressuposto de que há uma política operada *desde* os corpos e as sensorialidades e que se expressa pela capacidade de transformação do sujeito e dos coletivos. Assim, o empobrecimento das experiências artesanal-artísticas constitui uma estratégia de poder que visa minguar a capacidade política dos corpos, uma vez que é a partir dos corpos que ocorre todo um regime de relações de poder e de dominação. As relações de poder e de saber condicionam e sujeitam os sentidos. O capitalismo atua para produzir despolitização dos corpos, minando a potência inventiva das pessoas e adequando as sensorialidades às formatações da égide normativa do capital.

A filósofa Susan Buck-Morss (1996), estudiosa das obras de Benjamin, demonstra que a despolitização dos sentidos é uma tecnologia de poder que surge na sociedade moderna, em meados do século XIX. A despolitização do corpo é determinada essencialmente pelos mecanismos diários que envolvem os nossos sentidos por meio de estéticas que promovem a dessensibilização³⁰ do corpo. Em face da crise enfrentada pelo cenário da tecnocracia do capitalismo, que aliena os sentidos, a autora esclarece que esse fenômeno é caracterizado como uma necessidade de nos protegermos, por meio da anestesia do corpo. A ampliação do embotamento dos sentidos na sociedade pós-moderna é vista com naturalidade, já que essa experiência é vivenciada pela maioria (Buck-Morss, 1996). Todavia, o corpo também pode apresentar reversões, resistências e até mesmo reinvenção de formas de vida mais autônomas, na medida em que se criem e recriem formas outras de sentir e de agir sobre o mundo (Quintana, 2020).

O regime afetivo do capitalismo molda os nossos estilos de vida, determina como devemos sentir, como conduzimos as nossas sensorialidades, que sentidos priorizamos e quais sentidos negligenciamos, como vemos, ouvimos e sentimos a relação com o mundo, conosco e com os demais e que toques e gestos são preconizados no cotidiano. Nesse emaranhado de

³⁰ Na investigação sobre os efeitos do capitalismo nos sentidos, optamos pelo termo dessensibilizar, pois entendemos que o corpo apresenta a capacidade sensorial de se regenerar em face das relações de domínio dos sentidos. A palavra insensibilizar, apesar de remeter ao significado de ausência da capacidade de sentir, adotaremos como sinônimo de anestésiar. No entanto, como divergimos da concepção da ausência total dos sentidos, anestesiamento ou insensibilização serão utilizados, neste estudo, para definir o estado de intensa dessensibilização.

fios que atravessam os nossos sentidos cotidianamente, nossos corpos vão se constituindo desde os modos que nos orientamos no tempo e nos espaços; nos diferentes usos que fazemos das gestualidades e das sensorialidades. A maneira pela qual experimentamos as relações, o nosso corpo já nos nossos mínimos gestos, nossas ações diárias são exemplos de afetos que produzem formas homogêneas de perceber o mundo, ainda que muitas vezes não nos demos conta disso (Quintana, 2020).

A análise política do regime afetivo do sistema capitalista coaduna com a análise de Foucault (2015) de que a avaliação do poder não pode se reduzir aos aparelhos de Estado, tampouco a uma análise exclusivamente econômica. Não obstante, Foucault (2015, p. 42) considera que tanto o aparelho de Estado quanto o aspecto econômico são essenciais para as *engrenagens do poder*. Ou seja: não é que o aparelho de Estado não deva ser combatido, mas de nada adianta fazê-lo sem nos debatermos com as dinâmicas elementares do poder.

Dessa forma, Foucault (2015, p. 240) explica:

[...] para que o processo revolucionário não seja interrompido, uma das primeiras coisas a compreender é que o poder não está localizado no aparelho de Estado e que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado, em um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados.

Segundo Foucault (2015), esse plano da micropolítica, que atravessa os corpos e produz sua sujeição, também opera emancipação, por meio do estabelecimento de uma postura crítica para com o presente e de transformações no âmbito relacional. A micropolítica consiste em tecnologias de poder que intervêm diretamente no corpo, com o objetivo de atravessar os espaços e temporalidades da vida cotidiana. Reconhecer os corpos, o sensorial nos corpos, as condições e efeitos políticos *nos* corpos, os seus agenciamentos e composições heterogêneas será, pois, essencial para as análises dessa potência dos corpos.

O paradigma estético apresenta múltiplas ramificações, repercutindo em várias dimensões das mais diferentes esferas da vida, inserindo-se na subjetividade, nos desejos, nas sensorialidades, nos afetos, na práxis e nos pensamentos. Apesar de Foucault (1994) nos orientar para a necessidade de criação de um plano ético e estético para a existência, ele não nos aponta uma direção para isso, visto que traçá-la seria exatamente reduzir o campo de

visão de todo um horizonte ético e estético ao qual a estética da existência nos propicia conduzir.

Muito embora Foucault (1994) não tenha aprofundado o conceito da estética da existência, o autor nos deixa algumas pistas sobre uma vida artista quando nos diz que a vida, ela mesma, deve resguardar a potência transformadora própria da arte. Na pesquisa, nos apropriamos da provocação realizada pelo filósofo sobre a vida artista para analisar a exclusividade suposta da arte depositada sobre a figura do artista e as implicações das artes menores para a vida cotidiana. Foucault (1994) questiona o porquê de a arte virar uma atividade que compete apenas aos nomeados artistas.

A questão que disso se coloca, portanto, é do porquê e com que propósito a vivência da arte-artesanato não é motivada, na sociedade.

2.1 A CONVERSÃO DO PARADIGMA ESTÉTICO EM CONSUMISMO: QUANDO A ARTE E O ARTESANATO SE TORNAM ENTRETENIMENTO

No primeiro capítulo, foi possível observar que o fazer artesanal consiste num modo de produção que resiste às modulações hegemônicas de poder que insistem na proposta de um modelo de obra e de artista. O que é mais revolucionário no fazer artesanal não concerne a uma dinâmica competitiva com o mercado de artes, tampouco com a crítica ao *status* da verdadeira arte como revelação da obra, se é que podemos falar de uma verdade da arte. O que ameaça o poder não é o estatuto da arte, mas o que a arte pode nos provocar. Nesse caminho, a experiência de uma arte do cotidiano seria tornar a vida ela mesma o palco dessa arte.

Seria interessante ver como, nos séculos XVIII e XIX, toda uma moral de “interesse” foi proposta e inculcada na classe burguesa – em oposição, sem dúvida, àquelas outras artes de si que podiam ser encontradas nos círculos artístico-críticos; e a vida do “artista”, o “dandismo” constituíam outras estéticas da existência opostas às técnicas de si próprias características da cultura burguesa. (Foucault, 2017a, p. 1.448, tradução nossa).³¹

³¹ No original: “Il serait intéressant de voir comment, au XVIII^e et au XIX^e siècle, toute une morale de l’ ‘intérêt’ a été proposée et inculquée dans la classe bourgeoise – par opposition sans doute à ces autres arts de soi-même qu’on pouvait trouver dans le milieu artistico-critique; et la vie ‘artiste’, le ‘dandysme’ ont constitué d’autres esthétiques de l’existence opposées aux techniques de soi qui étaient caractéristiques de la culture bourgeoise.” (Foucault, 2017a, p. 1.448).

Nessa orientação, entendemos a produção artesanal como um regime sensorial do corpo e das sensações. Essas interações entre corpos, materialidades, incorporais e suas diversas sensações são estabelecidas pela multiplicidade de forças inerentes ao plano agonístico que é próprio das relações. Desse modo, as forças em jogo não são previamente estabelecidas e, principalmente, não possuem o poder, *a priori*, de determinar o destino dos corpos, sendo possível avaliar seus efeitos somente num aspecto *a posteriori*. Os regimes sensoriais aos quais nos referimos afetam as relações que estabelecemos desde o corpo e suas infinitas sensorialidades, que produzem formas outras de percepções, de afetos, de conceitos e de sentidos. Esses regimes sensoriais são construídos social, histórica e, sobretudo, politicamente pela via do corpo, como demonstrado por Foucault (2007, 2024) em sua obra *História da sexualidade*.

Para Foucault (1987), o corpo é o objeto, por excelência, dessa operação de saber-poder; é no corpo e através do corpo que se instauram os mecanismos de poder que controlam e subjagam o corpo e, por conseguinte, as subjetividades, o que ele denomina *tecnologia política do corpo*. Ao tratar do tema do controle e subjugação do corpo em *Vigiar e punir*, Foucault (1987, p. 29) alega que: “o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”.

A dominação dos corpos e das subjetividades na modernidade ocorre por meio do regime estético o qual Foucault (2015) toma como algo que se articula como um poder produtivo. Nessa direção, Foucault (2015) questiona a análise que comumente é feita dos jogos de poder como estratégia política traduzida como aspecto negativo, ligada à repressão e à punição. De modo contrário, o filósofo identifica que as relações de dominação da subjetividade são construídas de forma eminentemente positiva. São discursos e poderes que se constroem desde os corpos e que, por isso mesmo, precisam negar a potência deles para, a partir do regime sensível – o qual nomeamos *estético* – exercer o seu domínio.

O que chama a atenção na modernidade é que a institucionalização da arte seria o exemplo do resultado das relações de poder que funcionam essencialmente por meio do regime de produtividade, ou seja, do controle e da normatividade pela via do investimento no

desejo. Para o domínio da subjetividade, não é suficiente para a tecnologia de poder destituir a inventividade, é necessário que se *deseje* e assim se industrialize o entretenimento para atender a esse desejo, a fim de suprir a apatia das relações nos momentos de ócio dos corpos.

É nesse contexto que a sociedade experimenta as relações de poder características da sociedade disciplinar. Na obra *Vigiar e punir*, publicada em 1975, Foucault (1987) analisa as relações de poder disciplinares que surgiram no século XVIII. Na sociedade disciplinar, o controle dos corpos assumia um sentido de espacialização para a gestão dos corpos. O poder disciplinar é regido por tecnologias de poder que hierarquizam, segmentam, sedentarizam e especializam, com o objetivo de sujeição e controle, os corpos. O poder disciplinar funciona e age sobre o corpo e sobre o trabalho humano, prioritariamente por meio do controle dos espaços. Foi inclusive nesse contexto que surgiram as instituições de arte moderna, com o objetivo de controlar os espaços destinados à arte-artesanato, que passa a ser restrita ao ambiente contemplativo do museu e das instituições de ensino de artes.

Para Foucault (2015, p. 325), “as mudanças econômicas do século XVIII tornaram necessário fazer circular os efeitos do poder, por canais cada vez mais sutis, chegando até aos próprios indivíduos, seus corpos, seus gestos, cada um de seus desempenhos cotidianos”. Essas redes de poder que perfazem as relações cotidianas e atravessam as nossas sensorialidades Foucault (2015) nomeou como uma *microfísica do poder*, devido ao fato de ser um poder que se abastece já das microrrelações que estabelecemos diariamente com nossos corpos e outros corpos; e por meio de nossos afazeres diários, das gestualidades que demandam as nossas atividades cotidianas, da imaginação que isso demanda, dos discursos que absorvemos, dos desejos produzidos. Dessa forma, a *microfísica do poder* consistiria nas relações de poder que se estabelecem nas minúcias dos corpos e penetram nas nossas relações mais ínfimas, assim como em gestos, pensamentos, desejos, comportamentos, cada pequena ação.

São infinitas as relações que estabelecemos em meio às redes de poder e de discurso de verdade que influenciam a produção de nossa subjetividade:

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ‘reprime’, ‘recalca’, ‘censura’, ‘abstrai’, ‘mascara’, ‘esconde’. Na verdade, o poder produz; ele produz realidade; produz

campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção. (Foucault, 1987, p. 161).

Amparado pelos discursos de verdade sobre a arte no Ocidente, instauram-se relações de poder extremamente sofisticadas, uma vez que, como aponta Foucault (1987), não reprimem a nossa relação com a arte-artesanato. Tais discursos nos convidam a abandonar a associação com a criação amparada nos corpos, afetos e sentidos, para nos conectarmos com os valores sagrados e elevados da arte. Essa agressão à arte é, na realidade, uma violência silenciosa contra os corpos. É silenciosa porque não ocorre por proibição, induz ao anseio pelo *status* artístico; não é uma vontade de ser mais, um desejo por liberdade, mas sim pela superioridade imposta pelas hierarquias da concepção artística que, em última instância, destituíram a experiência criadora do seu vínculo com o fazer artístico.

Conforme o primeiro capítulo, o universo da arte moderna e do trabalho especializado desenvolveu a fragmentação do corpo e separou os sentidos. Nessa direção, é curioso notar que foi somente a partir do século XVIII, no momento em que se introduziram o trabalho especializado e a proposta de uma estética de arte moderna que impõe a dissociação dos sentidos, que também começou a existir todo um interesse pela investigação do tema da sinestesia. Portanto, nossa hipótese é que a importância dos estudos sobre os sentidos, especialmente da sinestesia, está intrinsicamente atrelada às tecnologias micropolíticas de poder que exigem o domínio das sutilezas corporais: as sensorialidades se tornam um instrumento crucial de poder.

Basbaum (2012) refere que, no século XVIII, produzem-se registros e relatos sobre pessoas que experimentam os sentidos de forma sinestésica; e, no século XIX, se ampliou o número de pesquisas sobre a sinestesia, principalmente na área da neurociência. Nesse cenário, há um condicionamento cultural dos sentidos na medida em que diferentes modelos de sociedade estimulam mais alguns sentidos, que outros (Basbaum, 2012). No caso da sociedade ocidental, o privilégio da visão é uma característica que começa a se delinear com o advento das artes visuais, conforme demonstrado no primeiro capítulo.

Avaliamos que os discursos de verdade foram responsáveis pela noção de arte desinteressada, suprimindo brutalmente a oportunidade de uma vivência corporal nas artes; e, conforme denunciado pelo MAO, o processo que desencadeou a institucionalização da arte

estabeleceu a retirada da atividade criativa da esfera do trabalho, restando-lhe apenas os espaços destinados à contemplação da arte, os quais hoje estão circunscritos às demandas de consumo. A contemplação como único destino relacional da arte e o artesanato como ofício servil, a partir da modernidade, na sociedade de consumo, adquirem novas configurações: a arte e o artesanato passam a significar meras atividades de entretenimento.

2.2 SOCIEDADE DO TRABALHO E DO CONSUMO: A TRANSFORMAÇÃO DA ARTE E DO ARTESANATO EM ENTRETENIMENTO

Muito embora a arte moderna tenha contribuído para o esvaziamento da experiência artístico-artesanal nos espaços públicos e das relações cotidianas, reduzindo a experiência estética ao prazer desinteressado da contemplação da obra de arte, o sistema neoliberal reintroduziu a vivência estética, condicionando-a ao *prazer interessado* do entretenimento. Usamos a expressão *prazer interessado* para nos referir ao prazer do âmbito corporal.

Dito de outro modo, avaliamos que, na contemporaneidade, a presença da dimensão estética se inscreve em um grande paradoxo, na medida em que presenciamos a negação da sociedade diante de uma experiência artístico-artesanal atribuída à vivência contemplativa, ou seja, independente do corpo, dos sentidos e dos afetos. Em contrapartida, será por meio do paradigma estético, que se inscreve no corpo e, em particular, nas sensações, que o capitalismo se apropriará dos princípios estabelecidos pela arte moderna para promover o consumo. O prazer interessado refere-se à forma como o mercado neoliberal percebe e manipula a dimensão dos corpos, dos desejos e dos afetos como um meio de gerir a vida e provocar assujeitamento.

Enquanto o universo das artes foi responsável pela construção de um paradigma estético ancorado no predomínio do sentido da visão e da percepção racional do mundo, será por meio do sistema capitalista que essa *aisthesis* será reintroduzida em um modo de *constrangimento dos sentidos*: os corpos são hiperestimulados para o trabalho e para o consumo. Porém, antes de prosseguirmos com a análise do paradigma estético na atualidade, é imprescindível analisar as modulações que a sociedade de consumo assume atualmente e seus

efeitos na subjetividade, para que possamos compreender melhor as condições que a arte e o artesanato assumem no contexto atual.

A produção da subjetividade, na modernidade, é profundamente afetada pela incidência do controle operado nos corpos. Foucault (1987) descreve o sistema disciplinar como um regime pautado fundamentalmente pela vigilância e disciplina dos corpos, com o objetivo de produção de corpos dóceis. O capitalismo exercia um poder fundado no domínio dos corpos e que individualizava o sujeito por meio dos espaços que esses corpos ocupavam, como por exemplo a cadeia, o hospício, a instituição de ensino. A partir do século XX, Foucault diz que houve uma transformação na forma de poder, pois o poder passa a necessitar de um controle de maior alcance e, assim, não basta o domínio disciplinar do indivíduo: há a necessidade do controle das populações, ao que Foucault (2008, 2024) denomina como *biopoder*, ou seja, um poder sobre a vida coletiva. No século XX, o biopoder continua a se produzir acerca dos corpos – mas volta-se para o controle das populações. O Estado passa a exercer a *gestão* do controle da vida das populações.

A consolidação do biopoder implica a intensificação do domínio sobre os corpos e a necessidade de sofisticação das tecnologias de poder. Segundo Foucault (2024, p. 155), com isso ocorre “[...] a proliferação das tecnologias políticas que, a partir de então, vão investir sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida e todo o espaço da existência”. O regime estético, o qual analisamos como mecanismo de poder sobre os sentidos e corpos, constitui uma fundamental tecnologia de biopoder. Nesse novo cenário, o governo da vida é regido pelo controle dos gestos, das ações, dos afetos e dos desejos.

Ao sistema neoliberal interessa explorar o máximo das potencialidades do corpo para a produção de corpos voltados para o trabalho e o consumo. Deleuze (1992), ao analisar o tema foucaultiano do poder, no mundo contemporâneo, escreve o ensaio *Sociedade de controle*, em que aborda que, com o neoliberalismo, surge uma nova tecnologia de poder – que, ao contrário das disciplinas que individualizam o sujeito, age por meio de tecnologias moventes, pois exige relações mais flexíveis, de sujeitos submetidos a relações de servidão e de produção mais dinâmicas. “Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda e para o mercado [...]. O marketing é agora o instrumento de

controle social, e forma a raça imprudente de nossos senhores” (Deleuze, 1992, p. 223-224). A necessidade de relações voltadas para a intensificação do consumo demandou o desenvolvimento de um maior dinamismo nas relações, daí a exploração do marketing como ferramenta apontada por Deleuze (1992), sendo fundamental o domínio dos corpos, especialmente das sensorialidades, para ampliação da sujeição desses corpos aos determinantes do mercado.

A sociedade de controle, a qual analisa Deleuze (1992), é definida por sujeitos que são estimulados a uma vida regida pela produtividade. A sociedade de controle não opera por especialização das tarefas que fragmentam os corpos, como no período industrial; mas pela incitação ao dinamismo produtivo e ao consumismo desenfreado e permanente que levam ao esgotamento e à hiperatividade, como definido por Han (2024). O corpo, que antes era regulado espacialmente por meio das instituições disciplinares, agora é convocado a uma excitabilidade que condiciona sujeitos hiperprodutivos e hiperconsumistas. No entanto, para que seja possível o hiperconsumo e a hiperprodutividade, o sistema neoliberal precisa produzir corpos docilizados e submissos aos ditames do mercado, e daí advém o grande paradoxo que o corpo encarna na sociedade contemporânea: a negação do corpo como meio de produção de experiências inventivas; e a exploração do corpo para consumo apático. Paradoxalmente, o mesmo corpo que é mecanismo do biopoder como instrumento político é convidado continuamente a vivenciar infindáveis experiências de consumo ofertadas pelo mercado, como promessa de felicidade pela via do entretenimento.

Nesse sentido, a obra de Hannah Arendt (2016), *A condição humana*, é fundamental para a análise da sociedade de consumo, que opera segundo um ideal de produtividade e mercado de consumo que reduz as relações humanas à alternância entre trabalho e consumo, tornando homens e mulheres mais solitários e utilitaristas. Já outro texto de Arendt (2022b), intitulado *A crise da cultura: sua importância social e política*, nos auxilia a compreender o modo pelo qual o consumo se apoderou da esfera do lazer e transformou as atividades artístico-artesanais em práticas circunscritas à indústria do entretenimento.

Arendt (2005, 2016) analisa que, na sociedade de trabalhadores e consumidores, a vitória do *animal laborans* se manifesta no fato de a prevalência da relação com o outro e com

o mundo estar restrita à produtividade e ao consumo, lançando o homem moderno a uma jornada de exacerbação do intimismo da vida privada e apatia nas relações, guiadas pelo hiperconsumo. O *animal laborans* é definido pela autora pela condição do trabalho ligado ao sistema cíclico da instância biológica do corpo. A era da instrumentalidade, criticada por Arendt (2016), é de servidão do corpo hiperestimulado de um sujeito que, na pós-modernidade, se agita acreditando ter encontrado o sentido da liberdade quando, na verdade, é escravo do mercado.

Diferentemente da atividade do *animal laborans*, que não constrói objetos pois investe a sua energia corporal no objetivo de manutenção da subsistência, o *homo faber* (o artista, o artífice) produz com as mãos³² um objeto que apresenta certa durabilidade, no mundo. O *homo faber*, quando vivencia de maneira extrema seu ideal tecnicista e instrumental, se destitui de sua capacidade de liberdade e autonomia, tornando-se simples ferramenta de manutenção de práticas e saberes hegemônicos. Ao tratar do tema da instrumentalidade, Arendt (2016) cita o caso de Oppenheimer, que, ao dedicar-se à produção da bomba atômica, não se preocupou com os efeitos devastadores que a sua criação poderia gerar. Por esse motivo, adverte Arendt (2005, 2016) que o sujeito deve ser o fim de suas ações, nunca o meio. Nesse contexto, a autora denuncia a prevalência da instrumentalidade, do imperativo do produzir e do fabricar que originaram o homem funcional, expropriado do significado das suas próprias ações (Arendt, 2016). Há que se ressaltar que Arendt (2016) define a atividade de fabricação executada pelo artífice e pelo artista como atividade do *homo faber*.

Conforme a autora, “os homens são seres condicionados, porque tudo aquilo com que eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência” (Arendt, 2016, p. 11). Nesse caminho, seguiremos a análise da atividade do *homo laborans*, que, guiado pela demanda do consumo, vivencia a arte e o artesanato como entretenimento.

A sociedade de massas não precisa de cultura, mas de entretenimento, e os produtos oferecidos pela indústria de diversões são, com efeito, consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de

³² Arendt (2005, 2016) difere o fazer do *homo faber* ao fazer do *animal laborans*, pois o primeiro tem a sua atividade determinada pela manualidade, já o último apresenta uma atividade do corpo. Na pesquisa, divergimos da definição da autora, pois compreendemos o fazer do artífice como uma atividade que envolve a totalidade do corpo. Seriam a atividade de consumo e de desempenho as instâncias responsáveis pela fragmentação do corpo.

consumo. Os produtos necessários à diversão servem ao processo vital da sociedade [...]. Servem, como se diz para passar o tempo, e o tempo vago que é “matado” não é tempo de lazer, estritamente falando – isto é, um tempo em que estejamos libertos *de* todos os cuidados e atividades requisitados pelo processo vital e livres, portanto, *para* o mundo e a cultura – ele é antes um tempo de sobra, que sobrou depois que o trabalho e o sono receberam seu quinhão. (Arendt, 2022b, p. 295).

No contexto da sociedade de massas, as atividades que exigiriam um maior aprofundamento crítico, afetivo e criativo são desvalorizadas. O mero divertimento condiz com a apatia do sujeito que se coloca como observador diante das ofertas de experiências que irão entretê-lo. A rotina do trabalho voltado para a hiperprodutividade impõe tamanha exaustão e empobrecimento das atividades que o tempo, ainda que reduzido, destinado ao lazer e ao ócio perpetua a ausência de criatividade. A arte e o artesanato tendem a ser considerados apenas quando atendem à dinâmica do mercado do entretenimento.

Segundo Arendt (2016), a prevalência do *homo economicus*, caracterizado pelos ideais meramente financeiros, condicionou as nossas atividades cotidianas ao cíclico fazer tarefeiro do *animal laborans*, cujas relações são determinadas pelo crivo da alternância entre o trabalho e o consumo. Arendt (2016, p. 165) afirma que, na sociedade de consumidores, “o tempo excedente do *animal laborans* jamais é empregado em algo que não seja o consumo, e quanto maior é o tempo de que ele dispõe, mais ávidos e ardentes são os seus apetites”. A tese de Arendt (2016, 2022b) é que, na sociedade de consumo, as atividades que se conformam ao trabalho são identificadas como *divertimento* para ser consumido. Na esteira da voracidade consumista, todas as demais atividades tendem a ser incluídas nessa dinâmica. Assim, até mesmo as vivências artístico-artesanais são subordinadas à racionalidade do consumismo. Na sociedade de consumidores, “[...] não resta nem mesmo a obra do artista; ela foi dissolvida no divertir-se e perdeu o seu significado mundano” (Arendt, 2016, p. 158).

A sociedade de consumo, ao englobar a arte-artesanato como sinônimo de entretenimento, se apropria das brechas, dos tempos e espaços que não são consumidos pelo trabalho produtivo para transformar as experiências com potencial inventivo em mercadorias de consumo. Arendt (2022b, p. 295) analisa que a modernidade se apoderou do chamado *tempo livre* para reintroduzi-lo na esfera privada do consumismo apático do divertimento:

O lazer, assim como o trabalho e o sono, constitui, irrevogavelmente, parte do processo biológico. E a vida biológica constitui sempre, seja trabalhando ou em repouso, seja empenhada no consumo ou na recepção

passiva do divertimento, um metabolismo que se alimenta de coisas, devorando-as. As mercadorias que a indústria de divertimentos proporciona não são “coisas”, objetos culturais [...] são bens de consumo, destinados a serem gastos no uso, exatamente como quaisquer outros bens de consumo.

E complementa a filósofa: “o tempo vago que o entretenimento deveria ocupar é um hiato no ciclo do trabalho [...]” (Arendt, 2022b, p. 295). A sociedade de consumidores e trabalhadores tenta se apoderar dos espaços da vida cotidiana, diminuindo sobremaneira o tempo que haveria entre o trabalho e o consumo e ampliando a apatia. A autora destaca que, na contemporaneidade, o lazer é percebido como um tempo livre que deve ser utilizado em atividades de consumo, em contraste com o trabalho, que é encarado como uma atividade de produção.

Contudo, a questão mais grave reside na interpretação que fazemos do divertimento, considerando-o como liberdade. Em relação à associação moderna entre lazer e experiência de liberdade, afirma Arendt (2016, p. 157):

Embora essa categoria trabalho-diversão pareça, à primeira vista, tão geral que quase não tem sentido, é característica sob outro aspecto: a verdadeira oposição subjacente a ela é a oposição entre necessidade e liberdade; e é realmente notável observar como é plausível para o pensamento moderno considerar o divertimento a fonte de liberdade.

A exaltação do *animal laborans* na sociedade, a partir da modernidade, assumiu tamanhas proporções que perdemos a noção do tempo de vida livre fora do âmbito do fazer regido pela produtividade ou pelo consumo.

A vivência é atravessada por acumulações e práxis diversas, e resulta das dinâmicas e, finalmente, se descobre na dimensão política, isto é, em um dispositivo que não está mais ligado somente à produção, mas, evidentemente, a toda a vida. A esta conclusão chegamos metodicamente, portanto não do lado externo, dizendo, por exemplo, que o capital ocupou toda a vida, mas do lado interno; é o trabalho que ocupou toda a vida. (Negri, 2003, p. 2).

Nesse cenário, Arendt (2022b) afirma que o lazer se transformou em atividade de consumo. A atividade criadora do artífice, na sociedade de trabalhadores e consumidores, não encontra espaço, uma vez que o lazer serve a um apático modo de consumo. Ao abordarmos a sociedade de consumo como atividade apática, não nos referimos ao consumismo contemporâneo como algo isento de hiperexcitação dos sentidos, pelas ofertas do neoliberalismo. O que estamos ressaltando não diz respeito a uma atitude de inatividade do sujeito, muito pelo contrário: entendemos que o consumo exige uma hiperatividade que se

revela por meio da infinita busca por novidade. Por atividade apática e empobrecida das experiências, remetemos à atitude passiva do consumismo contemporâneo, de submetimento do sujeito às relações de poder.

O problema incide na falsa ideia pela qual teríamos liberdade de escolher o que fazemos com o nosso tempo livre; porém, essa pretensa *liberdade* não passa de usufruto de decisões delimitadas ao campo restrito do poder de consumo de cada um e de uma pausa para o descanso com o objetivo de aumentar o rendimento do sujeito no trabalho (Arendt, 2016; Han, 2016, 2024). Dessa maneira, a subjetividade e as vivências criativas são ofuscadas e é criada a falsa ilusão de liberdade, uma vez que o sujeito é conduzido a pensar que a sua atividade de consumo da arte e do entretenimento é singular e criativa. O que esse sujeito não percebe é que, na medida em que consome o objeto, ele também está coisificado, pois passa a fazer parte desse processo, como mercadoria.

Nas palavras de Horkheimer e Adorno (1988, p. 93):

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior, com prejuízo para ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer; ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.

A indústria cultural empobrece a criação não somente devido à transformação do entretenimento em produto de um fácil consumo que exuma o sujeito da atividade crítica, conforme assinala Arendt (2022b), mas também porque o mercado de entretenimento esvaziou as possibilidades de reconhecimento do lazer como tempo livre para as experiências criadoras e afetivas do mundo comum. As análises de Arendt (2016) sobre a sociedade de consumidores nos conduzem a não corrermos o risco de tomarmos como modelos nem o ideal instrumentalizado do *homo faber*, tampouco da busca da emancipação do trabalho do *animal laborans*, que decairia na procura de eliminação das dores e penas almejando o prazer voltado para o consumo.

Quanto mais fácil se tornar a vida em uma sociedade de consumidores ou de trabalhadores, mais difícil será preservar a consciência das exigências

da necessidade que a compele [...]. O perigo é que tal sociedade, deslumbrada pela abundância de sua crescente fertilidade e presa ao suave funcionamento de um processo interminável, já não seria capaz de reconhecer a sua própria futilidade. (Arendt, 2016, p. 167).

Para Arendt (2016), a vitória do *animal laborans* é interpretada como a emergência da era do consumo, em que o indivíduo busca uma vida confortável e de abundância. Essa sociedade que oscila entre o desempenho e o consumo se manifesta pelo ideal de uma vida protegida da heterogeneidade das relações, mas que promove a instrumentalização das relações e a burocratização da existência, quando nos concentramos nas preocupações de ordem da necessidade ou nas futilidades da vida influenciada pelo consumo (Arendt, 2016; Han, 2024). Segundo Bauman (2008, p. 71): “A ‘sociedade de consumidores’ [...] representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumista, e rejeita todas as opções culturais alternativas”.

Essa padronização das relações com os fazeres está atravessada pela experiência contemporânea pautada na lógica do mercado e, por isso, do consumo, em que o *mal-estar* é visto como algo a ser eliminado e o *bem-estar*, como algo a ser consumido (Bauman, 1998). Assim, se evidencia nas sublinhas da promessa da felicidade o fenômeno das relações permeadas pelo consumo como uma orientação hegemônica da subjetividade contemporânea. Nesse contexto, é preciso desconfiar da *cultura do bem-estar*, que, apoiada em relações consumistas e assépticas, não apenas promete a eliminação de conflitos, mas fundamentalmente fomenta os corpos a desejarem regimes normativos disciplinares e de controle da subjetividade. Tais regimes fazem crer que valores como *controle, segurança, eliminação do risco, padrão de consumo* seriam garantidores da tão almejada plenitude de um *estado de bem-estar*. O problema da cultura do bem-estar apoiada em valores consumistas é que o incentivo ao consumo é identificado como sinônimo de felicidade de uma subjetividade circunscrita ao espaço privado. Isso despoticiza as relações sociais e políticas, ao mesmo tempo que desencoraja as experiências criadoras, devido ao seu potencial autoral e de vivência sensível do corpo.

Por isso, avaliamos que é preciso desconstruir essa separação entre o trabalho e o lazer, em que o primeiro é representado pela ideia de martírio e de tortura e o segundo, vivenciado como atividade de descanso ou de apático divertimento. Vale lembrar que a

palavra *trabalho* tem sua origem no latim *tripalium* – um instrumento de tortura formado por três paus (Antunes, 2009). Já o lazer surge na modernidade e está vinculado historicamente à ideia de prazer, como se as atividades de entretenimento apresentassem a condição intrínseca da experiência de prazer. Nesse cenário, as relações entre trabalho e lazer são separadas pelos sentimentos de tortura *versus* prazer. Na busca do entretenimento como promessa de vivência do aprazível, as experiências criativas não encontram espaço para se concretizar.

Na Antiguidade, o ócio era a principal “atividade”, enquanto na modernidade a atividade laboral é a mais valorizada. Adotar a concepção de uma poética cotidiana permeada por experiências criadoras é uma forma de superar a dicotomia entre labor e ócio, que na sociedade contemporânea é representada pelo contraste entre trabalho e lazer. Estamos convencidos de que devemos ultrapassar a dicotomia entre trabalho e ócio, que atualmente se expressa pela oposição entre trabalho e lazer; mas sobretudo, precisamos repensar as atividades de trabalho e lazer para reinscrevê-las em uma poética da vida cotidiana. Afinal de contas, por que o trabalho e o lazer não podem compartilhar de momentos de ócio e ser ambos intensamente criativos?

Conforme Imbrizi (2006, p. 102):

é importante desmistificar essa dicotomia, não só porque existem pessoas ‘sacrificadas pela arte’, mas também porque há ‘sujeitos acantonados’, que exercem trabalho criativo e buscam articulações com o coletivo, mas não são focalizados pela mídia. Será que o trabalho está ligado a espaços – ‘ou poros’ - de liberdade e criatividade?

Seguindo essa linha de argumentação, alertamos para a necessidade da não separação entre o trabalho e o lazer; portanto, as experiências criativas podem acontecer com tamanha intensidade em todas as esferas da vida. Nesse âmbito, o fazer artesanal aparece não apenas como objeto acabado, mas como uma possibilidade de alcance de um *ethos* e de uma força política que auxiliem a romper com o modelo hegemônico capitalista de fragmentação da vida. Tal recorte promove o esvaziamento das experiências criativas, com o trabalho identificado com a tortura e o lazer como significado de apático entretenimento.

2.3 A PRODUÇÃO DO CORPO, ENTENDIDO COMO SENSORIALIDADES QUE OSCILAM ENTRE CORPO HIPEREXCITADO OU CORPO ANESTESIADO

O capitalismo se adequa e se nutre das transformações sociais, culturais e revolucionárias; ele se sofisticava e refina as suas estratégias de saber e de poder, que se tornam cada vez mais sutis e até mesmo invisíveis. Nesse cenário, nos encontramos pobres de experiências, tal qual nos revela Benjamin (1994, 2009, 2012, 2017), em suas obras. Nos diferentes espaços da vida, movimentamos os nossos corpos, nos relacionamos por meio dos sentidos e cotidianamente nos afetamos e somos afetados. O modo pelo qual agimos, sentimos, nos comportamos advém de uma rede de afetabilidade que compõe o que Foucault (2015) chamou de um *regime agonístico de forças* que definem o aspecto complexo das relações de poder.

Um exemplo adicional sobre as interações afetivas com o corpo se refere aos significados que atribuímos às nossas tarefas diárias, provenientes de um conjunto de inscrições sensoriais formadas nas nossas relações estéticas. Essa afetabilidade das redes de poder através do âmbito estético é interpretada por Escobar (2015) como característica do fenômeno da indústria cultural, no mundo contemporâneo, que incentiva a sociedade a aderir a um esteticismo de massa. Esse esteticismo é explorado de forma maciça, nas nossas relações cotidianas. Escobar (2015) afirma que as transformações tecnológicas e informacionais ajudaram a ampliar a estetização, acompanhada de uma aura fria, uma vez que vivenciamos uma exacerbação da invisibilidade de qualquer rastro da aura, com a expansão de uma estética apoiada no plano virtual. As relações de poder fazem uso da dimensão estética para servir-se dos sentidos e, assim, produzem o empobrecimento das sensorialidades e o silenciamento dos corpos, por meio de uma desmaterialização das relações cotidianas.

Segundo Escobar (2015, p. 61-62):

la autonomía del arte se desfondó en el imperio difuso de la imagen, fuera de cualquier programa emancipatorio. El esteticismo neutro llevado a cabo por las industrias culturales, los medios masivos de comunicación, el diseño industrial y la publicidad, en tantas modalidades, despieza la distancia entre la cotidianidad y la experiencia estética y recoloca la aura, principio nuevo de exhibición, en el centro de las vitrinas transnacionales.

Para o autor, a perda da aura, como atributo de uma estética que deveria estar presente na vida cotidiana e concorrer para uma emancipação, é na realidade reintroduzida pelas tecnologias de poder a serviço do mercado. O processo de autonomia da arte como estética reduzida ao aspecto estritamente formal conduziu os objetos artístico-artesanais ao predomínio da esfera visual e transformou a arte e o artesanato em mercadoria. Esse formato que nos é endereçado tem uma relação com a arte que orienta não apenas o nosso modo de perceber a obra de arte, muito restrito à percepção de autonomia do objeto nomeado artístico, como ainda atravessa os nossos sentidos e afeta a nossa relação com a experiência estética cotidiana.

No entanto, Guattari (1992) nos alerta para não nos apressarmos em julgar esses elementos em si mesmos, pois o que determinará o efeito das relações é a forma pela qual nos articulamos com essas forças. Para Han (2024), o biopoder que incide sobre a normatização das diferentes esferas da vida teria assumido uma maior intensidade na exploração de uma maximização da excitação dos corpos para os âmbitos das atividades exaltadas por Arendt (2016): do trabalho e do consumo. Ao desejarmos a exploração do corpo e conduzirmos os nossos corpos para o máximo de excitação, aderimos a uma radicalidade do aspecto da produtividade do poder, conforme analisa Foucault (2024), sobre o biopoder.

A produtividade do corpo é mais interessante à gestão dos mecanismos de dominação por exercer um controle silencioso sobre esse corpo. As ameaças ao corpo não são visíveis porque o neoliberalismo camufla toda a dinâmica de poderes que visam à hiperatividade, por meio da ilusão do sentimento de liberdade. O sujeito autossuficiente do regime neoliberal assume a sua individualidade e isolamento como liberdade, como se todos fôssemos livres para realizar nossas escolhas e estas estivessem descontextualizadas das relações. Sob essa ótica, somos mais livres quanto mais nos desvencilhamos do outro. Reduzimos a vida à sobrevivência do fazer instrumental e não experimentamos práticas criadoras com o corpo (Arendt, 2016).

A experiência subjetiva instaurada com o neoliberalismo como regime de afetos produz subjetividades amparadas na produção de corpos hiperestimulados e nos ideais de individualismo e de autorresponsabilização do eu. Desse modo, quanto mais autoestimulados

forem os corpos, maior será o seu isolamento e o sentimento de responsabilidade. Nesse ínterim, cremos que temos o controle sobre a nossa própria liberdade e, portanto, que somos os responsáveis pela nossa vida, pelo nosso sucesso e pelo nosso fracasso. Quintana (2020) analisa que o individualismo contemporâneo é vivenciado pelo contínuo sentimento de culpa e de um eterno sentimento de falta. Essa percepção de falta e de culpa pode ser atribuída a todo um conjunto discursivo e de poder que nos atravessa sensorialmente, nas relações cotidianas.

