



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



**Modelando a vida, sentipensando com o barro: processos educativos
na produção e criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira**

Conrado Marques da Silva de Checchi

**São Carlos – SP
2023**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



**Modelando a vida, sentipensando com o barro: processos educativos
na produção e criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira**

Conrado Marques da Silva de Checchi

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Educação, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Gonçalves Junior.

**São Carlos – SP
2023**

Checchi, Conrado Marques da Silva de

Modelando a vida, sentipensando com o barro: processos educativos na produção e criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira / Conrado Marques da Silva de Checchi -- 2023.
401f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Luiz Gonçalves Junior
Banca Examinadora: Luiz Gonçalves Junior, Aida Victoria Garcia Montrone, Ilza Zenker Leme Joly, Paulo César Antonini de Souza, Nancy Duxbury
Bibliografia

1. Processos educativos. 2. Criação cerâmica. 3. Alto Vale do Ribeira. I. Checchi, Conrado Marques da Silva de. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Educação

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Conrado Marques da Silva de Checchi, realizada em 20/12/2023.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Luiz Gonçalves Junior (UFSCar)

Profa. Dra. Aida Victoria Garcia Montrone (UFSCar)

Profa. Dra. Ilza Zenker Leme Joly (UFSCar)

Prof. Dr. Paulo César Antonini de Souza (UFMS)

Profa. Dra. Nancy Duxbury (UC)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação.

Este estudo foi realizado dentro do quadro de pesquisas do Grupo de Pesquisa “Práticas Sociais e Processos Educativos” da Universidade Federal de São Carlos e contou com auxílio da CAPES ao longo de sua realização e da CAPES-PrInt para o Estágio Doutoral realizado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal, entre os meses de janeiro e junho de 2023.

AGRADECIMENTOS

Ouvi dizer que um doutoramento envolve uma certa prática solitária com a pesquisa. Como tudo tem seu tempo, ao longo desta investigação pude sentir isso no momento certo, mas sempre sabendo que nunca estava só. Por este entendimento, quero agradecer minha mãe, Inês, que me ensinou a enxergar isso com clareza através de seu testemunho de fé e força, elementos sem os quais dificilmente aprenderia sobre fazer algo com comprometimento. Após meu pai, Mario, se encantar, minha mãe seguiu solo com três filhos pequenos, me demonstrando que o cuidado pode se expressar de várias maneiras, basta atenção e respeito ao tempo. Por assim ser, quero agradecer algumas pessoas que nessa trajetória de pesquisa me auxiliaram e ensinaram a sentir-se parte de uma história sempre maior. Dentre elas, meus irmãos, Vitória e Anselmo, suas famílias e filhos que hoje nos trazem novos ventos. A família que me acolheu e hoje também faço parte, meu sogro e sogra, Seu Daniel e Dona Dalva, bem como, meus cunhados, Alexandre e Adriano, suas famílias e filhos. Quero agradecer cada ceramista que estive junto nessa trajetória, suas solitudes ao compartilharem suas histórias e vida. Ao Cido e sua família que carinhosamente me recebeu em Apiá e hoje, após todo o decorrer desta tese, tenho o prazer de chamar de amigos. Agradeço ao meu orientador Luiz Gonçalves Junior que, na medida da confiança e liberdade, me auxiliou e abriu os caminhos da pesquisa, atentando para que todos os passos fossem concretizados no respeito e diálogo com as pessoas participantes. Agradeço aos colegas dos grupos de estudos Núcleo de Estudos em Fenomenologia e Educação Física (NEFEF) e da Sociedade de Pesquisa Qualitativa em Motricidade Humana (SPQMH), e ao Núcleo de Investigação em Fenomenologia e Artes (NINFA). Quero agradecer também às professoras doutoras que colaboraram na etapa de qualificação da pesquisa, Irai Maria de Campos Teixeira e Valéria Oliveira de Vasconcelos, e aos professores doutores que estiveram no momento de defesa, Paulo César Antonini de Souza – que também esteve na qualificação –, Aida Victoria G. Montrone, Ilza Zenker Leme Joly e Nancy Duxbury. Todas as indicações apresentadas por vocês foram fundamentais na construção da pesquisa. Agradeço a professora Nancy pela recepção durante o período de estágio de doutoramento sanduíche, no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal. Neste momento conheci pessoas especiais que me fortaleceram, dentre elas a Professora Doutora Teresa Eça, que me auxiliou e proporcionou aproximação com pesquisadoras/es e professoras/es participantes da Associação de Professores de

