



Entre a Tradição e a Criação: a Cerâmica do Alto Vale do Ribeira

Between Tradition and Creation: Ceramics
in the Upper Ribeira Valley

Revista Portuguesa de Educação Artística,
Volume 13, N.º 1, 2023
DOI: 10.34639/rpea.v13i1.221
<https://rpea.madeira.gov.pt>

Conrado Marques da Silva de Checchi
UFSCar/SP – Brasil
conradomarq@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo apresentar processos educativos provenientes da criação cerâmica de grupos ceramistas do Alto Vale do Ribeira, localizado ao sul do estado de São Paulo – Brasil. A tradição cerâmica nesta região remonta há muitas gerações, sendo o resultado de profundas ligações de seus moradores com a ancestralidade deste lugar. A partir dos resultados preliminares da pesquisa de doutorado em andamento, nos voltamos a esta prática social almejando encontrar os sentidos compartilhados pelas ceramistas que oportunizem uma reflexão acerca dos valores próprios dessa atividade do barro e, neste intuito, as dimensões que possam fortalecer os vínculos entre a criação e a tradição. Como procedimento metodológico coletamos discursos das ceramistas e analisamos segundo o procedimento de análise do fenômeno situado. A categoria aqui apresentada leva o título: “O barro é minha vida, o Barro é o meu viver!” e trata de certas especificidades operantes no trabalho popular com o barro, as experiências materializadas que revelam o seu domínio em dinâmicas que afirmam as identidades sociais ao mesmo tempo que expressam e renovam seu sentido coletivo.

Palavras-chave: Processos Educativos; Tradição; Criação; Cerâmica; Alto Vale do Ribeira

ABSTRACT

This article aims to present educational processes from the ceramic creation of pottery groups from Alto Vale do Ribeira, located in the south of the state of São Paulo – Brazil. The ceramic tradition in this region dates back many generations, being the result of deep connections of its residents with the ancestry of this place. Based on the preliminary results of the doctoral research in progress, we turn to this social practice aiming to find the meanings shared by the ceramists that provide an opportunity to reflect on the values of this clay activity and, in this regard, the dimensions that can strengthen the links between creation and tradition. As a methodological procedure, we collected speeches from the potters and analyzed them according to the procedure of analysis of the situated phenomenon. The category presented here is entitled: “I have love for what I do” and deals with certain specificities operating in popular work with clay, the materialized experiences that reveal their domain in dynamics that affirm social identities while expressing and renewing their collective sense.

Keywords: Educational Processes; Tradition; Creation; Ceramics; Alto Vale do Ribeira

1. Introdução

O presente artigo apresenta parte dos resultados preliminares da pesquisa de doutorado em andamento que tem como premissa a investigação de processos educativos provenientes da criação cerâmica de grupos do Alto Vale do Ribeira, localizado ao sul do estado de São Paulo – Brasil. Nos voltamos assim a esta prática social almejando encontrar os sentidos compartilhados pelas ceramistas, os valores próprios dessa atividade do barro, de modo a oportunizar reflexões que possam fortalecer os vínculos entre a criação e a tradição deste lugar.

A região do Alto Vale do Ribeira é considerada a maior área contínua de preservação de Mata Atlântica do Brasil, parte deste patrimônio é resultado do cuidado que seus habitantes possuíram com a localidade, povos indígenas, quilombolas e caiçaras que guardaram nos vínculos com a terra e nas relações com todos os seres vivos, fauna e flora, saberes para prosseguirem entre gerações uma vida fortalecida em suas culturas. Em meio a esse lugar, a prática cerâmica veio sendo realizada segundo técnicas transmitidas pelas antigas mestras que repassaram os conhecimentos do barro para filhas, sobrinhas e vizinhas nos bairros rurais onde ainda hoje habitam as ceramistas. Como resultado desse envolvimento pautado em conhecimentos elaborados nos vínculos cotidianos, podemos observar os ensinamentos ancestrais que tem validado as características do fazer do barro, bem como as profundas raízes que a prática possui na região.

O Alto Vale do Ribeira reúne um número significativo de ceramistas¹, as quais se articulam indi-

vidualmente ou em grupos para produzirem². Aos grupos, por compartilharem de ensinamentos de mestras nas regiões em que vivem e possuem traços semelhantes no feitio, também denominamos núcleos de produção. Reunidos os núcleos, as ceramistas dão formas a um único polo de atividade cerâmica que agrega características que as unificam e imprimem identidades expressivas na composição bem como nos modos de organização e venda das cerâmicas. Ao todo, o polo cerâmico do Alto Vale do Ribeira reúne cerca de vinte ceramistas, organizadas em oito grupos que se distribuem em cinco núcleos: i) Cidade de Apiaí, no bairro rural encapoeirado estão três grupos: Arte nas Mãos, Recanto da Cerâmica e Grupo das Mestras; ii) Cidade Apiaí, no bairro rural mineiros, está o grupo: Grupo Arte Loose; iii) Cidade de Itaóca, no bairro gurutuba, estão os grupos: Ceramista Abraão; Ateliê Oleira Mendes; iv) Cidade de Barra do Chapéu, no Bairro Ponte Alta, está o grupo: Ceramistas de Ponte Alta; v) Cidade de Bom Sucesso do Itararé, está o grupo: Ceramistas de Bom Sucesso do Itararé³.

A cerâmica do Alto Vale do Ribeira é resultado de profundas ligações dos habitantes da região com o lugar, tendo assim adquirido ao longo do tempo ca-

2 Para uma maior aproximação dessa prática popular, entendemos os grupos cerâmicos como sendo aqueles em que as integrantes se reúnem para trabalhar conjuntamente, compartilhando um mesmo espaço de produção. À reunião de grupos denominamos núcleos, pois integram os grupos de bairros ou cidades, conformando uma mesma rede de conhecimentos e práticas que fazem referências a mestras reconhecidas pelas comunidades. Deste modo, um grupo de ceramistas compõe junto com outros grupos um núcleo, organizado pelas referências expressivas, materiais e simbólicas de uma mesma localidade territorial. O conjunto desses núcleos, consideramos neste estudo ser um polo.

3 Apesar da cidade de Bom Sucesso do Itararé não integrar o Alto Vale do Ribeira, mas avizinhar-se dele, suas ceramistas compõe a presente investigação, pois além compartilharem um feitio cerâmico semelhante, suas memórias as inserem nessa manifestação, pois remetem aos fluxos migratórios de povos que habitaram esta grande área, dentre eles estão os povos da etnia indígena Kaingang e também Quilombolas que possuíam outros valores geopolíticos dos que atualmente definem a cartografia regional.

1 Embora haja homens ceramistas, nos referiremos ao gênero feminino daqui em diante para se referir às/aos ceramistas, dado que a grande maioria no Alto Vale do Ribeira, são mulheres.

racterísticas que demonstram seu aperfeiçoamento peculiar e expressivo pautado por valores amparados no próprio gosto dos indivíduos, resultado do envolvimento formal dos grupos com essa manifestação local. Dentre os procedimentos de trato com o barro que unificam as ceramistas é predominante a técnica do acordelado, também conhecida pelo nome de “rolete” por motivo da modelagem com rolinhos de argila sobrepostos. Decorrente os ensinamentos da tradição, a cerâmica apresenta algumas características marcantes como o alisamento das peças, depois de moldadas, com as mãos e com a ajuda de utensílios como o sabugo de milho ou casca de cuité, do termo tupi *kuya e'tê* (cuia verdadeira). Após a secagem, antes da queima da cerâmica, o polimento das peças é realizado com pedras do rio Ribeira de Iguape. Além destas peculiaridades, a retirada do barro e a queima das peças já prontas, seguem o roteiro lunar, sendo priorizada a lua minguante, havendo a preocupação com a recuperação dos barreiros.