Essa hiperexcitação pode ser observada no fenômeno diário de sensações que guiam nossos sentidos para o consumo, pela promessa da novidade do objeto ou da experiência que nos *falta* – e que, por conseguinte, deveríamos logo adquirir. Ou, ainda, na hiperprodutividade que mantém os corpos excitados para o exercício do maior número possível de tarefas e oferece a ideia, que também é vivenciada no corpo, de uma onipotência. No entanto, ao mínimo *erro*, somos levados a experimentar o sentimento de impotência – não diante do outro ou de uma instituição, mas de nós mesmos (Quintana, 2020; Han, 2024).

Sob a égide do imperativo *é preciso consumir*, as experiências criadoras são desencorajadas e, até mesmo, destruídas. De forma contrária, esse mesmo capitalismo que desestimula a criação oferece um número infindável de experimentações e sensações que permitem e instigam a busca pela novidade. Nesse caso, *novidade* diz respeito a uma experiência de anestesiamento alimentada, já que o convite é para uma troca, uma mudança constante de objetos e relações. Obedecendo à lógica do mercado, o consumidor não deve se prender a nenhum objeto, a nenhuma relação. Assim sendo, a construção de vínculos constitui uma ameaça de rompimento com a apatia do homem consumidor e a promoção de desejos.

Em meio à disponibilidade de objetos de um mundo em que o capital afirma que tudo é possível, nas relações pautadas na motivação desenfreada para o consumo, somos instigados ao *frenesi* das sensações, da manutenção de um corpo excitável. Mas que também vive o seu oposto, que é a insensibilização das relações criadoras e afetivas. Na mesma operação em que se desestimula o corpo do exercício de vivências criadoras e afetivas, mantém-se um *poder desde o corpo*, por meio do controle das experiências sensoriais, ora restritas ao consumo e à apatia, ou seja, à experiência apática do consumo do entretenimento

ou, como define Han (2018), da *compra de emoções*. O importante para a lógica do consumo é transformar todas as relações e vivências em mercadorias.

Um exemplo da sofisticada estratégia de controle que se apropria dos múltiplos sentidos voltando-os aos interesses do mercado é que este, amparado pelo estímulo de compra e venda, apropriou-se das vivências como mercadorias. Nesse sentido, interessa não apenas vender produtos, mas também experiências. Essencialmente, é o controle das sensações, que também passa a servir como estratégia de marketing, conforme aponta o livro *Marketing sensorial: como utilizar os cinco sentidos para atrair clientes* (Benites, 2017).

Em *Las culturas populares en el capitalismo*, Canclini (1982) analisa como o capitalismo se apropriou do artesanato como mercadoria tanto como objeto a ser vendido como para composição de um cenário que integre o mercado de turismo. A homogeneização dos objetos de consumo, da arquitetura da cidade e da indústria de entretenimento são exemplos de como o sistema capitalista desenvolve o mercado de consumo, investindo para o controle do desejo. Em meio ao universo de uniformização da vida, o mercado capitalista explora o desejo pela diferença, ofertando produtos e serviços que criem uma ilusão de singularidade. No cenário de uma vida em que a temporalidade é direcionada para o trabalho, marcado pela repetição extenuante das tarefas, e para a pasteurização do mercado de consumo, somos rodeados por uma estética arquitetônica que carece de beleza, onde tudo é igual.

Nesse contexto, Canclini (1982) analisa que o sistema neoliberal se apodera da necessidade humana de contato com a beleza e de vivência de experiências singulares para a produção de um mercado que se apropria dos valores identificados com o fazer artesanal, como singularidade, tradição e história, para estimular o turismo. O sociólogo aponta para a estratégia do mercado do turismo de transformar o artesanato em mercadoria barata, que compõe e intensifica o cenário de venda das experiências turísticas. O capitalismo se apodera dos ideais que formam o modo de vida do artesão e da simbologia do artesanato como um produto *exótico*, que representa o *primitivo* e a *tradição*.

Nas palavras de Canclini (1982, p. 95-96):

Las artesanías pueden colaborar en esta revitalización del consumo, ya que introducen en la serialidad industrial y urbana – con bajísimo costo –

diseños novedosos, cierta variedad e imperfección que permiten a la vez diferenciarse individualmente y establecer relaciones simbólicas con modos más simples de vida, con una naturaleza añorada o los indios artesanos que representan esa cercanía perdida.

Segundo Canclini (1982), o artesanato torna-se, assim, uma mercadoria necessária à dinâmica do mercado de turismo de massa. Entretanto, o comércio de artesanato no âmbito do mercado de turismo funciona como forma espetacularizada de aproximação do consumidor com o universo singular que emana da estética do artesanato e das relações de vida dos artífices, permitindo uma experiência de diferenciação pelo viés do consumo (Canclini, 1982; Han, 2018).

O sujeito produtivo e consumista, na atualidade, nada mais é que alguém hiperestimulado cotidianamente como corpo produtivo e corpo consumidor. Para se atender ao objetivo de manutenção de corpos excitáveis, é fundamental todo um controle das sensorialidades. As tecnologias de poder e os discursos de verdade propõem então hierarquias, dualidades e simplificações da realidade. Contudo, é por meio da complexidade dos corpos e da rede de afetos que os saberes e poderes se desenvolvem e dominam a dimensão microfísica da vida. E, muito embora seja na vida cotidiana, nas relações com os micropoderes, que se constrói todo um regime complexo e contínuo de afetos que atravessam os corpos e sensorialidades, esse regime de saber-poder que ocorre desde os corpos pode invisibilizar as suas potências, na medida em que as análises hegemônicas não os legitimam.

As técnicas de controle incidem sobre o corpo para a produção do esvaziamento das experiências afetivas e criadoras, de forma a desvitalizar as sensorialidades. Embora as experiências criadoras que tendem a unificar os sentidos não sejam incentivadas pela rede de poder, a micropolítica opera através de múltiplas vias, nos sentidos. Essa operação é tanto mais eficiente quanto mais invisibiliza, de modo que, ao negar o corpo e as complexidades das sensorialidades, as relações de dominação impõem-se de forma mais decisiva no controle da subjetividade. Além disso, quanto mais diversificadas forem as redes de poder, maior será o seu alcance e mais eficaz será a sua invisibilidade.

Nesse novo cenário, o consumismo é acompanhado de dois extremos, em face das sensações: a hiperestesia, regulada pelo consumo compulsivo de experimentações, impulsionado pela indústria do entretenimento; e o anestesiamiento, oriundo desse excesso de

informações e estímulos. Dessa forma, hiperestesia e insensibilização são duas facetas da mesma moeda, na sociedade de consumo marcada pelo achatamento das experiências protagonistas de criação: ora buscamos a hiperexcitação e ora vivenciamos o esvaziamento da nossa capacidade sensível.

Conforme Duarte Júnior (2000, p. 121):

a conclusão a que se pode chegar é que boa parte da perda de nossa sensibilidade, boa parte dessa anestesia contemporânea, precisa ser debitada ao consumo desenfreado de simulacros, os quais nos afastam do contato corporal mais direto com as realidades do mundo.

Na sociedade marcada pelo paradoxo da hiperestesia com insensibilidade, perdemos a noção dos limites das experiências corporais. O neoliberalismo produz corpos formatados, fragmentados e superestimulados. Para Bondía (2002, p. 23):

O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência.

Os fazeres dirigidos pelas micropolíticas que desvitalizam o corpo produzem corpos cristalizados, fechados, dispersos, domesticados e submissos aos poderes. Para Quintana e Soto (2023, p. 19):

hablamos, actuamos, comprendemos siempre desde un lugar que marca nuestros enunciados, los sitúa y los llena de contenido y orientación. Pensamos al sentir ese lugar, al ser afectados por este. Evidentemente, no aludo a un mero emplazamiento espacial, sino a una forma de habitar: modos de tener experiencia, coordenadas que definen lo que es pensable, decible, imaginable; instituciones que regulan, a través de normas, lo que debemos hacer y lo que somos capaces de hacer. Lo que nos hace vibrar, lo que deseamos y valoramos, procede de un cuerpo formado de cierto modo, a través de prácticas, saberes, fronteras que delimitan modos de existencia específicos.

A influência dos poderes sobre os nossos corpos, sentidos e pensamentos é determinada, assim, pela maneira pela qual nos relacionamos com os afetos. Desse modo, a interação com os afetos diários não é, de forma nenhuma, deliberadamente passiva; mas tampouco podemos admitir haver um rompimento absoluto com os micropoderes. Os afetos dos quais nos falam Quintana e Soto (2023), influenciadas pela teoria foucaultiana, são todas as forças humanas e não humanas que nos atravessam no cotidiano e conformam o modo pelo qual pensamos, imaginamos, amamos, criamos, desejamos.

Na sociedade, vivemos em uma abundância de ofertas de produtos industrializados e de incentivo ao consumo. Somos estimulados à passividade da relação de compra e venda e à ilusão de proximidade com um elemento criativo e estético que se reduz à escolha de compra de produtos, como, por exemplo, quando adquirimos objetos ditos *decorativos*. A vivência criativa e sensorial é preterida, em face da experiência representativa virtual e de consumo. Em meio ao convite incessante do corpo excitável, da aceleração do tempo e da apatia diante das experiências, nos tornamos corpos dispersos, que não produzem desejos e se mantêm vulneráveis aos ditames da sociedade de consumo. Não admitimos pausas e nos tornamos impacientes com as vivências que demandam tempo.

O bombardeio de objetos industrializados que consumimos diariamente e as relações por via das imagens e fotos que circulam de maneira virtual e valorizam as representações, em detrimento das experimentações, são as formas contemporâneas com as quais lidamos com os objetos concretos e virtuais e, muitas vezes nem sequer percebemos a presença dessas relações que condicionam as nossas formas de viver, de desejar, de criar, de sentir e de pensar. Na sociedade de desempenho e consumo, interpretamos as nossas ações como possibilidade de liberdade e não nos damos conta de que tal comportamento é resultado das convocações da sociedade do desempenho. Nesse cenário, nos excitamos ao mantermos um contínuo estado de alerta em meio a um excesso de atividades que oscilam entre o trabalho e o consumo. Experimentamos a ilusão da onipotência como sinônimo de liberdade, pois a hiperestesia nos faz crer que podemos tudo e que não há limites ao poder. No entanto, a liberdade a qual nos promete o neoliberalismo é sinônimo de individualismo e produtividade (Han, 2024).

Em tempos de hiperexcitação ou de dessensibilização do corpo, para onde dirigimos a nossa atenção, as nossas sensorialidades e os nossos desejos? Que gestos, sensorialidades e afetividades experimentamos? Nesse cenário, o que passa despercebido pelos nossos sentidos? Na sociedade neoliberal, nossa atenção está voltada para a produtividade do mercado e o máximo desempenho do corpo (Han, 2024). No mundo contemporâneo, as tecnologias de dominação dos corpos parecem funcionar muito mais pelo domínio da

temporalidade, de um tempo acelerado que instiga obter o máximo do corpo, posto em contínua produção e consumismo (Han, 2016, 2024).

Deleuze (1992) nos fala da imagem da serpente como símbolo da sociedade de controle. A serpente é um animal veloz e mutável. A temporalidade da era instrumental produziu subjetividades que se movem sem direção e obedientes às normas sociais. A dispersão temporal, conforme descrita pelo filósofo Han (2016) em seu livro *O aroma do tempo: um ensaio filosófico sobre a arte de narrar*, nos dá indicativos para entender a dispersão do corpo, na atualidade. A dispersão do tempo, seguida da dispersão de nossas tarefas de *homo laborans*, contribuem para uma corporalidade dispersa. Essa dispersão de si mesmo e do cuidado do outro é derivativa da vivência temporal de uma ausência de sentido, no tempo.

O trabalho artesanal do *homo faber* contrasta com o industrial do *animal laborans*, de um tempo regido pelo presente contínuo, em que se busca apenas a utilidade e a sobrevivência. O tempo é automatizado e direcionado aos princípios da cultura consumista. Esse modo de presente eterno típico do tempo do *animal laborans* leva à paralisia dos sentidos.

É importante ressaltar que a dispersão é uma característica explorada também nas atividades que se destinam ao lazer. Dessa maneira, interpretamos que a incitação à dispersão constitui uma fundamental forma do exercício do poder sobre as nossas ações cotidianas. Um exemplo de atividade à qual chamamos de *entretenimento*, na atualidade é o cinema. Benjamin (2017) fez uma crítica à indústria cinematográfica voltada para o consumo de entretenimento. Para o autor, o cinema como atividade de massa exhibe a relação contemporânea do público diante da arte-artesanato: uma subjetividade intimista, individualista, desprovida de análise crítica e de concentração, sendo portanto voltada para a distração e a passividade.

Distração e concentração opõem-se de uma forma a que se pode dar a seguinte formulação: aquele que se concentra diante de uma obra de arte mergulha nela; é absorvido por essa obra [...]. Pelo contrário, as massas, pela sua própria distração, mergulham a obra de arte em si. (Benjamin, 2017, p. 44).

Na medida em que as ações perderam o significado, Han (2016) constata que sentimos o tempo como repetição: nada de diferente sucederia, às nossas vivências cotidianas. Afirma Han (2016, p. 9): “Aquilo que na atualidade experimentamos como aceleração é somente um dos sintomas da dispersão temporal. A presente crise remete para a dissincronia, que conduz a diversas alterações temporais e à parestesia. Falta ao tempo um ritmo ordenador”. O tempo é vivenciado de forma acelerada, levando o sujeito a experimentar a hiperestimulação e a dispersão dos sentidos, provocando a fragmentação do corpo. Esse ausente *ritmo ordenador*, na expressão de Han (2016), interpretamos como uma temporalidade que estivera presente no ato criador que se associava com o cotidiano. No entanto, cada vez mais somos convocados a vivenciar uma dispersão de ordem física e do pensamento, nas nossas atividades diárias que fragmentam, nos desapropriam de uma percepção unificada do nosso corpo. Nesses afazeres da rotina, não nos mantemos presentes. A *hipercinesia* cotidiana de que nos fala Han (2016) invalida as experiências do tempo singular. O corpo exposto à permanente autoexploração de si não se liga afetivamente a nada, e esse vazio relacional o faz experimentar uma dessensibilização. Esvaziado de si mesmo, o sujeito está desvitalizado.

Nesse sentido, Walter Benjamin (1994), na obra *O narrador*, revela que o empobrecimento de experiências usurpa do sujeito a função de narrar suas histórias, gerando um enfraquecimento em sua consciência histórica e coletiva, dado que o ato de narrar a própria história está diretamente ligado às experimentações que o sujeito compartilha com seus interlocutores. Para o filósofo, “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E, incorporadas, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994, p. 217).

Em relação ao encolhimento das experiências pessoais e coletivas, Benjamin (1994, p. 107) avalia que a informação, na sociedade moderna, destituiu o sujeito da habilidade de narrar os acontecimentos de forma criativa:

Na substituição da antiga forma narrativa pela informação e da informação pela sensação, reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam

impressas as marcas do narrador como vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila.

Em outro texto, Benjamin (2012, p. 221) nos recorda que:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje em todas as pontas, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.

A restrição das experiências e da habilidade de narração é abordada por Benjamin (2012) como algo em profunda articulação com os exemplos da vivência poética artesanal. Com a restrição da experimentação manual criadora, perdemos não apenas aptidões artesanais que impactam nossa cognição, como nos afirma Sennett (2009); empobrecemos nossa capacidade de lidar com os revezes da vida, na medida em que nos dessensibilizamos das nossas sensorialidades e limitamos a nossa amplitude gestual. Esse empobrecimento das experiências e das relações intersubjetivas, que embota os sentidos, impede ainda que pessoas e comunidades se apropriem de sua própria condição histórica e cultural. A dessensibilização do fazer artesanal prejudica, por fim, a memória criativa³³ e a reflexão crítica. A partir do momento em que bloqueamos os nossos sentidos e empobrecemos a nossa capacidade de produzir relações criadoras, nos tornamos mais expostos às relações de sujeição.

No entanto, Han (2016) nos aponta saídas aos impasses do vazio temporal vivenciado no mundo contemporâneo. A proposta de um tempo que se demora e é preenchido pelos afetos é apresentada por meio da metáfora do que ele denomina *aroma do tempo*. É curioso que Han (2016) se aproprie do sentido olfativo para propor uma experiência libertadora para o tempo. Será a partir dos rastros aromáticos das análises de Han (2016, p. 6) que examinaremos as possíveis temporalidades da práxis artesanal, cientes de que “O sentimento de que a vida se acelera tem, na realidade, origem na percepção de que o tempo anda aos tropeços, sem qualquer rumo”. A citação do filósofo nos remete a um princípio de experiência com o tempo que condiz com o tempo construído e materializado através dos fazeres diários.

³³ A ideia de memória criativa é abordada por Cusicanqui (2015) e Escobar (2008b).

Em nossa hipótese, a temporalidade acelerada que impõe aos corpos a aceleração do tempo das ações tem impetrado às sensorialidades a hiperexcitação que leva à dessensibilização dos sentidos, provocando uma intensa dificuldade do corpo de se mostrar sensível aos afetos. Como os fazeres provêm de corpos velozes e centrados na visão, os demais sentidos são menosprezados. Não vivenciamos a integração dos sentidos; não realizamos atividades que influenciam a criatividade; e, assim, empobrecemos a nossa visão crítica do mundo e das relações.

2.4 A ALIENAÇÃO DO CORPO: A HIPEREXCITAÇÃO DA SENSORIALIDADE VISUAL

Uma outra faceta das vivências sensoriais do corpo é apontada por Benjamin (1994, 2012), quando descreve o empobrecimento das experiências e o enfraquecimento das relações. O que o autor não podia prever, em seu tempo, era que o imperativo das vivências virtuais, no presente, consistiria na radicalização da ausência das experiências concretas. Eduardo Neiva Jr. (1986) analisa o fenômeno da dependência do sentido visual como substituto da experiência. Segundo o pensador, a realidade, em sua concretude, que envolve uma experiência integradora do corpo, é desprezada, no mundo contemporâneo, pois a vivência virtual é tão frequente, em nossas vidas, que sequer percebemos a diferença entre a virtualidade do universo midiático e a realidade.

Nesse sentido, nos adverte Neiva Jr. (1986, p. 75-76) que:

O que importa é a transformação do acontecimento em imagens, assim como a presença das câmaras de televisão pela cidade reconhece fatos e testemunhos... conferindo-lhes uma hiper-realidade que, na tela, é incontestável. O prestígio da imagem significa que substituímos a experiência por representações.

Para Silvia Rivera Cusicanqui (2015), as telas conduzem a um olhar direcionado, especializado e dissociado dos demais sentidos. Essa experiência é descrita por Vianna (2018, p. 138) como a da restrição da expansão do olhar: “Quase não usamos a visão até a linha do horizonte”. No cenário da vida imersa no caos urbano, Vianna (2018) declara que perdemos a qualidade do olhar mais amplo para as paisagens do mundo. Assim como o filme *Tempos modernos* (1936) retrata o trabalho estereotipado, especializado e fragmentado na indústria, na

atualidade a sociedade do desempenho assume novas modalidades de poder. Ela opera por meio da contínua estimulação dos sentidos, que nos coloca em permanente exposição ao excesso e à repetição de estímulos visuais, no ambiente virtual. Desse modo, somos constantemente instigados a consumir imagens de forma compulsiva e dedicamos nossa interação com o mundo a um único sentido: o olhar.

Esse exemplo de controle das sensorialidades no tempo contemporâneo se expressa na maneira pela qual nossos corpos se restringem à percepção estritamente visual como único sentido capaz de sentir e de interpretar o mundo. A incapacidade de experimentar e se conectar com as materialidades do mundo correlatas à era virtual corresponde à expressão de desmaterialização do espaço e do tempo. Há uma constituição da subjetividade, por meio da exacerbação do universo virtual, que não pode ser negligenciada. A restrição dos sentidos gera implicações éticas e políticas na medida em que vivenciamos a hegemonia da sensorialidade visual como sentido exclusivo, que busca excluir todas as outras formas de perceber e de sentir o mundo.

Fomos habituados a privilegiar o olhar como o sentido mais importante. Todavia, Serres (2001, p. 171) afirma que a filosofia tradicional privilegiou dois sentidos: da visão e da audição.

Imaginemos que a visão e a audição fornecem rapidamente informações gerais, já um tanto abstratas ou universais, formas: uma linha melódica, acordes ou uma morfologia. Os filósofos do conhecimento encontraram mais facilmente apoio ou referência na óptica ou na audição, sem dúvida em razão destas performances: intuição, harmonia.

E, apesar disso,

Muitos filósofos referem-se à vista; poucos, ao ouvido; menos crédito ainda dão ao tato e ao odor. A abstração recorta o corpo que sente, suprime o gosto, o olfato e o tato, conserva a vista e o ouvido, intuição e entendimento. Abstrair significa menos sair do corpo do que o partir em pedaços: análise. (Serres, 2001, p. 21-22).

Pelas análises de Serres (2001), o capitalismo herda da tradição filosófica a predileção pelos sentidos da visão e da audição; e, no mundo contemporâneo, há a radicalização na maneira pela qual o neoliberalismo incentiva a sensorialidade visual, para a exploração do corpo. A sensorialidade centrada na visão reforça a noção de um mundo segmentado, dividido em pedaços, com fronteiras bem definidas. O problema é que a demanda permanente da decifração das imagens do mundo cibernético nos conduz a um olhar

vago e perdido (Nery, 2003). Essa percepção não apenas nega a pluralidade de relações e a riqueza das experiências, mas também tem efeitos diretos no corpo. Conforme nos conectamos com o mundo através de uma perspectiva parcial da realidade, mais nos percebemos como seres reduzidos à fragmentação.

Os efeitos estéticos e políticos da percepção e dos sentidos limitados ao visual e ao pensamento objetivo resultam na degradação da exploração das nossas sensorialidades. Conforme não exploramos a pluralidade das sensações por meio dos fazeres, diminuímos a nossa capacidade de sentir, de pensar e de perceber, tornando-nos facilmente apáticos à experiência. Vivemos, com efeito, uma ilusão diante da promessa do mundo ilimitado das redes sociais, no qual nos mantemos em uma contínua superficialidade, com uma percepção restrita ao olhar das formas virtuais. Frequentemente nos relacionamos por meio da visão conectada à dimensão do mundo exclusivamente virtual. No entanto, somos nós mesmos que adquirimos essa percepção de um olhar preso às formas que segregam os sentidos plurais da experiência.

Uma vez que a percepção se realiza por intermédio da união dos sentidos, não sendo possível separar as sensorialidades, a experiência focada apenas na visão tende a limitar os outros sentidos e, principalmente, enfraquecer as vivências sinestésicas, essenciais para as experiências poéticas. O estilo de vida contemporâneo, acelerado e limitado à percepção visual aprisionada no mundo virtual, nos afastou da experiência relacional e comunitária, bem como da experimentação cotidiana artesanal e poética.

Por outro lado, em uma era caracterizada pela superficialidade e pela dispersão da experiência, a atividade artesanal pode nos conduzir à sensibilização do corpo e nos oferecer novas maneiras de explorar o tempo e o espaço. Estamos despertos demais, imersos na hiperatividade produtiva do homem do cálculo, no controle da vida e na busca de previsibilidade. No contexto do ritmo de intensa aceleração das relações burocratizadas do homem e da mulher mergulhados na busca por desempenho, não fazemos pausas. Segundo Han (2024), os intervalos não são destinados ao sujeito, mas servem para alimentar o consumo de entretenimento e, principalmente, para a recuperação do corpo para o retorno ao trabalho produtivo. Segundo Philippe Ariès (2012), não se permite a pausa nem para o luto da

morte, e não suportamos as pausas para o sofrimento, para as dores do corpo e da alma. No entanto, as pausas são essenciais para uma vida plena e criativa.³⁴

Ao aderir ao estilo de vida que enfatiza a fragilidade dos vínculos, a automatização das ações, o intimismo e o individualismo na vida privada, o sujeito deixa de lado o cuidado para consigo mesmo e com os demais. Portanto, o que observamos é uma divisão do corpo que despotencializa o pensamento crítico e a vontade. O corpo fragmentado é um corpo sem vitalidade, que se desgastou nas demandas da produtividade e do consumismo. No universo neoliberal, regido pela aceleração do tempo; pela exacerbação do individualismo e da intimidade da vida privada; pela pobreza estética dos objetos industrializados; pela avidez do consumo; pela automatização dos gestos e pela incessante busca por produtividade, dificilmente encontramos espaço e tempo para as experimentações criadoras.

Benjamin (2012) descreve que, na primeira metade do século XX, não havia ainda uma separação entre as faculdades do pensamento, das sensações e da imaginação, na cultura ocidental. Quanto à relação da manualidade com a narrativa, afirma Benjamin (2012, p. 239) que:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos num mesmo contexto. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito).

Como visto, Benjamin (2012) valoriza a conexão entre a narração das histórias e as vivências artesanais. A manualidade enriquece a narrativa. Sendo assim, as experiências cotidianas do artesanato foram empobrecendo diante de um discurso racional, especialista e tecnicista que despreza as vivências criadoras dos sentidos.

Segundo Boltanski e Chiapello (2009, p. 441):

A denúncia da produção em massa, portanto, não ocorre sem uma denúncia correlativa da massificação dos seres humanos. A padronização dos objetos e das funções provoca uma padronização semelhante dos usos e, conseqüentemente, dos usuários, cuja prática acaba sendo por isso massificada, sem que necessariamente eles o desejem ou percebam.

³⁴ A temática do ócio será abordada e aprofundada no terceiro capítulo.

Ao abordar o conceito da aura como um declínio da capacidade de perceber a arte-artesanato como que desconectada dos contextos que a compõem, Benjamin (2017, p. 16) refere que a *decadência da aura* da arte está diretamente relacionada às consequências das transformações sociais. Essas mudanças históricas pelas quais a nossa relação com a arte-artesanato se desfez de seu caráter aurático transformaram também a nossa capacidade sensitiva e perceptiva. A perda da aura mencionada por Benjamin (2017) evidencia a emergência da era da reprodução técnica, que nos mantém constantemente expostos às imagens geradas pelas produções das cópias das obras artístico-artesanais originais. Esse fenômeno se intensifica na atualidade devido ao excesso de imagens digitais massificadas que estimulam excessivamente os sentidos, criando a falsa sensação de acesso a um universo sem limites de experiências, quando na realidade nos conserva distantes de vivências criativas e de percepções sensoriais mais diversas.

Na mesma medida em que não vivenciamos a pluralidade dos sentidos, somos expostos a sensações que degradam os outros sentidos. Em relação à sensorialidade do olfato, Serres (2001, p. 171) atesta que “vivemos, não faz muito tempo, entre os odores dominantes: a gasolina e o querosene, fedores na balbúrdia, impõem-se às nossas sensibilidades feridas”. É fundamental reconhecer as dinâmicas micropolíticas que penetram os corpos, perpassam os nossos sentidos, direcionam o nosso olhar, introduzem-se pelo olfato, discorrem sobre como devemos viver, como devemos degustar a vida, como podemos ter prazer. Essas tecnologias do poder também agem por sinestesia, afetando os nossos sentidos por caminhos diversos e produzindo subjetividades.

O corpo hiperestimulado é um corpo que se agita, um corpo sem vontade própria: boca que engole a comida; nariz que se habitua aos cheiros de decomposição e aos gases tóxicos das áreas urbanas; braços e mãos que aceleraram; pernas que se puseram a correr ou paralisar; faces que vivem tensas; olhos que se perpetuam presos em telas que nos tornam incapazes de enxergar o outro, a nós mesmos e as sutilezas do cotidiano.

Esse modo de vida produz a sujeição dos corpos e não promove a emancipação da vida. Castelo Branco (2020, p. 64) interpreta as implicações da micropolítica neoliberal da seguinte forma:

O mundo que nos cerca desincentiva modos de vida rebeldes e indóceis; nosso mundo é o da biopolítica, onde a população é conduzida a formas de vida conformadas e acomodadas. A vida e o olhar dos assujeitados não têm brilho e encantamento; não trazem a faísca da ousadia e da inventividade.

O individualismo e o sentimento de autossuficiência são tão mais eficazes se forem dominados desde um regime de autoestimulação que ocorre através do corpo, de forma sensorial; por isso, é fundamental que o controle das atividades criadoras e coletivas se mantenha no nível do domínio do neoliberalismo como atividade de consumo. Desincentivar as experiências poéticas e coletivas conduz à mitigação dos laços comunitários e da criação de existências outras que possam romper com as normativas hegemônicas. Quando o sujeito adere ao modo de vida da fragilização dos laços, do automatismo das ações, do intimismo e do individualismo da vida privada, ele abandona o cuidado de si e o cuidado do outro. Então, o que vemos é a fragilização do corpo, que despotencializa o pensamento crítico e as experiências inventivas. O corpo fragmentado é, como antes mencionado, um corpo desvitalizado, que se perdeu nas demandas das exigências de produtividade e do consumo.

Assim como estamos dispersos quanto à atenção ao cuidado de si e do outro, nossa atenção deveria estar voltada para as potências do corpo. Com inspiração na obra de José Saramago (2000) *Ensaio sobre a cegueira*, perguntamos: como podemos curar a cegueira não apenas dos olhos, mas de todos os demais sentidos? Se as experiências passam a ser preteridas em relação às imagens; se o universo virtual substituiu a nossa relação com as materialidades do mundo e nos tornamos apáticos às experiências e, nesse processo, fomos desaprendendo ou dessensibilizando os sentidos, em que medida o fazer artesanal poderia potencializar relações de experiências autorais, de produção de um devir outro, de criação de epistemologias sensíveis e que privilegiassem o conjunto de sensorialidades ou uma sinestesia artesanal?

3 AS POSSÍVEIS PRODUÇÕES DE DESVIO OPERADAS PELAS MICROPOÉTICAS DO COTIDIANO

Me convida para uma viagem em seu mágico e rodopiante navio,
Meus sentidos foram removidos.
Minhas mãos não conseguem sentir para segurar.
Meus dedos dos pés estão dormentes demais para pisar.
Espero apenas que os saltos de minhas botas estejam vagando.
Estou pronto para ir a qualquer lugar, estou pronto para desaparecer.
Em meu próprio desfile, lance seu feitiço dançante em meu caminho.
Eu prometo me deixar levar por ele. [...]
E, com exceção do céu, não há limites à sua frente.
(Dylan, 1965, tradução nossa).³⁵

No capítulo anterior, observamos que, na sociedade do desempenho e do consumo, o trabalho e o entretenimento se consolidaram como as principais atividades da vida moderna. Vimos ainda que o capitalismo, ao se apropriar das experiências da arte e artesanato, transformando essas atividades em mercadorias de consumo, não apenas desvitalizou os espaços e temporalidades destinados às experiências inventivas: ele também se apoderou do potencial estético³⁶ das relações para vampirizar as energias do corpo na construção de um corpo hiperexcitável, para atender aos interesses do mercado. Esses processos são mantidos em funcionamento por meio de tecnologias de poder e discursos de verdade que afetam nossos sentidos, permeando todas as esferas da vida.

De acordo com o segundo capítulo, foi possível verificar o predomínio do sentido da visão, no mundo virtual. O fazer artesanal nos guia no caminho oposto ao do isolamento da percepção restrita ao olhar, pois nos dirige ao fazer com corpo inteiro e uma sinestesia das sensações. Também observamos que a rotina de vida da sociedade pós-moderna, dominada pela dinâmica que oscila entre a atividade de desempenho e a de consumo, tem como consequência o anestesiamiento, pelo excesso de estímulos, dos corpos, gerando o isolamento do sujeito. O fenômeno da hiperexcitação, na sociedade de desempenho, é impactado por

³⁵ No original: “[...] Take me on a trip upon your magic swirlin’ ship, / My senses have been stripped, my hands can’t feel to grip, / My toes too numb to step, / Wait only for my boot heels to be wanderin’, / I’m ready to go anywhere, / I’m ready for to fade, / Into my own parade, cast your dancing spell my way, / I promise to go under it. [...] / And but for the sky there are no fences facin’ [...]” (Dylan, 1965).

³⁶ O potencial estético das relações, do qual o capitalismo se apropria para produção de capital, definimos como instância sensorial.

relações micropolíticas que instigam os corpos a se autoestimular, resultando, assim, na perda do cuidado do indivíduo para consigo mesmo e com o próximo.

A tendência de hiperestimulação dos corpos e entorpecimento das sensorialidades é de nos tornarmos desinvestidos de uma vida mais plena de inventividade e pouco desejantes de uma afetividade que inclua a interação com os demais. Nesse cenário, há uma indiferença que também inviabiliza o outro, despotencializando a convivência própria da vida comunitária. Neste capítulo, defendemos que a dimensão relacional dos afetos com as matérias, com os corpos humanos e não humanos pode ser produtora de formas de pensamento, inclusive do pensamento crítico. Afinal de contas, como negar as forças sensoriais das matérias que penetram em nós, no manuseio com as materialidades? As materialidades serão analisadas como potência para a abertura à mistura dos sentidos: como modo de se atingir uma *sinestesia artesanal*. Por meio das críticas de Foucault (2013, 2014) e Bachelard (2001) sobre o racionalismo ocidental e o predomínio da percepção representativa da realidade orientada pelo sentido da visão, vamos abordar a temática da vivência criadora³⁷ artesanal sob a perspectiva de uma sensorialidade sinestésica.

Foucault (2015) indica que tanto as microrresistências quanto os micropoderes são integrantes da instância macro e a constituem. Portanto, não é suficiente realizar uma revolução nas esferas macropolíticas, ainda que elas sejam essenciais, sem exercermos mudanças nas dinâmicas micropolíticas. O filósofo nos previne sobre a importância de analisarmos as forças microfísicas das relações de poder.

Ao pensar a práxis artesanal a partir da rede micropolítica dos fazeres cotidianos, o que pretendemos é promover a análise das relações de poder que incidem desde o corpo e as sensorialidades através de tecnologias de controle e dominação. Sobretudo, é necessária a ampliação das redes relacionais por meio do fortalecimento das vivências poéticas que possibilitem a emancipação da vida. Nesse sentido, o fazer artesanal permitiria a abertura para a experimentação de micropoéticas do cotidiano. A micropoética do cotidiano se orienta pela capacidade dessas *artes menores* de permitirem transformações que nos lancem para uma

³⁷ Considerando que o tema da criação está historicamente ligado à função do intelecto como uma capacidade do pensamento abstracto e cognitivo, optamos, nesta investigação, pelo termo *trabalho criador*, em oposição a *trabalho criativo*, porque pretendemos aproximar-nos da função existencial e ontológica do trabalho.

posição crítica do presente. Pensar o fazer artesanal desde as micropolíticas implica repensarmos o modo como conduzimos as nossas práticas inventivas, nas nossas relações diárias.

Entender que os sistemas de poder afetam as nossas relações com a criação e com os objetos de arte-artesanato nos auxilia na análise dessas estratégias de dominação. Partir da perspectiva relacional como condição constitutiva da vida implica admitirmos que não há uma independência dos sujeitos e coletivos que criam e dos objetos de arte-artesanato em relação ao poder, tampouco se pode afirmar que o poder domina por completo essas relações. Nesse percurso, compreendemos o fazer artesanal como uma atividade com potencial revolucionário, contanto que esteja implicada em uma dinâmica ética, poética e política que aponte para uma crítica do presente.

Trata-se de assimilar o fazer artesanal como efeito das relações históricas e de saber-poder. Nessa perspectiva, propomos uma genealogia do fazer artesanal, no que esse fazer guarda de potência; mas, também, de conflitos, tensões, ambiguidades e paradoxos (Foucault, 2015; Canclini, 1982). Nossa aposta é que a experiência com o artesanato possa produzir implicações micropolíticas, visto que o fazer artesanal abriria possibilidades de alcance de formas *outras* de criação, pensamento, temporalidade, ocupação dos espaços, questionamento, devaneio, resistência; de corporeidades diversas; e de produção de desejos. Essas formas outras tratam-se de sensibilidades e sensorialidades que não interessam ao capital, pois produzem subjetividades críticas e com potencial de efetiva autonomia.

Situar a pesquisa do fazer artesanal desde o plano relacional, onde somos constantemente impactados por diversas esferas de ordem humana e não humana, requer uma avaliação crítica das relações de poder, mas também uma perspectiva da emancipação. Nesse percurso, vamos examinar a conexão entre as práticas artesanais e as relações de poder, bem como o quanto essas criações podem potencializar a estética da existência como cuidado de si.

Foucault (2017d), apesar de nunca ter proposto soluções para os dilemas da nossa vida atual, o que seria fundamentalmente contraditório com a própria ideia de liberdade que implica um autogoverno, nos fornece pistas para refletirmos sobre a liberdade. Na genealogia da subjetividade presente nos últimos escritos de Foucault (2017a, 2017e), que tratam da

estética da existência, há uma relação direta entre estética e cuidado de si, pela qual o autor afirma que *devemos fazer da vida uma obra de arte*. Logo, analisaremos o fazer artesanal em sua relação com o cuidado de si³⁸, visto que para Foucault (2017a, 2017e) a produção material participa da construção da subjetividade. O cuidado de si, a estética da existência e o corpo artesanal³⁹ serão, assim, os fios que nos permitirão algumas costuras, a fim de realizarmos uma genealogia do fazer artesanal. Ressaltamos que a vivência artesanal é examinada em nosso estudo a partir da ética do cuidado de si em articulação com a estética da existência, no contexto contemporâneo. Nesse sentido, interpretamos as análises do filósofo a respeito do cuidado de si não como um retorno aos modos de vida do grego antigo, mas para o que o *ethos* do cuidado de si nos revela de potencial transformador da nossa vida atual.

3.1 A COSTURA ARTESANAL DA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA ALINHADA COM O CUIDADO DE SI

A estética do cotidiano que mencionamos refere-se a um fazer manual que está presente em nossas atividades diárias. No entanto, analisar a práxis artesanal como proposta de uma micropoética do cotidiano aponta para uma interpretação dos fazeres manuais, conforme propõe Foucault (2017a), para que façamos da nossa vida uma obra de arte. Uma outra inspiração para refletirmos sobre as micropoéticas do fazer artesanal consiste na trajetória de vida do pintor Goya, que propôs a arte-artesanato como uma forma de devolver a dimensão de grandiosidade ao âmbito de pequenez da vida cotidiana. A estética à qual nos referimos não pode ser definida como obra de arte ou habilidade técnica⁴⁰ – muito embora essas possam também fomentar transformações na existência –, sendo esse entendimento fundamental para a nossa pesquisa.

³⁸ Ver a aula de 6 de janeiro de 1982 (Foucault, 2017a).

³⁹ Trata-se de um corpo que se constrói no atravessamento do plano da criação, da experiência estética da existência, conforme nos aponta Foucault (2017a, 2017e).

⁴⁰ Convém lembrarmos os efeitos da epistemologia da arte moderna, que foca suas teorias na definição da arte como obra e do artesanato como atividade meramente técnica, conforme abordados no segundo capítulo da tese.