Expressão e Comunicação Visual (APECV) de Portugal. Agradeço também ao Centro de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior (CAPES - Brasil) pela bolsa de doutorado, e a bolsa de estágio sanduíche no exterior. Tenho o privilégio de ter amigos e amigas, dentre eles e elas, parentes também, pessoas que me acompanham no dia a dia e me ajudam a enxergar na vida aquilo que é precioso e vital, o calor do abraço e a presença. Minha história é livro aberto para vocês e sempre haverá tempo para partilha e construção de sonhos, já sabem disso e seus nomes aqui se incluem. Agradeço minha esposa, Natalia, pela reciprocidade, simplicidade e gosto de viver uma trajetória compartilhada, meus anseios já se misturam ao seus e seu sorriso para mim é sinônimo de felicidade, sem o seu apoio e auxílio dificilmente esta tese se daria com tanto acúmulo de satisfação e alegria. Tudo isso para mim é divino, agradecer a cada uma e um de vocês, perpassa meu aprendizado em amar e confiar que a vida tem um sentido. Agradecer a Deus sem reconhecer que vocês são expressão de sua manifestação, seria ignorar tamanha oportunidade de sentir a vida e saber que podemos confiar não apenas em nós, mas nas pessoas – naquelas que foram e nas que ante nós se apresentam – e no poder de sua ação de transformação para libertação.

*Para todas/os ceramistas do Alto Vale do Ribeira.
Em especial, Sinhá Ana, Trindade e Úrsula,
que no tempo desta pesquisa se encantaram.*

RESUMO

A presente tese teve como objetivo central: identificar, descrever e compreender os processos educativos provenientes da prática social de criação cerâmica realizada pelas artesãs ceramistas do Alto Vale do Ribeira. Essa região é localizada na maior área contínua de preservação de Mata Atlântica do Brasil, em meio a esse lugar a prática cerâmica tem sido realizada segundo técnicas transmitidas entre gerações, nos bairros rurais, resguardando nas diferentes características da atividade ensinamentos ancestrais indígenas e quilombolas, que tem validado sua produção, bem como, apresentado características que demonstram seu aperfeiçoamento peculiar e expressivo. No que pese a contemporaneidade da criação popular e a valorização de cada universo cultural, entendemos que a criação artística como expressividade simbólica dos seres humanos é reveladora de significados relacionadas à estética, mas também dos valores de indivíduos e grupos nas práticas sociais que vivenciam. Considerar as práticas sociais de criação de grupos populares enquanto campo de investigação gerador de processos educativos relevantes na conformação de identidades, de valores e atitudes, perpassa o reconhecimento de que a produção histórica do ser humano é amparada na percepção que possui de seu tempo-espaço, e que 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 em sua experiência de mundo. Portanto, nos voltamos para essa prática social de criação cerâmica, buscando encontrar dimensões que possam fortalecer as noções dos vínculos entre criação e tradição nesse local. Trata-se de uma pesquisa qualitativa pautada na fenomenologia, modalidade fenômeno situado. Para coleta de dados foram realizadas entrevistas, lançando mão de fotografias realizadas pelo pesquisador durante as atividades de produção cerâmicas dos/as ceramistas do Alto Vale do Ribeira. A partir da análise dos dados foram obtidas duas categorias de processos educativos: A) “Você quer fazer vasilha de barro comigo?” centrada nas memórias das ceramistas e vivências que moldaram suas trajetórias de vida de encontro com a ancestralidade do fazer cerâmico; B) “Eu gosto muito de mexer no barro”, referente a princípios que legitimam a prática de criação cerâmica no trabalho popular com o barro, que afirmam as identidades sociais ao mesmo tempo em que expressam e renovam seu sentido coletivo. Dentre os processos educativos revelados, podemos destacar o protagonismo da ancestralidade nas relações de cada artesã com o contexto, bem como, de fortalecimento das noções de alteridade no fazer cerâmico em sua habilidade intrínseca de aprender-fazer umas-com-as-outras ao valorizarem aquilo que é próprio de suas culturas. Diante de diferentes enfrentamentos para prosseguirem se dedicando, ceramistas têm demonstrado que a solidariedade, o respeito, a colaboração e a cooperação constituem-se elementos próprios desta prática social.