Historicamente, a cerâmica na região possui outras distinções, os desenhos criados sob as peças utilizam como pigmentação a própria argila, também reconhecida como taguá, do tupi *ta'wa*, que quer dizer argila amarela, apesar de possuir várias pigmentações por ser colhida em diferentes locais da região, principalmente em área aluvional. As pinturas desde sempre foram reconhecidas como atributos característicos, principalmente quando feitas com os dedos tal como as mestras faziam, apesar de atualmente os pincéis serem utilizados pelos diferentes grupos. Contudo, vale ressaltar a existência de diferenciações na produção cerâmica entre os grupos, como em Itaóca que utiliza argila peneirada nas panelas e em outros que aderiram em certas peças outros tipos de tinta para finalização de esculturas.

Com o passar dos anos, os utensílios de argila como panelas, copos,oringas, tigelas, etc., que eram feitos para uso e também para escambo foram perdendo a preferência por outros utensílios provenientes da produção industrial, como panelas de alumínio e plásticos com múltiplas funções. Em meio as mudanças provenientes do século XX, a atividade cerâmica também foi adquirindo outros contornos, relacionados a demandas como o turismo e encomendas de diferentes quantidades, consumidores e revendedores, como resultado, os grupos no Alto Ribeira vieram enfrentando períodos ora marcados pela escassez de demandas⁴ e, em outros, com incentivos via projetos de fomento⁵. Entretanto, a criação do barro ao longo dos anos tem persistido e adquirido novos adeptos, mulheres e homens que tem encontrado na cerâmica um meio de vida e de expressão de sua gente, de sua terra.

A criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira, tem sido resultado de múltiplas influências e novas possibilidades pelo contato com clientes provindos de feiras de artesanato em diferentes esferas, municipais, estaduais, federais ou até mesmo pela articulação via internet. As peças criadas pelas ceramistas não se resumem apenas a utilitários, mas contemplam todo um universo figurativo compartilhado em que os adornos surgem como extensão de um saber-fazer cuidadoso com o meio ambiente e as pessoas com quem convivem, novidades oportunizadas pela exposição a diferentes públicos consumidores

4 Muitas das ceramistas são agricultoras e realizam um segundo turno do dia dedicado à cerâmica, ou se dedicam exclusivamente ao plantio em períodos sazonais. Por essa razão, em certos grupos, o tempo de dedicação à cerâmica acaba sendo limitado a essas condições, intimamente ligadas à rentabilidade da tarefa. Sendo assim, caso não haja incentivos externos que auxiliem, como a existência de feiras locais e regionais, bem como o auxílio para a ida em eventos com expositores adequados, a atividade cerâmica encontra desafios para difusão da prática.

5 Uma ampla descrição dos projetos realizados junto com os grupos de ceramistas do Alto Vale do Ribeira pode ser encontrada no estudo realizado por Joseneide de Fraga de Souza (2015).

e adeptos que se lançam a encontrar na cerâmica um ofício.

Proveniente dessa imaginação arraigada na cultura de um lugar, uma moringa surge no formato de um corpo de boneca, assim como um recipiente para serviço de mesa para feijoadas é modelado inspirado no corpo de um porquinho, com focinho e rabinho. Por essa marca de liberdade, as peças carregam nos traços não apenas lembranças de um fazer, mas o delineamento de uma história que continuamente se reinventa, onde as características de cada ornamento ou forma, delimitam as particularidades imaginativas de cada ceramista de encontro com as memórias das antigas mestras que mantiveram acesas as trilhas da criação.

2. Tradição e Criação: Processos Arraigados na Cultura de um Lugar

Muito comum em nossos dias a atribuição quase mágica à criatividade e, aliada a essa concepção, de que a arte abriga um espaço exclusivo e restrito, como se em outros campos do fazer humano fossem inexistentes a liberdade de ação em extensão emocional e intelectual (Ostrower, 2008). Essas reflexões estão ancoradas em um dos debates mais comuns no estudo da arte, que é a dicotomia entre arte e artesanato e que culminaram com a independência do pensamento estético frente a outras capacidades de nossa formação humana. Tal separação é proveniente do pensamento e cultura ocidental, que resultou na qualificação da exclusividade artística apenas aos objetos que encerram em suas formas, nos jogos de sua presença, uma maneira específica de tratamento da realidade (Goldstein, 2014).

Tal concepção moderna de arte foi constituída a partir de três ideias fundamentais que prosseguem

como marcadores definitivos do sistema operacional artístico e que tiveram como ponto de elaboração e categorização como disciplina independente, a obra de Immanuel Kant (2007), especificamente a partir do texto *Crítica do juízo estético*, de 1790, na qual a experiência estética se projeta como fundamento epistemológico sistematizado no desinteresse e na inutilidade prática. Decorrente a esta primeira definição, que estabelece que a obra de arte não pode possuir motivações utilitárias, econômicas ou religiosas, estão outras colocações, como o princípio de que a obra de arte aglutina em si o componente da inovação, aspecto que impõe sob ela a necessidade da originalidade e do ineditismo exclusivo. Consequente, em terceiro lugar, a autoria da obra tem de se referir à assinatura de um artista reconhecido pelo sistema artístico, formado por seus pares, as instituições e a crítica de arte.

Foi durante o século XIII que essa concepção se popularizou, concomitante com o desejo da burguesia europeia se consolidar como sujeito histórico, de modo que a categoria do estético se tornou parte da luta da classe média por prestígio e reconhecimento, de tal modo que a construção do pensamento estético moderno pode ser considerada como parte inseparável da “[...] construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social” (Eagleton, 1993, p. 8). Em consequência de todo esse movimento de busca por hegemonia política, a palavra artista passou a conferir originalidade e descrição de talento para aquelas/es que até então eram reconhecidas como artesãs/ãos, sendo assim utilizada para qualificar pintoras/es, escultoras/es e escritoras/es.

Sob tal argumentação, o terreno artístico popular encontrou-se em solo movediço, com discriminações relacionadas ao folclore e ao artesanato, o

reconhecimento da criação popular tem sido marcado por um processo que tem tornado sua definição difícil, bem como sujeito a adquirir posições menores que fazem com que sua expressividade, constituída por conteúdos culturais pujantes, densos de elementos simbólicos e traços utilitários, tenha suas formas achatadas e diminuídas (Escobar, 2014).

Uma vez que para os setores populares, a produção estética se dá através de rituais e artesanatos cujas manifestações não se prendem apenas aos aspectos técnicos, reduzir toda amplitude expressiva de grupos e povos inteiros a esta única dimensão, nos conduz a argumentos discriminatórios e conseqüentemente, segregadores (Frade, 2006; Mascellani, 2009). O que se coloca assim problemático, é que em diferentes culturas populares resulta difícil e até mesmo sem propósito a demarcação de limites em que a função estética poderia se encontrar nas formas artísticas ou nos rituais, em virtude que estão sempre vinculadas por outras funções, como sociais, lúdicas, religiosas e outras que as animam e fazem vigorar no tempo (Frota, 2005; Goldstein, 2014; Canclini, 2015).