O sentido da palavra *aisth sis* significa a capacidade de sentir a partir dos sentidos do corpo. A sensação, os sentidos, o sentir são atributos do corpo (Santaella, 1994). No nosso caso, estamos falando de uma *aisth sis* artístico-artesanal. Ao nos referirmos à palavra *estética*, pois, não queremos dizer da estética tal qual a define ainda o campo das artes, mas nos apropriarmos desse conceito conforme proposto por Foucault (2017a, 2017b), isto seja, na dimensão de uma *estética da existência*.

A passagem em que Foucault (2017a, p. 1.436, tradução nossa)⁴¹ aborda a função da arte para a constituição da vida é: “O que me surpreende é que, em nossa sociedade, a arte não tenha mais relação com os indivíduos ou com a vida, mas apenas com os objetos; e também que a arte seja um domínio especializado, o domínio dos especialistas que são os artistas.” E, após o questionamento da arte como algo restrito   confecção de objetos por parte de poucos sujeitos definidos como artistas, Foucault (2017a, p. 1.436, tradução nossa) o desdobra em duas outras importantes indagações: “Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que um quadro ou uma casa são objetos de arte, mas não a nossa vida?”⁴²

A análise do fazer artesanal a partir da perspectiva de uma *vida artista* propõe problematizar as experiências criadoras e poéticas do cotidiano, entrelaçando-as com a  tica do cuidado de si, mas também com a dimensão política de uma crítica do presente que pode surgir por meio de práticas artesanais que produzem a reinvenção do corpo e regimes *outros* de afetos (Foucault, 2010a, 2017a). A estética aqui proposta refere-se à capacidade de criação e recriação existencial, que aponta para relações inéditas com o corpo,   qual nomeamos como uma *etopoética artesanal*.

Segundo Foucault (2022, p. 113), “Os gregos tinham uma palavra para essa transformação do sujeito em seu modo de ser: *ethopol sis*, formação e transforma  o do * thos*.” O conceito de *etopoética* está relacionado ao princípio ético de liberdade na cultura da Gr cia Antiga, conforme Foucault (2022). No entanto, n o propomos um retorno ao sentido

⁴¹ No original: “Ce qui m’étonne, c’est que, dans notre société, l’art n’a plus de rapport qu’avec les objets, et non pas avec les individus ou avec la vie; et aussi que l’art soit un domaine spécialisé, le domaine des experts que sont les artistes.” (Foucault, 2017a, p. 1.436).

⁴² No original: “Mas la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d’art? Pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d’art, mais non pas notre vie?” (Foucault, 2017a, p. 1.436).

etopoético tal como foi conduzido pelo mundo grego, mas para nos auxiliar a analisar o fazer artesanal desde uma dimensão ética e estética.

Nesse sentido, Foucault (2017a, p. 1.435-1.436, tradução nossa) nos dirige a seguinte análise:

Não temos que escolher entre nosso mundo e o mundo grego. Mas, uma vez que podemos observar que alguns dos grandes princípios da nossa moral estiveram ligados em algum momento a uma estética da existência, penso que esse tipo de análise histórica pode ser útil.⁴³

Entendido que só é possível falar de graus de liberdade – uma vez que a liberdade não pode ser concebida de maneira absoluta, ou seja, independente das relações –, propomos o conceito de emancipação, visto que a palavra *emancipar* possui o sentido de *expandir*. Em outros termos, a emancipação está relacionada à capacidade de ampliar a nossa capacidade de autonomia, já que haveria diferentes graus de liberdade. A nossa metodologia segue para isso a teoria de Foucault (2017a, 2017b), que, de forma crítica, se voltou para o estudo dos processos de subjetivação a partir das relações de poder e de liberdade.

Ao tratar do problema da liberdade, diz Foucault (2017e, p. 1.530-1.531, tradução nossa): “Pois o que é a ética senão a prática da liberdade, a prática refletida da liberdade? [...] A liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida da liberdade”.⁴⁴ Por meio dessa definição, Foucault (2017e) concebe a liberdade como algo implicado com o cuidado de si e do outro. A liberdade estaria, dessa forma, condicionada ao plano relacional da ética e da estética, uma vez que a liberdade reivindica uma contínua construção da subjetividade.

Igualmente, o fazer artesanal é por nós analisado a partir dessa dimensão ética e estética. Para isso, nos pautamos no que Michel Foucault (2017b) chamou de uma *ontologia de nós mesmos*. Apoiado na questão da *análise do presente*, Foucault (2017b) parte do exame do texto de Kant (2022), *O que é o esclarecimento?*, para avaliar a subjetividade moderna. A pergunta kantiana o leva então a investigar o que constituiria uma *ontologia do presente*:

⁴³ No original: “Nous n’avons pas à choisir entre notre monde et le monde grec. Mais, puisque nous pouvons observer que certains des grands principes de notre morale ont été liés à un moment donné à une esthétique de l’existence, je pense que ce genre d’analyse historique peut être utile.” (Foucault, 2017a, p. 1.435-1.436).

⁴⁴ No original: “Car qu’est-ce que l’éthique sinon la pratique de la liberté, la pratique réfléchie de la liberté? [...] La liberté est la condition ontologique de l’éthique. Mais l’éthique est la forme réfléchie de la liberté.” (Foucault, 2017d, p. 1.530-1.531).

A ontologia crítica de nós mesmos não deve ser considerada, sem dúvida, como uma teoria, uma doutrina, nem mesmo um corpo permanente de saber que se acumula; deve ser concebida como uma atitude, um *êthos*, uma vida filosófica onde a crítica do que somos é ao mesmo tempo uma análise histórica dos limites que nos são impostos e um teste de sua possível superação. (Foucault, 2017b, p. 1.396, tradução nossa).⁴⁵

A respeito do que seria a experiência ontológica do presente, Foucault (2017b) situa a análise do presente como um ato de exercício de liberdade que está indissociado de uma *etopoética*⁴⁶ do cotidiano. Realizar uma análise do presente conforme a teoria kantiana do *Aufklärung* corresponde, para o filósofo, a assumir uma relação *etopoética* com a vida.

Nas palavras de Foucault (2017b, p. 1.387, tradução nossa):

Por atitude, quero dizer um modo de relação em relação à atualidade; uma escolha voluntária feita por alguns; enfim, uma forma de pensar e sentir, uma maneira também de agir e se conduzir que, ao mesmo tempo, marca uma pertença e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como o que os gregos chamavam de *êthos*.⁴⁷

Desse modo, ele interpreta a liberdade com empréstimo da concepção kantiana de uma atitude que parte da crítica realizada pelo pensamento, articulado com os sentidos. Ao recorrer a uma perspectiva corporal de construção da reflexão, incluindo o estatuto do corpo, Foucault (2017b) está remetendo sua analítica ao pensamento grego antigo, do cuidado de si como condição da liberdade. O cuidado de si é definido pelo autor, nesse sentido, como uma *cultura* do cuidado de si, ou seja, é relativo a um conjunto de práticas e teorias empregadas pela sociedade greco-romana para o cuidado do corpo e da alma. No entanto, não se trata de incorporar qualquer atividade ou conceito à finalidade ética do cuidado de si. Foucault (2017b) nos assinala que a ética do cuidado de si só é possível mediante o cuidado que inclua o outro. Sendo assim, o cuidado de si não pode se abster de uma trajetória que envolva o plano comum da vida.

⁴⁵ No original: “L’ontologie critique de nous-mêmes, il faut la considérer certes comme une théorie, une doctrine, ni même un corps permanent de savoir qui s’accumule; il faut la concevoir comme une attitude, un *êthos*, une vie philosophique où la critique de ce que nous sommes est à la fois analyse historique des limites qui nous sont posées et épreuve de leur franchissement possible.” (Foucault, 2017b, p. 1.396).

⁴⁶ Preferimos adotar o termo *etopoética* ao invés de *ethos*, uma vez que entendemos que a atitude corresponde a uma condição ética, mas também de construção, ou seja, trata-se de uma ação estética no sentido de transformação da nossa existência.

⁴⁷ No original: “Par attitude, je veux dire un mode de relation à l’égard de l’actualité; un choix volontaire qui est fait par certains; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d’agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *êthos*.” (Foucault, 2017b, p. 1.387).

Embora façamos uso da palavra *ontologia*, nosso objetivo não é estruturar nossa pesquisa em uma metodologia ontológica. Também não acreditamos que Foucault (2017b) tenha desenvolvido sua análise com base em uma ontologia universal. A *ontologia de nós mesmos* é uma avaliação contingente, na qual o *nós* não é previamente determinado, pois se estabelece em uma perspectiva relacional, singular e historicamente situada.

A perspectiva crítica do presente é explicada, então, assim por Foucault (2017b, p. 1.393, tradução nossa), ao analisar a proposta kantiana da atitude crítica:

Esse *ethos* filosófico pode caracterizar-se como uma atitude limite. Não se trata de um comportamento de rejeição. Devemos escapar da alternativa do fora e do dentro; é preciso estar nas fronteiras. A crítica é, de fato, a análise de limites e a reflexão sobre eles. Mas se a questão kantiana era saber quais limites o conhecimento deve renunciar a ultrapassar, parece-me que a questão crítica, hoje, precisa ser revertida em uma questão positiva: no que nos é dado como universal, necessário, obrigatório, qual é a parte do que é singular, contingente e devido a restrições arbitrárias? Trata-se, em suma, de transformar a crítica exercida na forma da limitação necessária em uma crítica prática na forma da superação possível.⁴⁸

O *pensamento crítico do presente* ou a *ontologia de nós mesmos*, segundo Foucault (2017b), é fundamental para a constituição da liberdade, uma vez que analisar a nossa história do presente permitiria o exame das condições do mundo em que vivemos. Diante disso, nossa intenção pode ser mais bem expressa no trecho da entrevista oferecida por Foucault em julho de 1994, intitulada *Une esthétique de l'existence*, em que o entrevistador Fontana pergunta ao filósofo se as análises dos mecanismos sociais de repressão sobre o corpo, a sexualidade e as disciplinas poderiam nos ajudar a viver melhor. Para Foucault (2017f, p. 1.551, tradução nossa):

Na maioria das análises feitas, não se sugeria às pessoas o que elas deveriam ser, o que deveriam fazer, no que deveriam acreditar e pensar. Tratava-se mais de fazer aparecer como, até agora, os mecanismos sociais haviam podido atuar, como as formas de repressão e de coerção haviam agido, e então, a partir daí, parece-me que se deixava às pessoas a

⁴⁸ No original: “Cet éthos philosophique peut se caractériser comme une attitude limite. Il ne s’agit pas d’un comportement de rejet. On doit échapper à l’alternative du dehors et du dedans; il faut être aux frontières. La critique, c’est bien l’analyse de limites et la réflexion sur elles. Mais si la question kantienne était de savoir quelles limites la connaissance doit renoncer à franchir, il me semble que la question critique, aujourd’hui, doit être retournée en question positive: dans ce qui nous est donné comme universel, nécessaire, obligatoire, quelle est la part de ce qui est singulier, contingent et dû à des contraintes arbitraires? Il s’agit en somme de transformer la critique exercée dans la forme de la limitation nécessaire en une critique pratique dans la forme du franchissement possible.” (Foucault, 2017b, p. 1.393).

possibilidade de se determinarem, de fazerem, sabendo tudo isso, a escolha de sua existência.⁴⁹

Foucault (2017f) nos auxilia na análise da emancipação a partir da capacidade crítica de nosso presente. A compreensão das circunstâncias do mundo em que habitamos seria capaz de ampliar o nosso campo de escolhas. No entanto, conforme analisamos no segundo e terceiro capítulos, a análise do presente demanda um exame que ocorre a partir do corpo. A crítica, para Foucault (2017f), predispõe de um estatuto ético na medida em que não se pode assumir uma reflexão do pensamento dissociada de uma conduta de vida guiada pela crítica. Influenciado pelo modo de vida do grego antigo, Foucault (2017f) nos orienta na condução de uma crítica do presente que é ética, mas é também estética, já que exige uma transformação da subjetividade.

A partir de sua investigação sobre a cultura de si na Antiguidade Greco-Romana, mais precisamente nos dois primeiros séculos do Império Romano (Fruchaud; Lorenzini, 1982, p. 13), Foucault (2022) muda sua questão inicial de pesquisa das relações de saber, poder e resistência e passa a estudar os processos de subjetivação na modernidade. Foucault (2007, 2022) afirma que Sócrates era o mestre do cuidado de si e define que a cultura de si, na Grécia Antiga, se apresenta pelo ditame socrático *conhece-te a ti mesmo*, que está articulado ao princípio délfico: *cuida de ti*.

Para Foucault (2022), a sociedade greco-romana apresentava uma cultura fortemente atravessada pelo cuidado de si. Mas, segundo Foucault (2007, p. 60), “formar-se e cuidar-se são atividades solidárias”. É nessa direção que pretendemos analisar a práxis como processo de participação e de autonomia que implica ações transformadoras e de partilha, pensadas não apenas por conta dos objetos produzidos, mas como exercício de autonomia que faz da própria vida uma estética da existência. O cuidado de si está atrelado ao cuidado do outro: “Não consiste num exercício de solidão, mas sim numa verdadeira prática social” (Foucault, 2007, p. 57) que aparece como intensificação das relações, então permeadas pela dimensão plural da afetividade.

⁴⁹ No original: “Dans la plupart des analyses faites, on ne suggérerait pas aux gens ce qu’ils devaient être, ce qu’ils devaient faire, ce qu’ils devaient croire et penser. Il s’agissait plutôt de faire apparaître comment, jusqu’à présent les mécanismes sociaux avaient pu jouer, comment les formes de la répression et de la contrainte avaient agi, et puis, à partir de là, il me semble qu’on laissait aux gens la possibilité de se déterminer, de faire, sachant tout cela, le choix de leur existence.” (Foucault, 2017f, p. 1.551).

Para Foucault (2010b, p. 43):

na Antiguidade tardia, em particular nos dois primeiros séculos da nossa era, houve um desenvolvimento de uma certa cultura de si que adquire naquela era dourada da cultura de si. E nessa cultura de si, nessa relação consigo, viu-se desenvolver toda uma técnica e toda uma arte que se aprendem e se exercem. Viu-se que essa arte de si necessita de uma relação com o outro. Em outras palavras: não se pode cuidar de si mesmo, se preocupar consigo mesmo sem ter relação com outro.

O autor atenta para o fato de que o cuidado é referente ao plano ético e poético: “Esse tempo não é vazio: ele é povoado por exercícios, por tarefas práticas, atividades diversas. Ocupar-se de si não é uma sinecura” (Foucault, 2007, p. 56). Foucault (2007) parte da análise das experiências de cuidado de si no mundo grego, muito embora não proponha o mundo grego antigo como referência do cuidado de si, pois entende que o cuidado de si não está dado, mas precisa ser criado e recriado. Foucault (1982, 2007) tampouco associa o cuidado de si do mundo antigo à subjetividade contemporânea, marcada pela introspecção intimista do sujeito moderno. Na verdade, é a partir da modernidade, em decorrência do cristianismo, que o cuidado de si será anulado em nome de uma subjetividade voltada para uma concepção e práticas de um contínuo investimento na interioridade do sujeito. Assinala ainda Foucault (2007, p. 58-59): “O cuidado de si – ou os cuidados que se tem com o cuidado que os outros devem ter consigo mesmos – aparece então como uma intensificação das relações sociais”.

Ao realizar seminário em Toronto, em 1982, Foucault (2022) explica que havia uma cultura do cuidado de si, presente na Antiguidade Greco-Romana, que estava vinculada à convivência social e política. Nas palavras do autor:

[...] as pessoas que praticavam esse cuidado de si ou as pessoas que teorizavam sobre o cuidado de si não eram, de modo algum, pessoas que se retiravam da vida social e política, não eram, de modo algum, pessoas que não se interessavam pelo domínio político ou que não atuavam nele.

[...]

[Logo,] a ascensão do individualismo e o declínio da vida coletiva da cidade não são, não podem ser considerados a razão do desenvolvimento dessas tecnologias de si. [...] Essas tecnologias de si são muito arcaicas, e podemos constatar seu desenvolvimento a partir dos antigos documentos de que dispomos sobre a vida grega. Assim, o individualismo não pode ser a razão do desenvolvimento de tais tecnologias de si. (Foucault, 2022, p. 149).

Conforme Castelo Branco (2008), o enfrentamento do exercício do poder que impõe o assujeitamento às formas de exploração que separam o indivíduo do que ele produz e da sua práxis e a submissão das subjetividades encontra como estratégia de resistência a estética da

existência. O exercício de liberdade, ao mesmo tempo que apoia o direito à diferença, é contrário aos poderes que formatam o sujeito com uma identidade, produzem o seu isolamento e empobrecem os seus laços comunitários. A condição do cuidado de si como liberdade marca uma construção, uma autodeterminação da vida e, por isso, apresenta uma dimensão estética. Isso ocorre porque a fabricação da existência (estética) acontece em sua concretude, por meio de ações que são necessariamente éticas, uma vez que essa elaboração estético-existencial se dá em interação com todos os outros.

Essas transformações, que ocorrem desde as conexões com o corpo, geram interferências nas formas pelas quais nos relacionamos e interpretamos a realidade. É nessa direção que a vivência artesanal pode apresentar uma potência essencialmente estética e política. Estética, no contexto que aqui se apresenta, refere-se à abertura existencial inerente a processos criadores que possibilitam novas relações do indivíduo consigo mesmo e com o outro. O fazer artesanal exibe uma potência de resistência às formatações sociais. Isso ocorre porque, em vez de simplesmente designar o exercício de uma técnica e a construção de um objeto, no fazer manual a experimentação sensorial do corpo e a imaginação sobressaem na relação com as materialidades, possibilitando produções de sentidos e de desejos *outros*.

Entendendo que os vários âmbitos da atividade são hoje formatados e controlados, falta ainda indicar em que contextos é possível vivenciar a experimentação do fazer artesanal de maneira inusitada e revolucionária. Para tal, o fazer artesanal como práxis de resistência deverá apresentar implicações estéticas, éticas, mas também políticas, que façam questionar o mundo e as relações dadas e, assim, promover transformações no sujeito e nas relações desse sujeito com o outro e com o mundo.

É importante ressaltar que o cuidado de si como estética da existência não significa a condição de artista, tampouco está garantido na produção de obras de arte. A estética da existência reside em um pensamento ético que propõe a estética imanente à própria vida. O que parece interessar a Foucault (2007, 2022), na sua abordagem das experiências estéticas de vida do grego antigo, não consiste em importar um modelo de vida da cultura grega, mas usá-lo em cotejo com a vida do sujeito da atualidade. O cuidado de si corresponde a um modo de

ser e de fazer, constituindo uma *etopoética* do sujeito. Dessa forma, a constituição de si ocorre também pela via da *tekhné* de si e da vida, no caminho de uma estética da existência.

Foucault (2007, 2022) verifica que, nos modos de vida do grego antigo, havia um conjunto de práticas e teorias que visavam ao cuidado da alma e do corpo. Muito embora essas técnicas de cuidado destinadas a um *ethos* das relações do grego antigo com a vida não nos sirvam como modelo de uma existência ética para a atualidade, a busca de uma ética do cuidado correlata à vislumbrada no mundo grego nos ajuda a problematizar as relações subjetivas contemporâneas. É certo que, na atualidade, tendemos a seguir um ideal de vida e de relações apoiadas no individualismo e voltadas aos padrões neoliberais de uma vida formatada. Nesse horizonte, Foucault (2022) trata do cuidado de si implicado com uma ética de cuidado do outro que difere das relações guiadas pela exploração intimista e egoísta da subjetividade privada neoliberal, que míngua os laços de afeto e fragiliza as experiências compartilhadas e coletivas.

Para Foucault (2017a, p. 1.448, tradução nossa):

Haveria de se fazer uma história das técnicas de si e das estéticas da existência no mundo moderno. Eu mencionava há pouco a vida “artista”, que teve uma grande importância no século XIX. Mas poderíamos também considerar a revolução não apenas como um projeto político, mas como um estilo, um modo de existência com sua estética, seu ascetismo, as formas particulares de relação consigo mesmo e com os outros.⁵⁰

Ao propor o cuidado de si como estética da existência, o filósofo preconiza que o cuidado de si como transformação da subjetividade conste em um plano relacional, de cuidado com o outro, que pressupõe uma dinâmica social. Nesse sentido, o cuidado de si como ética da existência demanda uma transformação do sujeito e, nessa medida, aponta para uma dinâmica estética de modificação das relações do eu para consigo mesmo, com o outro e com o mundo. O cuidado de si como estética da existência pressupõe, com isso, uma dimensão tanto prática quanto teórica. A teoria acerca do cuidado de si coloca a questão central da filosofia de Foucault (2007, 2010b, 2017a, 2017e, 2022) como apoiada na

⁵⁰ No original: “Il y aurait à faire une histoire des techniques de soi et des esthétiques de l’existence dans le monde moderne. J’évoquais tout à l’heure la vie ‘artiste’, qui a eu une si grande importance au XIX^e siècle. Mais on pourrait aussi envisager la Révolution non pas simplement comme un projet politique, mais comme un style, un mode d’existence avec son esthétique, son ascétisme, les formes particulières de rapport à soi et aux autres.” (Foucault, 2017a, p. 1.448).

dimensão estética e ética da existência. Nisso, o corpo e as práticas cotidianas do sujeito ganham importante destaque na última fase de sua vida e filosofia.

O cuidado de si ganha contornos estéticos na medida em que fala de uma contínua construção da existência suportada em um *ethos* que requer o cuidado dessa mesma existência consigo mesma e com as demais, contrariamente à autoexploração na procura de um eu essencial e íntimo, tão própria à esfera privada da era moderna e intensificada pela subjetividade pós-moderna. Esse sentido da dimensão estética da existência no cuidado de si resta assim explicitado por Foucault (2010b, p. 9):

O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência.

Esse princípio de movimento, de agitação e de inquietude como necessários ao cuidado de si demarca a dinâmica de desvio das relações de captura da subjetividade e é característica essencial para desestabilizar as relações engessadas dos poderes de controle dos sujeitos e grupos. Por outro lado, se a vivência artesanal, como fazer artístico, guarda um núcleo de possibilidades transformadoras e de um *ethos* do cuidado de si, não é acidental que na atualidade se desencoraje e desvalorize as experiências artesanais. Afinal, tais fazeres impulsionam, no corpo, múltiplas relações criadoras, que, por sua vez, ativam memórias, relações, afetos e capacidades de imaginação e reflexão.

Entretanto, se faz necessário salientar que o fazer artesanal somente poderia conduzir ao cuidado de si na medida em que desestabilizasse os sentidos e as percepções instituídas pelas relações de poder que normatizam o modo pelo qual pensamos, sentimos e agimos.

3.2 A *AISTHESIS* ARTESANAL

Com o objetivo de elucidar a potência do fazer manual e da *aisthesis* artesanal, analisamos o fazer com o corpo e a imaginação como forças motrizes da insurgência de modos plurais de produção e de formas *outras* de conhecer e de sentir. É esse caráter polissêmico do artesanato que nos interessa, neste capítulo.

Se é desde os corpos que o poder incide, e se é desde os corpos que estamos em relação com o mundo, por que, quando falamos de pensamento crítico, temos que nos livrar do corpo para elaborá-lo? E por que o que fazemos, as nossas práticas, ações só são potentes a partir de uma eliminação do corpo? No ato puro do pensamento e a despeito do corpo? E seria possível o pensamento sem corpo? Seriam, esses, falsos problemas, como nos aponta Nietzsche (2005)? Como a práxis artesanal poderia estar comprometida com uma crítica do presente?

Se, diariamente, adotamos práticas e experimentamos sensações e percepções que nos atravessam e nos subjugam, como poderíamos conceber a emancipação? Nesse contexto, a liberdade não pode ser alcançada para alguém de uma relação crítica que ocorre por meio do exercício do pensamento e tampouco pode ser dissociada das relações que estabelecemos a partir do corpo. Não por acaso, a filosofia, a arte e o corpo sempre foram interpretados como perigosos. O corpo também é o lugar do complexo e do imprevisível. Compreender que o corpo é historicamente instrumento político de controle e dominação nos aponta para a potência do corpo. Pois o corpo também é um potente lugar de resistência e de emancipação, como indica Serres (2001): no corpo, as misturas de sentidos conduziriam à liberdade poética.

Nesse caminho, retomamos a pergunta de Espinosa (1973): o que pode o corpo? A pergunta sobre a potência do corpo guia o pensamento de Espinosa (1973, p. 186): “Nem mesmo sabemos o que pode um corpo, ou seja: nem mesmo sabemos de que afecções somos capazes e até onde vai nossa potência”. Dessa forma, parafraseando-o, torna-se urgente perguntar: o que podem os sentidos, na experiência artesanal? Se a experiência é mais rica do que se pode dizer dela, é porque ela apresenta uma íntima relação com o corpo, e dele advém sua potência. Portanto, o fato de a experiência manual e os sentidos não serem acessíveis à linguagem não implica que eles não afetem o corpo e os pensamentos, nem que não sejam importantes para a nossa emancipação.

Na medida em que existe uma distância entre o discurso e a obra, entendendo que o discurso e a materialidade do objeto possuem naturezas distintas, consideramos que também há uma certa interdependência entre a linguagem que pretende interpretar o vivido e a experiência criadora ela mesma. Entretanto, a distinção entre a linguagem e o sensível, assim

como entre o pensamento e o corpóreo, não equivale a uma anulação das interações entre essas instâncias. Desse modo, não identificamos uma dissociação epistemológica entre o pensar e o sentir; ao contrário, entendemos que as sensações produzem pensamentos e formas *outras* de perceber e de nos relacionarmos. Como afirma Fernando Pessoa (2021), “Aquilo que em mim sente está pensando”.

Não é que o pensamento não ocorra, mas avaliamos que ele se dá, ontologicamente, *a posteriori*, em relação aos sentidos. A experimentação das interações com a matéria demanda uma relação com as sensorialidades que é anterior à mediação do pensamento. No entanto, ser anterior ao pensamento, de forma ontológica, não significa que o pensamento não se dê. Muito pelo contrário, o que ocorre é que a sensação é de outra ordem, é do plano pré-discursivo e, portanto, ela não é mediada pela linguagem, sendo de natureza distinta à do pensamento. Contudo, falar sobre essa dimensão não verbal como condição ontológica do fazer artesanal não anula a presença do pensamento. Julgamos que é desde os sentidos, em contato com as materialidades, que o pensamento pode se intensificar, inclusive o pensamento crítico.

A interação com a matéria requer, portanto, uma análise do corpo e do pensamento, pois as características físicas influenciam nossas percepções sensoriais e também nossa capacidade de reflexão. Apesar de o exame do corpo e do pensamento ser distinto, durante a produção artesanal eles se fundem. Assim, podemos afirmar que existe uma análise do corpo e uma análise do pensamento; mas no ato da criação, ambos, corpo e pensamento, se diferenciam e se conectam e implicam, pois, uma análise comum. Como afirma o filósofo e terapeuta ocupacional Almeida (2004), falar sobre a flor não é o mesmo que sentir (ou pensar) a flor.

Sennett (2009) aponta, porém, para uma limitação da linguagem ao se buscar explicar como se realiza o trabalho artesanal. Esse fato é confirmado pelo sociólogo ao pesquisar os documentos dos artesãos da Idade Média e constatar que não há registros, neles, sobre as técnicas das confecções das obras. Para o autor, a habilidade e o conhecimento do artífice encontram uma dificuldade em verbalizar como se faz determinada atividade. Isso ocorre porque a linguagem verbal e a linguagem corporal são distintas.

Por meio do fazer artesanal, há a experimentação do corpo, dos seus esforços, das sensorialidades e a possibilidade de outras composições com outros corpos. No entanto, para que se ativem experiências autorais e inéditas, essas afetações dependem de um conjunto de relações entre os corpos, oriundas das forças das materialidades, do uso dos espaços, dos ritmos próprios de lida com o tempo, dos desejos que movem as escolhas tomadas. Há todo um conjunto complexo e movente de agenciamentos e condições materiais e imateriais, humanas e não humanas, que afetam essas escolhas e que não estão dadas *a priori* à vivência criadora do fazer artesanal.

A vivência artesanal contempla uma experiência que se dá, fundamentalmente, desde o corpo e as sensorialidades. Na condição de atividade, historicamente, pré-industrial, o artesanato agrega uma relação dialética de compartilhamentos com o coletivo, de trocas com as forças das materialidades que envolve um ritmo que respeita os tempos dos corpos. Dada a heterogeneidade da dinâmica que envolve a relação do corpo com a criação, essas experiências podem produzir outras análises sobre a vida e criar novas sensorialidades para a releitura do mundo, do tempo e dos espaços que habitamos (Quintana; Soto, 2023).

À medida que ampliamos as nossas sensações no mundo de forma autoral, coletiva e solidária, tendemos ao aumento da nossa capacidade de perceber e pensar o mundo e a nós mesmos em meio à rede relacional de afetos que constituímos. Por outra via, ao expandirmos o nosso repertório de análise reflexiva das nossas interações com o mundo também nos fortalecemos criticamente para repensar o modo pelo qual guiamos as nossas relações. Nessa perspectiva, as transformações no corpo apontam para uma potência de inventividade relacional que é estética, mas também ética e política; e as transformações nas sensações não estão separadas dos afetos, dos pensamentos e das *epistemes* que definem os processos de subjetivação e das formas como pensamos, percebemos e sentimos o corpo e as suas relações.

O processo de sujeição à autoexploração de si nos seduz com a ilusão de uma liberdade de autonomia absoluta. A relação com o outro é identificada como competição. Na busca pelo desempenho, produzimos corpos dispersos e descuidados de si mesmos e do outro. Muito embora a fragmentação do corpo faça parte da dinâmica de domínio dos sentidos, no contexto neoliberal, não podemos confundir a *dispersão do corpo* com a *distração criadora*

presente nas relações afetivas da práxis artesanal. Nesse sentido, as distrações criadoras, engendradas por afetos alegres, não são bem-vindas, aos olhos dos poderes que normatizam a subjetividade, uma vez que esses afetos alegres teriam a potência de ampliar o escopo dos sentidos e do pensamento crítico.

É certo acusar que o fazer artesanal pode nos distrair; mas, do que ele nos distrai? O fazer artesanal nos distrai do tempo cronológico, da rotina de obrigações tarefas; nos distrai dos dias e horas estipulados nos espaços burocratizados e diante das exigências de produtividade. Optamos pela palavra *distração* ao invés de *desvio*, devido ao sentido de prazer ao qual aquela palavra nos remete. No prazer da fabricação artesanal, nos distraímos porque a criação nos transporta para as utopias imaginárias, para os sonhos. A distração dos afetos alegres das artes menores, com os devaneios e a afetabilidade da vida comunitária, nos aproximaria de estéticas microrrevolucionárias. O fazer artesanal pode nos distrair da dinâmica instrumental que a vida cotidiana nos demanda. Contudo, a atenção dispensada ao fazer artesanal afeta a intensidade da experiência, ora voltada para o usufruto de uma sensorialidade sinestésica e poética.

Klauss Vianna foi um importante pesquisador e artista do universo da dança e do teatro brasileiro. No livro *A dança*, Vianna (2018) aborda a necessidade de sensibilizarmos as nossas sensações através dos sutis gestos diários dos nossos afazeres. Para o autor, nos conectarmos com as intensidades do corpo não consiste em uma facilidade, pois implica um autoconhecimento do corpo e uma abertura às possíveis e tantas sensações disponíveis no mundo. Segundo Vianna (2018, p. 70):

Por vezes, esse enfrentamento assume a conotação de um risco, que nem todos estamos dispostos a correr. Acostumados a introjetar a ordem à nossa volta, habituamo-nos a não olhar, não ouvir, não sentir intensamente e desprezar a importância dos fatos e acontecimentos menores, quase imperceptíveis – embora fundamentais. Quando trabalhamos o corpo, é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação.

O trabalho do corpo, conforme indicado por Vianna (2018), implica a exploração dos sentidos presentes nos gestos cotidianos, a fim de se atingir um autoconhecimento. Logo, vivenciar uma *micropoética do cotidiano* contempla acordar os sentidos desse corpo em experimentação de si. Pondo-se em primeira pessoa, Vianna (2018, p. 74) o explica assim: “A

obrigatoriedade da observação me faz mais vivo, me faz ouvir mais, me faz olhar com atenção, faz que eu reflita e tenha informações diferentes sobre o meu corpo”. Logo, para uma vivência criadora, os *artesanatos cotidianos* precisam estar em sintonia com gestualidades que se conectem com os encantos do mundo ao redor.

Guiados pelas análises de Vianna (2018), consideramos que o cuidado de si, a partir dos fazeres artesanais, envolve questionar como conduzimos nossas gestualidades e sensorialidades no cotidiano. Para que o fazer artesanal possa ser transformador, essa experiência precisa romper com os discursos de verdade e poder da estética hegemônica para a produção de outras sensorialidades, mais livres, que nomeamos de uma *aisthesis artesanal*. A *aisthesis* artesanal é uma reinvenção contínua dos corpos, impulsionada pela produção desejante: um corpo regido pelas experiências intensivas da vivência criadora. Trata-se de uma provocação ante as modulações que formatam a subjetividade através do empobrecimento da práxis manual e criadora. Dessa maneira, a *aisthesis* artesanal é uma proposta de desafiar o corpo a produzir sensorialidades que permitam outras leituras do mundo e outras produções de sentido mais sensíveis às singularidades de si e do outro.

A dialética do fazer artesanal em contato com as materialidades está circunscrita ao plano ético e político, que nos convida a repensar as relações com o corpo, com a natureza e com o coletivo. O conceito de *aisthesis artesanal* refere-se a um saber-fazer com o corpo. Por meio do diálogo da manualidade com as materialidades, potencializam-se a imaginação e outras sensibilidades que, por meio do diálogo criativo com a matéria, inauguram outras vias de conhecer e de sentir. A manualidade representa a característica mais essencial do fazer artesanal, pois é pelas inscrições manuais que o artesanato revela os segredos e os mistérios do processo de sua feitura. A fabricação com as mãos exhibe com tal intensidade o registro do manuseio com as materialidades o tanto quanto resguarda significados próprios de uma historicidade singular. O testemunho dessas memórias se flagra na delicadeza dos *rastros que se deixam ver*, nas *irregularidades* que compõem o objeto artesanal.

De maneira diversa às análises da antropologia, da sociologia e da psicologia que pesquisam a cultura material como sinônimo de simbolismos, significantes e significados ocultos nas obras artesanais, nosso objetivo de análise está centrado nos processos de criação

que a fisicalidade do objeto artesanal evoca e nos efeitos da sua relação com a materialidade ela mesma (Bachelard, 2001). No processo de criação do objeto, há uma multiplicidade de afetos que deixam marcas na materialidade. Esses afetos podemos nomeá-los como históricos, ancestrais, emocionais, simbólicos, racionais, coletivos, culturais e sociais. Os afetos são forças de naturezas diversas, que deixam registros na matéria. Contudo, a materialidade não se oferece de forma passiva; a sua presença não é uma gratuidade. A matéria dispõe de uma fisicalidade que anuncia a sua resistência aos sentidos e ao pensamento. Dado que as materialidades não se entregam de maneira imparcial, elas nos desafiam a pensar. Logo, pensamos ao exercer o fazer manual, e somos afetados pelos sentidos nas interações com as materialidades que ele envolve. A natureza física da matéria e suas características sensíveis afetam o corpo pela via das nossas sensorialidades, nesse modo de fazer.

As materialidades são importantes agentes para nos instigar o pensamento diante dos desafios impostos pela resistência da matéria. Um ponto de acordo comum entre os autores que se dedicam à investigação do fazer artesanal é a influência das matérias em nossa capacidade de reflexão, diante das resistências das matérias. Uma vez que essas materialidades apresentam qualidades físicas específicas, o ato de criação, em relação à transformação da matéria, nos oferece resistências que nos exigem reflexão (Sennett, 2009; Bachelard, 2001).

Para Sennett (2009), a atividade do artífice envolve, além da perícia artesanal, a dedicação e a busca pela excelência na criação da obra como algo que deve ser *bem-feito*. O sociólogo define a dedicação do trabalho do artífice como fonte de prazer e de aprendizado, pois “fazer um bom trabalho significa ser curioso, investigar e aprender com a incerteza” (Sennett, 2009, p. 61-62). Denominado como uma *perícia artesanal*, o fazer do artífice permite a criatividade, e o contato com a materialidade aflora os sentidos e a imaginação. O autor aborda a perícia artesanal sob a perspectiva de diferentes desafios que a manualidade impõe aos nossos sentidos e pensamento.

Sennett (2009) nos chama a atenção para o despertar da curiosidade que as materialidades evocam. E Bachelard (2001) nos recorda da importância da curiosidade da criança, que não percebe o mundo como algo dado, mas a partir da necessidade questionadora

de apreendê-lo. Por isso a criança brinca; porque faz perguntas, imagina e experimenta as materialidades. Nesse sentido, defendemos uma aproximação entre o lúdico e a *poiesis*. Há um prazer intrínseco, na atividade criadora artesanal, que corresponde à dinâmica da vivência criadora.

As inscrições que marcam as matérias também geram transformações no corpo e no pensamento. A consciência material criada através das transformações materiais confecciona o nosso corpo, que, como matéria que, igualmente e não só, ele é, está também em contínua mutação, como uma obra. Nesse sentido, o contato com as materialidades não se reduz apenas à busca de expressão, mas à produção de outros universos de referência. Esses universos são orientados por uma dinâmica processual do fazer que se dirige para uma abertura ao mundo, ao outro e a si mesmo, pelo sujeito criador, como possibilidade transformadora.

Aqui entendemos a expressão e os universos de referência como processos inventivos que se endereçam para a emancipação do sujeito, o “[...] que pode contribuir para a criação de uma relação autêntica com o outro” (Guattari, 1992, p. 17-18). Em comunhão com esse pensamento, Sennett (2009) interpreta que as habilidades desenvolvidas pelo artífice, em sua conexão com o aprendizado contínuo com as matérias, nos habilitam aos desafios da convivência inerentes ao mundo comunitário.

Existem consequências sociais integradas à estrutura e ao funcionamento do corpo humano, como acontece na ação da mão humana. Sustento, nada mais nada menos, que as capacidades do nosso corpo para moldar as coisas materiais são as mesmas a que recorremos nas relações sociais. (Sennett, 2009, p. 323).

Os afetos referentes às qualidades físicas das matérias apresentam efeitos para a produção de subjetividade (Bachelard, 2001; Guattari, 1992). Guattari (1992, p. 17), ao analisar sua experiência profissional na clínica de La Borde, abordou a importância da vivência artesanal, nas suas oficinas, como proposta de subjetivação mediada por atividades artesanal-artísticas que não eram comuns na vida cotidiana de sujeitos que delas participavam. O pensador percebia uma melhora clínica dos sujeitos que experimentavam atividades que escapavam aos seus universos de referência. Desse modo, os pacientes de origem agrícola eram incentivados a realizar atividades artísticas; já os pacientes com um histórico profissional voltado para atividades intelectuais e administrativas eram atraídos para

atividades como culinária e jardinagem. “A constituição de complexos de subjetivação [...] oferece à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se ressingularizar”, afirma Guattari (1992, p. 17). Os exemplos clínicos apresentados por Guattari (1992) evidenciam a força dos encontros gerados pelas combinações entre os diversos canais de criações artesanais e artísticas; as materialidades e os engendramentos, gerados por diferentes sujeitos e grupos.