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

RESUMEN

El objetivo central de esta tesis fue identificar, describir y comprender los procesos educativos que emergen de la práctica social de creación cerámica realizada por artesanas ceramistas del Alto Vale do Ribeira. Esta región se localiza en la mayor área continua de preservación de la Mata Atlántica de Brasil. En medio de este lugar, la práctica cerámica se ha realizado según técnicas transmitidas entre generaciones en los barrios rurales, conservando en las diferentes características de la actividad enseñanzas ancestrales indígenas y quilombolas, que han validado su producción, además de presentar características que demuestran su peculiar y expresivo perfeccionamiento apoyado en el propio gusto de los individuos. A pesar de la contemporaneidad de la creación popular y de la valorización de cada universo cultural, entendemos que la creación artística como expresión simbólica del ser humano revela significados relacionados con la estética, pero también los valores de los individuos y grupos en las prácticas sociales que viven. Considerar las prácticas de los grupos populares como un campo de investigación que genera procesos educativos relevantes en la conformación de identidades, valores y actitudes, implica reconocer que la producción histórica de los seres humanos se sustenta en la percepción que tienen de su tiempo-espacio, el cual se materializa en la medida en que lo objetivan, es decir, lo integran y producen y reproducen en él a través de los sentidos y significados elaborados en su experiencia del mundo. Así pues, dirigimos nuestra atención a esta práctica social de la cerámica, buscando dimensiones que pudieran reforzar las nociones de los vínculos entre creación y tradición en este lugar. Se trata de un estudio cualitativo basado en la fenomenología, modalidad de fenómeno situado. Para la recogida de datos se realizaron entrevistas, a partir de fotografías tomadas por la investigadora durante las actividades de producción cerámica de los alfareros del Alto Vale de Ribeira. Del análisis de los datos se obtuvieron dos categorías de procesos educativos: A) "¿Quieres hacer vasijas de barro conmigo?", centrado en los recuerdos y experiencias de los ceramistas que han configurado sus trayectorias vitales y su encuentro con la ancestralidad de la fabricación cerámica; B) "Me gusta mucho trabajar con barro", referido a los principios que legitiman la práctica de la creación cerámica en el trabajo popular con barro, que afirman las identidades sociales al tiempo que expresan y renuevan su significado colectivo. Entre los procesos educativos revelados, podemos destacar el papel de la ancestralidad en la relación de cada artesano con el contexto, así como el refuerzo de las nociones de alteridad en la fabricación de cerámica en su capacidad intrínseca de aprender haciendo unos con otros valorando lo que es propio de sus culturas. Enfrentados a diferentes retos para seguir adelante, los ceramistas han demostrado que la solidaridad, el respeto, la colaboración y la cooperación son elementos de esta práctica social.

Palabras clave: Procesos Educativos; Creación Popular; Cerámica; Alto Vale do Ribeira.

ABSTRACT

The central aim of this thesis was to identify, describe and understand the educational processes that emerge from the social practice of ceramic creation carried out by female ceramic artisans in the Alto Vale do Ribeira. This region is located in the largest continuous area of Atlantic Forest preservation in Brazil. In the midst of this place, the ceramic practice has been carried out according to techniques passed down between generations in rural neighborhoods, retaining in the different characteristics of the activity ancestral indigenous and quilombola teachings, which have validated its production, as well as presenting characteristics that demonstrate its peculiar and expressive improvement supported by the individuals' own taste. Despite the contemporaneity of popular creation and the appreciation of each cultural universe, we understand that artistic creation as a symbolic expression of human beings reveals meanings related to aesthetics, but also the values of individuals and groups in the social practices they experience. Considering the practices of popular groups as a field of research that generates relevant educational processes in the shaping of identities, values and attitudes goes hand in hand with recognizing that the historical production of human beings is supported by their perception of their time-space, and that it is concretized to the extent that they objectify it, in other words, they integrate it and produce and reproduce themselves in it through the senses and meanings elaborated in their experience of the world. We therefore turn to this ceramic social practice, with the aim of finding the dimensions that can strengthen the notions of the links between creation and tradition in this place. This is a qualitative study based on phenomenology, the situated phenomenon modality. Interviews were carried out to collect data, using photographs taken by the researcher during the ceramic production activities of the potters from the Alto Vale do Ribeira. From the analysis of the data, two categories of educational processes were obtained: A) "Do you want to make clay pots with me?" centered on the ceramicists' memories and experiences that have shaped their life trajectories of encountering the ancestry of ceramic making; B) "I really like working with clay", referring to the principles that legitimize the practice of ceramic creation in the popular work with clay, which affirm social identities while expressing and renewing their collective meaning. Among the educational processes revealed, we can highlight the role of ancestry in each artisan's relationship with the context, as well as the strengthening of notions of otherness in ceramic making in their intrinsic ability to learn-by-doing with each other by valuing what is specific to their cultures. Faced with different challenges in order to keep going, potters have shown that solidarity, respect, collaboration and cooperation are elements of this social practice.

Keywords: Educational Processes; Popular Creation; Ceramics; Alto Vale do Ribeira.