Entendemos, entretanto, que a natureza dos seres humanos é criativa e a cultura é o lugar de sua expressão e desenvolvimento. O que em outras palavras ponderamos é que toda elaboração das capacidades criativas e artísticas humanas provém de seu poder de compreensão da realidade social, de suas necessidades e valores culturais nas quais molda o seu próprio viver (Ostrower, 2008). Nesse sentido, partimos da premissa que a criação se vincula com a dimensão poética, elaborada em tal dimensão pré-reflexiva, que está para além de qualquer simbolização do pensamento, pois, como elevação das sensibilidades, se faz presente em nossa relação com as coisas e o mundo (Duarte Junior, 1991).

Ao tratarmos da criação assim, como elemen-

to de um contexto cultural e resultado existencial daquilo que se conhece, reflete e imagina, compreendemos que nos situamos ao mundo com todo o nosso ser e que o habitamos em tal disposição corpórea que o sentimos e o reconhecemos como espaço expressivo e simbólico em todo tempo (Merleau-Ponty, 1994). Em vista disso, ao considerarmos as práticas de grupos populares enquanto campo geradores de aspectos relevantes na conformação de identidades, de valores e atitudes, reconhecemos que a produção histórica do ser humano é amparada na percepção que possui de seu tempo e contexto e se concretiza na medida em que nele se objetiva, ou seja, a ele se integra e nele se produz e reproduz através dos sentidos e significados elaborados nas práticas sociais que vivencia (Freire, 2005; Arruda, 2003).

Práticas sociais assim, são provenientes de tempos compartilhados entre gerações, em que as pessoas vão construindo jeitos de ser, viver, conviver umas com as outras nos ambientes que herdaram e também naqueles que criam, ou seja, são os modos e maneiras de fazer e conhecer de um povo, um grupo ou comunidade (Berger & Luckmann, 2004; Oliveira & Sousa, 2014). Tais memórias estão presentes em dimensões sensíveis formadas no contato com o mundo que, antes de se reduzirem a um conjunto de saberes a serem discriminados pelo termo popular, referem-se a diferentes estratégias culturais que sobreviveram ao colonialismo. São culturas que a despeito deste período histórico, resistem frente as mesmas estratégias opressivas de uma modernidade ocidental excludente, estruturada pelo capitalismo, o racismo e o patriarcado, atualizada sob a égide

do mercado neoliberal⁶ (Santos, 2018). São culturas ameríndias e africanas que, pelas mais distintas expressões rituais, lúdicas e artísticas, como cantos, danças, vestimentas, encenações, cestarias, entalhes, cerâmicas, entre outras criações, guardaram segredos vernáculos dos quais os sentidos abrigam densas dimensões de enraizamento do ser em um tempo e espaço próprios (Achinte, 2011).

A filósofa Simone Weil (1996), ao tratar do enraizamento reconheceu a dificuldade de sua definição, pois, sendo ela uma das necessidades desconhecidas da alma humana, é das mais importantes:

O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente (Weil, 1996, p. 411).

A tradição como modo de enraizamento pode ser entendida como resultado das práticas sociais que o ser vivencia, um fenômeno decorrente de sua relação com a cultura e que o envolve nas múltiplas raízes que possui, como a moral, a intelectual e a espiritual. São processos em que o ser é educado e constituído como um todo, por estruturar modos próprios de sentir e de pensar provenientes das referências do meio cultural que faz parte.

Deste entendimento, podemos ponderar que inerentes às experiências que possuímos, e nelas enraizadas, estão processos educativos que moldam nossa percepção e compreensão existencial, sendo assim, profundamente atrelados às práticas sociais que vivenciamos junto com as pessoas e o mundo

6 Consideramos, de acordo com Santos (2018), a colonização como uma estratégia de poder ainda vigente, pois apesar de findado o período histórico colonial, sua lógica de violência e apropriação permanece, mas com outras táticas, e continua a incidir sob os grupos populares e periféricos com maior ênfase, deslegitimando suas práticas e conhecimentos.

(Oliveira & Sousa, 2014). Em meios populares, estes processos educativos que emergem de diferentes práticas sociais, se constituem relacionados ao fenômeno contemporâneo da modernidade, negando-o e o desafiando a tomar como referência outras condições de ensinar e aprender, bem como o de pesquisar, já que em contextos de desigualdade social os conhecimentos posicionam-se em favor ou contra alguém e sua cultura (Oliveira & Sousa, 2014).

Ao tratarmos da criação popular, estamos assim nos referindo a esse conjunto de práticas sociais que continuamente se transformam no tempo adquirindo as características de seus participantes, nas quais a diversidade de olhares e os contrastes entre identidades podem conferir possibilidades ou limitações sobre a liberdade de escolha dos grupos. Tal como Bonfil Batalla (1984) descreve no texto “Lo Proprio y lo Ajeno”, a criação é decorrente a esses processos internos de relação com o contexto em que as decisões individuais refletem todo um sistema cultural, onde preexistem valores, conhecimentos, experiências, habilidades e capacidades que quando vinculadas por relações assimétricas de dominação-subordinação podem desestabilizar a liberdade e capacidade social de uma cultura. Imposições que ao impactarem os grupos em dimensões simbólicas e emotivas, também modificam os âmbitos materiais, organizacionais e de conhecimentos, esterilizando aspectos genuínos e inerentes aos grupos.

O que buscamos inferir assim, é que em um universo cultural não há criatividade sem autonomia e é em âmbitos sociais que tais decisões de escolha pela continuidade podem ocorrer, seja com um povo ou uma comunidade (Echeverría, 2001). É no terreno cultural, espaço situado, onde se dá o confronto com a existência e nele que surgem as alternativas de transformação como resultados das diferentes apreensões em resistência e permanência pela vida

compartilhada. É a partir dessa unidade diferenciada de onde se analisam outras culturas, desde esse núcleo próprio em torno do qual se organizam e interpretam o universo da cultura alheia em exterioridade, ou seja, em alteridade diante de um diálogo intercultural respeitoso, e através dele que são validadas as distintas temporalidades e os valores universais de cada cultura (Dussel, 2016).

Decorrente a tais perspectivas emergentes e emancipadoras (Santos, 2004), o reflexo das escolhas tem implicações profundas e seus efeitos amparam-se nas dimensões da autonomia dos grupos como oportunidade de criar mundo através da forma. É mediante os contínuos processos estratégicos de confronto, sejam eles internos aos coletivos ou com outrem, que são elaboradas as conjunturas para as novidades do universo popular. Uma vez que, as manifestações provenientes desse mundo construído em reciprocidade:

[...] é apenas o reflexo de uma vida subterrânea, densa em perpétua renovação. Essa objetividade que vaza os olhos e parece caracterizar o povo não é na verdade senão o resultado inerte e já negado de adaptações múltiplas e nem sempre coerentes de uma substância mais fundamental que, esta sim, está em plena renovação (Fanon, 1968, p. 186).

Diante de tais condições, as manifestações populares ancoram sua expressão poética, e nela a criatividade, mediante os espaços de liberdade encontrados na continuidade de certos afazeres, nas frestas que oportunizam caminhos de liberdade e encantamento da vida cotidiana (Souza, 2014). Ao observarmos a cerâmica como objeto poético atrelado às experiências das muitas ceramistas, podemos entender que a expressão contida nos diferentes ornamentos e formas singulares das peças de cada uma é configurada como expressão criativa de seu mundo, sua personalidade introjetada nas caracte-

terísticas de envolvimento com a matéria e nas maneiras de compor cada objeto artístico (Pareyson, 2001). É neste mundo situado que encontramos o artístico popular em seus processos de criação, onde as interpretações entre ser artista ou artesão, e as definições entre arte e artesanato, recaem sob a autonomia das escolhas de seus agentes, sob as realidades históricas concretas, sobre as quais agem, reagem e refletem (Lima, 2010). Lugar em que a estruturação de um terreno artístico é dada nas múltiplas relações culturais com o entorno e com outrem, universo onde as dicotomias entre forma e conteúdo são superadas pelos acordos vividos na construção de um espaço comum.