Muitas vezes, o simples contato com uma matéria diferente ou um movimento diverso demandado pelo fazer pode levar a uma transformação. Isso ocorre na medida em que esse contato nos desloca do tempo e espaço aos quais estamos tão habituados que não questionamos mais suas implicações, no dia a dia. A habilidade manual referente ao artesanato dispõe, assim, de um conjunto complexo e rico de aspectos que se complementam e se articulam, podendo conferir importantes meios de significados e de pertencimento aos sujeitos e coletivos.

As atividades artesanais podem incluir elementos como distração, alegria, lúdico, imaginação, desejo, prazer e afetividade, desde que tenham um significado e propósito para quem as realiza. Todos esses afetos representam uma ameaça ao ideal de eficiência e produtividade, pois eles nos aproximam do *ethos* do cuidado de si. Além disso, geram tensões e deslocamentos na *subjetividade neoliberal do desempenho*, que demanda uma autoexploração do indivíduo, resultando em um sujeito exausto e sem tempo para as relações poéticas e afetivas. Conforme afirma Espinosa (1973), os afetos alegres potencializam a nossa capacidade de existir. No entanto, para que essas transformações ocorram, não basta a construção do objeto artesanal. Embora as mudanças dos sentidos constituam um importante caminho para a criação de um artesanato dos sentidos, é preciso que se produza uma desconstrução de si conforme proposto por Vianna (2018, p. 77): “Para acordar esse corpo, é preciso desestruturar, fazer com que a pessoa sinta e descubra a existência desse corpo”.

O modelo de vida neoliberal nos incita ao olhar narcísico de uma visão para dentro que é incentivada pela autoexposição de si nas redes sociais, numa ambiência que é descomprometida com uma ética do cuidado consigo mesmo e do outro. Nesse contexto, as

sensorialidades são afetadas, em muitos momentos, por gestualidades repetitivas e mecânicas (Vianna, 2018). Com isso, restringimos nosso repertório gestual.

De acordo com a lógica e a disciplina de um mundo orientado para o trabalho, somos levados à mais completa imobilidade e a desempenhar uma forma mecânica de gestos. O universo de produção é hoje um universo de trabalho alienado, no qual também o corpo é submetido a um conjunto de políticas de domesticação social. Essa ordem começa a sofrer um revés, no entanto, no momento em que nos recusamos a desempenhar certos papéis segundo fórmulas preconcebidas. Nesse sentido, um corpo livre de condicionamentos e dono de suas expressões em alguma medida refere-se a um incômodo à ordem social existente, uma vez que busca recuperar a percepção da totalidade dentro de uma sociedade fundada exatamente na fragmentação. (Vianna, 2018, p. 126).

Vianna (2018, p. 107) afirma que, diante das tensões impostas ao modo de vida contemporâneo, acabamos reproduzindo uma gestualidade mecanizada e repetitiva, “[...] comprometendo seriamente os movimentos mais simples e inibindo a sensibilidade e a percepção corporal”. Em contrapartida, a implementação de ações cotidianas permeadas por uma artesanaria poética teria a potência de produzir desvios nos gestos mecanizados ou mesmo nos pensamentos que tomamos por verdadeiros, sobretudo na associação que estabelecemos com o corpo. O manuseio dos materiais solicita gestualidades, muitas vezes, mais delicadas, que geram efeitos nos corpos. Essas miudezas são afetos que influenciam as sensorialidades por meio das demandas que exigem a interação entre os sentidos, os materiais, os gestos e a temporalidade. As miudezas do fazer artesanal nos recordam das fragilidades do nosso corpo, na medida em que nos aproximam de uma relação singular com o tempo e de apropriação do sentido da criação.

Para que possamos sensibilizar o corpo para o cuidado de si, é fundamental que nos afastemos das relações de poder que esgotam os nossos corpos e desvitalizam a nossa capacidade de sentir e perceber os gestos sutis e as miudezas do mundo. Nessa direção, o fazer artesanal permitiria a conexão dos sentidos com as texturas, odores, cores, sons e sabores mais receptivos às particularidades de indivíduos e grupos.

O fato de pensar o fazer artesanal circunscrito em atividades que revelam uma estética do cotidiano nos remete ao sentido poético de uma vida mais iluminada de minúcias. Isso ocorre porque desaprendemos a perceber muitos detalhes de nossas experiências devido à aceleração da rotina ao embrutecimento dos corpos causados pelas dinâmicas da sociedade do desempenho. Para Weiss (1999, p. 199), essas atividades diminutas “[...] foram escondidas

pela tecnologia e velocidade que tomou conta da vida das pessoas”. A expansão das vivências artesanais no cotidiano nos retém um tanto à parte das trivialidades da vida privada que entorpecem os sentidos e embrutece o corpo. Ela nos convida a ampliar o nosso campo de visão e o nosso repertório gestual, sensorial e afetivo para que possamos estar receptivos ao outro, ao sensível e às sutilezas afetivas da vida. O processo de sensibilização dos sentidos que propomos não conduz à introspecção da interioridade privada. Ao passo que se torna experiência, ela se volta para a capacidade crítica e para uma ética de cuidado consigo mesmo e com os outros, baseada em um senso comunitário. O que há é um *acontecimento lúdico* referente a um sentimento de prazer, que surge do processo de criação artesanal e das interações do sujeito, nessa experiência, com os demais.

Nesse sentido, discordamos de Arendt (2016), ao afirmar que o trabalho e a arte-artesanato não admitem a reflexão. Se partimos da ideia de que não é possível falar do trabalho ou da arte-artesanato fora de uma instância relacional, não podemos afirmar de maneira categórica que determinada atividade é desprovida da capacidade do pensamento. Sendo assim, será sempre por meio de uma análise relacional que poderemos avaliar tanto o fazer artesanal quanto qualquer outro modo de atividade.

A operação da *aisthesis artesanal* se dá por meio da experiência sensorial e imaginativa que transforma, desse modo, a percepção criadora na produção de múltiplos sentidos. Como o fazer artesanal é acompanhado de um tempo próprio, que respeita os ritmos corporais e demanda uma atenção concentrada que é característica do fazer criador, a atenção focada, presente no fazer artesanal, convida o corpo à integração dos sentidos, em meio ao movimento autoral da práxis manual. Essa integração das sensorialidades por meio da vivência artesanal chamaremos de *sinestesia artesanal*.

3.3 O FAZER MANUAL COMO CONVITE À MISTURA DOS SENTIDOS: A SINESTESIA ARTESANAL

O artesanato nos remete à vivência sinestésica, pois o fazer manual representa uma atividade na qual penetramos as matérias, usufruímos das sensações da fisicalidade, das

qualidades dessa materialidade. Esses sentidos são integrados no processo do fazer e guiados pelas demandas da matéria. Conforme nos assinala Bachelard (2001), sobre a força poética das matérias, são as infinitas qualidades físicas dos diversos corpos inanimados que nos convidam à poética da criação artesanal. Nessa dinâmica, há mediação da faculdade de imaginação.

Por *sinestesia artesanal* queremos dizer a criação de uma percepção que se dá por meio da experimentação de sensações plurais que integram o corpo, os sentidos e que sensibilizam a nossa capacidade de conhecer e de nos relacionar no mundo. Ao reconhecer que o pensamento e as ações ocorrem *desde o corpo*, a forma pela qual nos relacionamos altera a nossa capacidade de sentir e de perceber o outro e nós mesmos. Nessa medida, a sinestesia, como um composto de sensações que agrega múltiplas sensorialidades, contribui para a criação de uma estética da existência.

Nossa aposta é que o fazer artesanal possibilite a vivência poética das sensorialidades, uma vez que esse fazer congrega o intercruzamento dos sentidos por meio das cores, texturas, odores, sabores, sons e visões. O estado de percepção sinestésica artesanal corresponde a um preenchimento plural e poético das sensações que cobre a totalidade dos sentidos, ou seja, uma condição não hierárquica das sensorialidades. O fazer artesanal consistiria ainda em um *acontecimento sinestésico*, pois remete a diferentes ordens sensoriais e é efeito do cruzamento dos sentidos; ou, como afirma Serres (2001), da junção das sensações que resultam da mistura dos corpos. Entendemos, portanto, o fazer artesanal como um convite a experiências sensoriais sinestésicas.

A *sinestesia artesanal* é pensada em articulação com os possíveis efeitos das criações artesanais, como as misturas de corpos, materialidades, ritmos, localizações, utopias, fantasias, desejos. Em consonância com essa abordagem, Serres (2001, p. 23) afirma que: “Ninguém pode pensar a mudança, a não ser sobre misturas: quando se tenta pensar sobre o simples, só se chega a milagre, saltos, mutações, ressurreições, até a transubstanciação”.

A forma pela qual olhamos, vemos, tocamos, inalamos os odores, saboreamos e nos movimentamos no mundo são *composições sensitivas*, em que a atividade artesanal, como uma das possíveis instâncias dessa criação, poderia intensificar a sinestesia. Basbaum (1999)

aponta para a existência de uma não racionalidade na sinestesia, pois que a poética sinestésica se encontra em um estágio não verbal ou pré-verbal e por isso ela seria tão poderosa para a criação, uma vez que a racionalidade contribui para o achatamento das potências criadoras.

Basbaum (1999, p. 40) afirma que “a percepção é integrada e dificilmente pode-se imaginar a fruição de qualquer obra de arte sem algum componente sinestésico”. Nessa direção, o que Kant (1993) chama de *percepção das formas* – quando escreve sobre a crítica da faculdade de julgar a obra de arte – seria uma percepção sinestésica. Tanto a criação quanto a percepção da obra intensificam a sinestesia, e esta percorre os nossos sentidos e pensamentos. A sinestesia se reflete em composições dos sentidos que, habitando as materialidades por meio do fazer artesanal, constroem o corpo, os afetos, outras estéticas e influenciam a forma pela qual percebemos o mundo.

No fazer artesanal, todo o corpo e os pensamentos estão ali nas pontas dos dedos. Segundo Almeida (2004), o trabalho manual envolve a totalidade do corpo. O corpo todo está interconectado, por isso trabalhar com as mãos no artesanato é afetar o corpo por inteiro. O fazer manual é um fazer de corpo inteiro porque a autoria artesanal convoca à integração das sensorialidades, no caminho de uma polifonia: uma *sinestesia poética artesanal*.

O processo criador artesanal implica uma sensibilização do corpo que desperta os sentidos para encontros alegres com a novidade e um maravilhamento para com o mundo. Conforme propõe Bachelard (1996, p. 3): “A sutileza de uma novidade reanima origens, renova e redobra a alegria de maravilhar-se. Ao maravilhamento, acrescenta-se, em poesia, a alegria de falar. Essa alegria, cumpre apreendê-la em sua absoluta positividade”.

O fazer artesanal evoca os prazeres referentes à manualidade, à imaginação, aos desafios despertados pela criação, ao aspecto lúdico da liberdade de criar e às sensorialidades estimuladas. Essa transformação sensitiva do corpo permite enxergar o mundo não apenas com os olhos, mas também com os ouvidos, a pele, o nariz, a boca, as mãos e os pés. A poética artesanal pode, assim, produzir um *olhar de corpo inteiro*.

Em tempos de dispersão do corpo e diante do apelo das multitarefas da sociedade do desempenho, o artesanato é um convite à *poiésis sinestésica*, uma vez que o fazer artesanal convoca à integralidade do corpo e à sinestesia das sensorialidades. Na obra *Poética do*

devaneio, Bachelard (1996, p. 6) define a condição da consciência poética como uma polifonia dos sentidos:

Todos os sentidos despejam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta que a consciência poética deve registrar. A imagem poética [...] é uma criação de um só jato. São esses impulsos de imaginação que o fenomenólogo da imaginação deve tentar reviver.

A função da práxis artesanal não é fazer aparecer o conteúdo, um desvelamento do psiquismo correlato a uma essência do sujeito, nem tampouco uma hiper-excitação do corpo como no prazer hedonista e solitário do individualismo atual. Do ponto de vista da técnica, também não a entendemos como um modelo ideal de criação que se opõe à arte. Dessa forma, não basta que nos afetemos de forma prazerosa com a criação, ou sensibilizemos nossas sensorialidades, se essas vivências não produzirem mudanças de ordem ética e política que direcionem para transformações reais nas relações com o mundo e com o outro.

A produção artesanal leva a uma consciência do corpo. Apesar de muitas vezes não nos darmos conta dos gestos cotidianos, especialmente aqueles que realizamos em atividades motivadas pelo hábito, podemos afirmar que eles geralmente acontecem sem que os percebamos. Dizer que o movimento do corpo é inconsciente não significa necessariamente que ele é involuntário. A manualidade, no processo criador do artesanato, carrega uma ambivalência. No fazer artesanal, há um certo grau de conforto e também de tensão. O conforto é gerado pela ludicidade dos afetos, da alegria da experiência criadora. A tensão também é provocada pelos afetos, mas que podem produzir relações de desvio em face dos poderes.

No fazer artesanal, nos desligamos do tempo e do espaço no nosso entorno, e as memórias corporais evocadas nessas atividades nos transportam para tempos e espaços *outros*: são as *temporalidades e utopias do devaneio*. O sonho é um estado de mistura entre o corpo e a alma. A criatividade é um convite às misturas, às inter-relações.

Segundo Serres (2001, p. 22):

A variedade de cores, de formas, de tons, a variedade das pregas, dos franzidos, dos sulcos, dos contatos, morros e desfiladeiros, das peneplanícies, a variedade tipológica singular que é a pele é descrita o mais pobremente possível por uma mistura compósita, gradual e maleável de corpo e alma. Cada lugar singular, mesmo banal, forma então uma mistura original.

A complexidade das inter-relações geradas pelo trabalho artesanal nos permite experimentar a união dos sentidos na criação com os materiais, já que na produção do artesanato se revela uma potência do corpo para além da produção do objeto.

Reconhecidos artistas compreenderam perfeitamente a vinculação intrínseca entre a sinestesia e a arte. Em *A caverna*, Saramago (2000, p. 13) aborda o tema da sinestesia por meio do exemplo da fabricação artesanal da cerâmica, que despertaria o sentido da mão que vê, em contraste com a esterilidade sensorial provocada pelos objetos industriais.

A ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo deu-lhe para se perguntar em que estupor de fábrica daquelas estariam a ser produzidos os estupores das mentiras de plástico, maliciosamente fingidas à imitação de barro. É impossível, murmurou, nem o som, nem o peso se lhe podem igualar, e há ainda a relação entre a vista e o tato que li já não sei onde, a vista que é capaz de ver pelos dedos que estão a tocar o barro, os dedos que, sem lhe tocarem, conseguem sentir o que os olhos estão a ver.

Segundo o poeta Charles Baudelaire, a sinestesia estaria presente na ação de criação e percepção, mas também seria inerente à essência das coisas na vida. No poema *Correspondências*, de 1857, Baudelaire (2012, p. 4, tradução nossa) descreve assim a condição sinestésica da arte:

Como ecos longos que à distância se matizam.
Numa vertiginosa lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto à claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.⁵¹

A sinestesia é intrínseca à experiência criadora e, por isso, ela é potencializada, no ato de criação, em correspondência com as materialidades. As trocas energéticas com as materialidades podem evocar processos poéticos por meio de uma vivência de mergulho em temporalidades e utopias que se fundem, no instante da criação, e também emergem dela. A criação de uma consciência corporal, de criação de sensorialidades outras, reivindica uma experimentação do tempo e do espaço poético capazes de produzir deslocamentos das nossas formas de sentir e de perceber. E é assim que o fazer artesanal se abre a um tempo onírico, repleto de devaneios, imaginações e do prazer inerente à ludicidade de criar. Em todo caso, é nesse sentido que a práxis artesanal pode congrega os desejos, o lúdico, o prazer e reunir as sensorialidades em uma sinestesia poética.

⁵¹ No original: “Comme de longs échos qui de loin se confondent. / Dans un ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et sons se répondent.” (Baudelaire, 2012, p. 4).

A sinestesia guarda uma estreita relação com a arte e com o devaneio dos sonhos. É o que expressa o poeta Manuel de Barros (2016, p. 17):

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: eu escuto a cor
[dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
Então, se a criança muda a função de um verbo, ela delira.
E pois.
Em poesia, que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.

Em sua obra literária, o artista Wassily Kandinsky aborda a experiência sinestésica na poesia. No livro *Do espiritual na arte*, Kandinsky (2000, p. 65) propõe como se dá a sinestesia:

Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um gourmet, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo.

Conforme Kandinsky (2000), as criações artesanais coincidem com relações mais plurais entre os sentidos, habitando desse modo um espaço híbrido. As experiências criadoras seriam tão mais profundas quanto mais intensas forem as sinestesias. O corpo que vivencia a criação artesanal de forma autoral engendra uma poética da existência. Na práxis artesanal está presente uma alegria da ludicidade, na conexão com as forças das matérias e dos corpos.

A afetabilidade própria do fazer artesanal une os sentidos, mescla as percepções sensoriais e, nessa composição que embaralha as sensações, surgem as sinestesias poéticas dos corpos. As sensorialidades sinestésicas refazem a nossa corporeidade, aumentam a nossa capacidade relacional e reinventam as nossas percepções. As sinestesias são poéticas dos corpos que possibilitam a abertura a percepções mais sensíveis aos problemas éticos e políticos do mundo. As materialidades são encontros que ampliam as nossas sensorialidades, modificam a nossa escuta, o olhar, o paladar, o toque, o olfato. O contato com as micropoéticas do cotidiano seria responsável por desenvolver as nossas microp percepções.

Chamamos essas transformações dos sentidos de *memória corporal*. A memória corporal é construída na medida em que nos afetamos com as instâncias materiais e imateriais. Essas marcas demandam um tempo de experimentação e de repetição sensorial. O que nos

interessa na memória não é um retorno ao passado, mas o que a memória criadora nos permite acessar: sensorialidades outras; outras habitações, tempos e utopias.

A memória criativa contrapõe-se à ideia de uma memória nostálgica de retorno ao passado; consiste na memória *com* o corpo, uma memória vívida, que liga o passado com o presente – e sonha o futuro. Essas memórias nos conduzem ao universo material, de produção de marcas no corpo; e também imaterial, de construção de sonhos. As memórias corporais são vitais para produzir o pensamento crítico, uma vez que elas reivindicam a abertura para a experiência; elas colocam em questão as percepções instituídas e cristalizadas. Essas memórias sensoriais nos convocam para o plano do contraditório e nos convidam também ao esquecimento. Como uma memória autoral que mapeia o corpo, a memória a que nos reportamos configura a memória criadora que nos assinala Proust (2003), com o seu conceito de *memória involuntária*. Como uma memória que não rememora, ela assume lembranças do passado sempre de forma inventiva, no que interessa às criações da memória; por isso, no processo imaginário, a lembrança é sempre da ordem da criação, na base do *lembro-me para me esquecer*.

Nietzsche (2005) põe em xeque o homem com excesso de memória – o homem do ressentimento. A esse homem não é possível uma mais plena experiência, pois ele está muito apegado ao passado e não se permite viver o presente e se lançar ao futuro com os riscos que são próprios da experiência criadora existencial e necessários para a expansão da capacidade perceptiva e questionadora. Há uma relação estreita entre sinestesia e fazer artesanal, pois este último contribui para a ampliação das sensorialidades. Com isso, a *sinestesia artesanal* consiste em uma corporeidade que fabrica sensorialidades poéticas, que habita lugares e temporalidades inéditas pois, como corpo crítico, rompe com o lugar e o tempo a que esse corpo foi previamente designado.

O ritmo de vida acelerado da atualidade nos afastou do contato mais integrado com o corpo, com o próximo; mas também da curiosidade e do interesse pelas micropoéticas do cotidiano. Talvez o artífice seja uma inspiração para experimentarmos as sinestesias artesanais que partem das sensibilidades da manualidade – como quando vemos através dos olhos das mãos.

3.4 MATÉRIA, ESPAÇO, IMAGINAÇÃO E SONHO

Em conferência proferida em 1966, com o título *O corpo utópico, as heterotopias*, Foucault (2013) analisa o lugar do corpo e dos espaços como possibilidade de uma utopia poética. Melhor dizendo, o corpo e a materialidade dos espaços consistiriam na condição de exercício poético da imaginação utópica.

Meu corpo está de fato sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo [...]. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam. O corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, eu falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino (Foucault, 2013, p. 14).

Foucault (2013) sinaliza que as utopias se originam desde os corpos e as materialidades. Nessa construção, é possível ao nosso corpo se metamorfosear, pois é por meio dos sonhos que nos transportamos do corpo para as inúmeras possibilidades de utopia. Para Foucault (2014), o sonho participa do cuidado de si, pois, por meio da atividade imaginante, atribuímos sentidos à existência. Para o filósofo, é fundamental para o exercício da liberdade a criação dos sonhos.

Sonhar não é um outro modo de fazer a experiência de um outro mundo, para o sujeito que sonha é a maneira radical de fazer a experiência de seu mundo, e se essa maneira é a tal ponto radical, é porque nela a existência não se anuncia como sendo o mundo. O sonho situa-se nesse momento último no qual a existência é ainda seu mundo, logo mais além, desde a aurora do despertar, a existência já não mais o é. (Foucault, 2014, p. 112).

Se, para Bachelard (2001), as materialidades fazem sonhar, Foucault (2014) nos ensina que o corpo é o referencial da produção das *utopias poéticas* que movem os desejos. Acrescenta Foucault (2013, p. 10): o “[...] corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos”.

Já os sonhos nos impulsionam para a emancipação, na medida em que expandem nossa vontade. Se o que nos paralisa é a impotência, como o sentimento de que nada vale a pena; e, desse modo, não é possível a mudança, o sonho, como criação imaginária de outros mundos possíveis, exhibe uma potência desejante e política de transformação da realidade.

Essa relação entre o sonho e a vontade determina a multiplicação de habitação dos espaços. O sonho amplia as *heterotopias*, levando-nos a novos destinos. Quando sonhamos mediados pela interação com as materialidades, somos impulsionados a habitar esses múltiplos espaços das heterotopias. A ocupação dos diversos espaços que o artesanato nos convoca implica movimentos e gestualidades que conectam o artífice com possíveis transformações de sua corporeidade. Esse corpo que também se transforma no ato de interação com as matérias é conceituado por Almeida (2004) como um *corpo artesanal*.

Foucault (2013), ao citar Proust como um autor das utopias poéticas, distingue a *topia* do corpo da utopia: a primeira diz respeito a uma localização a que estaríamos presos pela materialidade concreta do nosso corpo; já a última não seria constrangida pela necessidade espacial. Para Foucault (2013, p. 7):

Do lugar que Proust ocupa, docemente, ansiosamente, sempre e a cada vez que desperta, desse lugar, se meus olhos estiverem abertos, posso não poder mais escapar. Não que ele me paralise – pois afinal, posso não apenas mover-me e remover-me, como posso também “movê-lo”, removê-lo, mudá-lo de localização – apenas isso: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo lá onde ele está para ir-me a outro lugar. Posso ir ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo onde eu estiver. Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo.

Apesar da aparente separação entre *topia* e utopia, o que propõe o filósofo é uma relação entre ambas. Em relação à habitação existencial dos espaços, Foucault (2013, p. 14) declara o seguinte: “Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda utopia”. Para Foucault (2013), é exatamente a partir do corpo, que habita e experimenta a pluralidade dos espaços, que poderíamos nos transportar para as infinitas utopias de outros mundos com os quais o nosso corpo pode sonhar. Sendo assim, a utopia seria potencializada nas experimentações com as materialidades e as heterotopias.

A desvalorização das experiências do corpo e das sensações é consequência da filosofia metafísica. Opondo-nos à visão tradicional da filosofia metafísica, que constrói um sistema conceitual e explicativo da vida, fundado na razão, que influenciou a divisão das ações humanas em dualidades antagônicas e hierárquicas, também questionamos o discurso

representativo da psicologia, que propõe a busca de um sentido oculto nas imagens e formas resultantes do trabalho criador. Apoiada na teoria de Bachelard (2001), defendemos a produção de sentido e de prazer como imanente à própria criação e ao processo de feitura. A maior parte dos psicólogos, antropólogos e cientistas sociais aborda apenas superficialmente o que vêm a ser as atividades criativas, na busca de significados dessas ações, mas não se atentam para o aspecto mais essencial da criação, que consiste no processo de feitura ele mesmo e que apresenta uma condição fundamentalmente estética e política.

Os sonhos são efeitos de teceduras que repousam na memória. O sonho implica a memória viva e envolve a afirmação do desejo no caminho da criação de mundos. “Na verdade, os sonhos são maiores: ultrapassam as razões dos símbolos” (Bachelard, 2001, p. 62-63). Para Foucault (2014, p. 122):

o sonho não indica, como seus elementos constituintes, uma imagem arcaica, um fantasma, ou um mito hereditário; ele não faz destes sua matéria primeira, e eles próprios não constituem sua significação última. Pelo contrário, é o sonho que todo ato de imaginação remete. O sonho não é uma modalidade da imaginação: ele é a sua condição primeira de possibilidade.

Desse modo, os sonhos não consistem em uma possibilidade, eles são reais. Deleuze (2006) explica que a virtualidade do sonho é real porque é resultado de multiplicidades que agenciam uma singularidade. Em suas palavras:

Em tudo isto, o único perigo é confundir o virtual com o possível. Com efeito, o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma “realização”. O virtual, ao contrário, não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo. Seu processo é a atualização. (Deleuze, 2006, p. 199).

O sonho é uma realidade, uma vez que, como atividade, trata-se de um acontecimento, que impõe sua presença imaginária. Para Foucault (2014, p. 127), “Ter uma imagem é, então, renunciar a imaginar”. Nesse sentido, Foucault (2014) propõe que rompamos com a obsessão por um mundo de imagens para nos abirmos ao encontro poético com a atividade onírica, pois a imagem, a realidade objetiva da *reapresentação*, “[...] desencoraja o duro trabalho da imaginação” (Foucault, 2014, p. 128). Para Foucault (2014), a consciência é responsável pela valorização da imagem e pela aniquilação dos sonhos, de forma que pertence à percepção e à capacidade reflexiva a capacidade de impulsionar a imaginação. E “Toda imaginação, por ser autêntica, deve reaprender a sonhar; e a ‘arte

poética' só tem sentido se ensinar a romper a fascinação das imagens, para reabrir para a imaginação o seu livre caminho, em direção ao sonho que lhe oferece" (Foucault, 2014, p. 131).

Para nós, a imaginação envolve três elementos: o corpo, a reflexão e a criação. Dessa maneira, a imaginação é pura atividade poética estimulada pela interação com as matérias. Bachelard (2001) deixa claro que a imaginação, na medida em que acontece, ela é em si mesma uma realidade e não uma possibilidade. E acrescenta:

A imaginação tenta um futuro. A princípio, ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades. Veremos que certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida, dando-nos confiança no universo. [...] Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso. Existe um futurismo em todo o universo sonhado. Joé Bousquet escreveu: Num mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo. (Bachelard, 1996, p. 8).

As vivências intensivas dos corpos transcendem o corpo físico e biológico, nos alçam aos voos dos sonhos e nos conduzem às heterotopias. A transcendência do corpo material não é da ordem dos valores metafísicos do além-mundo e da negação do corpo: é por meio da afirmação do corpo que se entende a potência de ser mais, como multiplicação de si

Bachelard (2001) explica a interação da imaginação com a produção de um desejo que faz parte da dimensão poética:

A imaginação é um princípio de multiplicação dos atributos para a intimidade das substâncias. É também vontade de ser mais, de modo algum evasiva, mas pródiga, de modo algum contraditória, mas ébria de oposição. A imagem é o ser que se diferencia para estar certo de um vir a ser. (Bachelard, 2021, p. 21).

Essas forças advindas da criação, que ampliam as sensorialidades do corpo, têm potências de transformação da realidade. Claro que nem todo fazer artesanal terá capacidade de provocar experiências emancipadoras.

Para Foucault (2014, p. 110),

O sonho já é esse futuro se fazendo, o primeiro momento da liberdade se libertando, o abalo, ainda secreto, de uma existência que se reassume no conjunto de seu devir. [...] O sonho [...] é justamente a experiência de uma temporalidade que se abre sobre o futuro e se constitui como liberdade.

Foucault (2014) e Bachelard (1996, 2001) restituem a grandeza do sonho, ao afirmá-lo como atividade essencial do sujeito no caminho da liberdade. Em certa medida, a renúncia do sonho resultaria na perda da liberdade.

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. (Bachelard, 1996, p. 13).

Entender o desejo como produção equivale a analisá-lo sob uma ótica ética e política, na medida em que o desejo, como produção, pressupõe o plano relacional e afetivo dos encontros e da emancipação da vida. Nesse sentido, o fazer artesanal pode dirigir-se para a produção de encontros, movimentos; para a criação de aberturas relacionais inéditas, sensíveis e poéticas.

Deleuze e Guattari (2010, p. 44) afirmam que:

Não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito; é a organização molar que destitui o desejo do seu ser objetivo. Os revolucionários, os artistas e os videntes se contentam em ser objetivos, tão somente objetivos: sabem que o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem.

O desejo como produção se diferencia do desejo como falta, de modo correlato à lógica representativa de expressão do desejo do objeto velado e oriundo do sentimento interiorizado, da dimensão privada, como supõe a cultura psi, no mundo contemporâneo. O desejo como falta corresponde ao contínuo sentimento da falta como estímulo para o consumismo, sob exploração do capitalismo (Quintana, 2020).

A concepção de coexistência do desejo com a criação, o corpo e a materialidade se contrapõe, pois, à produção da subjetividade privada moderna que tinge o desejo voltado para o consumo com uma falsa promessa de liberdade:

Preservando a crença na liberdade humana, coloca-se a imposição de dirigir essa liberdade com muita disciplina a um caminho reto. O sujeito deve 'sujeitar-se', uma vez mais, a uma ordem superior, desvalorizando seus desejos e projetos particulares. Daí surge um regime onde o corpo, sobretudo, deve ser controlado e desvalorizado, pois ele sempre é fonte de desejo e dispersão. (Figueiredo; Santi, p. 29).

Quando as materialidades penetram em nossos sentidos – sejam essas matérias, por exemplo, uma textura, um cheiro, um som ou uma imagem –, dá-se uma afetação que toca o corpo e a mente. Nesse instante, podemos nos abrir ao convite da experimentação do corpo por meio da criação. Se o fazer artesanal se torna uma atividade que modela os sonhos, ela permite o aventurar-se em relações outras. Para Bachelard (2001), a imaginação material é ativada por meio do contato com a resistência e a força dos materiais, no transcurso criador.

Essa atividade imaginária comporta devaneios ativados pelos sentidos, em conexão com as materialidades.

Segundo o filósofo, o devaneio presente na atividade onírica é essencial também para a vida de todo trabalhador:

Retire os sonhos e você abaterá o operário. Negligencie as potências oníricas do trabalho, você diminuirá, aniquilará o trabalhador. Cada trabalho tem seu onirismo, cada matéria trabalhada suscita seus devaneios íntimos. [...] A vontade de quem não sabe sonhar é cega e limitada. (Bachelard, 2001, p. 75).

Para Bachelard (1996), devemos reencontrar a criança que um dia fomos. O período da infância é fundamental para o autor por tratar-se de um momento da vida em que estamos abertos para a experiência, para o devaneio e para o sonho. A criança não aceita as respostas dadas para a explicação do mundo: ela precisa experimentá-lo, senti-lo e imaginá-lo. Para o artista Henri Matisse (1999, p. 217), a criança carrega a coragem do artista-artífice de romper com a realidade dada:

Tudo o que vemos, na vida cotidiana, sofre, mais ou menos, a deformação gerada pelos hábitos adquiridos, e o fato é talvez mais sensível em uma época como a nossa, onde cinema, publicidade e periódicos nos inundam diariamente com imagens preconcebidas, que são um pouco, na ordem da visão, o que é o preconceito na ordem da inteligência. O esforço necessário para desembaraçar-se disso exige uma espécie de coragem, e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver tudo como se visse pela primeira vez. É preciso ver a vida inteira como quando se era criança, e perda dessa possibilidade nos retira a de nos expressarmos de modo original, isto é, pessoal.

E, para transitar na vida com a liberdade sensorial da criança, é necessária uma contínua transformação, que só advém dos sentidos. Para Bachelard (1996, p. 21), “os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel.” O filósofo também afirma que as materialidades ativam os devaneios e nos impelem a sonhar. Sendo assim, nossa aposta é que a criação artesanal nos auxilie a reencontrar a criança que existe em cada um de nós, uma vez que o artesanato possibilita a imersão em sentidos próprios à infância, tais como o prazer, o lúdico, o devaneio, a imaginação, as sinestésias poéticas e os sonhos.

Benjamin (2012, p. 41), em seu texto *A imagem de Proust*, entende que a rotina da vida adulta perdeu a capacidade lúdica da experiência.

As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que, quando enrolada na gaveta de roupas, tem a estrutura do mundo dos sonhos, sendo ao mesmo tempo bolsa e conteúdo. É assim que as crianças não cansam de

transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela numa terceira coisa [...].

Benjamin (2009, 2012) nos lembra que a criança sonha; ela sonha porque brinca e não está capturada pela lógica da instrumentalidade da vida típica da seriedade do mundo adulto. O autor define a síntese criadora dos sonhos por meio da ligação da experiência sensível ao fluxo das narrativas.

Em Proust (2003), as experiências sensoriais remetem às memórias criadoras dos sonhos e aos jogos da imaginação. Proust (2003) nos revela que as sensorialidades podem nos remeter às memórias mais originárias e nos lançar a devaneios mais criadores. Mas, para isso, é essencial que possamos nos abrir para essa experiência com a curiosidade vital e questionadora, tal como faz a criança. A partir desse olhar para a literatura de Proust (2003, p. 48-49), propomos compor um emaranhado entre memória, sensações e prazer:

Fazia vários anos que, de Combray, tudo aquilo não fosse o teatro e o drama do meu deitar não existia mais para mim, quando num dia de inverno, ficando em casa, minha mãe, vendo-me com frio, propôs que eu tomasse, contra meus hábitos, um pouco de chá. A princípio, recusei e, nem sei bem por quê, acabei aceitando. Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados madeleines, que parecem ter sido moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. O logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e pela perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixava amanhecer um pedaço de madeleine. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadiu-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Rapidamente tornaram-me indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la? [...] Procurar? Não apenas: criar.

Para estar sensível às múltiplas afetações que advêm do processo criador no contato com as materialidades, com o outro, com o coletivo, é imprescindível que o sujeito possa experimentar com todo o corpo. No fazer manual, somos afetados pelas materialidades sonoras, táteis, visuais, auditivas e olfativas que sensibilizam os corpos e possuem a capacidade de gerar experiências *outras* com o tempo, os espaços, a maneira pela qual nos relacionamos com o outro, com os coletivos, com a natureza, com o pensamento, com o cuidado de si e do outro. Há um contágio, ligação, vinculação: tratam-se de encontros que potencializam aberturas pela via sensorial. Esse contágio produz desvios das cristalizações de

percepção do mundo dos sentidos. Os olhos visualizam outras imagens; as mãos, ao tocarem, experimentam as forças das matérias e suas delicadezas. Podemos nos voltar aos sentidos para dar uma melhor atenção ao outro, às matérias, às criações. Nessas relações proporcionadas pelos encontros, nos direcionamos para uma atenção de cuidado: conosco, com o outro e com o mundo.

Nas interações criadoras da práxis artesanal, o que importa é o que extraímos dessa experiência. No fazer artesanal, múltiplas relações podem advir: imaginação, ampliação dos sentidos, devaneios múltiplos, sonhos, produção de desejos. O exercício poético artesanal é uma atividade que está relacionada à reflexão, pode alargar os sentidos, produzir o estranhamento e recriar novos significados por meio de uma (re)inserção, no mundo, inspirada por estéticas do cotidiano. Manoel de Barros nos recorda do apelo dos objetos concebidos para a relevância das experiências sensoriais criativas (2016, p. 18): “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: / Elas desejam ser olhadas de azul – / Que nem uma criança que você olha de ave.”

Com isso, a tessitura artesanal da existência emerge da intimidade poética com as matérias, com as afetividades com os outros, contribuindo para a percepção de temporalidades singulares, de criação de espaços comuns, que valoriza os afetos pela via do *construir junto*. O construir junto intensifica o olhar dirigido ao outro; nos voltamos ao cuidado de si a fim de estabelecer relações que nos vinculam, em uma disposição de tempo e espaço criada e guiada pela ordem de uma permanência própria da criação.

Para pensar a dimensão da sensorialidade, empregamos os conceitos de criação com base na proposta de Bachelard (2001) de interação entre reflexão e práxis como característica presente no processo criador. Na processualidade poética da atividade artesanal, as sensorialidades têm uma importância fundamental. Nos escritos de Bachelard (2001) sobre as interações entre a criação artesanal, a matéria, a imaginação e o sonho, o corpo imaginante é um corpo que sonha – trata-s do *corpo sonhador* do artífice, que se inquieta diante do convite da matéria a ser transformada. Esse corpo sonhador descrito pelo filósofo é um corpo entregue ao maravilhamento da imersão nos mistérios do universo poético do trabalho artesanal. O

corpo sonhador advém dos encontros plurais das misturas dos sentidos, das matérias, das múltiplas interações entre os corpos humanos e não humanos (Bachelard, 2001; Serres, 2001).

Desse modo, há, na atividade artesanal, um princípio da polissemia que provém das interações e da experimentação com as matérias, em que as sensorialidades se entrelaçam para criar um corpo artesanal. É nesse processo de criação, no entrelaçamento de diferentes texturas, cores, sons, gostos e imagens, que o artífice se transporta para as utopias e os sonhos, construindo sua própria singularidade e interpretação do mundo.

O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso, o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifique sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lhe ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela. Só muito tempo depois o cérebro compreendeu que daquele pedaço de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria faca e uma coisa a que chamaria ídolo. (Saramago, 2000, p. 48).

Segundo Saramago (2000), a manualidade está intrinsecamente ligada ao pensamento ou o que ele denomina como *pequenos cérebros* presentes nas mãos. Portanto, o fazer artesanal é fundamental para a exploração integrada dos sentidos, uma vez que todo o corpo se encontra nas pontas dos dedos. O fazer com as mãos, quando realizado de forma livre e criadora, permite que habitemos nosso mundo próprio, de construção de pertencimento. No fazer manual, há sempre uma experiência do corpo que ativa múltiplas memórias e potencializa a criação de desejos. Como declara Foucault (2013), o corpo é o lugar de onde nascem as revoluções, as utopias e os sonhos.

Antes de pensar a partir da visão, seria por meio dos demais sentidos que acessamos as potencialidades mais profundas da criação. A visão consiste no sentido que nos revela o aspecto mais imediato do real. Através do tato, do olfato, do paladar e da audição, conseguimos captar sutilezas e detalhes que a visão frequentemente ignora.