Índice de figuras

Figura 1 – Mapa da região do Vale do Ribeira.....	84
Figura 2 – Rio Ribeira do Iguape próximo à cidade de Itaóca	86
Figura 3 – Praça Jonas Dias Baptista, Casa do Artesão – prédio em laranja.	97
Figura 4 – Ceramista Pêdra Augusta com sua moringa antropomorfa.....	98
Figura 5 - Peças do acervo da Casa do Artesão de Apiaí.	99
Figura 6 - Interior da Casa do Artesão, mostruários para venda de artigos cerâmicos.	101
Figura 7 - Cido na Casa do Artesão.....	103
Figura 8 – Ritmo do Cururu	104
Figura 9 - Monumento Moringa Tripé, na cidade Apiaí.	105
Figura 10 - Entrada do portal da cidade Itaóca com representação.....	106
Figura 11 - Montagem de fotos da Casa do Barro.....	108
Figura 12 -Montagem de fotos de mostruários das cerâmicas da região.....	110
Figura 13 - Mapa das cidades das ceramistas.....	126
Figura 14 - Mestra Ivone com dois de seus filhos.....	142
Figura 15 - Luzia em sua oficina segurando um dos vasos criado por ela.	144
Figura 16 - Mestra Zeli segurando um vaso criado por ela.	148
Figura 17 - Lourdes segurando um vaso que faz referência a uma urna.	150
Figura 18 - Cristina segurando vaso criado por ela.	152
Figura 19 - Montagem de fotos da casa de Mestra Dulce, com Mestra Antônia.	157
Figura 20 - Transporte da cerâmica em dois jacás.	160
Figura 21 - Aparecida de Souza Leite, seu filho Rubens e suas peças.....	161
Figura 22 - Mestra Trindade.	164
Figura 23 - Abraão junto ao seu mostruário.	167
Figura 24 - Diná segurando cerâmicas criadas por ela.	171
Figura 25 - Marli segurando um castiçal criado por ela.	174
Figura 26 - Marina segurando uma criação sua.....	179
Figura 27 - Oficina cerâmica durante a formação do grupo Arte nas Mãos em 2003..	180
Figura 28 - Associação Arte nas Mãos, Marina, Jefferson e Cristina (sentada).....	184
Figura 29 - Layout do site desenvolvido no projeto.....	185
Figura 30 - Rota Cerâmica do Alto Vale do Ribeira.	186
Figura 31 - Maria Rosa segurando uma moringa, criação sua, em galpão.....	191
Figura 32 - Josimara com seu filho no espaço Recanto da Cerâmica.	195
Figura 33 - Ateliê Recanto da Cerâmica.	196
Figura 34 - Jaqueline e Diná no Espaço Arte Loose.	198
Figura 35 - Loíde segurando suas criações.....	200
Figura 36 - Jaqueline segurando chaleira criada por ela.	203
Figura 37 - Josinalva segurando criações suas.	205
Figura 38 - Ilza e sua irmão Maria Rosa.	212
Figura 39 - Forno da serrinha.	214
Figura 40 - Ester segurando uma panela cerâmica de sua criação.	216
Figura 41 - Mãos de Luzia segurando o barro.....	219
Figura 42 - Rubi – Cura ferimento, dor e gripe forte.	222
Figura 43 - Chapéu de couro – Cura pedra no rim.	222
Figura 44 - Cavalinha – Cura infecção de rim bexiga.....	222
Figura 45 – Montagem de fotos de Luzia modelar peça em seu espaço.	227
Figura 46 - Vaso de Maria Rosa.....	231
Figura 47 - Bonecos brinquedos de Maria Rosa.	231

Figura 48 - Peça de criação da Mestre Zeli pintadas com o dedo.	235
Figura 49 - Peça de criação da Mestre Zeli pintadas com o dedo.	235
Figura 50 - Jefferson segurando uma criação figurativa cerâmica sua.....	241
Figura 51 - Jefferson modelando açucareiros.....	241
Figura 52 - Montagem de fotografias de Marina modelando suas peças.	248
Figura 53 - Loíde segurando centro de mesa, sua criação.....	251
Figura 54 - Marina modelando uma peça.....	256
Figura 55 - Montagem de imagens do Ateliê Oleira Mendes de Marli e família.....	263
Figura 56 - Montagem de imagens de vaso e botijas de diferentes tamanhos.....	270
Figura 57 - Painéis de Abraão, em seu mostruário.....	272
Figura 58 - Abraão modelando uma peça.....	272
Figura 59 - Luzia apresentando o barro para ser macetado com a mão de pilão.....	276
Figura 60 - Montagem de fotos de instrumentos utilizados por Ester.....	278
Figura 61 - Montagem de fotos de Loíde modelando com a técnica acordelado.....	279
Figura 62 - Jefferson alisando uma peça cerâmica.....	281
Figura 63 - Pedras de Abraão para alisamento.....	281
Figura 64 - Paleta de cores e pigmentos de terra organizados por áreas do Alto Vale do Ribeira, organizada pelo grupo Arte Loose.....	284
Figura 65 - Lourdes e Josimara em seu ateliê no Recanto da Cerâmica.....	287
Figura 66 - Forno em funcionamento no espaço Recanto da Cerâmica.....	287
Figura 67 - Última peça de	289
Figura 68 - Sinhá Ana na porta de sua casa.....	289