Em vista disso, ao nos aproximarmos das ceramistas do Alto Vale do Ribeira e de suas criações, reconhecemos na fala da ceramista Sinhá Ana, de Itaóca (1924-2022), algo muito expressivo. Em uma entrevista para Ana Heye e Elizabeth Travassos em 1989, a mestra apresentou o que para ela significava o barro, em seu dizer, a matéria com que lidou no dia a dia de sua vida e aplicou seus esforços não surgiu como algo a ser descrito pela composição material ou atrelado a necessidade de produzir utensílios para consumo ou venda, para ela a matéria-prima é encantada:

Por cima é terra, qualquer terra, barro à toa. Então dá escondido no chão, não é qualquer um que conhece. Não sabe onde é que tem. Este aqui é encanto, encanto. Isto é barro encanto. Ele dá escondido, mesma coisa do ouro (Heye & Travassos, 1989, p. 16).

Ao defini-lo como “encanto”, Sinhá Ana sugeriu nele aquilo que através das suas mãos viria a ser, é encantado por brilhar em novas significações. Seu relato provém como resultado de seu viver encarnado aos objetos que contempla no dia a dia, apondo neles possibilidades futuras, belezas que a

vida lhe brindou e que tomam forma nos cuidadosos utensílios cerâmicos criados em seu cotidiano. A ceramista, ao projetar no barro aquilo que sua experiência com a terra dará formas, confirma nela sua própria existência atrelada ao ambiente vivido e demonstra que o reconhecimento de uma argila própria à atividade cerâmica não se resume a elementos técnicos, mas se encontra como parte de seu mundo, habitado por sentimentos que apenas a expressão poética pode dar sentidos. O significado do barro em suas palavras é atrelado a sensibilidade, corporeidade em movimento que, por esta relação, se associa diretamente à sua experiência vivida.

3. Trajetória Metodológica

Para acerrar-se da sensibilidade desses grupos de ceramistas, buscando aos processos em que criatividade e tradição se confrontam em suas práticas cotidianas, a presente investigação qualitativa, pautou-se em método fenomenológico, que remete à busca da compreensão do fenômeno e não sua explicação (Martins & Bicudo, 1989; Gonçalves Junior et al., 2021). Compreensão, nesta lógica, não é a busca de princípios e leis que se pretendem universais, mas o modo singular do fenômeno existir, os sentidos a ele dado contextualmente, situado a partir das pessoas que o vivenciam.

Para tanto, a pesquisa foi conduzida junto com os grupos, em contato com a prática social de criação cerâmica, após aprovação no Comitê de Ética e Pesquisa com Seres Humanos (parecer n.º 3.927.517) e assinatura de Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) pelas participantes. Nesse intuito, a coleta de dados foi realizada por meio de entrevistas individuais durante o ano de 2021, que somaram ao todo 20 ceramistas. Durante toda convivência lançamos mão do recurso fotográfico conforme anuência

das participantes e utilizamos seus nomes próprios segundo a autorização das mesmas por declaração no TCLE.

Para análise dos dados coletados foram utilizados os procedimentos próprios à modalidade metodológica de pesquisa do fenômeno situado. As entrevistas foram organizadas em ordem cronológica e identificadas com algarismos romanos, sendo mais antigo o primeiro (I) e o último o vigésimo (XX), enquanto as unidades de significado, identificadas nos discursos e que se referem aos objetivos desse estudo, foram anotadas com números arábicos (1, 2, 3, etc.), sempre reiniciando a contagem do número um em cada distinta entrevista. No decorrer da construção dos resultados, tópico a seguir, citaremos algumas unidades de significado e ao final, entre parênteses, indicaremos primeiro a entrevista em que ela foi registrada e depois o número correspondente àquela unidade de significado. Por exemplo, “III-7”, significa o trecho corresponde à sétima unidade de significado da terceira entrevista (Martins & Bicudo, 1989; Garnica, 1997; Gonçalves Junior et al., 2021).

Apresentamos a seguir, para este artigo, parte de uma das categorias encontradas, que reúne os processos educativos provenientes do cotidiano de ceramistas, os encontros que as unem ao configurarem um lugar permeado pelos saberes de tradição do fazer do barro e organizado pelas diferentes criações compartilhadas.

3.1. Construção dos Resultados: “O Barro é minha vida, o Barro é o meu viver!”

A presente categoria emerge da convergência dos significados que ceramistas elaboram em seu envolvimento com a matéria cerâmica. Aborda aos

processos criativos, os sentidos dados a prática segundo a tradição do Alto Vale do Ribeira, seja nos processos de retirada da matéria prima, seu preparo, modelagem e queima, ou a influência que o contato com clientes tem suscitado. Ao tomarmos as unidades de significado em conjunto, podemos observar as falas das ceramistas como trilhas que nos conduzem e fazem ver dimensões críticas, que revelam a organização de significações próprias e compartilhadas. Âmbitos que podem ser entendidos como resistência frente a qualquer projeto que desafie aos grupos a uma assimilação homogeneizante. São experiências sedimentadas que ordenam práticas legitimadas, geradas como formas expressivas próprias e relacionadas a um histórico pessoal e coletivo de enfrentamento das adversidades de um modo de viver a vida campesina.

A dimensão artística nesse terreno social cumpre funções que apontam para diferentes aspectos, sejam eles políticos, históricos e plurais, ancestrais e socioeconômicos que legitimam a prática de criação cerâmica e afirmam as identidades sociais, renovando seu sentido. Nesta categoria, entramos em contato com processos educativos dotados de certas especificidades operantes no trabalho popular com o barro e revelam, como experiência materializada, o amplo domínio compartilhado de dinâmicas que afirmam as identidades sociais ao mesmo tempo que expressam as dimensões de sua sociabilidade.

O título dessa categoria surge de uma fala da ceramista Luzia (42 anos) (Figura 1), de Bom Sucesso do Itararé, ao relatar que encontrou na cerâmica um sentimento de amor expresso pela maneira cuidada com que se aplica à cerâmica, a dedicação e disciplina que exerce sobre cada peça e que expressa o carinho que tem por sua profissão. De modo semelhante, o ceramista Abraão, da cidade de Itaóca, compreende que aliado a esse contato com a ce-

râmica, há o sentimento de beleza envolvido com o fazer, descrito por ele como sendo a elegância da criação, por espelhar ao próprio criador sua intencionalidade de zelo sobre o fazer:

Porque é uma paixão minha, mesmo, fazer isso. Tenho amor por aquilo que eu faço, tenho dedicação ali, tenho amor naquilo ali. Cê acaba persistindo. Igual a muitos aí, que aprenderam e acabaram desistindo, né? Porque não levaram a sério, né? Precisa ter disciplina. Precisa ter aquela elegância de fazer aquela peça também, porque também é seu nome vai ficar ali. É você, né? Então você procura fazer o possível, fazer uma coisa bem bonita para agradecer a pessoa (Abraão, XV-5).