Há uma conexão entre o fazer artesanal, os sonhos e a autoria. O sonho permite uma pausa e um afastamento da vida instrumental que incita a produção de desejos outros. As materialidades presentes no fazer artesanal impulsionam o devaneio e os sonhos, mas é necessário nos retirarmos da dimensão instrumental da atividade para de fato penetrarmos nas texturas das materialidades e experimentarmos uma criação poética e autoral. A imaginação só

é possível por meio da relação entre corpo e alma – não é ocasional que a história do Ocidente os mantenha separados: um corpo que sonha conduz a uma mente que resiste aos poderes.

3.5 O FAZER ARTESANAL COMO PRÁXIS DO *HOMO LUDENS*

Na construção do fazer artesanal, há um conjunto de características que compõem essa experiência e que lhe são essenciais: o prazer, a sensorialidade, o lúdico, a cultura e o afeto. Encontramos na obra de Johan Huizinga (2000), nomeada *Homo ludens*, escrita em 1938, articulada aos conceitos de Gaston Bachelard (2001) de imaginação, materialidade e devaneios da vontade, meios para engendrar formas diversificadas de lidar com esses antagonismos.

A tese do *homo ludens* de Huizinga (2000) nos serve para conceituar a perspectiva de ludicidade da vivência criativa própria do trabalho criador, como antes apresentamos com a leitura de Bachelard (2001). Entendemos o *homo ludens* como um elemento presente na interseção entre a sensorialidade e a imaginação. É importante ressaltar que, da teoria de Huizinga (2000), que muito se vale do conceito de lúdico⁵², interessou-nos sobretudo a definição de *ludicidade*, de que nos apropriamos com a acepção de atividade livre e criativa que tem o prazer e a construção de sentido como as funções essenciais do dito *homo ludens*.

De nossa parte, damos ênfase à relação entre o lúdico e o prazer. Na cultura ocidental, em geral o lúdico é comumente identificado como aspecto exclusivo da atividade infantil. Sennett (2009) chama a atenção para o fato de a tradição ocidental ter excluído o prazer, o jogo e a cultura das práticas cotidianas. Huizinga (2000), ao contrário, defende a ideia de que o lúdico está presente em várias instâncias da vida e é parte essencial do desenvolvimento das atividades criativas e expressivas. Sennett (2009), ao tratar da atividade lúdica na obra de Huizinga (2000), faz uma crítica à separação entre o trabalho e a atividade lúdica, na modernidade: “a revolução industrial levou os adultos a deixar de lado seus brinquedos; o trabalho moderno é sério demais” (Sennett, 2009, p. 301). Parafraseando o

⁵² A teorização do jogo como atividade fundamental do *homo ludens* não é descrita na pesquisa conforme abordada pelo autor.

sociólogo, interpretamos que a arte é séria em demasia, pois a arte, ao se definir a partir do prazer desinteressado, retirou a dimensão do prazer da atividade estética.

O lúdico refere-se a alguns sentidos. São eles: a fantasia, a brincadeira, o divertimento, a alegria, os sonhos. Huizinga (2000, p. 5) define o lúdico⁵³ como produção de sentido que está além da dimensão das necessidades básicas:

É pelo menos assim que, em primeira instância, ele se nos apresenta: como um intervalo em nossa vida quotidiana. Todavia, em sua qualidade de distensão regularmente verificada, ele se torna um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral. Ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, ao seu valor expressivo, como suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. Dá satisfação a todo o tipo de ideais comunitários. (Huizinga, 2000, p. 9-10).

Sennett (2009), ao discorrer sobre as características fundamentais que definem o fazer artesanal, assevera que a filosofia aboliu, em suas análises sobre o fazer humano, o prazer, o lúdico e a cultura. Ele também ressalta a importância da ludicidade no trabalho e reitera que a produção capitalista excluiu o lúdico do processo do fazer, assim como muitos estudiosos menosprezam essa temática, assim como a da vivência afetiva e sensorial.

A necessidade do lúdico na vida adulta também é defendida por Benjamin (2009, p. 85), que interpreta essa questão da seguinte forma:

Não se trata de uma regressão maciça à vida infantil quando o adulto se vê tomado por um tal ímpeto de brincar. Não há dúvida de que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, libera-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada. A banalização de uma existência insuportável contribui consideravelmente para o crescente interesse que jogos e livros infantis passam a despertar após o final da Segunda Guerra.

O autor aborda a intensificação do acesso ao brincar e ao brinquedo, para adultos, no pós-guerra, que se revelou como a satisfação de uma necessidade que nos permitiria restabelecer uma conexão com o lúdico que nos libertasse do fardo de uma realidade que se apresentava como insuportável.

A vivência do fazer artesanal é da ordem funcional, mas também da inutilidade que é própria da instância do belo. O objeto artesanal, na sua funcionalidade e beleza, resguarda a

⁵³ O autor relata que o jogo não apresenta nenhuma vinculação com a materialidade. “Mas reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material. Ultrapassa, mesmo no mundo animal, os limites da realidade física.” (Huizinga, 2000, p. 7).

sua proximidade com a nossa cotidianidade, pois o que advém desse fazer é também do âmbito do prazer, do lúdico e da alegria. O aprisionamento da vida padronizada na instrumentalidade e nas relações de consumo enrijeceu a nossa capacidade de criar e de brincar. E, ao mesmo tempo que a criatividade e o prazer foram abolidos da atividade do trabalho, de forma similar a definição de *belas artes* não admite a ludicidade. Mas, para nós, o lúdico é inerente à experiência estético-artesanal. A criação artesanal dispõe, aliás, da *necessidade* de não nos guiarmos por regras preestabelecidas. A vivência estética compartilha uma liberdade criadora que implica o lúdico. A ludicidade e o prazer da feitura artesanal se completam e dizem respeito a um conjunto de fatores dessa práxis, como a liberdade de criar; o contato sensorial com os materiais; e a livre imaginação.

Em outro ponto de seu texto, Sennett (2009, p. 305) destaca que “A habilidade artesanal depende do que as crianças aprendem no diálogo lúdico com os materiais físicos, da disciplina de seguir regras, do progresso da complexidade no estabelecimento de regras”. Para o autor, o fazer artesanal inclui o lúdico, que traduzimos como o prazer e o aprendizado em associação criativa com os materiais utilizados, vivências cada vez mais escassas no modelo de trabalho capitalista atual.

Para Sennett (2009), o prazer que temos na interação com os objetos e as materialidades nos produz uma consciência material que se estabelece no momento em que nós manuseamos as matérias, pela via da interação sensorial. Conforme Paz (2012, p. 29), “Esse elemento distintivo é a poesia. Só ela pode mostrar-nos a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio”. Nesse sentido, para o autor, “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso faz fronteira com a magia, a religião e com outras tentativas de transformar o homem e fazer ‘deste’ e ‘daquele’ o ‘outro’ que é ele mesmo” (Paz, 2012, p. 119).

O fazer artesanal nos convida a pensar as relações e os significados do fazer que estabelecemos no mundo contemporâneo. Benjamin (2009, p. 92) afirma que, quanto mais os materiais são indefinidos e simples, maior é o convite à criatividade e ao brincar da criança, pois

[...] nada é mais adequado à criança do que irmanar em suas construções os materiais mais heterogêneos – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro

lado, ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem, na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras.

Dessa análise de Benjamin (2009) sobre o brincar tecemos um paralelo com o fazer artesanal, em que haveria como que um convite à criatividade: quanto mais abertas são as possibilidades de materialidade a serem exploradas, maior é o apelo à criatividade. Diferentemente da vivência entediante das ofertas da indústria do entretenimento, que exibem *mercadorias do prazer* desprovidas de necessidade de reflexão, a ludicidade do fazer artesanal conserva a ambivalência do prazer da liberdade criadora ao mesmo tempo que impõe os desafios que são próprios ao ato da criação.

Logo, a materialidade e os encontros com o outro, no trabalho artesanal, nos colocam em contato com as relações que permeiam as dobras do dentro e fora. A busca por excelência, o esforço de produzir um objeto criam uma dimensão lúdica inerente à potência criadora e, ao mesmo tempo, que é expressão da relação criadora (de um dentro e fora) e suscita uma atenção ao corpo e ao instante presente da experiência – um contínuo fazer autopoético.

O lúdico confere sentido e significado às nossas ações. E assim Huizinga (2000, p. 9-10) o define:

É uma função significativa, isto é, [que] encerra um determinado sentido. No jogo, existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando “instinto” ao princípio ativo que constitui a essência do jogo; chamar-lhe “espírito” ou “vontade” seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência. Antes de mais nada, o jogo é uma atividade voluntária. Sujeito a ordens, deixa de ser jogo, podendo no máximo ser uma imitação forçada. Basta esta característica de liberdade para afastá-lo definitivamente do curso da evolução natural.

Huizinga (2000) salienta assim a importância do lúdico na construção de sentidos para as nossas ações. Sem o lúdico, estaríamos imersos na dimensão estritamente instrumental da vida e voltados apenas para o aspecto da sobrevivência, conforme afirma Arendt (2016). Ao fazer artesanal o lúdico confere um sentido bem peculiar, pois é inerente ao brincar o não submetimento às regras, sendo essa liberdade de criação repleta de significados. Lembremos que a nossa cultura está seduzida pelo tempo futuro da produtividade, o qual Nietzsche (2017)

crítica: a felicidade seria um objetivo projetado sempre para o futuro e não inscrita na alegria do tempo presente. Ao contrário, o prazer o qual nos ensinam o artífice e as crianças não está pautado na passagem da *techné* para a *poiesis*, mas na experiência em si mesma da criação.

3.6 A RELAÇÃO COM O TEMPO

A partir da modernidade, a repetição mostra-se como uma prática entediante e deslocada da ideia de originalidade. Entretanto, o fazer manual presente nas artes e artesanatos nos ensina sobre a importância da repetição para a incorporação do aprendizado e de afetos. Os *insights* mais significativos são resultado da repetição. Sem repetição, não construímos os vínculos afetivos tão escassos nos modos de vida contemporâneos. A produção dos artesãos medievais e dos artistas contemporâneos é exemplo de atividades que se repetem, para a criação de algo inédito. Na verdade, o entendimento da criação como algo novo está ligado à subjetividade imediatista, voltada para uma temporalidade do presente que não suporta as vinculações relacionais, pois elas demandam um tempo do cuidado de si.

Sennett (2009, p. 196), em *O artífice*, enaltece o valor da repetição na perícia artesanal e a descreve como um ritmo que pode ser estimulante, para o artífice: “A substância da rotina pode mudar, metamorfosear-se, melhorar, mas a recompensa emocional é a experiência de fazer de novo. Nada há de novo nessa experiência. Todos nós a conhecemos; ela se chama ritmo”. A importância da repetição também é revelada por Vianna (2018, p. 71), que pensa a arte como voltada para a vida: “[...] é preciso que eu vivencie muitas e muitas vezes um movimento. Não adianta entendê-lo, racionalizar cada gesto – é preciso repetir e repetir, porque é nessa repetição, consciente e sensível, que o gesto amadurece e passa a ser meu.” Para o autor, é da repetição que podemos construir uma gestualidade singular.

O fazer artesanal tem como uma das principais características um modo de fazer marcado pela lentidão e atenção aos detalhes. Essa temporalidade à qual o fazer artesanal nos convoca conduz a uma experiência com o tempo que o estilo de vida contemporâneo não está habituado a experimentar. A temporalidade exercida pelo *homo faber* introduz uma permanência e durabilidade temporal que é movida pela integração do tempo passado, da

memória viva; do presente preenchido pelos afetos; e do futuro – o que remete à instância do imprevisível próprio ao ato criador.

Conforme Arendt (2016, p. 216), o sujeito precisa da ajuda do *homo faber*:

[...] para edificar um lar sobre a Terra, os homens que agem e falam necessitam da ajuda do *homo faber* em sua capacidade suprema, isto é, da ajuda do artista, dos poetas e historiadores, dos construtores de monumentos ou escritores, porque sem eles o único produto da atividade dos homens, a estória que encenam e contam, de modo algum sobreviveria.

Para Arendt (2016), sem a fabricação, que ocorre por intermédio das mãos, não poderíamos construir um mundo humano pelo qual é possível conservar a memória e histórias de sujeitos e coletivos. O antropólogo Ricardo Gomes Lima (2010, p. 39), pesquisador da temática do artesanato e da cultura popular, afirma que as irregularidades das peças artesanais contam uma história de quem fez a obra; o artesanato “[...] é testemunho de um passado a ser preservado”. Se, para o universo da indústria, essas irregularidades são expressões de falhas e imperfeições, para o olhar sensível à estética da obra, esses vestígios manuais expressam importantes significados culturais e históricos. Para Lima (2010), as marcas das mãos expõem o testemunho vivo da ancestralidade da obra. Diante disso, os objetos artesanais revelam saberes, crenças, culturas, memórias e a história dos autores desses objetos. Esse é um dos motivos pelos quais a impressão manual confere, à obra artesanal, identidade e valor estético, uma vez que ela é única.

Já Arendt (2016) interpreta as criações artesanal-artísticas como produtos da artificialidade humana, que conferem uma objetividade ao mundo que difere do movimento da natureza. Essa objetividade é resultado da durabilidade das obras produzidas pelo *homo faber*, que, ainda que se desgastem com o tempo, permitem a sensação de uma continuidade acolhedora no mundo, por meio dos referenciais que a criação humana nos fornece.

As coisas no mundo têm a função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que – contrariando Heráclito, que disse que o homem jamais pode entrar no mesmo rio – os homens, a despeito de sua natureza sempre cambiante, podem recobrar sua mesmidade [*sameness*], isto é, sua identidade, por se relacionarem com a mesma cadeira e a mesma mesa. Em outras palavras, contra a subjetividade dos homens, afirma-se a objetividade do mundo feito pelos homens. (Arendt, 2016, p. 170).

Nesse sentido, Arendt (2016) argumenta que o *homo faber*, para a construção de obras duráveis, precisa romper com relações voltadas prioritariamente para o consumo e a

utilidade, que, apesar de necessárias para a sobrevivência, não permitem a criação do artista e do artífice, que resguarda um sentido de permanência por meio da concretude da criação:

O mundo de coisas feito pelo homem, o artifício humano construído pelo *homo faber*, torna-se um lar para os homens mortais, cuja estabilidade suportará e sobreviverá ao movimento de permanente mudança de suas vidas e ações, apenas na medida em que transcende a mera funcionalidade das coisas produzidas para o consumo e a mera utilidade dos objetos produzidos para o uso. (Arendt, 2016, p. 216).

A criação artesanal produz um sentimento de pertencimento, na medida em que, ao construir os objetos, realizamos um tear existencial que unifica um tempo e um espaço próprios. O *homo faber* vive a temporalidade que entrelaça o tempo e o espaço na criação da obra e deixa inscrições na matéria, mas também no corpo, por meio de uma memória das vivências dos gestos e dos afetos que provêm da criação da obra. Segundo Paz (1991, p. 57), “o artesanato corre junto com o tempo, e não quer vencê-lo [...]”. A temporalidade do fazer artesanal constitui um fator fundamental para pensar um ritmo de trabalho distinto da produção capitalista, em que impera o tempo frenético do trabalho. Diferentemente do trabalho do modelo neoliberal, que demanda uma aceleração da produção e tem por efeito a dispersão pela demanda de múltiplas tarefas, o trabalho do artífice nos ensina a respeitar os ritmos do corpo e a importância das pausas.

A criação artesanal permite provocar no corpo sensações que não se adaptam facilmente à dispersão, à hiperestesia ou à anestesia. As microrresistências presentes no fazer artesanal sugerem experimentações outras com o corpo e com o tempo. A temporalidade da criação artesanal é compelida a respeitar, como mencionado, os ritmos corporais. Esse ritmo é composto por um tempo que se demora nos processos da criação e não é capturado pelo tempo apressado e pela brutalidade da produtividade específica à sociedade do desempenho. O fazer artesanal revela uma temporalidade humana, inventiva. A inventividade demanda um processo, uma temporalidade para que a criação aconteça. Existe uma experiência do tempo que segue um ritmo próprio e singular, que é diferente do tempo acelerado capitalista, regido pelo imperativo do *é preciso produzir*.

No entanto, não é apenas devido a uma oposição ao trabalho como desempenho que a temporalidade do fazer artesanal difere, por seu ritmo mais lento. O processo de criação e as resistências que são inerentes às matérias também exigem uma temporalidade que comporta

as pausas e a lentidão. No jogo da criação em contato com as matérias, é fundamental a noção de intervalo. É crucial, ainda, que não antecipemos mentalmente o fim da obra, mas, fundamentalmente, que possamos manter um certo afastamento da projeção dessa obra final, para resguardar a riqueza da imprevisibilidade inerente à criação.

É nesse intervalo espacial e temporal, relacional entre o sujeito e a criação, o qual os gregos nomeiam como *ócio*, que consiste nas pausas necessárias, feitas com o objetivo de se respeitar o ritmo dos sentidos, que a processualidade da criação artesanal se dá. O antigo grego compreendia profundamente o propósito das pausas e do ócio: nos distanciarmos das atividades do mundo e, assim, cultivarmos um olhar acolhedor sobre nós mesmos e sobre os outros. Ao estabelecer o fim da obra por meio do raciocínio lógico prejudicamos não só a criação, mas também as experiências sensíveis e imaginantes que nos afetariam durante o processo de criar.

A economia baseada no consumo sucumbiria se de súbito começássemos a embelezar as coisas, a protegê-las perante a caducidade, a ajudá-las a alcançar uma duração. Na sociedade de consumo, perde-se o demorar-se. Os objetos de consumo não dão lugar a qualquer contemplação. Usam-se, consomem-se o mais rápido possível, para ceder lugar a novos produtos e novas necessidades. A demora contemplativa pressupõe que as coisas tenham duração. E a chamada desaceleração tão-pouco cria uma duração. (Han, 2016, p. 112).

Benjamin (2017), ao definir a aura, enfatiza a importância de uma experiência sensorial que acolha os processos inerentes à criação e à contemplação, envolvendo-nos com um tempo e um espaço singulares. Benjamin (2017, p. 63) situa o fenômeno aurático em uma experiência sensorial e perceptiva de contemplação da natureza:

Mas o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participem do seu aparecimento – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.

Nessa linha, Han (2016), ao contrário de Arendt (2016, 2005) – que separa ontologicamente a atividade contemplativa da fabricação da arte-artesanato –, revela a possibilidade de junção da experiência criadora à atividade contemplativa:

Qualquer “mão calma” embelece se se abster de violência do agarrar. O verbo “embelecer” remete à antiga forma do alto alemão médio *schöne*, que pode significar também amável (*freundlich*). Assim, a detenção contemplativa é uma práxis da amabilidade. Deixa que suceda, que aconteça, mostra-se aquiescente em vez de intervir. A vida ocupada, à qual falta toda a dimensão contemplativa, não é capaz de amabilidade do belo.

[...] As coisas destroem-se e matam o tempo. A demora contemplativa concede tempo. Dá amplidão ao Ser, o que é algo mais do que estar ativo. Quando recupera a capacidade contemplativa, a vida ganha tempo e espaço, duração e amplidão. (Han, 2016, p. 135).

O trabalho criador é encadeado por pausas nas suas diferentes etapas. A minuciosidade do trabalho artesanal requer paciência e determina intervalos. As pausas permitem o ócio e potencializam o afastamento da ocupação para um envolvimento mais criativo e prazeroso com a atividade. É a partir das pausas que a contemplação pode estar presente na atividade do *homo faber*. Dessa forma, é necessário que um certo afastamento sensível e crítico ocorra, para que possa nascer o ato contemplativo e poético. Sennett (2009) adverte sobre a relevância dos intervalos para a construção de um engajamento ético e questionador em relação ao trabalho do artífice.

A atenção voltada para o fazer artesanal conduz a uma duração do tempo. Essa temporalidade disponibilizada para a fabricação dos objetos é necessária para a integração dos sentidos, para a produção dos pensamentos e a conexão com outros corpos. O foco no fazer manual resulta em uma temporalidade usada na produção dos objetos que é crucial para a integração dos sentidos, para a geração de pensamentos e para a ligação com outros corpos. O fazer artesanal convoca para a sensibilização de sensorialidades atentas às simplicidades das pequenas criações e dos afetos comunitários do cotidiano. O tempo dedicado às microcriações do cotidiano nos ensina a ressignificar a temporalidade singular dos corpos, que se perderam na aceleração do tempo do desempenho e da eficiência.

Ao diferenciar arte de artesanato, Sennett (2009) revela uma importante distinção entre ambos: o artesanato demanda um tempo lento; já a arte, um tempo súbito, de uma criação que não apresenta um vínculo relacional com construções anteriores. O artesanato pertence à dimensão sensorial do corpo que experimenta a técnica e as materialidades físicas da obra e, assim, comunga uma relação de proximidade com os ritmos do corpo, na criação. Entre o objeto da indústria que instaura o tempo acelerado da produção e os espaços de exploração do corpo e a criação divinizada do artista solitário, o artesanato nos ensina os ritmos singulares dos corpos e permite espaços outros de imaginação e de produção autoral.

As escolhas que fazemos no ato de criação artesanal dispõem de experimentação com as materialidades e de atenção ao objeto criado, ao corpo e às pessoas que participam

desse processo. A criação evoca gestualidades que são acompanhadas de uma proximidade e intimidade com as sensorialidades, no mesmo momento em que as transformam. Essas gestualidades também são responsáveis pela vivência dos diferentes tempos e espaços. Sendo assim, o fazer artesanal dispõe da experiência de ritmos e espaços singulares, na medida em que expõe uma atividade autoral.

Conquanto a construção de sentidos, no fazer artesanal, seja imaterial, assim como outros aspectos, que envolvem o fazer artesanal, como o prazer, o sonho, o devaneio, o pensamento, a produção de desejo e a imaginação, isso não significa que ele independa da relação com a materialidade. Ambas as dinâmicas estão ligadas e exigem tempo e espaço para acontecerem. O demorar-se da criação exige uma desaceleração do tempo, uma habitação na construção, que amalgama gestualidades, sentidos e memórias. O olhar toca a matéria, os ouvidos saboreiam as narrativas enredadas no prazer da criação compartilhada, as mãos escutam os detalhes incorporais da criação. O convite que nos faz o artesanato é para uma criação que permita explorar todos os sentidos: o tato, a audição, a visão, o movimento, o olfato e o paladar. O fazer artesanal desperta memórias, percepções, afetos e sentidos, pois, outros.

Segundo Paz (1991), a indissociabilidade entre a autenticidade e a manualidade presentes na obra artesanal representa uma condição ética da criação artesanal: ela ser concebida e construída em função da vida.

Uma vez que são feitas por mãos humanas, as peças de artesanato preservam as impressões digitais reais ou metafóricas do artesão que as criou. Essas impressões não são a assinatura do artista; elas não são um nome. Nem são uma marca registrada. Antes, são um signo: a cicatriz quase invisível que denota a irmandade original dos homens e sua separação. Além de ser feito por mãos humanas, o artesanato também é feito para mãos humanas: não apenas podemos vê-lo, mas *tocá-lo com nossos dedos*. (Paz, 1991, grifo nosso).

É na criação mediada por afetividades coletivas e devaneios que tecemos nossas resistências e poéticas. Na medida em que o corpo é despotencializado pelas redes de poder, o pensamento crítico também se enfraquece, pois o pensamento crítico surge de uma rede potente de afetos. A dimensão da autoria não é um atributo restrito da obra artesanal: o protagonismo no fazer imprime marcas no corpo de quem faz. Logo, perceber que as sensorialidades são vulneráveis aos processos de captura da vida pelas forças neoliberais que

dominam e padronizam os corpos, os pensamentos, os afetos é um caminho que se faz pela via do pensamento crítico, que pode ser iniciado com as práticas poéticas artesanais.

“Num mundo completamente sem rituais e totalmente profano, restam apenas o consumo e a satisfação das necessidades” (Han, 2022, n/p, tradução nossa)⁵⁴. Han (2022) nos aponta a necessidade de revitalização dos rituais. E o artesanato tem um componente ritual que se caracteriza pela magia vinculada à exigência do tempo da criação. Seguindo a indicação de Han (2022) sobre os *espaços afetivos*, diríamos que o fazer artesanal é conduzido por *temporalidades e espaços afetivos*. A maneira como nos conectamos ao espaço e ao tempo permeado pelo fazer artesanal é materializada pelos gestos requeridos nas interações com as atividades cotidianas. A temporalidade afetiva definimos por um tempo preenchido pela construção de sentidos, de afetos e de significações. O tempo afetivo seria a experimentação de ritmos que se abrem para um estado de poética existencial. Já os espaços afetivos entendemos por uma habitação que é decorrente dos efeitos das materialidades, imaginações, devaneios do fazer artesanal.

“É possível que a arte esteja mais próxima do coração da criação do que a filosofia. É, portanto, capaz de deixar algo inteiramente novo começar. A revolução pode começar com, tão somente, uma cor inédita, um som inédito” (Han, 2022, s/p, tradução nossa)⁵⁵. Esse reinício, mencionado por Han (2022, s/p), é característico do âmbito das delicadas poéticas artesanais que afetam as nossas sensorialidades, no cotidiano.

Os materiais e o processo de construção preservam a força do começo e revigoram a crítica contemporânea através do apelo provocador dos agenciamentos produzidos pelo ato de criação, rompendo as barreiras rígidas do poder. Mesmo imersos nas redes de poder, consideramos que é possível nos emanciparmos por meio do estabelecimento de *outras relações* com os fazeres diários. As pequenas poéticas artesanais podem ser provocadoras de alterações sensoriais que propiciem que o mundo seja, também, transformado. Diante das

⁵⁴ No original: “In a world that is completely without rituals and wholly profane, all that is left are consumption and the satisfaction of needs.” (Han, 2022, s/p).

⁵⁵ No original: “It is possible that art is nearer to the heart of creation than philosophy. It is therefore capable of letting something entirely new begin. The revolution can begin with as little as an unheard-of color, an unheard-of sound.” (Han, 2022, s/p).

sensações embrutecedoras e da subserviência à hiperatividade, propomos o frescor renovador das *artes menores*.

Arendt (2016) sugere que o nascimento de uma criança é a possibilidade de um novo início, símbolo de esperança. Com tal inspiração, propomos a criação artesanal como ferramenta de alcance de micropoéticas que conservam a potência de um recomeço, na medida em que o fazer artesanal-artístico apresenta a potência de conferir permanência e significado às coisas no mundo, posto que nos impele a outros movimentos, misturas, perguntas, trânsitos e experiências. O fazer artesanal pode, com isso, impulsionar a renovação do corpo, dos afetos e do pensamento crítico.

4 FAZER ARTESANAL, VIDA PÚBLICA E PARTICIPAÇÃO COMUNITÁRIA

Hoje, porém, a filosofia perdeu completamente esse poder de mudar o mundo. Não é mais capaz de produzir uma narrativa de romance. A filosofia degenera em uma disciplina acadêmica e especializada. Não está voltada para o mundo e para o presente. Como podemos reverter esse desenvolvimento e garantir que a filosofia recupere seu poder de mudar o mundo, sua magia? Meu sentimento é que a arte, em oposição à filosofia, ainda está em uma posição em que pode evocar o vislumbre de uma nova forma de vida. A arte sempre trouxe uma nova realidade, uma nova forma de percepção. (Han, 2022, tradução nossa).

Neste capítulo, abordaremos algumas possíveis dimensões que o fazer artesanal pode assumir na instância pública e privada. No decorrer do capítulo, o plano coletivo e afetivo assume destaque e será analisado em articulação com as histórias de pessoas e grupos que fazem do artesanato uma ferramenta ética, poética e política ante os poderes que pretendem normatizar a vida. Dando seguimento à trama da investigação que a tese desenvolveu, examinaremos as condições e características essenciais da experiência estética e coletiva do artesanato, a fim de estabelecer uma relação entre a *etopoética* do artesanato e a micropolítica da vida cotidiana.

Apesar de o artesanato, em alguns momentos da história, não apresentar uma diferença de fundamento em relação à arte, como pudemos verificar no primeiro capítulo, e de apresentar uma aproximação ou até mesmo igualdade com a arte, na atualidade, priorizamos a análise que preserva a diferenciação do artesanato em relação à arte, entendendo que essa distinção revela núcleos de resistência e possibilidades de emancipação de sujeitos e coletivos. A diferenciação entre a arte e o artesanato, ainda que assumidamente contingencial, se deve, nesta pesquisa, ao fato de a potência artesanal se manifestar naquilo em que a obra do artesanato difere do conceito hegemônico ainda implicado com a obra de arte, na contemporaneidade. O objeto do artesanato é criado no limite entre o belo e o funcional, o eterno e o descartável, o imaterial e o concreto.

Entendendo que a pesquisa se propôs a investigar as implicações do fazer artesanal para a vida, a nossa análise de casos corrobora com o pensamento de Arendt (1972). A autora defende que a filosofia tem a necessidade de voltar-se para os problemas práticos, para as questões da vida, pois, caso contrário, a filosofia tornar-se-ia um pensamento abstrato, sem

implicações com a vida. Segundo Arendt (1972, p. 26): “Minha convicção é de que o pensamento ele próprio nasce de acontecimentos da experiência vivida e que a eles deve permanecer ligado, como aos únicos guias próprios para orientá-lo.” Nesse caminho, a pesquisa seguirá orientada pelo desafio ético, estético e político de análise do fazer artesanal voltado para a emancipação da vida.

Visto a partir da filosofia da imanência, compreendemos que o fazer artesanal não acontece como atividade em si mesma, descontextualizada do plano relacional que a faz emergir; nem tampouco concebemos uma ideia de fazer artesanal como atividade individualizada e solitária, conforme nos faz crer a rede de discurso de verdade que inaugura a arte na modernidade. Contudo, evidencia-se a necessidade de situar quais as condições de possibilidade do fazer artesanal como potência revolucionária, capaz de produzir mudanças diante das taxonomias dominantes que formatam e sujeitam os indivíduos e grupos. Assim, ao definirmos a dinâmica do fazer artesanal, nos centraremos na análise dos possíveis efeitos que essa vivência pode suscitar na vida das pessoas e que deslocamentos podem ser gerados em relação às experiências hegemônicas de produção e de consumo presentes no mundo contemporâneo.

Mas, o que a cultura material e as condições do fazer artesanal têm a ver com a intensificação da afetividade e da vida comunitária? Para responder sobre a relação do fazer artesanal com o fortalecimento da vida pública e comunitária, inicialmente trataremos de investigar o esvaziamento do espaço público e a dissolução da convivência social. Nesse contexto, concordamos com Arendt (2005, 2016), Foucault (2007, 2015, 2024) e Sennett (2014, 2024) no tocante a que é preciso romper com uma vida voltada para as normatividades da convivência privada. Assim sendo, na medida em que estamos imersos em uma dinâmica que nos envolve por capturas microfísicas de controle do tempo e dos espaços, por meio das atividades diárias que apenas se alternam entre o trabalho e o consumo, como poderíamos nos reapropriar do sentido público da vida cívica?

4.1 O SUJEITO INSTRUMENTAL MODERNO: SERIA POSSÍVEL UMA ÉTICA DO FAZER ARTESANAL OU ESTARÍAMOS CONDENADOS À INSTRUMENTALIDADE DO *HOMO FABER*?

Vejam os fluxos misturados bem com os lugares de permuta, compreenderão melhor o tempo. Hermes encontra pouco a pouco sua língua e suas mensagens, ruídos e música, paisagens ou caminhos, saber e sabedoria. Ele corre para o lado, para os lugares onde os sentidos vibram e estremecem, turbulência vizinha do corpo, sensação. Ele ama e conhece o recanto onde o lugar se afasta do lugar para ir ao universo, onde este se afasta da lei para se invaginar em singularidade: circunstância. (Serres, 2001, p. 294).

A transfiguração extática, perda do corpo na alma, retira a tatuagem. O destacamento obtido, o autômato perfeito, também a retira da caixa-preta total. Assim, o *corpo misturado* encontra-se no meio, entre o céu e o inferno: no *espaço cotidiano*. (Serres, 2001, p. 19-20, grifos nossos).

Anteriormente, demonstramos como as relações de poder e os discursos de verdade incitam os corpos à produção de subjetividades submissas aos interesses do mercado. Arendt (2005, 2016), Foucault (2007, 2015, 2024) e Sennett (2014, 2024) indicam que a experiência de uma subjetividade pautada na exacerbação da vida privada, no esvaziamento da instância pública e dos laços comunitários é uma realidade moderna que concorre para o controle da vida, no mundo contemporâneo.

Embora, nesta pesquisa, apresentemos a concepção do fazer artesanal como união do pensamento com a ação – o que difere das propostas conceituais de *trabalho* (labor) e *obra* (fabricação do objeto), de Arendt (2016), que define trabalho como esforço dirigido para o consumo, sendo da ordem da necessidade e não voltado para a produção de objetos duráveis; e obra como fabricação que tem como fim a criação de objetos duráveis –, a análise do livro *A condição humana* (Arendt, 2016) permite problematizar as consequências do trabalho como algo utilitário e com ausência de sentidos. Do mesmo modo, é fundamental, para este estudo, o questionamento de Arendt (2005, 2016) sobre a hipervalorização do trabalho e do consumo, a partir da modernidade. Nesse sentido, o enaltecimento do trabalho, na modernidade, como uma atividade produtiva marcada pelos fundamentos do utilitarismo e do consumismo, foi responsável pelo esvaziamento da vida comunitária e reflexiva.

Arendt (2016) declara que o sujeito moderno está voltado para a centralidade da instrumentalidade e que, ao priorizar a utilidade como fim de suas ações, ele perde a dimensão de uma ética e estética do cotidiano. E é nesta direção que conduzimos a análise do fazer artesanal como meio para o cuidado de si e da estética da existência: o sujeito deveria sempre conduzir sua vida em associação com os seus fazeres cotidianos, sendo ele, esse mesmo sujeito, sempre o fim último de suas próprias ações. Nesse sentido, tanto o utilitarismo quanto o consumismo são alvos de crítica na obra da filósofa, em decorrência de serem faculdades humanas que fragilizam a experiência de comunhão entre os homens e que, de formas distintas, produziram o isolamento do sujeito.

Para Arendt (2005, p. 188),

a saída habitual deste dilema é fazer do usuário, o próprio homem, o fim último, para interromper a cadeia sem fim dos fins e dos meios. Que o homem é um fim em si mesmo e nunca deve ser usado como um meio para atingir outros fins, não importa quão elevados possam ser [...].

Diante do cenário de fragilização da esfera pública, Arendt (2016) adverte sobre a importância da ação e do discurso necessários à vida política. A autora alega que a atividade da ação é política por excelência, devido à sua condição de pluralidade, que implica a convivência entre os sujeitos. Dito de outro modo, a ação diz respeito às relações de comunhão entre as pessoas. Assim, “Embora todos os aspectos da condição humana tenham alguma relação com a política, essa pluralidade é especificamente *a* condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda vida política” (Arendt, 2016, p. 9, grifos do original). Segundo a autora, a atividade política depende da dinâmica racional e plural da vida. Dessa forma, para Arendt (2016), o esvaziamento das vivências coletivas e dos espaços públicos resultou no retraimento da política e das alegrias da vida comunitária.

Ainda conforme Arendt (2016), a exacerbação da vida privada, marcada pelo individualismo, provocou a dissolução da vida comunitária e a consequente despolitização das relações. O sujeito, ao voltar-se para atividades baseadas exclusivamente na produtividade e no consumismo, não vivencia as afetividades fomentadas pelas dinâmicas da convivência nos espaços públicos, para o que corrobora ainda Sennett (2014).

Em ensaio escrito por Arendt (2018) em 1974, intitulado *Direitos públicos e interesses privados*, a filósofa aborda o tema da felicidade pública, que diz respeito ao prazer

de uma vida imersa no plano público da pluralidade e do compartilhamento das experiências. Para Arendt (2018, p. 213), no século XVIII a:

Vida em comum era caracterizada como sendo capaz de permitir a ‘felicidade pública’, isto é, uma felicidade que só pode ser alcançada em público, independentemente da felicidade privada. A possibilidade de usufruir da ‘felicidade pública’ diminuiu na vida moderna porque, durante dois séculos, a esfera pública encolheu.

Interpretamos que as alegrias da vida pública mencionadas pela autora referem-se às múltiplas trocas sociais que perpassam as afetividades tanto discursivas quanto pré-discursivas. A atividade do artífice teria a possibilidade de lançar-se no domínio comum da esfera pública, uma vez que, ao expormos ao outro um determinado feito, por meio da obra ou do discurso, imergimos no plano plural das relações. Segundo Arendt (2016, p. 61), todas as atividades humanas que ocorrem através do compartilhamento com os outros teriam a capacidade de nos retirar da dimensão do intimismo da vida privada, pois nos colocam em contato com as realidades do mundo: “A mais comum dessas transformações ocorre na narração de histórias e, de modo geral, na transposição artística de experiências individuais”. Embora a autora fale da conexão com o real do mundo pela via da exposição da obra, julgamos que a própria realização da obra confere uma ligação com a realidade do mundo no momento em que a feitoria artesanal impõe o contato com as materialidades.

A crise ecológica e armamentista atual tem provocado a destruição dos recursos naturais e a autodestruição das pessoas e nos coloca a questão de refletir sobre o aspecto ético e político do artífice (Sennett, 2009). Nessa direção, analisamos inicialmente quais são as condições em que o fazer artesanal poderia envolver a dimensão das afetividades permeadas pela vida comunitária.

Guattari (1992, p. 20) interpreta assim o coletivo:

O termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos.

O coletivo, conforme definido por Guattari (1992), apresenta uma perspectiva relacional e afetiva que nos auxilia na análise do comunitarismo em articulação com a criatividade artesanal. Esse regime afetivo próprio da instância criadora e comunitária se orienta na contramão da crise da sociedade do desempenho e do consumo, que se caracteriza

pela fragilização dos laços sociais. Em nossa investigação, adotamos as definições do fazer artesanal como possibilidade afetiva e coletiva. A atividade artesanal é, então, problematizada por meio do emaranhado das interações que condicionam esse fazer. Nesse sentido, somente podemos tratar do âmbito artesanal como potência.

Dessa forma, discorremos sobre as noções de trabalho (*labor*), obra (*poíesis*) e ação⁵⁶ (*práxis*) em Arendt (2005, 2016) com o objetivo de distingui-las conceitualmente e abordar como remetem à existência humana nos âmbitos ético, estético e político. No entanto, nos apropriamos desses conceitos operando um desvio da concepção da filósofa, que estabelece a existência de uma separação ontológica entre essas três atividades humanas, pois analisamos o fazer artesanal a partir de suas condições relacionais. Com isso, o trabalho, a obra e a ação serão analisados no que concerne às suas aproximações e distanciamentos, determinados conforme o contexto e as relações em que ocorrem.

À vista disso, entendemos que faz parte da condição humana a possibilidade de trânsito entre essas atividades (Luczinski, 2017). Arendt (2005, 2016) define a atividade do *homo faber* como um fazer do artífice/artista. Para a filósofa, o *homo faber* não compreende as causas do seu fazer, já que o envolvimento na atividade seria um impeditivo para o sujeito exercer a atividade reflexiva. Embora reconheçamos a genialidade da autora na discussão das consequências da exacerbação da sociedade de trabalhadores e de consumidores, de não podemos abrir mão em nossa análise do fazer artesanal no contexto da hiperatividade, na pós-modernidade, é preciso ressaltar que não compartilhamos da conclusão da autora sobre o fazer do artífice ser solitário e desprovido do emprego de pensamento crítico.