Índice de tabelas

Tabela 1 – Revisão de literatura.....	35
Tabela 2 – Controle Cultural	65
Tabela 3 - Apresentação dos Grupos cerâmicos.....	127
Tabela 4 - Apresentação ceramistas.....	134
Tabela 5 - Matriz Nomotética.....	137

Índice de abreviações

BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CNFCP - Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular
CNFL - Comissão Nacional do Folclore
CPC - Centro Populares de Culturas
ICC – Instituto Camargo Corrêa
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEI – Micro Empreendedor Individual
PETAR – Parque Estadual Turístico do Alto Ribeira
PETI – Programa Erradicação Trabalho infantil
SUTACO – Subsecretaria do Trabalho Artesanal nas Comunidades
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Sumário

Índice de figuras	10
Índice de tabelas	11
Índice de abreviações.....	11
APRESENTAÇÃO.....	16
INTRODUÇÃO.....	19
Apresentação: questão <i>suleadora</i> e objetivo	19
Delimitando a pesquisa: revisão de literatura	34
1. PRÁTICA ARTÍSTICA POPULAR	47
Arte de um povo: um campo de criação situado.....	47
Tradição e ancestralidade criativa	60
2. PROCESSOS EDUCATIVOS NA CRIAÇÃO SITUADA DO POVO	70
Intencionalidade, cultura e mundo vida.....	70
O mundo-vida e sua dimensão simbólica	77
3. O FAZER CERÂMICO.....	84
A cerâmica popular no Alto Vale do Ribeira	84
Casa do Artesão	94
Uma experiência internacional em Reguengos de Monsaraz:	106
4. METODOLOGIA.....	116
Pesquisa Qualitativa: Modalidade Fenômeno Situado	123
Procedimentos de Inserção em Campo.....	124
Procedimentos de Coleta de dados	131
Procedimentos de Análise de Dados.....	135
Apresentação das Categorias	138
Categoria A – “Você quer fazê vasilha de barro comigo?”.....	138
Categoria B – “Eu gosto muito de mexer no barro”	224
5. CONSIDERAÇÕES	293
6. REFERÊNCIAS	299
APENDICES	313
A.Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	313
B. Transcrição das Entrevistas.....	316
Entrevista I – Ponte Alta – Mestra Trindade	316
Entrevista II – Encapoeirado – Mestra Zeli	317
Entrevista III – Encapoeirado – Mestra Ivone	319
Entrevista IV – Encapoeirado – Mestra Antônia.....	321
Entrevista V – Encapoeirado – Mestra Dulce.....	321
Entrevista VI– Arte nas Mãos –Cristina.....	326
Entrevista VII– Arte nas Mãos - Marina	331
Entrevista VIII – Arte nas Mãos - Jefferson.....	336

Entrevista IX – Recanto da Cerâmica - Lourdes	339
Entrevista X– Recanto da Cerâmica - Josimara.....	344
Entrevista XI – Recanto da Cerâmica - Josinalva (Josinha).....	347
Entrevista XII– Bairro Mineiros/ Arte Loose - Diná.....	349
Entrevista XIII– Bairro Mineiros/ Arte Loose - Jaqueline	354
Entrevista XIV – Bairro Mineiros - Loíde.....	359
Entrevista XV – Itaóca - Abraão.....	365
Entrevista XVI – Itaóca – Ester	373
Entrevista XVII – Itaóca -Marli.....	377
Entrevista XVIII – Bom Sucesso do Itararé – Maria Rosa.....	383
Entrevista XIX – Bom Sucesso do Itararé - Ilza.....	386
Entrevista XX– Bom Sucesso do Itararé – Luzia	390
ANEXO I - Parecer consubstanciado do CEP.....	395

APRESENTAÇÃO

Sou arte educador e nos últimos 15 anos tenho atuado em diferentes espaços educativos, e sempre me chamou atenção a restrição existente para a criação no ambiente escolar. Como professor de arte, durante os primeiros passos após formado em Educação Artística/ Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), me lancei a problematizar minha prática profissional em sala de aula e fora dela, procurando encontrar sentidos cada vez mais apropriados a uma educação emancipadora e que despertasse mais curiosidade do que respostas nos estudantes. O prazer de dialogar em roda com cada turma se apresentava como uma oportunidade de conhecer mais assuntos e provocar os saberes das crianças, adolescentes e adultos a também se ampliarem. Nestes momentos, ao se movimentarem e elegerem a escadaria do pátio para conversar, o pé de amora para subir ou as mesas do pátio para compartilhar um alimento, nos conhecíamos mais e nos dávamos a conhecer.