Figura 1 – Luzia em seu ateliê.

A ceramista Lurdes (56 anos), do Recanto da Cerâmica, bairro Encapoeirado de Apiaí, nesse mesmo sentido, destacou que o fazer cerâmico requer dedicação, atenção como sinônimo de envolvimento afetivo e, por isso, de amor. Em suas palavras, para se fazer cerâmica é necessário a experiência intencional de gratidão sobre todas as coisas, pois decorrente essa atitude a prática com o barro será feita como parte desta mesma essência: “Ah, é de-

dicação, uhm, dedicação, valores e acima de tudo o Amor, né? É gratidão a tudo, à vida (Lurdes, IX-27).

Loíde (56 anos) (Figura 2), do grupo Arte Loose, do bairro rural Mineiros, ressaltou sua presença na história da cerâmica do Alto Vale do Ribeira, reconhecendo a partilha com outrem e a fé, para que toda provisão seja abundante, como fontes inesgotáveis. Âmbitos que fazem de sua caminhada como ceramista, um percurso de autoria, onde as decisões compõem parte de uma prática esperançosa, pois não se referem apenas a aspectos materiais, mas níveis em que as necessidades são tocantes à vitalidade que nutre tudo e todos os habitantes deste lugar, deste mesmo mundo compartilhado entre ceramistas:

Tamos aí, aprendendo um com o outro, né? Um aprendendo com o outro, né? E assim, vamos. E aqui estamos nós, no Vale do Ribeira. Por enquanto eu tô conseguindo levar à frente a tradição da minha mãe, e aí, quando a gente for, eu não sei como vai ficar, Deus proverá (Loíde, XIV-30).



Figura 2 – Loíde segurando duas peças cerâmicas de sua autoria.

Lurdes, por essa mesma esperança, não quer que a cerâmica se acabe na região e possui a certeza que não de haver pessoas perpetuando o feitio, criando peças para além das que já existem atualmente. Ela reconheceu em suas palavras que através da cerâmica local, a cidade é reconhecida e vê nisto um potencial para muitos projetos.

Eu penso assim que eu quero ver isso nunca se acaba. Eu quero assim, que, eu tenho certeza que não vou ver, mas lá, daqui uns anos pra frente, eu tenho certeza, que vai ter pessoas fazendo que eu faço hoje, fazendo o que eu faço hoje, fazendo... criando peças, fazendo... criando peças em cima das que já existem. Assim, como no passado, há mais de... desde que existiu ser humano morando aqui, esse lugar porque é de tradição indígena, né? Mas o que eu quero é que isso nunca se acabe, que sempre tenham pessoas levando isso, levando o nome de Apiaí, o nome de... levando essa riqueza, levando essa arte, é... levando pra frente, levando o conhecimento do... lá fora, pro Brasil e até pro mundo (Lurdes, IX-28).

Angela Mascelani (2009) ao dizer da identificação de artistas populares com as atividades que desempenham, observa que apesar da presença de características comuns entre eles, cada qual é uma pessoa diferente, com históricos de vida e experiências muito diversas.

Para a grande maioria, arte, trabalho, ofício e artesanato são palavras equivalentes, que qualificam amplamente o gênero de trabalho que fazem. Tentar lidar com esse universo como se houvesse “o” artista popular como sujeito coletivo é um equívoco. Mesmo quando se autodenominam “artesãos”, isso pode querer dizer muitas coisas diferentes (Mascelani, 2009, p. 21).

Tal interpretação é presente na fala de Abraão, ao dizer “A nossa região é rica em artistas, né? Artesãos” (Abraão, XV-49). Para o ceramista, a autoria e sua representação são dadas em âmbitos de seu

universo, seu mundo que é composto por sua ação e atuação nele. Seja como trabalho, como fruição do tempo, como gosto, a cerâmica é também suporte para expressão das identidades. Marli (49 anos), do Grupo Oleiras Mendes de Itaóca, nesses termos, nos disse de seu envolvimento frutífero com a matéria, suporte e objeto originário de seu fazer criativo.

Mas é muito legal que você vai fazendo, você vai aprendendo ao mesmo tempo, no dia a dia sabe? As coisas se descobrem por si. As pessoas chegam pra mim e pergunta, nossa! Como você aprendeu? Eu falo, ó, eu não sei como eu aprendi, eu sei que eu sei (Marli, XVI-3).

Para Abraão, todo aprendizado é proveniente de um saber que gera a autonomia da escolha. É propriedade de individuação que abriga valores compartilhados: “Então, se eu aprendi é lógico que eu podia acrescentar alguma coisa também, né?” (Abraão, XV-29). Abraão aprendeu fazendo os modelos de peças de Sinhá Ana, junto com ela quando era ainda adolescente. Em vista disso, compreende que seu processo criativo cerâmico se deu a partir dos modelos que sua mestra o ensinou, relatou assim, que se dedicava a cada um dos modelos e que apenas depois de ter se apropriado da técnica, criou suas próprias peças.

Eu aprendi fazendo esses modelos com a Dona Sinhá Ana, faz essa parte debaixo, aí depois que eu criei esse modelo aí (apontando para suas panelas). Eu vinha para casa e ficava fazendo cada um desses aí, foi com esse modelo aí, eu comecei a fazer com esses modelos aí, entendeu? (Abraão, XV-25).

Neste aspecto, Jefferson (19 anos) (Figura 3), do grupo Arte nas Mãos do Encapoeirado, de Apiaí, acerca dos ensinamentos de tradição, ressaltou que é sua identidade e intencionalidade que dá formas para as

peças, algo que as identificam com o seu traço, sua maneira de compor, de modo a serem singulares:

Porque na verdade quando você aprende o básico, vamos dizer assim o princípio que é desde a base de um pote você vai originar alguma característica sua na peça, você vai dar um diferencial para ela, às vezes pode fazer um formato de açucareiro, uma coisa assim, o modelo novo de uma panela. Porque todos nós começamos com o mesmo com a mesma técnica. Vamos dizer assim que a técnica do rolinho, né? A cerâmica manual, mas a partir disso você vai mudando, a sua identidade na peça, vamos dizer assim, entendeu? Uma pessoa vai chegar em um determinado lugar, vai encontrar uma peça sua, ela vai te conhecer pelo formato, pelo Design da peça e, ah! Aquela peça ali foi o Jefferson que fez, entendeu? E o interessante é isso, porque embora seja o mesmo caminho que a gente usa para criar, tem esse diferencial do... da sua identidade em cada coisa que você faz (Jefferson, VIII-1).



Figura 3 – Jefferson segurando peça cerâmica de sua autoria.

A prática cerâmica do Alto Vale do Ribeira, remonta as histórias desse lugar, suas raízes ancestrais, de modo que a aprendizagem dos processos e técnicas são produtos sociais que aludem ao con-

texto de vida das ceramistas. Berger e Luckmann (2004), apoiados na fenomenologia de Husserl, no livro *A construção da realidade social* trataram do tema da sedimentação das experiências, descrevendo-a como um processo na qual o indivíduo dá sentidos a sua própria biografia. É pela sedimentação das experiências que as lembranças são consolidadas, lembradas e reconhecidas. A partir de tais análises, os autores nos auxiliam a tratar do tema da tradição com acuidade por relacionarem a intersubjetividade ao tema, indicando que esta ocorre quando há participação de vários indivíduos em uma biografia comum⁷.