Desse modo, nos orientamos pelas análises de Sennett (2009), que assinala que há uma relação direta entre mão e cabeça, no trabalho do artífice. “Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias, esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua natureza criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas” (Sennett, 2009, p. 20). Segundo o sociólogo, a cultura material é

⁵⁶ A interpretação de Arendt (2005, 2016) sobre o conceito de ação difere do que denominamos ação, nesta pesquisa. A ação, para a autora, corresponde à atividade política por excelência, retomando o conceito aristotélico de bios *politikos*. No nosso caso, nomeamos a ação como uma atividade prática, em oposição a uma atividade racional.

essencial para o aprendizado e também para a expressão de nosso ser: “O artífice, engajado num constante diálogo com os materiais, não sofre dessa divisão” (Sennett, 2009, p. 143).

A crítica de Sennett (2009) aos argumentos de Arendt (2005, 2016) está ancorada na concepção da filósofa de que o *homo faber* não tem a capacidade de avaliar *o por quê* e o *para quê* da criação da obra: ele apenas apresentaria, segundo ela, um domínio sobre a técnica, ou seja, somente seria capaz de responder *como* a obra foi feita. Sennett (2009) discorda dessa visão, uma vez que afirma a capacidade reflexiva do homem em suas ações práticas. Essa perspectiva hierárquica estabelecida pela filósofa é contestada também por Rancière (2009), em seu ensaio *A partilha do sensível*, que coloca em questão a prevalência de um domínio estético exclusivo ao campo da arte (conceito moderno de estética), assim como desloca o conceito de *homo faber* como uma ocupação presa a um espaço-tempo privado que exime o sujeito da vida pública e da comunhão com a comunidade – ideia essa recuperada dos filósofos gregos por Arendt (2005, 2016) para definir a atividade do *homo faber*.

Rancière (2009) retoma Platão (2020) para problematizar a ideia de que cada um deveria se dedicar a apenas uma única atividade, para que a tarefa fosse bem realizada. Essa prioridade ocupacional é justificada pela ausência de tempo que o trabalhador teria para ocupar a atividade política e filosófica da *pólis* se exercesse mais de uma ocupação. A impossibilidade da partilha do sensível e do comunitário pelo fazer do trabalhador é tensionada pela figura do fazedor de *mimesis*, que exerce uma dupla ocupação: ele realiza a atividade privada do trabalho e, desse modo, compartilha do aspecto sensível dessa atividade; mas ele também participa da partilha das atividades comunitárias, da vida pública da *pólis*.

Para Rancière (2009, p. 64-65),

O fazedor da *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de *mimesis* confere o princípio ‘privado’ do trabalho a uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum, o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do ‘seu’ lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o ‘tempo’ de estar nas discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.

Apesar de concordarmos com Sennett (2009) quanto ao encontro entre o pensamento e o fazer manual nas atividades artesanais, não podemos nos furtar à reflexão de

Arendt (2016) quanto à ausência de significados que a era da instrumentalidade pode instaurar. Arendt (2016) transmite um importante alerta quanto ao perigo de não haver debate público sobre o destino ético das obras fabricadas. A autora faz uma crítica ao utilitarismo da produção do *homo faber*. Ela afirma que, quando não nos centramos no modo como as coisas são feitas e promovemos o tecnicismo desenfreado, podemos assumir uma posição que nos destitui da análise crítica sobre as condições dos nossos fazeres. A construção e os efeitos da bomba nuclear constituem o cenário dessa discussão:

O que está em jogo não é, naturalmente, a instrumentalidade como tal, o emprego de meios para atingir um fim, mas antes a generalização da experiência da fabricação, na qual a serventia e a utilidade são estabelecidas como critérios últimos para a vida e para o mundo dos homens. (Arendt, 2016, p. 195).

Conforme a autora, a gravidade da vida voltada para a instrumentalidade está pautada na eliminação da significação pela qual a experiência da fabricação deveria ser fundada no homem como fim último de sua atividade e nunca mero meio para uma dada utilidade (Arendt, 2016). Outra importante crítica da autora corresponde ao esvaziamento do espaço público e à consequente fragilização dos vínculos. Nesse sentido, é fundamental que as vivências com o artesanato estejam voltadas para um comprometimento ético e político com a dimensão relacional dos seres plurais.

Para a pensadora, a faculdade de julgar, como juízo de gosto, é uma condição de ordem pública. Nesse sentido, afirma Arendt (2022a, p. 613):

O domínio público é constituído pelos críticos e pelos espectadores, e não pelos atores ou artesãos. E este crítico e este espectador estão em cada um dos atores ou artesãos; sem essa faculdade de criticar, de julgar, aquele que faz ou fabrica ficaria tão isolado do espectador que nem seria percebido.

Ainda que, na avaliação da pensadora, as características da burocratização e da excessiva técnica do *homo faber* propiciaram o esvaziamento da condição reflexiva e política que origina a figura do homem como mero executor de tarefas, a nossa posição distingue-se da posição de Arendt (2005, 2016) na medida em que, se o contexto tecnicista e burocrático debilita a crítica sobre as nossas atividades, ele no entanto não exime o sujeito de sua capacidade reflexiva e política sobre suas ações, nem tampouco da promoção de discussões, no âmbito público, a respeito da finalidade das obras construídas. Além do mais, o argumento

de Arendt (2016) fortalece a necessidade de valorizarmos o *ethos* artesanal, visto que o fazer artesanal ratifica a importância do âmbito coletivo, afetivo e reflexivo de nossas ações.

Essas relações e implicações éticas serão apresentadas mais à frente, neste texto, por meio da análise de casos de sujeitos e grupos que praticam o fazer artesanal de forma comunitária e como estratégia de resistência ao biopoder (Foucault, 2008, 2024). Consideramos que a era da instrumentalidade é consequência de uma sociedade que dissociou o pensamento da ação, a mente da mão. Concebemos que, ao questionarmos não somente como as coisas são produzidas, mas também o propósito para o qual são feitas, atentamos para a possibilidade de construção ética e política que emerge do fazer artesanal.

A perícia artesanal é o processo de criação manual que envolve todos os sentidos na relação do artífice com as materialidades. As qualidades físicas da matéria convidam o sujeito a lidar com os problemas e com a perda de controle característica do processo de criação. Ruskin (1992, p. 35) descreve o acontecimento da criação como uma condição para o homem romper com a dimensão mecanizada do fazer:

Podemos ensinar a um homem como desenhar uma linha reta; como cunhar uma linha curva e cinzelá-la [...] com admirável rapidez e precisão; e veremos que seu trabalho é perfeito no gênero: mas, se lhe for pedido que pense a respeito de qualquer dessas formas, que considere se não é capaz de encontrar melhor na própria cabeça, ele se detém; sua execução torna-se hesitante; ele pensa, e com quase toda probabilidade pensa errado; com quase toda probabilidade comete um erro no primeiro toque em seu trabalho como um ser pensante. Mas, apesar disso, transformou-se num homem, pois antes era apenas uma máquina, uma ferramenta animada.

Ruskin (1992), assim, reforça a nossa tese de que existem várias dimensões nas ações humanas e, em especial, no fazer artesanal que, em si mesmo, não garante o exercício reflexivo, muito menos a efetivação de experiências criadoras. É por isso que devemos estar atentos às condições que fundamentam e circunscrevem nossas ações, assim como aos fins que guiam as atividades que executamos (Arendt, 2005, 2016). Apesar de nossa análise distanciar-se um pouco da de Arendt (2016), é essencial estarmos atentos ao contexto capitalista em que o fazer humano pode estar inserido. Segundo o antropólogo mexicano Nestor Garcia Canclini (1982), mesmo o artesanato, que apresenta uma força de resistência, não está totalmente livre da influência do sistema capitalista e de seus determinantes socioculturais.

A partir das reflexões de Arendt (2005, 2016) e de Sennett (2009), assumimos que a necessidade de analisar o fazer artesanal com base na sua dimensão poética não pode estar desarticulada dos princípios ético e político. Dado o pressuposto de que, nas nossas práticas cotidianas, executamos, em maior ou menor medida, um conjunto de práticas artesanais, é preciso nos voltarmos para a questão poética do fazer artesanal, pois é a esfera poética do artesanato que nos conduz ao exame das relações que estabelecemos com o nosso corpo, no cotidiano. E, por sua vez, a esfera ética e política nos obriga ao questionamento dos poderes que atravessam as dinâmicas relacional, de pluralidade e afetivas.

A importância dos afetos sensoriais no fazer artesanal mediado pela capacidade crítica é que esta nos permite sair da mera esfera privada das relações. Ao abordar o estilo de vida do homem grego antigo, Arendt (2016) e Foucault (2015), de maneiras distintas, não apenas tecem uma crítica ao modelo de vida atual, caracterizado pelo domínio da esfera privada que burocratiza a vida, esvaziando o sentido ético e político das atividades cotidianas, como demonstram que essa uniformização é construída a partir da modernidade e nem sempre existiu. Nesse horizonte, nos voltamos para os modos de vida do grego antigo não como uma busca de um modelo a ser seguido, mas por dois motivos. O primeiro diz respeito ao contraponto que o cuidado de si evidencia quanto aos nossos modos de vida. O cuidado de si nos revela o aspecto contingente do nosso presente histórico e nos permite desinstitucionalizar o olhar, para uma análise das nossas relações com a criação artesanal. O segundo motivo diz respeito a uma provocação que o modo de vida grego nos desperta: ele nos desafia a pensarmos outras maneiras de relação com a criação que possibilitem uma vida artista, tal como nos encoraja Foucault (2010a, 2017a).

Embora vivamos em uma sociedade de massa, conhecida pela normatização dos modos de vida, com o apelo individualista característico da subjetividade privada, conforme Arendt (2016) e Foucault (2015) descrevem, essa não é a única forma de relação possível com o fazer artesanal. Arendt (2016) analisa que a autenticidade de cada pessoa somente passa a significar uma característica de ordem privada com o advento da Idade Moderna, pois para o grego, na Antiguidade, a sua singularidade, o que diferenciava os sujeitos, não era definida pelo aspecto da subjetividade privada, identificada a uma essência interiorizada do eu. Em vez

disso, era definida pela composição relacional própria da vida de cada um e que conferia ao plano público e político também um sentido próprio de pluralidade.

Pertencer aos poucos ‘iguais’ (*homoioi*) significava ser admitido na vida entre os pares; mas o próprio domínio público, a *pólis*, era permeado por um espírito acuradamente agonístico: cada homem tinha constantemente de se distinguir de todos os outros, de demonstrar, por meio de seus feitos ou façanhas singulares, que era o melhor de todos (*aien aristeuein*). Em outras palavras, o domínio público era reservado à individualidade; era o único lugar em que os homens podiam mostrar quem realmente eram e o quanto eram insubstituíveis. (Arendt, 2016, p. 50-51).

Na sequência dessa argumentação, percebemos que o sujeito pode assumir outras relações com a vida – tal como fizeram os gregos –, que escapem à uniformização e burocratização da sociedade de massas e “[...] que visam a reduzir o homem como um todo, em todas as suas atividades, ao nível de um animal comportado e condicionado” (Arendt, 2016, p. 55).

O fato de a produção artesanal ser realizada de maneira solitária ou em companhia de outras pessoas é irrelevante no que se refere à sua capacidade de proporcionar uma posição crítica do presente. No entanto, isso não elimina as diversas implicações que podem surgir devido à distinção entre o modo de criação individual e o comunitário. O que destitui o aspecto crítico da relação com a criação artesanal, em sua dimensão ética e política, não reside na relação solitária ou não com a criação, mas na relação íntima e individualista inerente à subjetividade privada (Arendt, 2016; Foucault, 2015).

Arendt (2016) examina a definição grega de *aretê*, que se referia à execução de uma tarefa com excelência ou virtude e se aplicava ao âmbito público das interações humanas. Ao analisar a valorização do íntimo e do privado, na modernidade, nas relações de produção do *animal laborans*, Arendt (2016) destaca a relevância do trabalho artesanal, que tinha a *aretê* como princípio fundamental para a exploração das relações públicas. Na medida em que as tarefas são executadas na presença de outras pessoas, isso intensifica as relações de afeto e uma perspectiva crítica que é incentivada pela esfera da vida pública.

O cenário do mundo comum é o universo público onde partilhamos as nossas histórias e experiências. O artífice, ao construir junto ou expor a sua criação, se insere no universo plural mediado por suas criações. Conforme Arendt (2016, p. 68), a atividade do

homo faber é o que permite o registro de nossos feitos e, assim, a permanência da memória viva no mundo:

O mundo comum é aquilo que adentramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos. Transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro, preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência nele. É isso o que temos em comum não só com aqueles que vivem conosco, mas também com aqueles que aqui estiveram antes e com aqueles que virão depois de nós. Mas esse mundo comum só pode sobreviver ao vir e ir das gerações na medida em que aparece em público.

O plano comunitário das experiências e das atividades artesanal-artísticas nos permite sair do isolamento da vida privada, pois, ao vermos, ouvirmos e tocarmos a obra, compartilhamos múltiplas perspectivas e afetos, embora Arendt (2016) nos advirta sobre o declínio da esfera pública na modernidade, por sermos aprisionados pela nossa subjetividade privada, correndo o risco de nos rendermos a uma única visão, como acontece no modelo das tiranias ou das sociedades de massa. “O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva” (Arendt, 2016, p. 71).

A filósofa, ao mesmo tempo que constrói uma crítica à esfera privada da vida, também aponta para possíveis experiências emancipadoras, libertadoras, no plano privado. Arendt (2016) faz um elogio às relações dos franceses com as chamadas *pequenas coisas*, os aspectos julgados comumente como irrelevantes da vida, ou seja, as relações permeadas pelos simples objetos e atividades do cotidiano, em seu sentido *etopoético*:

O que o domínio público considera irrelevante pode ter um encanto tão extraordinário e contagiante que todo um povo pode adotá-lo como modo de vida, sem com isso alterar-lhe o caráter essencialmente privado. O moderno encantamento com ‘pequenas coisas’, embora pregado pela poesia do início do século XX em quase todas as línguas europeias, encontrou sua apresentação clássica no *petit bonheur* do povo francês. Desde o declínio de seu outrora vasto e glorioso domínio público, os franceses tornaram-se mestres na arte de serem felizes nas “pequenas coisas”, no espaço de suas quatro paredes, entre a cômoda e a cama, a mesa e a cadeira, entre o cachorro, o gato e o vaso de flores, estendendo a essas coisas um cuidado e uma ternura que, em um mundo onde a industrialização rápida extermina constantemente as coisas de ontem para produzir os objetos de hoje, podem até parecer o último recanto puramente humano no mundo. (Arendt, 2016, p. 64).

Na solidão da fabricação artesanal, os materiais nos convocam a conexões sensoriais, pensamentos e memórias que se reinventam. Mas, mesmo quando criamos de forma solitária, o *ethos* do cuidado de si pode ser potencializado. Para tanto, basta que a vivência artesanal nos conduza a uma reinvenção de nós mesmos. Nessa perspectiva, a

vinculação com as atividades artesanais mostra-se capaz de propiciar ao indivíduo uma experiência poética, ética e política, contanto que essa produção potencialize interações implicadas com o cuidado de si mesmo e do outro, acompanhadas de uma dimensão política.

4.2 CONSTRUINDO OUTROS ENLACES: A *AISTHESIS* ARTESANAL E COMUNITÁRIA

A partir das concepções e vivências artístico-artesanais de base comunitária, propomos uma discussão acerca do conceito de *aisthesis artesanal*⁵⁷ como potência sensorial presente no fazer manual, com o intuito de tensionar o conceito de arte e investigar as implicações do corpo e da sensorialidade nos processos criativos, conforme propõe a arte contemporânea. Sendo assim, tratamos de analisar a *aisthesis* artesanal a partir da pluralidade de vivências estéticas presentes nas culturas andina e guarani, como formas outras de pensar e de sentir os processos criativos alternativos ao modelo monocultural da arte ocidental e também de demonstrar possíveis formas de experimentar o fazer artesanal permeado por afetividades e potencial crítico.

Com base nas noções de comunidade, de *viver bem* e de autonomia epistêmica, expostas nas obras de Paredes (2015, 2020) e Paredes e Guzmán (2014); da sensibilidade *ch'ixi* em Cusicanqui (2015) e de suas análises estéticas e políticas acerca da questão do trabalho manual, da memória criativa e da temporalidade *qhipnayra* (futuro-passado), entrelaçamos conceitos e práticas do fazer artesanal, da narrativa, da memória criativa, da temporalidade, da comunidade e do corpo relativos às tradições culturais e estéticas das comunidades aimarás, articulados a questões ético-políticas da arte contemporânea. Desse modo, buscamos compreender por que, mesmo com a proposta da arte contemporânea que tensiona as dualidades e hierarquias impostas pelo modelo de arte originada na modernidade, ainda não foi possível romper com os determinantes conceituais e institucionais. Essas

⁵⁷ Como antes mencionado, *aisthesis* é uma palavra grega que significa *estética*. Conforme Diógenes de Laércio (2017, p. 351): “Sensación (*aisthesis*) designa, según los estoicos, el aire que se traslada del hegemónico a los sentidos, y la aprehensión por medio de éstos, y la estructura misma de estos órganos, de la que algunas personas pueden quedarse privadas. También su actividad se llama sensación”.

relações de poder legitimam o que é arte a partir do modelo da arte moderna. Nessa direção, nos questionamos: que identidades e marcas nos corpos são fabricadas?

Em *Genealogia e poder*, Foucault (2015, p. 266) define os saberes dominados como “[...] saberes que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade.” Consideramos os saberes dos artífices como saberes dominados.

Continua Foucault (2015, p. 266-267):

Chamarei [esse saber dominado] de saber das pessoas, que não é de forma alguma um saber comum, um senso comum, mas, ao contrário, um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade e que só deve sua força à dimensão que opõe a todos aqueles que o circundam que realizaram a crítica.

Foucault (2015, p. 267) chama a nossa atenção para a força política dos saberes sujeitados, que ele nomeia como “saberes sem senso comum, saberes singulares e locais”. Devido à potência desses saberes, seu destino é serem excluídos ou deixados de lado. Como saberes dominados, o discurso sobre o artesanato e o artífice o hierarquizou como algo inferior, diante dos saberes especializados do universo erudito das artes.

Conforme o primeiro capítulo, as transformações que a sociedade moderna experimenta, apoiadas no nascimento da subjetividade privada, constituem o cenário em que se constroem os ideais da arte moderna. A exploração do intimismo do eu e a dessensibilização do corpo adquirem uma importância fundamental para as técnicas de dominação, no mundo contemporâneo. A subjetividade privada, investida de tais vivências, resultou na confusão de que todas as relações com o corpo e com as atividades, para serem significativas, precisam atingir uma dimensão interiorizada. A identidade interiorizada é uma concepção da subjetividade que surge no século XIX. A era moderna resumiu a expressão e a criação ao signo linguístico e às vivências intimistas de autoexploração do eu solitário e egoísta. Esse fato deve-se à ênfase na psicologização, na ciência da vida e no modelo de produção capitalista (Han, 2018).

O que o novo sistema de arte operou vai ao encontro dos ideais da nova subjetividade que nasce no período moderno, marcado pelo declínio da vida pública e

comunitária e pela emergência dos ideais da vida privada e burguesa (Arendt, 2016). Essa nova forma de pensar e produzir a arte, ao mesmo tempo que expõe as recentes relações de saber e poder sobre os nossos modos de existir contemporâneos – do artista solitário e submetido ao peso de sua liberdade de produção, que porém se baseia ou limita nas orientações do mercado de arte –, também revela uma nova estrutura de poder que desincentiva a criação àqueles não nomeados como artistas e em sua forma coletiva. Com a noção moderna de criação artística como produção autônoma e singular, a arte passa a ser representada como uma construção apartada das relações coletivas, assim como de outros significados e representações sociais e culturais. No entanto, a produção artesanal apresenta uma potente força de resistência, pois suas obras insistem em manter a presença coletiva vital que as caracteriza.

Os autores que adotamos nesta pesquisa sustentam que a autoria tem um caráter coletivo tanto no que concerne aos agentes que participam da produção da obra, quanto aos seus agentes secundários, que correspondem às pessoas que ajudam na criação, mesmo que de maneira indireta; e quanto também às influências de estilos e de criações anteriores ao objeto criado (Becker, 1977a, 1977b; Canclini, 1982; Escobar, 2008a, 2008b; Cusicanqui, 2010, 2015, 2018; Paredes; Gusmán, 2014; Gilberto Velho, 2006; Sennett, 2009; Price, 2000; Paz, 1991; Lima, 2009, 2010, 2011).

A diferencia de un obrero urbano, que ve su profesión como resultado de una elección individual, según las oportunidades ocupacionales, el miembro de una comunidad indígena dedicada a producir artesanías piensa que su identidad laboral está determinada desde la colectividad, deriva de su pertenencia global, cultural y económica, a su grupo, no de su inserción personal en las relaciones de producción. Esta dependencia de la comunidad no disminuye a cada miembro, como podríamos creerlo desde nuestros hábitos individuales. Por el contrario, según escribía Mariátegui, el indio nunca es menos libre que cuando está solo. (Canclini, 1982, p. 122-123).

A autonomia que a arte foi adquirindo no período renascentista e que se apresenta inquestionável no período contemporâneo promove um sentido de independência e autoridade dela em relação às atividades de criação que são nomeadas como *arte popular*. Outro aspecto fundamental a ser analisado corresponde, pois, à dicotomia construída entre a arte nomeada como erudita e o artesanato caracterizado como arte popular.

Becker (1977a), em sua obra *A arte como ação coletiva*, chama a atenção para o caráter relacional e coletivo do fazer artesanal-artístico e demonstra que mesmo o artista mais solitário, em sua produção, depende de uma rede relacional para o desenvolvimento de sua obra, o que vai desde a sua relação concreta com pessoas que fazem parte do seu processo criativo, como, por exemplo, no cinema; até a influência de diferentes estilos já existentes, que participam da composição da obra, como, por exemplo, na música. “Assim, a obra de arte, como uma expressão livre, direta e pura de um criador individual, necessita e tem sido, em vários contextos, redimensionada” (Gilberto Velho, 2006, p. 138).

Canclini (1982) define a chamada *arte popular* como resultado de uma captura das relações de poder do capitalismo, que busca transformar a dinâmica referente ao processo de produção cultural em mercadoria. Os discursos que produziram a diferenciação entre arte e artesanato, no final do século XVIII, propagaram a ideia de que a arte corresponde à criação de um objeto único, irrepetível e resultante de uma produção individual, enquanto o artesanato é fruto de uma produção anônima, coletiva e reproduzível, muito embora compreendamos que o artesanato não consiste na criação de um objeto idêntico a um modelo prévio e, tampouco, e que o conceito de tradição não condiz com a ausência criativa de propostas de mudança aos modelos vigentes.

Gilberto Velho (2006) e Sennett (2009) também questionam a versão moderna do anonimato nas produções de arquitetos e artífices, devido à existência de documentos arqueológicos que comprovam a nomeação de autores responsáveis por determinadas construções. Esses documentos visavam registrar não somente a formalização do contrato de trabalho, mas conferir prestígio aos sujeitos que protagonizavam essas criações, embora seja inegável que a identificação dos autores não elimina o fato de as obras serem, em geral, construídas coletivamente.

Enquanto as fronteiras entre arte e artesanato – outra construção da modernidade – vão sendo separadas no contexto histórico ocidental, originando, por um lado, a concepção de autoria individual e de autonomia estética da arte, de arte popular e anonimato das produções artesanais; por outro, essa diferenciação vai sendo paulatinamente normatizada e consolidada a partir de pressupostos práticos e conceituais que defendem a liberdade e supremacia da arte

sobre o artesanato. Essa divisão hierarquizada entre arte e artesanato é assim uma construção histórica que dissocia o fazer do saber, como se tratassem de dois polos opostos.

O novo sistema de artes representa, pois, mudanças discursivas que redefinem os conceitos de belas artes, autoria, originalidade e artista, assim como inauguram suas próprias instituições e práticas (Shiner, 2020) e desvalorizam práticas e obras de determinados grupos e pessoas que não se adequam às relações de poder então erigidas. Muito embora os sistemas classificatórios do novo sistema de artes produzam diferenças de valor e de mercado entre as artes ditas eruditas e as produções de arte popular, sendo estas últimas criações derivadas das camadas pobres da sociedade, consideramos que esses critérios que impõem hierarquias às diferentes formas de criação não correspondem à realidade.

Essa narrativa que afirma a divisão entre arte e artesanato, que produz uma posição de superioridade dos agentes e instituições daquela, em detrimento desta; e que determina a arte como atividade exclusiva de uma determinada elite faz parte de um conjunto de operações de mercado que conferem valor e movimentam o capital, no campo que se configura como o da arte. Já o artesanato é desqualificado e nomeado como uma atividade popular, que dificilmente consegue se inserir no mercado formal, restando-lhe a venda de obras em feiras livres, com seus produtores mal remunerados (Canclini, 1982).

O principal fundamento da autonomia da arte é a ideia de *arte pela arte* (Escobar, 2004), que gerou a desvinculação das obras de toda a sua contingência de elementos sociais, culturais e históricos e corroborou para despotencializar a força crítica e política imanente à arte. No entanto, concordamos com Marcuse (2007), em que a arte-artesanato conserva a sua condição de ser transgressora, não sendo possível mitigar a sua potência crítica, por mais que se tente. Desse modo, percebemos que o que foi possível para esses poderes foi elitizar certas formas de arte e desvalorizar outras, mantidas como artes menores, atribuindo a estas um caráter de marginalidade.

Nesse sentido, Paredes e Guzmán (2014, p. 17) realizam uma crítica à diferença e separação entre arte e artesanato inaugurada pela cultura ocidental moderna: “[...] el arte, que es una actividad que se desarrolla bajo los parámetros de la cultura occidental, en vez nuestros trabajos que se desarrollan bajo nuestras sensibilidades estéticas, son llamados artesanías.”

A arte, ao se diferenciar das demais fabricações manuais, ao se identificar como exercício do pensamento, se distingue do artesanato, que estaria ligado aos ditames do corpo, adquirindo assim o estatuto de uma atividade menor (Shiner, 2020). A dicotomia entre a arte e o artesanato, na mesma medida em que expressa tal hierarquia, contribui para a criação de diferentes categorias de fazeres, como, por exemplo, arte, artesanato, atividade folclórica e arte popular. Nesse contexto, de consolidação de uma conjuntura do poder sobre as atividades, em seus diversos domínios, se cruzam mecanismos políticos e efeitos de discurso, corpos, comportamentos e subjetividades. Lima (2010, p. 21) afirma que a dicotomia entre arte e artesanato é decorrente de uma concepção que isola os atores responsáveis pela criação: “[...] ao opor artesanato e arte, [essa concepção] também separa os agentes sociais que dão concretude aos objetos”.

Essa categorização que distribui e separa as produções que pertencem à elite e as que pertencem ao povo é diversificada e, em função dessas especificidades, é possível qualificar cada produção e determinar um sentido para cada atividade. Mas, apesar dos inúmeros nomes atribuídos às atividades de criação, o que reverbera em última instância é a divisão entre a arte e o artesanato, sendo a primeira descrita como atividade do pensamento e a segunda como atividade manual, por isso, mecânica. Enquanto a arte que concerne à elite é nomeada como *design contemporâneo*, *arte erudita*, *arte contemporânea*, *verdadeira arte* ou, simplesmente, *arte*; as artes que não concernem à elite são chamadas de *arte folclórica*, *artesanato tradicional*, *artesanato cultural*, *artesanato de raiz*, *arte popular*, *trabalhos manuais*, *manualidades* ou até *industrianato*, que se refere ao misto de indústria e artesanato (Lima, 2010).

O texto *Objetos de arte e artefatos etnográficos*, de Sally Price (2000), apresenta a discussão a respeito da diferenciação tradicional, no campo da arte, entre os objetos considerados de arte e os artefatos etnográficos. A autora questiona as hierarquias produzidas pelo campo da arte e seus condicionantes culturais. Nas exposições, nos museus de arte, a função da arte parece ser dar prazer ao observador no museu, ou seja: há a prevalência de uma experiência sensório-emocional, em detrimento da vivência de cunho cognitivo-educacional. Enquanto a primeira função está atrelada à concepção do objeto artístico como uma obra

original e de sentido puramente estético, que dispensa significação histórica e cultural, a segunda função, que é cognitivo-educacional, configura-se essencial para a compreensão dos objetos etnográficos. A apresentação de extensos textos didáticos que contextualizam a arte primitiva tem como argumento a necessidade de situar o observador, devido à distância cultural e histórica da produção dos objetos etnográficos. Entretanto, a autora refuta a distinção de tratamento oferecido pelos museus de arte às chamadas artes primitivas e afirma a diferença de exposição das obras consideradas artísticas para as obras ditas primitivas: “[...] é que somente as primeiras são apresentadas como tendo sido criadas por indivíduos identificados nominalmente em momentos específicos da história de estilos artísticos, filosofia e comunicação em evolução” (Price, 2000, p. 221).

Dessa forma, Price (2000) revela a existência de uma dicotomia entre a arte dita *ocidental* e a arte dita *primitiva*. Essa distinção é construída por meio do *status* da qualidade estética que acompanha o objeto de arte, sob a noção de estética de um objeto que *fala por si próprio*. Já o objeto etnográfico seria apreciado pela característica de seu *esoterismo*, cuja exposição no museu de arte fosse condicionada à sua função na sociedade e ao seu significado histórico, social e religioso (Price, 2000).

Para Price (2000), a destituição das qualidades estéticas do objeto etnográfico, com o atrelamento de sua exibição a uma contextualização prolixa, a um caráter funcional e a uma não delimitação da construção individualizada dos objetos etnográficos, promove uma desvalorização desses objetos, no campo da arte. Com isso, há uma função dos museus de conferir legitimação a objetos que serão nomeados objetos de arte, e essa determinação é construída segundo a forma como são expostas as obras nos museus, e “[...] mais diretamente através da etiqueta de identificação – que um grupo de objetos representa artefatos de modos de vida exóticos ou selvagens e que o outro representa obras de arte de primeira classe, às vezes até ‘obras-primas’” (Price, 2000, p. 124).

Nesse sentido, há uma desvalorização do significado cultural e histórico das obras, visto que a produção artística deve ser considerada apenas pelos critérios estéticos, devendo, para tanto, se abster de qualquer contextualização antropológica. Segundo a autora, os objetos que chamamos de *arte primitiva* não significavam objetos artísticos para os construtores dos

objetos. Com efeito, tal fala apresenta como definição de autoria da arte o controle consciente da obra, o que excluiria o comportamento instintivo e a tradição herdada.

As características atribuídas às obras de arte primitiva demonstram a diferenciação que marca a linha divisória entre a arte como beleza universal e o artefato restrito ao *saber tribal* presente nos objetos funcionais e religiosos. Essa dicotomia⁵⁸ é explicada com base no fato de a definição de arte, no Ocidente, estar fundada no aspecto puramente estético da obra, que se explicaria *por si só*, em contraposição à arte primitiva, que é estudada em seu contexto cultural.

Ao que complementa Guattari (1992, p. 128):

Não conseguimos evitar estetizar uma arte rupestre, cujo alcance, tudo leva a crer, era essencialmente tecnológico e cultural. Assim, toda leitura do passado é necessariamente sobrecodificada por nossas referências no presente. Tomar o partido de tais referências não significa que tenhamos que unificar ângulos de visão basicamente heterogêneos.

Seguindo as análises de Price (2000) – que desvela a concepção da arte como consequência de uma construção isolada e descontextualizada, de origem euro-americana – e de Guattari (2006) – que também demonstra a existência de uma estetização das obras, em um momento histórico no qual ainda não havia a arte tal como se originou na modernidade –, avaliamos que a separação entre arte e artesanato manifesta, em sua composição, um conjunto de mecanismos de linguagem e de práticas que deslegitimam as criações coletivas e populares.

Ao criticar a dicotomia estabelecida entre as perspectivas de análise da arte como obra em si e da arte primitiva como artefato que necessita de uma descrição e contextualização cultural e histórica, Price (2000) aborda a importância tanto desse elemento histórico e cultural quanto dos componentes estéticos da dita arte primitiva. Contudo, a autora propõe uma terceira via de concepção de análise situada entre os dois extremos: da arte pensada como objeto puramente estético e do artefato como objeto funcional ou que apresenta

⁵⁸ Entretanto, apesar de a premissa de intencionalidade ser referida de forma exclusiva ao artista, Price (2000) designa ser problemático o controle sobre o julgamento estético das artes por entendimentos como: a) a definição de que cabe apenas ao ocidental a qualificação de quais objetos devem ser considerados artísticos, posto que o povo considerado primitivo não teria a capacidade de reflexão estética sobre as suas produções, tampouco admitiria um conceito correlato à noção de obra de arte, sobre suas construções; já o ocidental, a priori, teria sua produção pautada na intencionalidade da obra, assim como possuiria um conceito de arte a respeito de suas criações; b) as artes rotuladas como exóticas, por não se identificarem e não reconhecerem uma autoria individual em suas obras, negariam uma atribuição estética; c) os possíveis significados e o papel das obras nas sociedades primitivas invalidariam o seu potencial artístico.

qualidades estéticas apenas em face dos critérios estéticos ocidentais. Esse ponto intermediário compreende dois princípios. O primeiro é o reconhecimento de que o nosso olhar sobre a arte é limitado por critérios culturais ocidentais. O segundo princípio diz respeito à visão discriminante existente sobre as produções criativas que se originam fora dos critérios de valores da arte moderna.

Ao entendermos a cultura como criação, em detrimento de uma manutenção da tradição, Price (2000) nos chama a atenção para que a forma como pensamos e compreendemos a realidade e nosso objeto de estudo também está influenciada pelo tempo e espaço em que vivemos. Considerando que o pensamento também é fruto de convenções, é essencial a problematização acerca dos efeitos da assimilação do conceito de criatividade, apoiado no de originalidade, na análise epistemológica que fazemos das obras de arte. Na atualidade, o conceito de obra original promove a autoridade, ao conferir um sentido de autoria e protagonismo à criação, sentido esse que não estava presente, por exemplo, nas construções arquitetônicas da Idade Média, produzidas sob o anonimato e a invisibilidade dos operários que as criavam.

Em relação ao artesanato, se, por um lado, a análise da obra de arte influenciada pela perspectiva inventiva da cultura popular possibilitou a identificação de uma autoria e o reconhecimento social das pessoas envolvidas nas diversas manifestações dessa produção cultural; por outro, é fundamental a problematização dos efeitos teórico-práticos da sedução do conceito de transformação apoiado na ideia moderna de originalidade.

Em decorrência do caráter coletivo da produção artesanal, há erroneamente a atribuição de um suposto anonimato da criação, o que gera uma enorme dificuldade na garantia de direitos de autoria dos grupos de artífices. Soma-se a isso a dificuldade, de fato, de identificação formal da autoria dos artífices, e também verificamos a presença de desconhecimento, dos produtores, sobre os seus direitos autorais, o que prejudica ainda mais o reconhecimento profissional e a garantia de direitos às pessoas e grupos que exercem o ofício artesanal. Lima (2010) aborda o problema da inexistência de uma legislação, no Brasil, que assegure o direito patrimonial de criações coletivas e aponta para a necessidade de uma ampla discussão dos direitos autorais no Brasil, visto que é necessária a criação de estratégias éticas

e políticas que resguardecem os direitos autorais de saberes e objetos produzidos artesanalmente.

Lima (2010, p. 22), ao pesquisar a temática do artesanato e os relatos de artífices no Brasil, testemunha a presença de um discurso que desqualifica a produção advinda das camadas sociais pobres da sociedade rotulando-a como atividade desprovida de pensamento:

Portanto, na medida em que, na ideologia capitalista, se dissociam o trabalho intelectual e o trabalho manual, respectivamente vinculados à elite e ao povo, condena-se a produção popular ao domínio da irracionalidade, da inconsciência, da espontaneidade do fazer. Daí ser comum vermos pessoas encantarem-se com a beleza da produção popular e exclamarem: “É inexplicável o fato de que pessoas tão pobres possam produzir coisas tão belas!” Como se o povo não pensasse sobre aquilo que realiza!

Quanto à classificação da qualidade do objeto de arte e, até mesmo, da decisão sobre o veredito da autenticidade da obra – que determina se ela é essencialmente artística ou não –, isso não depende exclusivamente de critérios inerentes à obra, mas é consequência de um acordo entre as instâncias investidas de poder pela instituição da arte, conforme adverte Bourdieu (1992). Goldstein (2014, p. 5) assinala que essa definição é deliberada com o “[...] aval da imprensa especializada, dos diretores de equipamentos culturais, dos historiadores, *marchands* e de artistas já reconhecidos”.

Em *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, Peter Burke (1989, p. 15) define a cultura popular da seguinte forma:

Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das ‘classes subalternas’, como as chamou Gramsci. No caso dos inícios da Europa moderna, a não elite era todo um conjunto de grupos sociais mais ou menos definidos, entre os quais se destacavam os artesãos e os camponeses.

O problema de manter uma rígida separação entre a arte e o artesanato é, sobretudo, legitimar a narrativa que promoveu a divisão entre o fazer manual e o fazer intelectual. Ao discutir sobre os critérios adotados pelo campo da arte para demarcar o que é arte e o que é artesanato, Lima (2010) explica que as características do objeto criado, da sua matéria e do processo de produção, do mesmo modo que os aspectos estéticos, de interpretação simbólica ou de representação, não justificam a nomeação de uma obra como arte e não artesanato, já que não é possível separar a feitura que é de ordem manual da que é intelectual.

Ao insistir na importância do fazer artesanal para pensar as práticas de resistência, não apoiamos, porém, a ideia do fazer manual como práxis, em si mesma, que promova o movimento de emancipação. O fazer artesanal precisa romper com a epistemologia estética da arte moderna para possibilitar a produção de outros regimes sensoriais e para a invenção de outras narrativas, pensamentos, imaginações, relações outras com o espaço e o tempo.

A criação artístico-artesanal das comunidades é nomeada com base na arte moderna, sendo, portanto, considerada não artística. Isso ocorre porque o conceito de arte, tal como estabelecido pela modernidade, ignora a função ritualística e utilitária presente nos objetos e atividades culturais dessas comunidades. A separação do objeto de arte de sua condição histórica e de seus contextos e significados culturais, religiosos e, sobretudo, utilitários demarca a criação de conceitos dicotômicos sobre a estética e, consequentemente, produz uma percepção da realidade apoiada nessas configurações.

Até o século XVIII, a beleza dos objetos não estava desvinculada de seus significados históricos e culturais, sendo a característica estética uma propriedade, muitas vezes, secundária ao objeto. A noção da arte como objeto eterno nasce nesse momento da história, de acordo com a proposta contemplativa das ideias puras de Platão (Paz, 1991). Essa maneira de tratar a obra de arte como objeto isolado de todo e qualquer referencial de sentidos encobre a pluralidade de contextos e de significados e mantém a obra de arte vinculada ao caráter representativo, a uma significância intelectual e, portanto, a um caráter de objeto feito para mera ação contemplativa.