Conforme fui me apropriando de minha prática educativa, as estratégias de abertura dos conteúdos para outros aprendizados, mais relacionados à experiência dos estudantes, colhiam pistas muitas vezes em referências da cultura visual, de uma brincadeira que espontaneamente me ensinavam, um passo de dança que praticavam ou em presentes ofertados pelos estudantes como bilhetinhos coloridos com agradecimentos. Todos estes materiais e conteúdos me sugeriam pistas para compor o roteiro pedagógico e criativo que elaborávamos. Eram trocas que, a despeito dos desafios que as relações de ensino formal possuem, me sugeriam a oportunidade de conhecer outras referências, outros traços e movimentos da parte das/os estudantes que me provocavam a encontrar nos períodos da história da arte, bem como nas muitas dinâmicas da cultura popular, um vasto campo para ampliarmos nossos repertórios. Ao elencarmos novas dinâmicas ao plano pedagógico, as atividades previamente elaboradas se reinventavam e se uniam às novas ideias trazidas pelos estudantes em uma contínua exploração acerca de um tema, tomando contornos próprios em cada turma e fazendo com que a curiosidade fosse reconhecida como uma chave mestra para abrir imaginários e aglutinar experiências por meio da criação nas artes visuais e dela junto a outras linguagens da arte.

Neste período de vida e profissão, a busca em romper com os limites da sala de aula tornava-se parte de minha estratégia pedagógica, o que me levava a entender que a

prática do componente curricular arte possui um compromisso formal com sua matéria, mas também com a escola, intervindo em seus espaços e colaborando com as demais disciplinas. Foram momentos em que pude perceber o quanto as criações dos estudantes podiam resultar em provocações para boas falas, boas escritas, mas ainda mais satisfação, seja no gosto de estarmos nos divertindo em uma brincadeira ou sentirmos sob a autonomia das escolhas a oportunidade de nos confrontarmos com a liberdade, elegendo os rumos para as atividades mediante as novidades trazidas para a aula. Herbert Read (2001) e sua obra me marcou, e de um pensamento seu fiz um chavão: “A arte seja lá como definimos, está presente em tudo que fazemos para satisfazer nossos sentidos” (p 16).

Imbuído dessa reflexão, procurei descobrir mais sobre a arte na vida dos estudantes e me aproximar de suas histórias. Durante as reuniões de pais, conheci muitas famílias e por minha afinidade com o movimento de economia solidária, observei que muitos deles eram catadores de recicláveis participantes da Cooperativa Acácia de Araraquara. Pelos encontros, e já leitor de Paulo Freire, fiz meu mestrado sobre os processos educativos emergentes da catação de materiais recicláveis. A partir da distribuição de câmeras a um grupo de mulheres catadoras, investiguei junto com elas seus olhares por meio de rodas de conversa acerca das fotografias. Com as imagens em mãos, a pesquisa extrapolou seus contornos e o grupo se viu incentivado a expor as fotos na cidade, ganhamos edital municipal para materialização e elas circularam por diferentes espaços.

A partir dessa atividade, outras aconteceram: caminhadas com grupos de cegos a fotografar a cidade, ateliê com grupo de deficientes físicos, assessoria junto a grupos articulados na economia solidária como de costura, de papelaria, de produção cultural, entre outros. Mas, as vivências daqueles primeiros momentos como professor foram referenciais para mim, aquele gosto de esperar ver o que vai acontecer, as reações, as oportunidades que vão se formando no contato entre as pessoas ao colaborarem umas com as outras com um propósito.

Com a vontade de me aperfeiçoar como educador nas artes visuais e estar sensível às oportunidades criadas junto com pessoas intencionadas a aprender e realizar algo em comum, alguma atividade que superasse um projeto, uma oficina, uma aula, mas abrangesse uma vida. Por essa busca, procurei por um grupo popular próximo a minha região geográfica – estado de São Paulo – que realizasse um trabalho visual expressivo e que tivesse no envolvimento poético com um objeto plástico o encontro

entre pessoas e um contexto. Imbuído desta motivação, visitei diferentes lugares, pessoas e grupos e encontrei as e os ceramistas do Alto Vale do Ribeira. Ao me aproximar delas/es e de seus trabalhos mais indagações me vieram, a ponto de buscar realizar esta pesquisa de doutorado. Nesta investigação me deparei com muitos de meus anseios, ao longo de sua realização pude conceber nas respostas de cada uma das/os participantes ensinamentos que me levaram a um entendimento de que a criação e a arte estão atreladas aos diferentes territórios, e que estar desperto para as reconhecer é essencial para nossa compreensão de mundo e contínuo aprimoramento, trajetória na qual a diversidade é um elemento essencial para construção de pontes entre pessoas, contextos e cenários enriquecedores de nossa experiência.