A socialização, deste modo, é entendida em um processo dialético elaborado por três momentos: a exteriorização, a objetivação e a interiorização. Por meio dessa categorização o universo social é tomado como parte elementar da produção de conhecimentos, pois é por sua interiorização, em uma dialética com o contexto, que os saberes podem ser transmitidos pela linguagem. Sendo assim, a tradição senta as bases sob um sistema de sinais já objetivados e que conferem uma condição de um anonimato elementar para as experiências já sedimentadas, o que faz com que sejam destacadas de um âmbito biográfico individual para tornarem-se acessíveis a todos quanto participam ou participarão de tais sistemas de sinais no futuro (Berger & Luckmann, 2004).

Isto posto, como nos trouxe em sua fala Josinalva (27 anos), do grupo Recanto da Cerâmica do bairro Encapoeirado de Apiaí, o envolvimento com a matéria, com a terra para transformá-la em uma peça cerâmica, é desafiador:

7 "A sedimentação intersubjetiva só pode ser verdadeiramente chamada social quando se objetivou em um sistema de sinais desta ou daquela espécie, isto é, quando surge a possibilidade de repetir-se a objetivação das experiências compartilhadas. Só então provavelmente estas experiências serão transmitidas de uma geração à seguinte e de uma coletividade à outra" (Berger & Luckmann, 2004, p. 96).

[...] a gente é desafiado pela cerâmica, você transformar um pedaço de terra numa peça é um processo que é um desafio pra gente, né? Então, aos poucos você vai conhecendo todos os processos, assim, porque quando você pega o barro, aí, você vai modelar, aí depois vai alisar, depois tem o processo do forno. É um longo caminho pro cê chegar naquele resultado, né? Chegar na peça final (Josinalva, XI-17).

Marli (Figura 4), procurando apresentar todo o processo de composição cerâmica, descreveu alguns rigores que há tempos orientam as dinâmicas de criação cerâmica de alguns grupos no Alto Vale do Ribeira:

Assim, porque o barro ele é cheio de coisinha, assim, eu não posso tirar ele em outras luas, a não ser na minguante, a não ser no sábado e no domingo que a lua não influi nele, aí eu posso tirar normalmente o barro. Aí, se tiver chovendo muito, eu já não consigo montar uma peça grande, porque ela já se desmonta, absorve a umidade do ar, se tiver seco demais o tempo, assim, ela resseca muito rápido, aí, eu tô terminando, ela já tá no ponto de eu dar o acabamento nela. Então, fica uma coisa que não fica muito legal também, se não tem tempo né? No dia a dia normal, eu trabalho mesmo até às 11 horas, nessa tarde, parte da tarde eu já não trabalho. Ela vai ficar enxugando, amanhã ela já tá no ponto de eu raspar e finalizar, dá o acabamento com alisamento nela. Então, assim..., e tem dias que leva uma semana para uma peça secar, leva uma semana para chegar no ponto de alisamento. Então o tempo influi demais nessas técnicas do barro, sabe? (Marli, XVI-2)

Acerca da escolha do barro ideal, Abraão disse que seu reconhecimento é algo que exige também a experiência de contato com o solo e nisto, com o barro mais apropriado. Pois, como ele mesmo faz, há a possibilidade de mistura de diferentes barros, adequados para cada composição.



Figura 4 – Marli segurando peça cerâmica de sua autoria.

Tem que fazer uma boa pesquisa do barro para ver se realmente o barro aguenta o fogo, né? Porque quando você fala assim, barro, não é qualquer barro, né? Aí tem um barro específico, tem um barro que você escolhe. Porque tem muito barro, mas nem todo ele serve. Aqui mesmo tem três tipos de barro, eu faço uma mistura, desse com aquele. Esse aqui é menos liguento, mas é um barro muito bom, aguenta bem o fogo, só que ele tem menos liga. Então fica ruim de trabalhar nele, fica meio partindo. Aí eu misturo aquele. Pra você vê que esse aqui é menos liguento (mostrando o barro nas mãos), olha, você pega ele e vê a maciez dele. Então, eu misturo os dois e dá para fazer umas peça legal (Abraão, XV-20).

Jefferson, que durante a infância brincava com o barro e ao se tornar maior de idade escolheu a profissão de ceramista, para abordar essa relação entre os ensinamentos tradicionais e a prática pessoal, de envolvimento com a matéria, ressaltou o quanto gratificante é dar forma ao algo. Para ele o contato com a matéria envolve também observar seu empenho e aperfeiçoamento, de modo que analisar o resultado final de uma peça leva-o a uma apreciação cada vez maior do processo em que as peças são geradas, ge-

rando nele cada vez maior satisfação. Contou deste modo, que através do contato com a atividade cerâmica, é possível rever o esforço e ao mesmo tempo aquilo que pode ser melhorado, bem como os traços que dão identidade às suas peças, aquilo que aprendeu com o grupo e já melhorou ao seu modo. Para o ceramista, as lições do barro decorrentes de seu envolvimento com a cerâmica, podem ser entendidas como exemplos dos próprios ensinamentos que a vida lhe propõe, aprendizados de seu contato com o mundo.

Porque você vem, você pega o barro, você dá forma para ele e é uma coisa muito gratificante você ver o seu trabalho, depois de pronto, sabe? Você pensa, nossa! Eu dei duro naquilo ali. Nossa! Eu errei nisso, eu errei naquilo, entendeu? Você pega e começa a cada nova peça o que você faz da mesma e você tem uma lição diferente. Você pega a peça para fazer e você já sabe o que você vai ter que fazer de certo e o que você não vai poder fazer de errado novamente, você já fez aquela peça e são lições, lições como tudo (Jefferson, VIII-9).

Desde a infância, Jaqueline (21 anos), do grupo cerâmico Arte Loose, esteve em contato com a cerâmica, apreendendo gestos e sequências que vieram se aprimorando e a legitimando como ceramista perante a sociedade. Berger e Luckmann (2004) descreveram a infância como sendo parte de uma socialização primária do indivíduo, pois é concernente ao processo em que se torna membro da sociedade. Já a socialização secundária, é a que introduz o indivíduo já socializado em novos setores do mundo de sua sociedade. Como parte desse processo primário, Jaqueline, filha de Diná (48 anos) também do grupo cerâmico do grupo Arte Loose, viu na cerâmica, ainda quando criança, uma brincadeira:

Quando a mãe começou, ela tinha muita vontade de fazer as peças e eu, ali naquele meio, ainda tava com um olhar meio de brincadeira, né? Então, para mim não era tão..., tão necessário assim,

então, eu gostava, assim... É uma massinha de modelar, né? E achava interessante, ficava lá daminhando⁸ (Jaqueline, XIII-1).

Loíde, assim como Jaqueline, cresceu em um lar onde a cerâmica era algo comum e o contato com o barro parte do dia a dia; para ela a prática de criação é identificada como o tudo. É o seu universo de afetos, onde encontram-se pessoas e as coisas, seu corpo em meio ao mundo em um constante processo de construção. Por isso compara a cerâmica a uma casa, mas sua metáfora não se prende à figuração da propriedade física dos tijolos – por serem objetos de barro –, mas se liga a possibilidade de construir vida a partir dela, um abrigo de sólida estruturação:

A cerâmica é o tudo para gente, né? É o tudo. Na cerâmica cê faz peça utilitária, você faz peça decorativa, uma casa, você vai fazer um tijolo. O tijolo é de cerâmica para construir a casa, e a casa é construída com a cerâmica, tijolo é de cerâmica, então, é uma coisa muito boa, né? A cerâmica é uma coisa muito boa, dá muita coisa, né? Muito bom (Loíde, XIV-27).