Como salienta Paz (1991, p. 47):

Transposição moderna: para nós, o objetivo artístico é uma realidade autônoma e autossuficiente, e seu sentido último não está além da obra, mas nela mesma. É um sentido além – ou aquém – do sentido; quero dizer: já não tem mais referência alguma. Como a divindade cristã, os quadros de Jackson Pollock não significam: são.

Diferentemente do aspecto transcendente e contemplativo da arte, o artesanato convida à intimidade do manuseio e ao prazer das sensações, tanto pelo toque quanto pelo olhar (Paz, 1991). A sua qualidade estética não está apenas na forma, mas nos sentidos históricos e culturais que se revelam nas marcas da manualidade. “O olhar que escolhe

também orienta o gesto para que se apresentem as coisas de maneira a ter mais proximidade e intimidade com o objeto” (Nery, 2003, p. 82).

O artista-artesão do Renascimento identificava-se com a tradição, e a técnica aprendida por ele vinha acompanhada de uma vinculação à memória dos seus antepassados. O artesanato é o que restou de uma atividade não especializada, que congrega contextos plurais: religião, história, cultura e tradição. Desse modo, o fazer artesanal não tece uma separação entre o útil, o belo, a magia, a imaginação, a contemplação, a experimentação – e o fazer junto. Conforme Paz (1991, p. 50), o prazer do fazer artesanal se define pela vivência “[...] em cumplicidade com os nossos sentidos”. Para o autor, o artesanato é essencialmente sensorial, uma vez que nos convida à experimentação pela via do toque, dos ouvidos, dos odores, dos gostos e das imagens.

O artesanato conta uma história, revela um significado e conserva uma tradição. A sua origem é resultado dos sentidos e das ideias acumulados – de modo semelhante à arte, em que pese a arte tenha precisado, com o advento da modernidade, negar sua dimensão sensorial na tentativa de se distanciar dos ditames do corpo e se afirmar como entidade divina e intelectual.

Por meio do artesanato, somos convocados a uma intimidade com o corpo. No entanto, ao contrário do trabalho capitalista, o artesanato não se caracteriza pelo intimismo interiorizado da subjetividade privada. Pelo contrário, a prática artesanal nos convida a sentir juntos, por meio de uma dinâmica de trocas e afetos compartilhados. O artesanato é a encarnação do objeto que une a função e a beleza, o sensível e o espiritual, o singular e o coletivo, o útil e o belo. Nesse sentido, o processo criativo artesanal permite que nos situemos no caminho do meio: o artesanato é destinado ao uso e à apreciação de sua beleza, não se limitando à contemplação divinizada da arte. A beleza do artesanato é percebida pelos sentidos, proporcionando ao corpo a vivência da imaginação e a presença do extraordinário, no ordinário da vida cotidiana.

Não se trata de afirmar que as experiências contemplativas no museu estariam destituídas de produção de vivências estéticas potentes e criadoras. Contudo, o que se está assinalando é a contemplação distanciada e apoiada na esterilidade, em determinadas

propostas de arte. Na medida em que a arte moderna legitimou historicamente o museu como *locus* privilegiado do acontecimento artístico, instituiu-se a prevalência da contemplação distanciada em detrimento das experimentações criadoras típicas da arte-artesanato. Na mesma direção, o artista é hoje considerado o único personagem capaz de produzir arte.

Em vista disso, o fazer artesanal assume uma dimensão política de contestação desses valores, por não ser (tão) determinada pelo aspecto coercitivo que envolve a institucionalidade da arte. Muito embora os autores citados centralizem suas análises na relação do sujeito com a arte, essas discussões podem ser estendidas ao fazer artesanal pelo que este apresenta, em potência, de resistência aos modos de vida serializados, resistência essa que se expressa na relação entre o homem e o meio, em seus elementos fundantes de transgressão e de criação imaginante. Deleuze (1992) nos alerta para a necessidade de instituímos, em nossas relações cotidianas, regras éticas e estéticas que constituam nossos modos próprios de existência. É preciso reinventarmos a existência; e, assim, escapar às incessantes formatações da existência produzidas pelos saberes e poderes, historicamente (Foucault, 2015).

As vivências artesanais comunitárias potencializam a afetividade, as trocas das experiências com o outro. Jorge (2014), ao referir-se aos movimentos feministas das décadas de 1970 e 1980, explica que a condição histórica que o artesanato adquire com a modernidade ambígua valida o fazer artesanal como ferramenta de opressão daqueles que o praticam, ao mesmo tempo que apresenta um forte componente de expressão e de resistência.

Na obra *A dimensão estética: crítica à ortodoxia marxista*, Herbert Marcuse (2007) desenvolve uma análise dos ditames da experiência estética e política da arte para a vida. O filósofo diverge da visão marxista, que defende a existência de um estilo de arte social e política como único meio de criação da arte com fim libertador. Marcuse (2007) se opõe a esse argumento pois defende que toda e qualquer construção artística é transgressora, em si mesma. A função transgressora e política que a arte possui é a força de resistência e de marginalização que o Estado e o mercado tentam combater. Portanto, a produção do artista solitário e capturado pela lógica das *artes maiores*, pelos imperativos elitistas do mercado de artes, não lhe permite alcançar experiências vívidas e revolucionárias devido à sua atividade

isolada e a serviço dos valores capitalistas de produção. Esse artista exerce o seu ofício preocupado com atender aos padrões e regras da indústria cultural e, por isso, não consegue se beneficiar da arte como experiência existencial intensiva e autônoma.

Com o objetivo de seguir com a investigação dos saberes e poderes no campo da arte, há a necessidade de definirmos quais epistemologias regem o fazer manual. A dominação das criações artísticas, que começou com a intenção de se apropriar das criações de indivíduos e coletivos, agora é controlada pelo mercado. Este, por sua vez, precisa controlar o pensamento e as ações para controlar a subjetividade e o desejo, além de moldar corpos submissos e úteis aos interesses do capital financeiro. Nesse sentido, a criação de uma separação entre arte e artesanato, corpo e alma, ação e pensamento é uma forma de manter domínio e exercer poder sobre os povos e suas criações. Ao se nomear uma determinada obra como uma construção étnica ou primitiva, se produz um efeito de desautorizar e desqualificar a capacidade inventiva presente em determinados povos, e sujeitos, e obras.

O problema do paradigma da arte moderna é a pretensão de universalizar e impor o seu sistema classificatório a todas as formas de produção estética. Nessa operação, o modelo de arte efetua uma inclusão por exclusão, tendo em vista a incorporação do conceito de arte moderna na sociedade. As produções que divergem desse paradigma são desqualificadas tanto pelo campo da arte quanto pela sociedade ocidental, que reproduz esse modelo como referência universal.

O sistema de arte moderna é entendido a partir da epistemologia que engendra relações de dominação permeadas por saberes e poderes e institui as diretrizes que orientam o conhecimento e o mercado de artes. Acha, Colombres e Escobar (2004, p. 92) afirmam que “[...] la cultura hegemónica internacional no solo propone pautas y métodos, sino que pretende exportar ciertas verdades volviéndolas válidas para todas las situaciones”.

Já Paredes e Guzmán (2014, p. 7) afirmam que esse exercício de saber-poder se dirige inicialmente ao domínio do corpo e da subjetividade:

[...] para que obedezcan mandatos y órdenes hasta lograr la internalización de los invasores en nuestros cuerpos, lograr que los invasores se metan en los territorios del cuerpo, de la subjetividad, de las percepciones y de los sentimientos de identidad, placer y deseo.

Socióloga boliviana de origem aymara, Cusicanqui (2015) aborda o *ch'ixi* como um saber e uma prática da cultura aymara que apresenta a potência da mestiçagem⁵⁹. Na obra *Sociología de la imagen miradas ch'ixi desde la historia andina*, a autora analisa o *ch'ixi* como uma prática e um saber da cultura aymara capaz de provocar um desvio nas práticas e discursos do poder. Cusicanqui (2015) recorre à figura da tecelã como metáfora para definir a interculturalidade e a mestiçagem. A socióloga afirma que o emaranhado dos fios compõe a ideia de mestiçagem, que é acompanhada da ilusão de que ela corresponde a um hibridismo que apaga as diferenças culturais entre o indígena e o ocidental.

Para Cusicanqui (2015, p. 310-311):

Este modo de ver las cosas me remite a la idea de lo *ch'ixi*, que literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción, pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción.

Apropriamo-nos da metáfora de Cusicanqui (2015) do ofício da tecelagem para analisar a dicotomia entre a arte e o artesanato. Embora, de forma contingencial e contemporaneamente, a arte e o artesanato são concebidos de maneira dicotômica pelo campo da arte; e mesmo que compreendamos a fragilidade das fronteiras entre a arte e o artesanato, optamos por manter essa separação e afirmar a violência da epistemologia que criou essa oposição pautada em valores de superioridade/inferioridade, tal como descrito por Palermo (2009).

Acha, Colombres e Escobar (2004, p. 110) criticam a arte nomeada mestiça porque “[...] ha sido construido sobre un terreno fracturado y abierto, erosionado por la cultura impuesta, y sus distintas expresiones pocas veces logran vertebrarse en sistemas orgánicos”. Para os autores, o conceito de mestiçagem referido às produções artístico-artesanais consiste no processo de silenciamento das violências sofridas pelos artistas-artífices nas comunidades indígenas, que, quando têm a sua obra reconhecida pelo universo da arte, essa admissão é condicionada ao aniquilamento dos determinantes do processo de produção da obra.

⁵⁹ Para a autora, o mestizo é definido pela unificação das culturas ocidentais e das comunidades andinas, com o objetivo de apagamento da cultura destas últimas (Cusicanqui, 2015).

As tramas que agenciam os fios entre a arte e o artesanato ou a arte popular produzida pelas comunidades latino-americanas podem até se entrelaçar em alguns momentos, quando a instituição de arte incorpora essas produções; mas, devido à contradição que revelam esses emaranhados, verifica-se uma distinção nas formas com que é construído cada fio. Uma vez que a arte e o artesanato criados pelas comunidades indígenas são constituídos por condições conceituais e por universos culturais distintos, optamos pela metáfora da tecelagem para manter essas diferenças e denunciar a hegemonia da *episteme* hegemônica ainda presente no campo das artes.

A função ética e política da arte-artesanato como patrimônio da coletividade possibilita a ressignificação da história e a imaginação do percurso ancestral. Entretanto, o modelo ocidental de arte não reconhece os possíveis efeitos que a estética é capaz de mobilizar no universo comunitário que compartilha dessa *aisthesis artesanal*:

La memoria histórica se reactiva y a la vez se reelabora y resignifica en las crisis y ciclos de rebelión posteriores. Es evidente que en una situación colonial, lo “no dicho” es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena (Cusicanqui, 2010, p. 13).

A alegada superioridade da arte sobre o artesanato, do pensamento sobre a sensação é consequência do domínio da *episteme* que produziu uma separação e uma hierarquia entre o artista e o artífice, na medida em que, a partir do Renascimento, a instituição de arte legitima a estética artística como única forma possível de nomear e experimentar a criação. É a nós imposta uma tarefa ética e política de contestação dessa concepção hegemônica da arte, que se orienta por uma perspectiva sensorial fundada na noção de criação individual, original e disfuncional, diante da qual o espectador deve cumprir uma atuação limitada à contemplação abstrata e desinteressada, se abstendo de estabelecer relações de ordem interativa e afetiva com a obra, conforme analisado no primeiro capítulo.

Para compreender essas questões, nos apropriamos das análises de Escobar (2008a, 2008b), um teórico e curador de arte com grande convivência com as comunidades guaranis do território paraguaio e que pensa a arte como experiência autônoma e integrada à vida. Ao analisar a arte contemporânea, o autor afirma que ela rompe com uma concepção rígida e elitista de pensar e praticar a arte, para propor uma infinidade de narrativas possíveis de

conceber e experimentar o estético. Nessa perspectiva, as separações entre arte e artesanato, entre arte maior e arte menor, entre arte acadêmica e arte primitiva não têm sentido e dissolvem as fronteiras tão bem delimitadas pelo campo da arte. A artista Ligia Clark (1965 p. 152), ao falar sobre o seu trabalho *Caminhando*, define a arte contemporânea como “[...] poesia [que] se exprime diretamente no ato de fazer”.

A experiência da criação na cultura indígena conduz a uma *episteme*, pois suas práticas e saberes nos convocam a refletir e ressignificar o que entendemos, no Ocidente, por criação. Uma das primeiras lições que nos ensinam os povos indígenas é o sentimento comunitário. Escobar (2008a, 2008b) destaca que a noção de arte como criação individual, original e única não faz nenhum sentido para a comunidade indígena, que cria por meio das relações sociais que estabelece e em meio a uma convivência comunitária.

Cusicanqui (2010, 2015) e Escobar (2008a, 2008b) revelam que o sistema classificatório da arte moderna nomeia o indígena e sua criação como referidos a um passado nostálgico e assim propaga a ideia da existência indígena isolada em um aspecto longínquo, rotulando a sua produção como presa a uma concepção de tradição com padrões rígidos de criação (Palermo, 2009; Cusicanqui, 2015; Paredes, 2015, 2020; Paredes; Guzmán, 2014). A tradição é entendida assim em oposição à noção hegemônica (moderna) de uma essencialidade que não se altera com o tempo e com as relações sociais estabelecidas, ou seja, como a expressão da memória de um coletivo que se afirma por diversas vias, como nas obras artístico-artesanais, por meio dos registros de escrita e da oralidade. Há um preconceito moderno em torno dessa concepção de tradição, posta em uma perspectiva de recusa do novo, do que seria original.

Ao contrário, o objeto artesanal assume sim a ideia do tradicional (preserva os saberes e práticas de um determinado sujeito ou comunidade), mas também do novo (devido à sua essência criativa), o que se opõe à visão de que a tradição estaria ligada a um aspecto imutável que não se renova. Em contraposição a essa leitura, Lima (2011, p. 194) ressalta ainda que o artesanato tradicional constitui uma das facetas do fazer artesanal:

Agora, falando do campo do artesanato, temos uma realidade infinita de coisas. Temos o artesanato de cunho tradicional, feito em comunidades e que reflete a realidade daqueles locais, daquelas pessoas, daquelas famílias, que respeita um fazer que vem passando de geração em geração [...]. O

olhar ensina muito, é o modo como se aprende a fazer, como na renda de bilro; os relatos são muitos, da mulher que diz: “Ah, eu aprendi vendo minha mãe fazer. Ela ficava lá, na almofada, eu olhando”.

Esse conceito do novo é decorrente da subjetividade moderna, seduzida pelos princípios de acumulação do consumo e de aceleração do tempo, em perspectiva de um fluxo temporal que traria sempre e mais o novo. O problema é que o novo, nesse caso, tende a ser interpretado como um evento desconectado dos processos da vida – e do próprio fluxo temporal que o constitui. O novo, como conceito de um tempo presente, rompe com o sentido de continuidade histórica. A tradição, de modo contrário, revela um sentido de inventividade ancorado em uma temporalidade que mantém uma relação de contiguidade histórica e de uma memória viva, por meio da criação.

Nesse sentido, diz Cusicanqui (2015, p. 92): “El fin último de esta táctica combinada era borrar la memoria del indio y recluir sus restos en los museos, como ‘raíz’ arcaica de un remoto pasado, que se reactualizaba en los márgenes de lo público a través de la emblemática del folclor”. Essa interpretação do indígena e de suas obras é amplamente propagada pela narrativa que concebe a população indígena como uma minoria em relação aos demais povos da América Latina, uma vez que a representa, assim como suas criações, de forma folclorizada e aprisionada a um tempo findado. Em outras palavras, o que se pretende com a narrativa de um tempo transcorrido da história indígena é invisibilizar a presença viva das comunidades indígenas e de suas criações na atualidade e, fundamentalmente, apagar a memória de sua cultura e ancestralidade que hoje resiste e se faz atuante.

A afirmação de uma experiência folclórica primitiva restrita a determinados grupos étnicos, como, por exemplo, a população indígena, instaura uma dupla relação de poder: por um lado, separa e isola os discursos e práticas dos povos indígenas como uma expressão cultural e histórica remetida ao passado findo, como uma cultura extinta; por outro lado, perpetua a ideia de que existiria um *nós*, os sujeitos latino-americanos, e um *eles*, os indígenas, como povo minoritário⁶⁰ e apartado das relações sociais, produções e memórias.

⁶⁰ Cusicanqui (2010, p. 59) discorda dessa concepção de povos originários e minoritários e afirma que: “la noción de ‘origen’ nos remite a un pasado que se imagina quieto, estático y arcaico. He ahí la recuperación estratégica de las demandas indígenas y la neutralización de su pulsión [...]. Al hablar de pueblos situados en el ‘origen’, se niega la coetaneidad de estas poblaciones y se las excluye de las lides de la modernidad. Se les otorga un status residual y, de hecho, se las convierte en minorías, encasilladas en estereotipos indigenistas del buen salvaje guardián de la naturaliza.”

Cusicanqui (2015) propõe uma filosofia crítica aos poderes contemporâneos, que devem ser tensionados pela cultura latino-americana. Ela se apropria deste aforismo aymara⁶¹ para pensar a noção de tempo como forma de resistência aos poderes: “Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro [...]” (Cusicanqui, 2015, p. 11).

Ainda segundo ela:

El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras. El proyecto de modernidad indígena podrá aflorar desde el presente, en una espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, un principio esperanza [...] (Cusicanqui, 2010, p. 54-55).

A temporalidade descrita por Cusicanqui (2010) tem um sentido de tempo representado pela cultura aymara como *qhipnayra* (futuro-passado), que significa um tempo circular próprio da temporalidade dos processos criativos, de um tempo que unifica o passado e o futuro no presente, por meio de uma atitude criadora.

Para além da invisibilidade das pessoas e coletivos, verificamos que a inferiorização das culturas, das artes e artesanatos de determinadas comunidades sustenta o lugar de relação de poder como expressão da verdade, do saber, da ciência e da arte. À vista disso, traduz a visão de mundo e a cultura das comunidades indígenas como sinônimo de atraso e primitivismo. A versão que persiste em afirmar a existência minoritária da população indígena não corresponde, ainda, à realidade, em razão não apenas do número de indígenas existentes na América Latina, mas da história e cultura viva desses grupos. Dessa maneira, Cusicanqui (2015, 2018) afirma uma inversão da perspectiva hegemônica sobre o indígena: não há minoria e sim uma maioria cultural e histórica.

Os movimentos de resistência⁶² que combatem e denunciam as instituições de arte, os seus sistemas conceituais e de mercado são rapidamente convocados e seduzidos a assumir um lugar no universo da arte; tal lugar pode ser de prestígio, como por exemplo dos artistas e

⁶¹ O aforismo aymara, no original, é: “Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani”; e Cusicanqui (2015, p. 11) adverte que “[...] sus significados más sutiles se pierden en la traducción”.

⁶² Shiner (2020, p. 309) afirma que: “Movimientos ‘anti-arte’ como el dadaísmo y el constructivismo ruso, o autores como, por ejemplo Marcel Duchamp o John Cage, con posiciones ‘antiartísticas’, eran a menudo ambiguos en relación con la categoría de arte y las instituciones artísticas que atacaban, y estas instituciones respondieron con rapidez recuperando las obras y las acciones del anti-arte”.

obras do dadaísmo e da *ready-made*; ou pode ser inferiorizado, como nas criações intituladas e expostas como *arte primitiva*. Nos dois exemplos de classificação das diferentes criações artísticas – seja dos movimentos antiarte, seja das múltiplas criações singulares de determinados povos e culturas –, o sistema de arte envolve as diferentes criações em seu sistema classificatório e exerce o seu poder, determinando o destino das múltiplas produções.

A esse respeito, afirma Escobar (2008a, p. 7):

[...] el término “arte”, hecho que indica claramente la intención de reconocer en las prácticas expresivas de las etnias un valor estético, por encima de sus destinos rituales y sus funciones utilitarias y más allá de su consideración etnográfica como meros objetos de ‘cultura material’.

O que a modernidade nomeou como arte compreende formas de fazer, saberes e estéticas próprias de seus sistemas classificatórios, que dominam o discurso e a prática de uma ampla gama de criações e, desse modo, determinam os modos de conhecer, de qualificar e de sentir.

Segundo Paredes e Guzmán (2014, p. 17):

Por mucho esfuerzo y buena voluntad que le pongamos desde las hegemonías del pensamiento, las interpretaciones son al revés, las cosas de los indios son cosmovisión y el pensamiento de europeo es filosofía y filósofos no son los indios. Lo mismo acontece con el arte, que es una actividad que se desarrolla bajo los parámetros de la cultura occidental, en vez de nuestros trabajos que se desarrollan bajo nuestras sensibilidades estéticas, son llamados artesanías.

A arte indígena consegue romper com o modelo hegemônico de arte na medida em que oferece outras dinâmicas e elementos para o processo criador. Escobar (2008a, 2008b) fala da dificuldade de classificação dos objetos estéticos da arte-artesanato indígena conforme o padrão de arte moderna. Os objetos construídos pelas comunidades indígenas guaranis não representam objetos estéticos tal qual propõe a estética moderna, ou seja, desconectados da funcionalidade e da cultura dessas comunidades. A comunidade indígena guarani não compartilha do modo de criação que se inaugura na sociedade moderna; ao contrário, suas criações são coletivas e preenchidas por significação, expressões e funcionalidades diversas, em que a arte e o artesanato não estão desvinculados da vida e das relações cotidianas. Nessa direção, seguimos a orientação de Escobar (2008b) de analisar as produções indígenas sob a égide da proposta da arte contemporânea.

Segundo Escobar (2008b, p. 14):

Defender la existencia de formas alternativas de arte puede, por último, promover otras miradas sobre hombres y mujeres que, cuando no son despreciados, sólo son considerados, desde la compasión o la solidaridad, como sujetos de explotación y miseria. Reconocer entre ellos a artistas, poetas y sabios obliga a estimarlos como figuras notables, sujetos complejos y refinados, capaces no sólo de profundizar en clave retórica su comprensión del mundo, sino de aportar soluciones e imágenes nuevas al menguado patrimonio del arte universal.

Essa concepção de Escobar (2008b) se articula com Quintana (2020), acerca da importância da produção de resistência se sustentar de modo mais afirmativo, buscando romper com a posição de vítimas com a qual muitas vezes esses sujeitos e grupos são identificados. É curioso notar que a especificidade dos processos criativos presentes nas comunidades aymaras e guaranis – por exemplo, quanto aos materiais e técnicas utilizados na confecção dos objetos, à criatividade e à proposta de uma estética compartilhada em comunidade – contempla uma atitude performática e plural, com possibilidades estéticas que ampliam o paradigma para pensarmos o estético. Essa relação com o estético dissolve os modelos rígidos de arte com as tantas redes de significados e afetações que a estética pode evocar, num funcionamento próprio da arte contemporânea.

Escobar (2008b) descreve que os elementos que atravessam a construção da arte indígena guarani e impedem a categorização das criações indígenas segundo a taxonomia da arte moderna são os mesmos que permitem que possamos conceber alternativas de criação, ao modelo hegemônico. Para que seja possível a construção de estratégias de resistência ante o ideal da arte, é preciso ter prudência na análise das relações de saber e poder que sustentam a hierarquia do campo da arte e dominam a multiplicidade de produções criativas por meio de ordenamentos conceituais e institucionais que cooptam os movimentos de resistência e incorporam as ideias e produções que confrontam os princípios hegemônicos.

O feminismo comunitário abordado por Julieta Paredes (2010, 2020) consiste em uma teoria e prática social e cultural originada de experiências das comunidades andinas (aymaras) e que denuncia o neoliberalismo como uma relação de saber e de poder que tenta dominar todas as áreas da existência. Segundo Paredes (2020, p. 95):

El neoliberalismo impulsó e impulsa el culto al individualismo, como un arma para destruir las organizaciones y movimientos sociales. Veníamos de la crítica a un colectivismo homogeneizante, del socialismo real, pero una cosa es trabajar políticamente la individualidad, como la necesidad de aportar desde la riqueza personal a las luchas de la humanidad, aportando para mejorar y contribuir con nuestra creatividad individual a la

comunidad. Y otra cosa es aprovecharse de toda esa energía individual y creativa para provecho y usufructo individualista y, para colmo, explotar y oprimir a otras y otros seres humanos, en función del individualismo.

A autora tece uma profunda crítica à cultura neoliberal, que incentiva o individualismo e a uniformização do coletivo, na sociedade ocidental, que correspondem às duas faces de uma mesma dinâmica e estão diretamente implicados e fundados em várias áreas das atividades humanas, como o trabalho, a arte e o lazer. Entretanto, não bastou, pois, a consolidação de uma subjetividade privada que é marcada por arranjos conceituais e práticos de normas sociais de cunho individualista, seguida do esvaziamento do coletivo; foi preciso invisibilizar e aniquilar os núcleos de resistência que escapam às formatações universalizantes. A insurreição e, sobretudo, a disseminação de vivências e experiências plurais, criativas e pautadas na relação comunitária, como as que se dão na cultura andina, inauguram um ordenamento inusitado aos esquemas de saber e poder que visam à formatação da existência.

Nesse cenário, age-se para a desvalorização de determinadas produções, identificadas pela manualidade e direcionadas para espaços de produção e exibição vinculados ao âmbito privado. A preservação do local para a criação e a exibição das produções de indivíduos e coletivos – que não se ajustam aos poderes – tem como objetivo a desqualificação e a invisibilidade, através do controle dos corpos e dos objetos criados, por meio do seu confinamento ao âmbito privado. Para além da invisibilização dos sujeitos e/ou coletivos, esse processo, no qual os saberes e poderes destituem a experiência criadora e a exposição das obras construídas do âmbito público, tem por objetivo principal exercer o domínio no corpo de quem cria.

O afastamento dos espaços públicos tem efeitos nos corpos e nas relações, pois visa minuar a potência da convivência própria da vida plural e política. Dessa forma, as tecnologias de poder, ao construir um conjunto de práticas e saberes sobre os modos de criação artístico-artesanal, têm como alvo o corpo e as sensorialidades. A cultura popular se define pela relação contínua de oposição e influências dos ditames da cultura dominante. Assim, a tensão da luta pelo poder cultural se configura em relações mutáveis, irregulares e instáveis entre a cultura do povo e a cultura de caráter hegemônico, das elites.

Ao propor relações de poder apoiadas pelo fundamento relacional das lutas culturais, Foucault (2015) nos permite refletir sobre as criações de arte e artesanato afastadas do conceito de tradição como um significado fixo e imutável. As relações dialéticas políticas e sociais que explicam as atividades dos artistas-artífices correspondem a um processo dinâmico de organização e reorganização em prol da massificação dessas produções. No entanto, também são compostas por forças de resistência que possibilitam a afirmação da vida, de criações singulares de existência que rompem com as formatações que comprometem o devir e os processos inventivos do coletivo.

A concepção do artista como o único sujeito capaz de produzir a arte é um exemplo de como o mercado de consumo exerce seu domínio sobre as produções, uma vez que essas criações passam a ocupar lugar de destaque e, devido à sua qualidade estética, o sistema de artes conforma essas produções aos seus critérios classificatórios. Isso significa que, muito embora determinadas criações tendam a ser desvalorizadas por não atenderem aos critérios estéticos determinados pelos discursos hegemônicos, quando uma obra consegue ultrapassar essa barreira, o sistema artístico a incorpora ao museu de maneira descontextualizada dos agentes que criaram a obra, silenciando a história e a cultura dos povos desses agentes, assim como as violências por eles sofridas.

Outro destino muito comum das chamadas *artes populares* é a nomeação das obras como objetos etnográficos. Essa forma de cooptação das obras populares pelo sistema de arte deslegitima toda a potência estética presente na sua criação, despotencializa, pois, a relação do seu conteúdo e da sua forma com aquelas presentes nas obras contemporâneas. Em entrevista, Tício Escobar ([2012] apud Ramos, 2012, p. 14) explica a dimensão da estética contida nas produções populares:

Esa dimensión es anhelada por el arte contemporáneo que busca su apertura al mundo sin sacrificar una reserva formal mínima, un momento de estética. [...] El arte fuera de sí; perdida su autonomía, el arte no se sostiene sin un lugar propio, aunque sea contingente provisorio, aunque no tenga fronteras claras y se vea asediado continuamente por lo que ocurre extramuros. El arte debe conservar por lo menos un provisional sitio de emplazamiento desde donde ofrecer su objeto, aún fugazmente, a la mirada.

Os sistemas de institucionalização da arte operam a legitimação da obra do artista por meio do esvaziamento dos diversos contextos que originam a obra, como o seu contexto

social, cultural e histórico. Para que a obra seja considerada arte, é preciso negar as relações múltiplas e coletivas que a precedem e gestaram como criação. As criações que não se ajustam aos formatos da instituição de arte são depreciadas e reprovadas. A arte que assim é exibida no museu também apresenta uma força estética e política; mas, para ser aceita e valorizada, precisa se adaptar a certas formatações conceituais e práticas, ou seja, necessita se desfazer de ao menos parte das condições que a originaram.

Ao definir as produções de determinados sujeitos e coletivos a partir dos princípios hegemônicos da arte moderna, percebemos que não se construiu apenas uma desvalorização de ordem estética das produções que não se conformam a esses critérios, mas, fundamentalmente, foi delimitada toda uma rede de discurso e poder que controla e valida quais são as produções estéticas; quem são os responsáveis por essas criações; e, o mais importante, em que condições essas criações devem ocorrer ou ao menos como devem vir a público.

4.3 O FAZER ARTESANAL E OS SEUS POSSÍVEIS EFEITOS NO ÂMBITO DA VIDA PÚBLICA E COMUNITÁRIA

As narrativas permeadas pelas materialidades manuseadas pelo artífice proporcionam o fazer junto e o ouvir que permitem um compartilhamento das experiências. Nos espaços coletivos das criações artesanais, é estimulado o estar e refletir em grupo. Portanto, os sentidos oriundos das criações artesanais fornecem vivências singulares, enquanto as imaginações comunicadas possibilitam a nossa inserção na instância da sociabilidade das experiências poéticas e intensivas.

Arendt (2022a) refere que os sentidos da visão, da audição e do tato nos colocam em contato com o mundo objetivo, e essas seriam sensorialidades de maior acesso ao compartilhamento com o outro, por intermédio do discurso. Já o paladar e o olfato seriam os sentidos de mais dificuldade de serem compartilhados com os demais. Nas palavras de Arendt (2022a, p. 615):

De nossos cinco sentidos, três nos dão claramente objetos no mundo exterior e são, portanto, facilmente comunicáveis. Visão, audição e tato

lidam direta e de certo modo objetivamente com objetos; olfato e gosto nos dão sensações que são inteiramente privadas e incomunicáveis; o gosto e o cheiro que sinto não podem ser expressos em palavras. Parecem ser os sentidos privados por definição.

Os sentidos, ainda que vivenciados de maneira privada, no momento da atividade artesanal, podem ser mediados pela via do discurso e da companhia dos demais em um ambiente de criatividade, pensamento crítico, imaginação e afetividade. Conforme nos aponta Sennett (2009), as pessoas, quando produzem um objeto de forma coletiva, conversam, interagem e realizam trocas sociais, em um estado de compartilhamento afetivo. Essa é a dimensão comunitária que abordamos neste tópico.

Outro conceito que nos é valioso em Arendt (1993) para a discussão sobre o fazer artesanal diz respeito ao senso comunitário da dimensão imaginária, presente na feitura artesanal. Na análise realizada pela autora sobre a faculdade do juízo kantiano, Arendt (1993, p. 57, grifo nosso) remete assim à dimensão coletiva da imaginação:

o pensamento crítico, embora seja uma ocupação solitária, não se separa de todos os outros. Certamente ele ainda se dá no isolamento, mas pela força da imaginação, torna-se presente aos outros e, assim, move-se em um espaço potencialmente público, aberto a todos os outros [...]. Pensar com a mentalidade alargada significa treinar a própria imaginação para *sair em visita*.

O que Arendt (1993) nomeou *sair em visita* corresponde a uma capacidade de perceber e pensar o mundo de forma crítica e, a partir da capacidade ética e política do pensamento, de uma reflexão que inclua o *sensus communis*. Para Arendt (1993, p. 91), o *sensus communis* deve acompanhar os três princípios kantianos: “pense por si mesmo [...], ponha-se, em pensamento, no lugar de qualquer outro (a máxima da mentalidade alargada); e [...] esteja de acordo consigo mesmo”. Essa faculdade de julgar, de alargamento da consciência ocorre quando estamos imersos nas relações com o coletivo, com a comunidade. É nesse contexto que se dá o acontecimento do *sensus communis*. Arendt (1993) explica a consciência alargada como decorrente de um exercício imaginativo que implica *sair em visita*, para uma percepção ampliada do mundo intensificada pela experiência comunitária. Para a pensadora, o exercício de compartilhamento das experiências imaginárias provoca um aumento na nossa capacidade de leitura do mundo.

Sair em visita corresponde a uma metáfora criada por Arendt (1993) para designar uma atividade da imaginação que implica concepções plurais. Essa aventura poética que é própria à faculdade de imaginação permite a expansão de nossa percepção de mundo:

Somente a imaginação nos permite ver as coisas em suas perspectivas próprias; só ela coloca a uma certa distância o que está próximo demais sem tendências ou preconceitos; só ela permite superar os abismos que nos separam do que é remoto, para que possamos ver e compreender tudo o que está longe demais como se fosse assunto nosso [...]. Sem esse tipo de imaginação, que na verdade é compreensão, jamais seríamos capazes de nos orientar no mundo. (Arendt, 2006, p. 53).

Nós nos apropriamos da expressão *sair em visita* para afirmar o exercício de trocas, de escuta *com* o corpo compreendido como uma atividade criadora e intersubjetiva que envolve o sentido comunitário do fazer artesanal. O *sensus communis* seria, para a filósofa, um senso de comunidade pautado no prazer desinteressado da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant (1993). Nesse sentido, distanciamo-nos da pensadora, uma vez que enfatizamos os afetos advindos dos corpos e das matérias como importantes conexões para a atividade imaginária. A cultura comunitária presente em determinadas produções artesanais constitui um agregado de forças de resistência de ordem política, estética e afetiva com potência de criações que constroem conceitos e práticas engendrados desde os corpos, em um processo de relações outras com o sentir, o pensar e o agir.

As experiências comunitárias não são descritas simplesmente por relações coletivas e ordenadas por uma forma estática de conviver. A comunidade apresenta um movimento comum e de partilha que faz circular formas de saber e maneiras de sentir outras, que nascem com o trânsito de experiências criativas e de convivência comunitária. As vivências criativas e comunitárias fabricam temporalidades e espacialidades próprias, decorrentes de processos poéticos permeados de elementos do afeto, da memória, da historicidade e do sentido comunitário do fazer.

Nesse sentido, o aspecto mais importante das criações artístico-artesanais é a manutenção da memória individual e coletiva, que é ressignificada por meio dos processos criativos. A cada construção artesanal há uma marca da memória coletiva na obra e no corpo de quem cria, mas essa memória não diz respeito a uma repetição de técnicas e significados apreendidos e sim a uma reapropriação criativa que ocorre mediada pela *aisthesis artesanal*,

que evoca os fios dessa memória ancestral e permite a recriação de uma tessitura do corpo e da obra. Afirmar a arte-artesanato desde a sua rede de significados históricos, sociais e culturais não é uma tarefa fácil e implica um processo de autonomia que deve ocorrer nas produções em questão.

A construção de *aisthesis* heterogêneas e que ocupem um lugar fora das matrizes da taxonomia dominante exige o reconhecimento das histórias e experiências estéticas de alteridades que possam produzir um desvio do modelo hegemônico. No desafio de combater a violência epistêmica, Quintana (2020) afirma que o núcleo da resistência provém das vivências coletivas, memórias, histórias, sensibilidades e múltiplos modos de pensar e de conhecer o mundo.

Um exemplo do fazer artesanal como política e estética da existência consiste na experiência das comunidades da Baía Formosa e de Rasa, ambas formadas por coletivos de pessoas que vivenciam o artesanato como estratégia de emancipação e provêm da comunidade quilombola. No século XVIII, embarcações chegaram ao território de Rasa com grupos de pessoas advindas da África para o trabalho escravizado na extração de madeiras nobres e de produção agrícola. Com a especulação imobiliária e também as grilagens que impactam os territórios de Rasa e da Baía Formosa, essas comunidades vêm resistindo aos constantes processos de expropriação advindos das disputas de poder pelas agências de turismo que dominam o mercado (Rodrigues et al., 2023).

Apesar dos insistentes ataques ao território dessas comunidades quilombolas – que se expressam pelo controle do turismo, pelo encolhimento dos espaços destinados a essas comunidades, pelas mansões e condomínios de luxo e, ainda, pela mídia hegemônica, que controla as imagens turísticas do local, produzindo a invisibilização daqueles grupos –, essas pessoas ainda resistem ao poder do mercado. Essas redes de poder constroem um marketing turístico que nega a existência dessas comunidades pelas vias da arquitetura local e do apagamento das imagens disponíveis nas redes sociais.

No entanto, mesmo que as comunidades quilombolas sofram ataques e até ameaças das redes de poder, observamos que as relações de produção artesanal baseadas no comunitarismo têm demonstrado significativa força de resistência. As atividades artesanais

são desenvolvidas em conjunto com várias atividades artísticas e de trabalho, tais como a confecção de artefatos artesanais, a pesca artesanal, a culinária quilombola, a composição de cantigas, a dança e o turismo. O artesanato desses grupos coexiste com diferentes atividades que fazem parte do cotidiano dessas comunidades.

As comunidades quilombolas desempenham o turismo de base comunitária, que têm por objetivo ético e político a realização do turismo por meio da divulgação da história do local para manter a memória viva da ancestralidade das comunidades locais; a crítica ao turismo descontextualizado do mercado de consumo e a preservação ambiental. As comunidades quilombolas acreditam que a beleza do trabalho artesanal apoia a preservação e divulgação das histórias locais. Ainda que tristes, as lembranças do tráfico de pessoas mantêm a memória histórica da região, que são contadas por meio das expressões verbais, mas também da produção artesanal, que é expressão de quem produziu a obra sobre o seu tempo e o seu lugar de criação.

A experiência manual desses grupos nos indica que o fazer artesanal pode consistir em uma poderosa ferramenta política de criação de outras sensorialidades e formas de ver o mundo, pois permitiu a essas pessoas uma leitura de mundo mais crítica a respeito dos sistemas de saber e poder que prevalecem na região. As violências sofridas por essas comunidades também nos revelam que as relações de poder do sistema neoliberal não ocorrem da mesma forma, com a mesma intensidade, para todas as pessoas de igual maneira, visto que o capital impõe o controle de forma distinta aos diferentes sujeitos e grupos. Como afirma Foucault (1987), as relações de poder se exercem com mais intensidade nas camadas da sociedade, que precisam ser controladas de forma mais intensa, como os loucos, as crianças, os delinquentes e os pobres.