INTRODUÇÃO

Apresentação: questão *suleadora* e objetivo

Apresentar os processos educativos provenientes da prática social de criação cerâmica popular dos grupos do Alto Vale do Ribeira, localizados ao sul do estado de São Paulo – Brasil, constitui o objeto específico da presente tese. 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 as noções dos vínculos entre 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 distintos habitantes possuíram com a localidade, morada de diversos povos indígenas, quilombolas¹ e caiçaras² 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 dos bairros rurais onde ainda hoje habitam as ceramistas. Mestre é uma categoria que abarca pessoas que são legitimadas por grupos e povos pelo exímio conhecimento acerca de um saber-fazer tradicional, sendo assim referência em determinadas áreas dos saberes e culturas, como a dança, a tecelagem, a cerâmica, o conhecimento de ervas, o

¹ De acordo com o Nei Lopes (2012), em seu Novo Dicionário Banto do Brasil, quilombo provém da língua quimbundo de angola e se origina da palavra *kilombo*, que significa “acampamento, arraial, povoação, povoado; capital; união, exército” (p. 213). No Brasil, durante o período colonial, quilombo significou o ajuntamento de escravos fugidos, eram acampamentos e comunidades em que escravizados buscavam abrigo, sendo assim seus moradores chamados de quilombolas. Por sua atividade, “O quilombo dos negros brasileiros [...] foi um baluarte na luta e resistência contra a escravidão” (Moura, 2015, p.336), de modo que sua presença em diferentes locais do território nacional contribuiu para desgastar social e economicamente o sistema escravista, culminando conseqüentemente em sua substituição pelo trabalho livre. Atualmente a Constituição Federal Brasileira de 1988 (Brasil, 2012), reconhece pelo mesmo termo as terras ocupadas por remanescentes dos quilombos, visando assegurar sua reprodução física, social, econômica e cultural.

² O termo caiçara tem origem da língua tupi, que faz referência a um tipo de pesca litorânea em que eram utilizados ramos de árvores para cercar os peixes. Atualmente, também faz referência aos habitantes e comunidades de zonas litorâneas, cujas culturas são resultantes dos contatos interétnicos ocorridos a partir do século XVI entre povos europeus, indígenas e africanos (Campos, 2008; Campos; Corrêa; Gonçalves Junior, 2022).

benzimento ou a realização de um parto, entre outras, bem como responsável por guardar, criar e transmitir esses saberes para seus coletivos, comunidades e agrupamentos. O termo foi amplamente difundido nas últimas décadas para auxílio de políticas públicas destinadas à salvaguarda dos conhecimentos e seus representantes; apesar de sua especificidade, ele se propõe a abranger as culturas populares nas distintas manifestações culturais, mesmo quando reconhecidos por outros títulos (Goulart, 2021; Santos; Albuquerque; Ferreira, 2020). Atualmente as Mestras do fazer cerâmico no Alto Vale do Ribeira são idosas, e apenas denominaremos por esse título, aquelas que atualmente são chamadas como tal, a saber as Mestras do encapoeirado.

Como resultado desse envolvimento pautado em saberes formados pelos vínculos de cuidados cultivados no dia a dia, nas diferentes características da atividade cerâmica podemos observar os ensinamentos ancestrais que tem validado as características de sua produção, bem como as raízes profundas firmadas na diversidade que a região possui.

A cerâmica realizada nesse território é resultado de profundas ligações entre gerações a este lugar, tendo ao longo do tempo adquirido características 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 e do histórico de incentivos à prática³. Por essa condição, ao dirigirmos atenção para os objetos cerâmicos visamos tomar certa distância, ajustar o foco para compor um cenário formado pelos muitos encontros que as peças originam e fazem memorar, procurando no fazer do barro ao ser moldado, qualidades sensíveis presentes no mundo compartilhado de ceramistas populares.

Para adentrar essa trajetória de investigação, fazemos emblemática a fala de Sinhá Ana⁴, Mestre ceramista de Itaóca-SP, em entrevista nos idos de 1989, ao se ao

³ A prática cerâmica na região é tradicional e veio sendo realizada entre gerações, tendo sido influenciada pelos diferentes incentivos municipais, estaduais e de projetos do terceiro setor, que visaram difundir a prática na região e fortalecer aos grupos em sua produção. Dentre as ações atuais, estão políticas de auxílio permanentes, como local para exposição e salvaguarda da cerâmica histórica, fornos públicos para queima cerâmica em algumas cidades, bem como pontos permanentes de venda da cerâmica da região. O histórico dessas iniciativas está apresentado no capítulo A Cerâmica de Apiaí.