Para Cristina (48 anos) (Figura 5), do grupo Arte nas Mãos do bairro Encapoeirado, que tomou contato com o feitiço do barro na fase adulta por meio de projetos de incentivo à geração de renda no município de Apiaí, a cerâmica é uma conquista. Em um primeiro momento, conta que não acreditava que aprenderia a lidar com a criação cerâmica, mas seu envolvimento a surpreendeu e a tomou em toda sua vontade. Decorrente desse envolvimento, se sente gratificada pelo vigor que este contato tem proporcionado, gerando para ela forças de transcendência de pensamentos desequilibrados e que trazem sofrimentos frente as adversidades. A cerâmica, a distrai e a eleva ao todo, ao eu reflexivo em contato com o mundo e outrem, prefigurando nesse movimen-

8 Expressão local para entreter.

to saberes escondidos. Reconhece assim, que essa oportunidade de conhecer a cerâmica mais à fundo foi uma conquista não apenas dela, mas de todos aqueles que se achegaram para conhecer seus mistérios.

Porque, né? É uma coisa que cê vê assim, que, né? Que cê acha? Eu via assim, que eu nunca ia conseguir aprender a fazer, sabe? Cerâmica, e pra mim hoje a cerâmica é a razão de eu tá aqui, sabe? Porque, se eu num tivesse, acho que sei lá, se eu num tivesse na cerâmica, sei lá, acho que eu tava na roça. Porque a cerâmica, é gratificante cê trabalha com a cerâmica, é muito bom, mesmo, assim, é uma coisa que cê teve acho meio depressiva assim, é uma coisa que ocê, que fortalece sua mente assim, né? Fazendo cerâmica, cê distrai, cê esquece as coisas ruins, você... É tudo, sabe? É uma mudança na vida, a cerâmica é... foi uma conquista na nossa, na minha vida e na de quem trabalha com a cerâmica (Cristina, VI-29).



Figura 5 – Cristina no ateliê do grupo Arte nas Mãos.

Marli tem prazer em criar peças. Apesar de aprender ainda quando criança com sua avó, iniciou a prática após adulta quando retornou ao Alto Vale do Ribeira junto com suas filhas e marido à procura de um trabalho com maior autonomia e que pudesse

estar próxima dos seus familiares. Ao ter novamente contato com o ambiente rural e o barreiro próximo à sua casa e rememorar o preparo do barro, ela encontrou na atividade cerâmica um meio de subsistência aprazível e que lhe remete às suas raízes. Para tanto, Marli se apoiou nos ensinamentos de sua avó, lembrando dos cachimbos e utilitários que ela fazia para revenda e escambo. Após este momento inicial e buscar se aperfeiçoar na prática junto com demais ceramistas da região, reconheceu sua identidade de ceramista, criando peças utilitárias, mas também esculturas diversas, que representam a biodiversidade local ou personagens de histórias em quadrinhos e filmes de animação, bem como utiliza materiais até então não empregados nos demais grupos, como a tinta acrílica. Para ela, a criação é algo que lhe dá prazer.

Mas, assim é bacana mesmo o trabalho. Às vezes, pego e saio para andar um pouquinho e volto já cheia de ideias de novo, porque aqui você vê algumas, são algumas peças, mas, nossa! Eu tiro fotos no celular, eu já tinha feito acho que mais de 2000 Peças. Uma diferente da outra. Só que daí, é assim, o celular deu pane e perdi todas as fotos, né? Mas assim, desse ano, já consegui catalogar algumas e já tenho mais de 600 de novo, né? (Marli XVI-20).

Ao tratarmos das convergências que se acercam dos tratos da criação cerâmica em sua relação com a tradição, compreendemos que o contexto de cada grupo é componente de um todo compartilhado entre ceramistas de todo Alto Vale do Ribeira. Universo de trocas simbólicas e afetivas que legitimam saberes já há tempos estabelecidos e que são aperfeiçoados ao tomarem sentidos próprios, de acordo com a tradição dos núcleos e de cada grupo.

Por essa possibilidade de arranjos técnicos e expressivos, seja com o uso de materiais até então não empregados, ou técnicas expressivas e instru-

mentos inovadores, concebemos que ao produzir e consumir coisas, os indivíduos criam existencialmente a oportunidade de colocarem diante de si aquilo que é próprio a suas condições humanas, a própria reprodução de sua socialidade. Tal discussão fica aparente na fala de Jaqueline (XIII-12) (Figura 6), do grupo Arte Loose, ao se referir aos processos de se estabelecerem com sua atividade cerâmica utilizando o torno:

Aí, depois aqui a gente demorou ter reconhecimento e valorização das peças, né? Então, teve muitas vezes que a gente escutou que as peças que meu pai fazia no torno, não era artesanato, não servia, não vendia como artesanato. Aí, depois de um certo tempo, comecei a publicar no Facebook e no Instagram e colocava no grupo aqui, no grupo ali, e começamos a ter um pouco mais de visualização. E aí, com o apoio de outras pessoas que a gente acabou tendo conhecimento da prefeitura e outras pessoas de fora. A gente começou a ter um avanço maior, né? (Jaqueline, XIII-12)



Figura 6 – Jaqueline ao lado de peças cerâmicas do grupo Arte Loose.

Ao observarmos as modificações realizadas no objeto cerâmico a partir de um instrumento técni-

co, ou seja, que se encontra em um estado já de desenvolvimento, como o torno, torna-se oportuna a reflexão sobre sua influência no processo de reprodução social no contexto de sua aplicação. Conforme Bolívar Echeverría (2001) assinala, todo objeto prático e instrumental possui a capacidade de satisfazer necessidades e seu valor de uso é integrado como parte ou aspecto de sua utilidade em diferentes objetos de desfrute direto. Isto significa que seu valor como produto, se caracteriza pela capacidade transcendental que oferece, isto é, que sua utilidade técnica consiste na elaboração de não apenas um único objeto típico, mas sim de todo um gênero e classe de objetos que satisfazem necessidades. Por isso, podemos considerar que o objeto técnico, abre ao sujeito todo um campo de opções, pois solicita não apenas um programa produtivo, mas sim o de escolha e invenção de um horizonte de possibilidades criativas.

Tal caracterização acerca dos objetos técnicos e, por isso práticos, que mediam o processo de reprodução social, nos leva a determinadas considerações que nos valem a reflexão ao tratarmos do contexto de estudo, em virtude de que o reconhecimento das diferentes maneiras de se produzir algo e as escolhas possíveis dentro de um quadro produtivo, antes de limitar as oportunidades, pode sim reforçar e tornar em destaque a liberdade dos sujeitos nos processos de manifestação de suas necessidades, as quais podem cada vez mais a partir de diálogos valorosos, estarem ou não em conformidade com os desígnios que projetam consensualmente no interior dos grupos, ou entre grupos diferentes, nas quais a ética é fundamento para o bem estar e viver de todos e todas. Acerca dessas escolhas, individuais e coletivas face aos objetivos que almejam trilhar em partilha, nos valem da reflexão de Paulo Freire (2016), em seu livro *Pedagogia da autonomia*, que,

Como presença consciente no mundo não posso escapar à responsabilidade ética no meu mover-me no mundo. Se sou puro produto da determinação genética ou cultural ou de classe, sou irresponsável pelo que faço no mover-me no mundo, e se careço de responsabilidade não posso falar em ética. Isso não significa negar os condicionamentos genéticos, culturais, sociais a que estamos submetidos. Significa reconhecer que somos seres condicionados, mas não determinados. Reconhecer que a história é tempo de possibilidade e não de determinismo, que o futuro, permita-se-me reiterar, é problemático e não inexorável (Freire, 2016, p. 20).