A produção artesanal, de criação coletiva, permeada pelas afetividades do grupo, pelo fazer compartilhado, pelos desafios que as materialidades mobilizam, pelas sensorialidades, tensiona assim o pensamento, em um processo conduzido por um tempo próprio, que é o da criação artesanal, que perpassa os sentidos, as memórias, os corpos, as materialidades, os locais de fabricação dos objetos e também a invenção dos sonhos. A criação artesanal constitui um ato de resistência aos poderes que, insensatamente, buscam

expulsar os corpos das comunidades quilombolas das regiões às quais esses grupos pertencem. Essas criações extrapolam o domínio das resistências como denúncia das violências sofridas pelas comunidades e produzem outras tecnologias políticas dos corpos que são os devaneios e a produção de desejo, sendo essas últimas as mais ameaçadoras aos poderes instituídos.

Lima (2002, p. 23) descreve essa disposição do fazer artesanal da seguinte forma: “O universo artesanal não é uma realidade homogênea: pressupõe modos de fazer diferentes, estilos de vida diferentes, visões de mundo diferentes e também estéticas diferentes.” Para Lima (2010), o artesanato não é mera mercadoria: ele agrega uma história, saberes e marcas dos fazeres. Através do fazer artesanal, em um ambiente de produção coletiva e inventiva, é possível a organização do trabalho fora dos ditames neoliberais de exploração dos trabalhadores. Isso permite a ressignificação das experiências de violência para a construção de narrativas de vida que não negam o passado violento que essas pessoas ainda experimentam, mas reconstroem a história a partir da identificação com a produção criativa, que lhes confere uma outra experiência com o tempo, a temporalidade artesanal e a ocupação dos espaços para a produção de sentidos.

A experiência de trocas sociais e culturais atravessadas pelo trabalho coletivo não está isenta de conflitos e discordâncias inerentes ao plano relacional e de afetabilidade, como nos apontam Quintana e Soto (2023), mas é guiada pelas redes de afeto das materialidades, das relações com o outro e com o grupo. O fazer artesanal da comunidade quilombola rompe com o individualismo predominante na sociedade neoliberal. As experiências compartilhadas intensificam a apropriação de uma vivência da esfera pública por meio de reflexões e das narrativas comunicáveis. Os sentidos de um fazer junto apontam para uma experiência pública das atividades desempenhadas. Ao mesmo tempo que o fazer impõe afetos e sensações de ordem privada, segundo define Arendt (1993), a atividade artesanal permeada pela convivência, diálogo e afetos compartilhados poderia lançar luz para as vivências comunitárias e de natureza pública, apoiadas pelo *sensus communis*.

A cozinha quilombola constitui uma das importantes experiências de saber e de produção cultural presente nessas comunidades. Mesmo com a insistente *episteme*

hegemônica que tenta asfixiar e apagar as memórias históricas das criações culturais heterogêneas, é inegável a amplitude cultural que segue de forma expressiva e arraigada nas memórias e culturas presentes nessas produções. A prática do fazer artesanal, as narrativas, a afetividade e as experiências compartilhadas nas comunidades são feitos que coexistem e possibilitaram a costura de transformações de ordem estética, mas também política, como as memórias, a construção de outros mundos possíveis, de produção de sentidos, de sensorialidades heterogêneas, o pertencimento ao grupo e à comunidade. As marcas deixadas nos corpos provocam transformações na existência, mas também produzem inscrições políticas no mundo no instante em que nos dirigimos de forma crítica ao mundo.

A práxis artesanal na cultura quilombola é um exemplo de construção permanente das relações cotidianas, potencializada por regimes estéticos que advêm dos corpos e geram repercussões políticas nesses corpos. Como vimos, a *aisthesis artesanal* e a cultura oral, como elementos constitutivos da criação manual, também habitam a história e a cultura de determinados sujeitos e coletivos, funcionando como importante força de resistência na medida em que possibilitam a produção de novas estéticas, redes de afeto e políticas. Fortalecer essas vivências demanda romper com a visão de uma história única⁶³, mas essencialmente reconhecer os efeitos dessa *episteme* em nossos pensamentos, no corpo, na temporalidade e na subjetividade.

Concebido como uma epistemologia do saber e do sentir, a estratégia de resistência parece certamente ir além da consciência racional de um *locus* intelectual, tal como proposto pela *episteme* moderna. É fundamental que a identificação das influências da *episteme* em nossa história e cultura se dê a partir de uma consciência que venha desde o corpo, como indica Quintana (2020). Nessa direção, a *aisthesis artesanal* e comunitária é essencial para a sensibilização da memória ancestral, capaz de fortalecer o protagonismo e uma atitude crítica ante os modelos tradicionais de produção e de experimentação do corpo, em meio à criação artesanal.

⁶³ Em palestra intitulada O perigo da história única, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie argumenta que: “As histórias também podem ser usadas para dar poder e para humanizar. As histórias podem quebrar a dignidade de um povo. Mas as histórias também podem reparar essa dignidade quebrada” (The danger, 2009, tradução nossa).

A cultura oral e a *aisthesis artesanal* estão diretamente implicadas, tal como descreve Benjamin (2012) no seu ensaio *O narrador*, ao afirmar que a narrativa é advinda das experiências e da manualidade. Paredes (2015) descreve a forma como o trabalho manual assume um papel de resistência como um resultado da cultura material e oral que possibilitou por exemplo à Bolívia a criação de um projeto ético e político de resistência às contínuas guerras de extermínio impulsionadas pela cultura ocidental. Paredes (2015) explica como a atividade manual desempenha um papel de resistência, fruto da cultura material e oral que permitiu à Bolívia desenvolver um projeto ético e político de resistência às constantes guerras de extermínio, impulsionadas pela cultura ocidental. Assim, a autora sustenta que a linguagem não foi capaz de controlar e dominar as culturas aymaras, uma vez que elas se conectam através da comunicação manual.

O fazer manual possui uma dimensão criativa e expressiva que comunica uma variedade de aspectos culturais, sociais, emocionais e intelectuais. Por não ser identificado aos discursos de verdade da arte moderna, ele foi historicamente menosprezado com a justificativa de uma atividade meramente técnica, ou seja, manual. No entanto, avaliamos que é justamente por ser realizado através do recurso da manualidade que o fazer artesanal demonstra uma força de resistência.

Ao questionar os princípios ocidentais de conceber a arte conforme descrito anteriormente, Price (2000, p. 135) propõe que se faça “[...] reconhecer a existência e a legitimidade dos arcabouços estéticos dentro dos quais eles foram criados” para uma contextualização que não mais representaria o afastamento do estético, mas o caminho para nos desvencilharmos dos óculos ocidentais que restringem o acesso à apreciação, ao conhecimento das obras e, sobretudo, das formas pelas quais nos relacionamos com a arte-artisanato na atualidade.

Dessa forma, contestamos a suposta ausência de uma capacidade reflexiva sobre a obra, assim como a consciência de uma concepção estética, por parte dos sujeitos e coletivos do fazer artesanal. Nessa direção, podemos afirmar que os simbolismos e significados da obra não se invalidam, outrossim constituem elementos articulados a um caráter estético, oriundos daquele modelo de criação. Posto que não se trata de retornarmos a um modo de relação com

a estética e a criação do passado; também não se trata de anularmos as criações que não se conformam aos modelos hegemônicos. As criações de arte-artesanato das comunidades indígenas e quilombolas nos revelam modos alternativos de inventividade atrelados a uma composição aurática, reunindo uma diversidade de elementos que compõem a ética e a poética que habitam suas formas de criar.

Entendendo que a arte moderna é inaugurada com uma lógica metafísica, todas as outras formas de expressão e produção que não são identificadas aos códigos hegemônicos desse modelo de estética são menosprezadas, senão controladas e dominadas. A cultura dita popular é um exemplo desse fato, visto que todos os objetos construídos de forma coletiva e manual foram adjetivados como arte popular e a arte moderna daquela se diferenciaria por supostamente se efetuar de maneira individual e original – a ocupar o lugar privilegiado de uma produção do intelecto. Nesse sentido, questionamos se a autonomia da arte legitimada pela figura do artista individual não seria uma forma de desqualificar e, sobretudo, minar as construções artísticas de coletivos. Essa nomeação é resultante de uma legitimação produzida pelos códigos ocidentais. É interessante notar que essas relações de saber e poder fazem emergir um conjunto de operadores conceituais e práticos que determinam, de forma quase invisível – porque nos fazem crer que essa operação é fruto de nossa decisão –, as formas como devemos agir, pensar e mesmo desejar (Foucault, 2015).

O *corpo artesanal* (Almeida, 2004) nos desafia, assim, ao pensamento crítico do presente, desestabiliza as percepções formatadas, mistura os sentidos, desconstrói os desejos de servidão, desestrutura as relações mercantilizadas, cria densidades afetivas e habita heterotopias. A dimensão ética e política desse fazer é um convite às experiências compartilhadas, a um fazer junto, a uma atenção ao outro que estabelece um rompimento com as ordenações de poder que desvitalizam as potências vitais dos corpos. Os afetos que acabamos de identificar não são motivados pelos poderes dominantes, os prazeres circunscritos ao fazer artesanal não atendem à proposta de experiências vendáveis e por isso ele não é valorizado e incentivado pela racionalidade do mercado.

Precisamos reaprender a sensibilizar nossas sensorialidades para nos voltarmos para o cuidado de si, dos outros e do mundo. O estado criador da experiência, da embriaguez dos

sonhos, dos devaneios, da ludicidade não encontra espaço e tempo na sociedade de desempenho. Sair do individualismo neoliberal de produção para reconstruir relações, nortear para a inventividade, a afetividade e a convivência da vida pública; incentivar o cuidado para consigo mesmo, com os outros e com o mundo, entendendo esse mundo como nossa morada, como *oikos*, é uma das vias do fazer artesanal: constituir uma *micropoética do cotidiano*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS ÚLTIMOS NÓS DO BORDADO, PARA A ABERTURA DE OUTROS ENLACES

Escreva sobre o que mais nos liga à vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade: momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos. Mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências. (Anzaldúa et al., 2000, p. 235).

O contexto contemporâneo de intensa aceleração do ritmo de vida, de sobrecarga de trabalho e de desmaterialização das relações é determinado pela atividade de desempenho e de consumo. Essas atividades incitam o sujeito pós-moderno a uma hiperestimulação do corpo, que produz, em última instância, a sua dessensibilização, configurando um corpo desintegrado, que se move pela vida como um mero espectador, seduzido pelo turbilhão do universo de exibição de imagens. Essa dinâmica de estetização estéril da vida representa uma avançada tecnologia de poder destinada à despolitização dos corpos.

O embotamento dos sentidos provocou o individualismo, o esvaziamento da política, da convivência, das afetividades, da vida cívica, a dessensibilização à dor e a negação da morte. Vivemos a experiência de Narciso, que, ao olhar as infinitas imagens ofertadas pela indústria do entretenimento, se mantém paralisado em face da imersão que faz no isolamento da vida privada. A experiência do hiperestímulo da visão insensibilizou os demais sentidos e a capacidade de sentir de forma integrada, sinesteticamente.

Consideramos que o maior perigo do entorpecimento dos sentidos foi o desprezo à vida comunitária. Esse fenômeno de indiferença foi vivenciado recentemente na história com a ascensão do fascismo. Arendt (1999), ao interpretar o fascismo como resultado da *banalização do mal*, nos alerta para o perigo de uma vida regida pela burocratização das relações, tal qual foi promovida pelo nazismo. A filósofa analisa que um dos maiores extermínios da vida humana se deveu à experiência em massa de uma apatia pelo outro. Os líderes do fascismo eram sujeitos comuns que seguiam as normas sociais sem nenhuma crítica e afetividade, sendo, portanto, indiferentes ao outro.

Para que a vida se mantenha amparada por normas que promovam a burocratização das relações, o isolamento, a massificação e a ausência do pensamento crítico – elementos

fundamentais para o fortalecimento do fascismo – é necessário o anestesiamiento da vida. Os afetos micropolíticos que sustentam o capitalismo na modernidade precisaram se aprimorar para tornarem-se mais imperceptíveis. O aumento crescente da especialização das tarefas levou a uma visão simplificada das atividades, impondo aos trabalhadores práticas vazias de significado estético, afetivo, coletivo, social, cultural e político. O caráter heterogêneo desses contextos não pode ser eliminado, dado que é parte integrante da vida. Contudo, a eliminação da complexidade das tarefas, a negação da dimensão sensível da arte através do discurso, a desvinculação da arte do âmbito da vida e a redução das práticas artístico-artesanais são elementos de um projeto de poder que nega as características diversificadas de uma prática manual e resulta no empobrecimento das subjetividades.

Uma vez que o controle da subjetividade é mais potente pela via da administração da micropolítica dos corpos, é de fundamental importância nos voltarmos para uma análise dessas microrrelações, conforme nos alertou Foucault (2015). Na atualidade, as relações de dominação perfazem os fios das teias de poder e discursos de verdade; são fios quase invisíveis, que apresentam um complexo emaranhado que controla as nossas relações com os gestos, as corporalidades e as sensorialidades. A invisibilidade dessa teia ocorre essencialmente pelo controle do tempo. A aceleração do tempo, encarnada na hiperatividade do *animal labor*, resulta em corpos que se agitam, impulsionados pelos ventos da sociedade de consumo que dirigem esses corpos para o controle das suas sensorialidades.

Em uma sociedade em que a prioridade do tempo é destinada à brutalidade das relações de produção e ao consumo desmedido, não há lugar para a delicadeza das micropoesias, das afetividades da vida cotidiana, dos momentos de ócio e da reflexão. É necessário que possamos nos libertar da concepção hegemônica de nosso presente, para a qual a vida se resume à atividade do trabalho e do consumo como instâncias esvaziadas de experiências éticas e poéticas.

Se, por um lado, esta pesquisa revelou que o fazer artesanal possui importantes prerrogativas para o trabalho micropolítico, diário, do cuidado de si, por outro ficou evidente que essa dinâmica estética da vida não pode ignorar o âmbito ético e político. Além disso, as demandas atuais da sociedade pós-moderna exigem que nos voltemos para uma relação com o

corpo que permita intensidades poéticas e críticas. Não questionar o modo pelo qual nos relacionamos com o nosso corpo e os nossos fazeres na vida cotidiana nos lançaria no plano de uma condição de vida passiva da instrumentalidade denunciada por Arendt (2016).

Nesse caminho, a nossa análise permitiu mostrar que não basta o exercício do pensamento que não inclua a dimensão do corpo e das sensorialidades para que possamos conduzir uma crítica do presente capaz de transformar as tecnologias de dominação do biopoder, conforme apontado por Foucault (2008, 2024). Nosso bordado textual está composto por misturas de pensamento e corpo, conceitos e práticas, materialidades e incorporais. Nessa condução das linhas, percebemos que as materialidades instigam a criação. As forças das matérias expõem uma poética que exige o silenciamento dos corpos. Fazer silenciar não representa ausência de movimento. O silêncio é inaugurado pela potência poética da lentidão da confecção do artesanato. Esse ritmo próprio da habitação dos espaços poéticos e da experiência inédita do tempo possibilita às mãos escutar o silêncio do corpo. Conforme observa Nery (2016), ao pesquisar os pequenos objetos, em sua obra *Ecossistema inventado: a casa dos pequenos objetos*, com a evocação do “[...] silêncio que o trabalho pede, se chega devagar para perto de algo quase imperceptível”. Os objetos e as matérias, no fazer artesanal, convocam os sentidos à calmaria do silêncio.

As experiências inventivas artesanais – em contato com os afetos das materialidades, os encontros com o próximo, com o coletivo, com o imaterial das interações verbais – têm a capacidade de alterar percepções, conceitos, sensações e memórias. Elas podem transformar os corpos e fomentar o pensamento crítico que aponta para formas inusitadas de sentir, criar e pensar. O fato de pensarmos o fazer artesanal circunscrito em atividades que revelam uma estética do cotidiano nos remete ao sentido ético e poético da vida, aos encantamentos da atividade contemplativa e de uma sensibilização para nos voltarmos ao plano da vida comunitária. Esse olhar ao outro depende de uma construção contínua de uma ética e poética de cuidado que possa romper com as dinâmicas de hiperexcitação que nos atravessam em nossas atividades diárias.

A hiperestimulação dos corpos intensificou o subjetivismo interiorizado da vida privada, conduzindo ao agravamento do isolamento do homem e da mulher na atualidade. Em

sentido contrário, a expansão das vivências artesanais no cotidiano tem a potencialidade de nos retirar das trivialidades da vida privada, que entorpecem os sentidos. Essas vivências artesanais nos convidam a ampliar o nosso campo de visão e o nosso repertório gestual, sensorial e afetivo para que possamos estar receptivos ao outro, às diferentes paisagens que a vida nos oferta e às sutilezas das relações com o mundo.

A pesquisa também nos conduziu às micropoéticas, às quais estava atenta a comunidade da Grécia Antiga, que exercia o cuidado de si cotidianamente. Já o estudo do fazer artesanal no período medieval nos permitiu compreender uma outra forma de relação social apontada por Sennett (2009) como de cooperação, convivência, troca social, produzir junto. Na própria modernidade, foi possível reconhecer a força crítica da inventividade da arte-artesanato em projetos como o do MAO, que afirmam a potência do fazer artesanal como forma de aproximar a arte da vida.

O bordado que o texto da tese construiu abrange enlaces que se alteram entre o cuidado de si referente ao mundo grego antigo e os modos de criação dos artesãos-artistas do período medieval até o Renascimento. Essas relações com a criação e com os corpos apresentam transformações radicais a partir da modernidade. No entanto, ao utilizarmos os *fiões* dos artistas e demais pensadores, aprendemos que a potência da atitude poética pode fazer irromper novas formas de vida. Deixamos como última costura artesanal o caminho do meio: nem o pessimismo de que tudo estaria dominado, tampouco uma solução de apropriação de um suposto modelo de vida que aponta para o passado nostálgico.

O campo da arte contemporânea nos auxiliou a repensar a pluralidade de relações que podemos constituir com as atividades artesanal-artísticas. Uma vez que a arte contemporânea está voltada para a exploração das experiências poéticas cotidianas, ela também nos possibilitou a abertura dos fios metodológicos. Ela nos guiou às multiplicidades de referências para interpretar o mundo, nos oferecendo movimentos às epistemologias rígidas das teorias e práticas sobre artesanato-arte.

Olhar para a trajetória cotidiana das microrrelações que percorrem nossos corpos nos pequenos fazeres é determinante para a análise do cuidado de si. Nossa aposta é que o fazer artesanal, como micropoética do cotidiano, possa despertar a coragem de sentir o mundo

como pela primeira vez. Essa experiência ética e poética apontada pelos gregos antigos e pelos artistas-artífices, segundo a orientação de Foucault (1982, 2007b, 2010b, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d, 2017e, 2017f, 2022), Bachelard (2001) e Matisse (1999), se articula com as ressonâncias que os fios da *aisthesis* artesanal destacaram no nosso bordado conceitual. Nesse sentido, o fazer artesanal ou as pequenas artes teriam a potência de gerar embaraço ao poder, como nos encontros que propõem com o corpo, a memória, os prazeres, o lúdico, a alegria, o desejo e a imaginação. Assim, o fazer artesanal implica uma atividade que se origina no corpo e nos revela prazeres sensoriais como o toque, a visão das cores, das formas, os odores, as gestualidades, os diferentes esforços e sabores.

Redirecionar a nossa atenção para os simples fazeres cotidianos é não apenas incluir as vivências sensoriais que nos atravessam no cotidiano, mas restituir a grandeza poética da vida ela mesma. Tal atitude requer também uma postura crítica, ética e política, de questionarmos como conduzimos o nosso corpo nas nossas relações diárias e com os demais. Nesse caminho, o nosso estudo voltou-se para a análise dos efeitos do fazer artesanal no cotidiano, o que conduziu a uma perspectiva dos detalhes, das pequenezas, das delicadezas das feitura com as mãos, dos gestos e das microrrelações.

Quando nos dedicamos a uma atividade artesanal, podem ocorrer mudanças, ainda que simples e pequenas, na relação que estabelecemos até mesmo com os objetos produzidos. É um canal que pode abrir-se para profundas transformações. Potencializar a experiência e a afetividade, reinventar o corpo, sensibilizar os sentidos, nos aventurar na alegria criadora com as materialidades e a produção de sonhos, produzir pensamentos críticos aos regimes hegemônicos de normatização e domesticação do corpo são um convite que nos fazem o artesanato e suas materialidades.

O poder necessita aniquilar os sonhos porque eles são revolucionários, constituem uma força movente que nos lança para outros desejos, criações e nos permitem habitar outras realidades. Os sonhos apresentam potencial estético, ético e político na medida em que eles produzem deslocamentos e a possibilidade de se afirmar uma *vida outra*, visto que o devaneio que proporcionam reflete uma pluralidade de forças e nos impulsiona para vários caminhos. Por isso, é preciso criar; pois a criação é sempre potencializadora de sonhos, de reflexões e de

transformações. E, por esse motivo, o sonho e a criação formam uma potente força de resistência ao ideal de vida de trabalho e consumo.

Embora pensar uma vida artista possa prescindir do artesanato-arte como uma atividade monumental do artista, isso não significa que devemos ignorar as importantes indicações que o fazer artesanal nos propicia a fim de pensarmos a emancipação dos sujeitos e coletivos (Foucault, 2010a, 2017a). Embora o artesanato-arte não nos dê garantias da liberdade, a ausência de uma experimentação artesanal – que pode ser vivenciada de diferentes maneiras – pode despotencializar a nossa capacidade de sentir e de perceber o mundo de forma crítica.

Esses foram alguns desdobramentos que o nosso tecido conceitual permitiu costurar, dentre os tantos fios soltos que nos ofertam outras possíveis costuras. Como última amarração antes de concluir o nosso tear, aludimos agora às linhas inspiradas dos poetas: as mãos, prolongamento do nosso corpo, são mãos que ouvem, enxergam, sentem os odores, pensam e sonham o mundo. Nas pontas dos dedos, todo o nosso corpo está presente; também está presente a nossa alma, que desliza entre as mãos quando tocamos a criação. A mesma alma dispersa que se espalha com o corpo fragmentado é a alma que acompanha os movimentos mais finos dos dedos na respiração concentrada e atenta da interação com as forças da matéria e encontra o seu centro na delicadeza do pincel.

Como em uma brincadeira de criança, o corpo e a alma se encontram na matéria. O corpo se metamorfoseia ao sentir as texturas, os cheiros, as sonoridades, o frio, o quente e as cores. Em meio às misturas invocadas pelas sensações, as matérias obrigam o corpo a pensar. Corpo e alma se separam quando dizemos: *corpo e alma*. Na criação, não há essa separação entre o corpo e a alma – somente há suas misturas. De Michelangelo aos artesãos anônimos, só há fabricação de uma obra se o corpo e a alma se deslocarem para as mãos com o fim de vencer as forças das matérias.

Na relação do nosso corpo com as matérias, experimentamos outros mundos possíveis e imprevisíveis. Ao produzirmos um quadro ou um vaso, o nosso corpo é como uma *topia* da qual, conforme assinala Foucault (2013), não podemos sair, pois estamos presos a esse corpo. No entanto, o nosso corpo, como lugar que nos fixa aos espaços, também nos

permite navegar para a criação de utopias. Esse devaneio, que é um sonho desperto, conduz a uma pausa que suaviza a nossa existência. A realidade tenta dominar os nossos sentidos e, por vezes, até aniquilar o nosso corpo, seja pela finitude, da qual não podemos tampouco escapar, seja porque o nosso corpo não se conforma às vivências dos homens sérios. Até os nossos sonhos são ameaçados; mas descobrimos que somos nós mesmas que estamos tentando destruí-los. Não que sejamos responsáveis pelo desejo de não sonhar, mas acontece que também aprendemos a forma de aniquilar nossos sonhos.

A manualidade é muito perigosa! Isso entenderam os burocratas e também Platão (2020), quando expulsou os poetas da república ideal. Até hoje, os poetas são segregados, principalmente se eles pensam com as mãos, pois esses são os mais temidos. Na manualidade, o corpo aprende a ser mais, a desejar, a fantasiar, a brincar, a se multiplicar. As mãos nos ensinam a pensar no contato com as materialidades, nos disse o filósofo Bachelard (2001). Espinoza, pensador que defende a potência do corpo, carrega um casaco com marcas de facadas para lembrar-se de que pensar o corpo é perigoso (Deleuze, 2002, p. 12). Mas, ao lembrar dos filósofos, nos recordamos mais é de Nietzsche (2005, 2017, 2020), pensador que valoriza a vida e a arte como amalgamadas. Será que Nietzsche também foi influenciado pelos sistemas classificatórios de hierarquização quando diz que a música é a arte mais elevada? É, parece que nem Nietzsche escapou das garras do *logos*... Mas, não nos esqueçamos de que o filósofo afirmou que Deus é uma mulher que dança!

Como podemos dizer que o nosso corpo não pensa se são as nossas mãos que transformam as matérias em objetos magníficos? Na verdade, são necessárias muitas misturas de corpos, sentidos, imaginações, pensamentos, sem os quais os objetos mais extraordinários não seriam possíveis. Nunca estamos mais vivos do que quando o nosso corpo se move em face dos sonhos com as matérias. Em contato com as materialidades, o esforço do nosso corpo encontra o extraordinário da vida na alegria da criação, pois é na invenção com as materialidades que mais sentimos o nosso corpo. Nossas sensorialidades se embaralham e se confundem, mas o nosso pensamento é claro. Nossas materialidades nos advertem sobre a finitude do nosso corpo, mas também sobre a divindade e a utopia da imortalidade do instante.

No fazer manual, nos transportamos da *topia* do nosso corpo para as *heterotopias* das materialidades, que por sua vez nos conduzem aos sonhos das utopias plurais. Ao habitar outros mundos, o nosso corpo, do qual não nos separamos, habita outros locais e, nesse momento, assume outras corporeidades. Não se pode habitar utopias sem transformar o corpo. As sensorialidades abrem caminho para a alma habitar outros mundos.

Se o museu é uma das *utopias de eternidade*, como fala Foucault (2013, p. 26), o artesanato é a heterotopia do instante alegre e do aconchego dos afetos. O corpo e as materialidades comungam do mesmo princípio e, por isso, nos recordam da finitude como a expressão *memento mori*. O artesanato nos lembra da sabedoria grega, do potencial do ócio, da convivência na *pólis* e do exercício da liberdade. O artesanato não nos dá garantias dessa liberdade, mas ele nos convida a devanear, a pensar, a imaginar, a penetrar no ócio – a sonhar, enfim.

Segundo Paz (1991, p. 57, grifo nosso):

Os artistas não raro esquecem que sua obra é dona do segredo do verdadeiro tempo: não a eternidade vazia, mas a vivacidade do instante. [...] A indecência do lixo não é menos patética que a falsa eternidade do museu. O artesanato não quer durar milênios nem está possuído pela pressa de morrer logo. Transcorre com os dias, flui conosco, desgasta-se pouco a pouco, não busca a morte nem a nega: aceita-a. Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano. É um objeto útil, mas também belo; um objeto que dura, mas que acaba e se resigna a acabar; um objeto que não é único, como a obra de arte, e que se pode substituir por outro objeto parecido mas não idêntico. *O artesanato nos ensina a morrer e, assim, nos ensina a viver.*

REFERÊNCIAS

- ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo; ESCOBAR, Ticio. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- ALMEIDA, M. *Laban e o corpo intenso*. Curitiba: Editora CRV, 2014.
- ALMEIDA, Marcus Machado Vinícios. *Corpo e arte em terapia ocupacional*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.
- ANTUNES, Ricardo Luiz Coltro. A erosão do trabalho. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1 maio 2009. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0105200908.htm>. Acesso em: 14 jan. 2021.
- ANZALDÚA, Gloria et al. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- _____. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2006.
- _____. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022a.
- _____. Direitos públicos e interesses privados: uma resposta a Charles Frankel. In: _____. *Ação e a busca da felicidade*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018. p. 209-223.
- _____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022b.
- _____. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- _____. Trabalho, obra, ação. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, v. 7, n. 2, p. 175-201, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/163481/157146>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos, 2014.

_____. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2020.

_____. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Tratados de lógica*. Madrid: Gredos, 1988.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. **Fundamentos da cromossonia**: sinestesia, arte e tecnologia. 1999. 199 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. Sinestesia e percepção digital. *Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, São Paulo, v. 6, p. 245-266, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. Correspondências. In: _____. *Flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.

_____. *Vida para consumo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: _____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977a. p. 205-225.

_____. Mundos artísticos e tipos sociais. In: GILBERTO VELHO (Org.). *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977b. p. 9-26.

BENITES, Tatiana. *Marketing sensorial: como utilizar os cinco sentidos para atrair clientes*. São Paulo: Comunica-T, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. 1).

_____. *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 103-149. (Obras Escolhidas, v. 3).

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 jul. 2025.

BOTTO, Isabel. Prefácio. In: MORRIS, W. *Artes menores*. Lisboa: Antígona, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 243-316.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o *Ensaio sobre a obra de arte* de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia: Revista de Literatura*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>. Acesso em: 28 jul. 2025.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Las culturas populares en el capitalismo*. 4. ed. Cidade do México: Nueva Imagen, 1982.

CASTELO BRANCO, Guilherme. *Biopolítica e estética da existência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2020.

_____. Estética da existência, resistência ao poder. *Revista Exagium*, v. 1, p. 1-13, 2008. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12172791/estetica-da-existencia-resistencia-ao-poder-guilherme-exagium>. Acesso em: 16 ago. 2019.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

_____. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*, 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

_____. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

CLARK, L. Livro obra Lygia Clark. **Acervo**: 1965 – Da magia do objeto [diário 1] <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59271/da-magia-do-objeto>

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1.

_____. *O anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

_____. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2000. 233 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/197855>. Acesso em: 8 set. 2024.

DYLAN, Bob. Mr. Tambourine Man. In: _____. *Bringing it All Back Home*. [S.l.]: Columbia, 1965. Disponível em: <https://www.bobdylan.com/songs/mr-tambourine-man/>. Acesso em: 26 abr. 2025.

ESCOBAR, Tício. Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas. In: CATÁLOGO Museo Arte Indígena. Assunção: Centro de Artes Visuales; Museo del Barro, 2008a. p. 9-23.

_____. *El arte fuera de sí*. Assunção: CAV; Museo del Barro-Fondec, 2004.

_____. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008b.

_____. *Imagen e intempérie: las tribulaciones del arte em los tempos del mercado total*. Buenos Aires: Clave Intelectual, 2015.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263/54376>. Acesso em: 4 mar. 2021.

FIGUEIREDO, L. C. M.; SANTI, P. L. R. *Psicologia: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours (1984). In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Quarto Gallimard, 2017a. p. 1.428-1.450.

_____. *Dizer a verdade sobre si*. Toronto: UBU, 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 18. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2024.

_____. *História da sexualidade 2: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007a.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.

_____. Introdução. In: _____. *Ditos & escritos I*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté (1984). In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Quarto Gallimard, 2017b. p. 1.527-1.548.

_____. L'herméneutique du sujet (1982). In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Quarto Gallimard, 2017c. p. 1.172-1.184.

_____. Le souci de la vérité (1984). In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Quarto Gallimard, 2017d. p. 1.487-1.497.

_____. *Microfísica do poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2015.

_____. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. *O governo de si e dos outros: curso no Colégio de France (1982-1983)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. Qu'est-ce que les Lumières? (1984). In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Quarto Gallimard, 2017e. p. 1.381-1.397.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma visão do trabalho em andamento. In: *Michel Foucault: o dossier – últimas entrevistas*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984. p. 49-50.

_____. Une esthétique de l'existence. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Quarto Gallimard, 2017f. p. 1.549-1.554.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALLEN, Anthea. *Women artists of the Arts & Crafts Movement*. Nova York: Pantheon, 1979.

GAMA, Ruy. *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Nobel Edusp, 1987.

GILBERTO VELHO. Autoria e criação artística. In: SANTOS, Gilda; GILBERTO VELHO (Org.). *Artifícios & Artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 135-142.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. In: HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; SILVA, Adriana de Oliveira (Org.). *Bixiga em artes e ofícios*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 223-257.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

HAN, Byung-Chul. All That Is Solid Melts Into Information. *Noema Magazine*, 21 abr. 2022. Entrevista concedida a Nathan Gardels. Disponível em: <https://www.noemamag.com/all-that-is-solid-melts-into-information/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

_____. *O aroma do tempo: um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

_____. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

_____. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2024.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. La industria cultural: iluminismo como mistificación de las masas. In: _____. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. Disponível em: https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf. Acesso em: 15 dez. 2020.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

IMBRIZI, J. Para além da contraposição entre trabalho e arte. In: VIEIRA-SILVA, M. et al. (Org.). *Psicologia social e políticas públicas: saberes e práticas psicossociais*. São João Del-Rei: Editora da UFSJ, 2006. p. 91-103.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 3. ed. Brasil: Martins, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

_____. *A resposta à pergunta: o que é o esclarecimento?* São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

JORGE, Inês Pereira Guerreiro. *A teia de Penélope: encontros e desencontros entre a arte e o artesanato na época contemporânea*. 2014. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Nova, Lisboa, 2014.

LAÉRCIO, Diógenes de. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. [Apresentação]. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: textos essenciais vol. 12 – o artista, a formação e a questão social*. São Paulo: Editora 34, 2013.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

_____. O desenho e a cor. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *A pintura: textos essenciais vol. 9 – o desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 9-18.

LIMA, Ricardo Gomes. Arte popular e artesanato: falamos da mesma coisa? *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Seropédica, v. 31, n. 1, p. 95-109, jan./jun. 2009.

_____. Artesanato em debate: Paulo Keller entrevista Ricardo Gomes Lima. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 8, n. 15, p. 187-210, 2011.

_____. Estética e gosto não são critérios para o artesanato. In: CENTRAL ARTESOL. *Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla*. São Paulo: Programa de Artesanato Solidário, 2002. p. 23-37.

_____. *Objetos: percursos e escritas culturais*. São Paulo: Centro de Estudos da Cultura Popular, 2010.

LUCZINSKI, Giovana Fagundes. *O fazer artesanal como trabalho (ou labor?) na hipermodernidade: potências, tensões e ambiguidades*. 2017. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.bdt.uerj.br:8443/bitstream/1/15173/1/Tese_Giovana%20F%20Luczinski.pdf. Acesso em: 10 nov. 2020.

MACHADO, Roberto. *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

MARCUSE, Herbert. *La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

MATISSE, H. É preciso olhar a vida com os olhos de criança. In: CORDI, Cassiano et al. *Para filosofar*. São Paulo: Editora Scipione, 1999.

MEIRELES, Cecília. *Artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

MELLO, Margo de. *Estudos do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2023.

MILLS, Charles Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MOREIRA, Fernando José de Santoro. Arte no pensamento de Aristóteles. In: Fernando Pessoa (Org.). *Arte no pensamento*. 1. ed. Vitória: Museu do Vale do Rio Doce, 2006. p. 72-88. Disponível em: http://jayrus.art.br/Apostilas/LitLatina/arte_no_pensamento_de_aristoteles.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

MORRIS, William. *Artes menores*. Lisboa: Antígona, 2003.

NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre o império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

NERY, Roseli Aparecida da Silva. *Ecossistema inventado: entre olhares e gestos – a casa aberta de pequenos objetos*. 253 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/141230/000992551.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 nov. 2024.

_____. *Intimidades entrelaçadas: gestos, olhares e objetos na arte contemporânea em uma experiência singular*. 2003. 142 p. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Acesso em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3636/000390761.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Editora Escala, 2005.

_____. *Livro dos filósofos*. São Paulo: Moraes, 1987.

_____. *Más allá del bien y del mal: preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza Editorial, 2020.

PALERMO, Zulma. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

PAREDES, Julieta Elsa. Despatriarcalización: una respuesta categórica del feminismo comunitario (descolonizando la vida). *Revista de Estudios Bolivianos*, v. 21, p. 100-115, 2015.

_____. *Hilando fino desde el feminismo indígena comunitario*. La Paz: Cedec y Mujeres Creando Comunidad, 2010.

_____. *Para descolonizar el feminismo 1492 entronque patriarcal*: la situación de los pueblos originarios de Abya Yala después de la invasión de 1492. La Paz: Feminismo Comunitario de Abya Yala, 2020.

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. *El tejido de la rebeldía: ¿Qué es el feminismo comunitario?* La Paz: Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PAZ, Octávio. *Convergências*: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *O arco e a lira*: o poema, a revelação poética, poesia e história. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Ela canta, pobre ceifeira*: poesia I (1902-1929). Sintra: Europa-América, 1995. Disponible em: <http://arquivopessoa.net/textos/2429>. Acesso em: 15 abr. 2025.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: Martin Claret, 2021.

PIFANO, Raquel Quinet. Desenho como expressão da razão teórica. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, p. 107-126, 2016. Disponible em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20863/15289>. Acesso em: 29 jul. 2019.

PLATÃO. Banquete. In: *Diálogos III*. 1 ed. Madrid: Gredos, 1988.

_____. *Dialogos IV*: República. Madrid: Gredos, 2020.

PRICE, Sally. Objetos de arte e artefatos etnográficos. In: _____. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 120-142.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

QUINTANA, Laura. *Política de los cuerpos*: emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière. Barcelona: Herder Editorial, 2020.

_____. *Rabia*: afectos, violencia, inmunidad. Barcelona: Herder Editorial, 2021.

QUINTANA, Laura; SOTO, Damián Pachón. *Espacios afectivos: instituciones, conflicto, emancipación*. Barcelona: Herder Editorial, 2023.

RAMOS, Julio. Os tempos múltiplos: uma conversa com Ticio Escobar. *Caracol*, n. 4, p. 96-127, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Milena Manhães et al. Topofilia e expressões imagéticas sobre o turismo: contribuições perspectivas da comunidade quilombola da Rasa (Armação dos Búzios – RJ). *(Syn)thesis*, v. 16, n. 2, p. 74-96, 2023.

RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. Selvatiqueza (excerto de *A natureza do gótico*). *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, n. 4, p. 67-76, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44674/48296>. Acesso em: 16 ago. 2025.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2024.

_____. *O artífice*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHINER, Larry. *La intervención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós Estética, 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcantini. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16429/11183>. Acesso em: 11 maio 2022.

SOUZA, Geruza Valadares. El concepto de originalidad en el arte y sus determinantes en la experiencia creativa en la contemporaneidad. *Human Review: Revista Internacional de Humanidades*, v. 9, n. 2, p. 113-125, 2020. Disponível em: <https://eaapublishing.org/journals/index.php/humanrev/article/view/865/983>. Acesso em: 27 abr. 2025.

TEMPOS modernos. Direção: Charles Chaplin. EUA: United Artists, 1936. 86 min.

THE DANGER of a single story. *TED*: Ideas Worth Spreading, jul. 2009. Palestra em vídeo. 18 min. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript. Acesso em: 4 mar. 2025.

THOMPSON, Edward Palmer. *William Morris*: de romântico a revolucionário. Valência: Edicions Alfons el Magnànim, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. *Trabalho e escravidão na Grécia Antiga*. São Paulo: Papirus, 1989.

VIANNA, Klauss. *A dança*. 8. ed. Rio de Janeiro: Summus Editorial, 2018.

WEISS, Ana. Ana Maria Maiolino faz arte do cotidiano. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1999.