A tradição cerâmica, como as diferentes falas nos disseram, é proveniente de um contato contínuo com a matéria, com os saberes que moldam uma certa dinâmica própria ao Alto Vale do Ribeira, sendo nas expressões particulares de cada ceramista com seu meio, suas influências no trato com o próprio barro, o resultado de um certo manejo de sua própria expressão. Para Ricardo Lima (2010) muito das produções artísticas populares brasileiras relacionam-se “[...] a um tipo de objeto que traz em si a expressão de sua origem, a marca forte da cultura em que foi gerado” (p. 40). Assim sendo, um objeto dotado da criação popular é capaz de traduzir tanto a sua identidade cultural quanto a daquele que o produziu, seja um indivíduo ou uma coletividade, de modo que não existe o inventor ou criador isolado, o objeto artístico popular é definido duplamente pelas condições de ser por um lado, condicionada pelo processo de produção essencialmente manual, e de outro, marcado pela liberdade daquele que cria para definir o ritmo de sua produção, a matéria-prima e a tecnologia empregada. Como resultado desse contato vívido, dessa relação com o meio, os objetos surgem em suas formas como produtos de sua criação, de seu saber, de sua cultura.

4. Considerações

Ao tratarmos da criação e os vínculos com as tradições ancestrais dos grupos do Alto Vale do Ribeira, pudemos entrar em contato com certos princípios que legitimam e orientam a prática cerâmica na região, especificamente os processos educativos operantes no trabalho popular com o barro. Nesse sentido, esta categoria abordou certas etapas de composição cerâmica realizadas pelos grupos e os movimentos de inovação e continuidade da tradição através de experiências que revelam o seu domínio em dinâmicas que afirmam as identidades sociais ao mesmo tempo que expressam e renovam seu sentido coletivo.

Portanto, ao olharmos para as relações com a argila, desde a retirada do barro e seu preparo, a confecção e a queima, cada grupo tem elaborado um mundo próprio e compartilhado de valores que dotam de sentidos as peças produzidas e o universo tradicional de sua criação. Seja entre amigas, aprendizes, ou no interior das famílias, as convivências em torno da prática cerâmica estabelecem laços afetivos e vínculos que são instauradores de processos educativos que movem e mobilizam as participantes em cada grupo e, com elas, a própria criação cerâmica; dinâmica em que a reciprocidade estabelece diálogos frutuosos e acolhedores que nos fazem compreender afundo a afirmação de Freire (2005) de que “Não há diálogo, porém, se não há um profundo amor ao mundo e aos homens e as mulheres. Não é possível a pronúncia do mundo, que é um ato de criação e recriação, se não há amor que a funda” (p. 92).

Pelos diferentes significados dados à criação pelas ceramistas do Alto Vale do Ribeira, pudemos entrever todo um contexto elaborado segundo seus sonhos, vontades e desejos, bem como apreende-

mos do quanto as trajetórias coletivas das ceramistas do Alto Vale do Ribeira ancoram estratégias comunitárias em sentidos primorosos, de umas para com as outras e a tradição cerâmica, fazendo do cuidado e da criação os laços de suas sociabilidades.

Referências Bibliográficas

- Achinte, A. A. (2011). “Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones” em J. Haidar & G. Sánchez Guevara (org.). *La arquitectura del sentido II: la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas* (pp. 87-118). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Arruda, M. (2003). *Humanizar o infra-humano: a formação do ser humano integral: homo evolutivo, práxis e economia solidária*. Petrópolis: Vozes.
- Bonfil Batalla, G. (1984). “Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural” em A. Colombres (org.). *La cultura popular* (pp. 79-86). Ciudad del México: Premiá.
- Berger, P. & Luckmann, T. (2004). *A construção da realidade social*. Petrópolis: Vozes.
- Canclini, N. G. (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Duarte Júnior, J. F. (1991). *O que é beleza*. São Paulo: Brasiliense.
- Dussel, E. D. (2016). “Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação” em *Revista Sociedade e Estado*, 31(1), 51-73.
- Eagleton, T. (1993). *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar.
- Echeverría, B. (2001). *Definición de la cultura*. Ciudad del México: Editorial Itaca / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del Pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago do Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A.
- Frade, I. (2006). «A pedagogia do artesanato. Textos escolhidos de cultura e arte populares» em *Rio de Janeiro*, 3 (1), 41-49.

- Freire, P. (2005). *Pedagogia do oprimido*. 49.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (2016). *Pedagogia da autonomia*. 57.^a ed. São Paulo: Paz e Terra.
- Frota, L. C. (2005). *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Garnica, A. V. M. (1997). “Algumas notas sobre pesquisa qualitativa e fenomenologia” em *Interface: comunicação, saúde, educação*, 1(1), 109-122.
- Goldstein, I. S. (2014). “Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças” em R. S. G. Hikiji & A. O. Silva, *Bixiga em artes e ofícios* (pp. 01-15). São Paulo: Edusp.
- Gonçalves Junior, L.; Silva, P. B. G. S.; Carmo, C. S. & Ayala-Zuluaga, J. E. (2021). “Aprender a investigar: la postura y el método soportado por la fenomenología” em S. A. Toro-Arévalo & J. Vega-Ramírez (org.). *Manifestaciones de la motricidad humana: brotes desde el sur* (pp. 59-80). Valdivia (Chile): Ediciones UACH.
- Heye, A & Travassos, E. (1989). *Barro é encanto*. Rio de Janeiro: Sala do Artista Popular, Museu de Folclore Edison Carneiro.
- Kant, I. (2007). “Primera parte de la crítica del juicio: crítica del juicio estético” em I. Kant, *Crítica del juicio* (pp. 113-286). Madrid: Editorial Tecnos.
- Lima, R. (2010). *Objetos: percursos e escritas culturais*. São José dos Campos: Centro de Estudos da Cultura Popular / Fundação Cassiano Ricardo.
- Mascelani, A. (2009). *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad / Museu Casa do Pontal.
- Martins, J. & Bicudo, M. A. V. (1989). *A pesquisa qualitativa em psicologia: fundamentos e recursos básicos*. São Paulo: Moraes.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oliveira, M. W. & Sousa, F. R. (org.). (2014). *Processos educativos em práticas sociais: pesquisas em educação*. São Carlos, SP: EdUFSCar.
- Ostrower, F. (2008). *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.
- Pareyson, L. (2001). *Os problemas da estética*. 3.^a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Santos, B. S. (2004). “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências” em B. S. Santos (org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado* (pp. 777- 821). São Paulo: Cortez.
- Santos, B. S. (2018). *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina.
- Souza, J. F. (2015). *Artesanato e Design: Identidade e Mercado, A produção cerâmica no Vale do Ribeira/SP*. São Paulo: Monografia, EACH – USP.
- Souza, P. C. A. (2014). *O mundano e o promíscuo na arte latinoamericana: a prática social de pintores populares* [Tese de Doutorado em Educação não publicada]. São Carlos: Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos.
- Weil, S. (1996). “O enraizamento” em E. Bosi (org.) *Simone Weil: A condição operária e outros estudos sobre a opressão* (2.^a ed., pp. 411-413). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