⁴ Pudemos compartilhar poucos momentos com a Mestre Sinhá Ana, Ana Gonçalves ou Sinhana como era popularmente conhecida, nestas oportunidades, por sua idade avançada ela já não produzia mais cerâmica. Após o primeiro contato ela adoeceu e, para evitar o cansaço e a exposição em demasia, não foi possível entrevistá-la. Ela cresceu durante toda sua infância no quilombo Gurutuba, próximo à cidade de Itaóca, para onde se mudou quando jovem para constituir família. Sinhá Ana faleceu dia 07 de novembro de 2022 quando a presente investigação estava em andamento.

referir sobre o encontro com a matéria-prima que muito conhece bem, por habitar nesta terra e ter intimidade com ela, disse:

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 encante, encante. Isto é barro encante. Ele dá escondido, mesma coisa do ouro (Heye; Travassos, 1989, p. 16).

O significado da argila no dizer de Sinhá Ana, foi atrelado a sua sensibilidade e corporeidade, não possuindo por isso os limites de uma definição fechada e estabelecida por uma razão descritiva, referente a composição material ou técnica. Seu relato proveio como resultado de um viver encarnado aos objetos que contemplava no dia a dia apontando neles possibilidades futuras, belezas que a vida lhe brindou e que tomaram forma nos cuidadosos objetos cerâmicos que criava no cotidiano. Ao defini-la como encante, reconheceu nela aquilo que sua experiência testifica como parte de seu mundo, horizonte que continuamente urge em novas significações.

É encante. O significado é profundo e exige um passo atrás. A resposta dada pela Mestra quilombola nos revela nas poucas palavras sendas abertas em meio à trilha da tradição do barro, as origens da criação que podem nos sugerir que estamos a tratar de respostas situadas e competências práticas elaboradas por outras formas de saber, mais integrais e integradoras das dicotomias amplamente fundamentadas pela revolução científica moderna do século XVI, cuja sustentação esteve na objetivação da distinção entre seres humanos e natureza, ser humano e animal. Para os saberes negro-africanos e ameríndios, “as noções de encantamento e desencantamento, ou vivo ou não vivo estariam ligadas à capacidade de manutenção da energia vital ou na detenção dessa energia” (Simas; Rufino, 2018, p. 31). Para essas outras epistemologias⁵, a condição de não vivo é vinculada ao esquecimento, à perda de potência, de modo que um ancestral, ainda que desencarnado, pode ser considerado como vivo, podendo ser reverenciado e lembrado em dinâmicas da vida e do cotidiano do grupo. Tal perspectiva encantada, é válida para tudo que compõe a vida e suas interações no mundo, para a palavra, para a planta, para o rio, para a pedra, para o forno que queima o barro moldado. Tudo pode

⁵ “Epistemologia é toda a noção ou ideia [...] sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior de relações sociais, diferentes tipos de relações sociais podem dar margem a diferentes epistemologias” (Santos; Meneses, 2010, p. 15).

estar na condição de encantamento (Simas, 2019; Simas; Rufino, 2018; Lopes; Simas, 2020).

Nesta perspectiva, podemos entender sentipensante a resposta da ceramista Sinhá Ana, tal como Eduardo Galeano (1995) descreveu como sendo os conhecimentos provenientes dos modos de saber e fazer populares. Esta noção de unicidade entre sentir e pensar parte do princípio dos conhecimentos assentados no corpo, decorrentes do intelecto e também da emoção em uma união indissolúvel, de modo que toda a apreensão sobre a realidade circunscreve relações com o meio vivido e com as diversas formas de existência. De acordo com Maria Candida Moraes (1996), o sentipensar se configura como um paradigma científico emergente, pois propõe uma percepção do mundo holística, pautada em um contexto global sistêmico que enfatiza o todo em vez das partes, uma “[...] visão ecológica que reconhece a interdependência fundamental de todos os fenômenos e o perfeito entrosamento dos indivíduos e das sociedades nos processos cíclicos da natureza” (p. 62). Por este entendimento, podemos reconhecer a existência de uma consciência de interdependência da vida em suas múltiplas manifestações, o que sob o ponto de vista dos saberes sentipensante resulta na não supremacia entre os seres e nem mesmo hierarquização de um para com outro, uma vez que a experiência humana é uma entre tantas experiências de mundo e que nelas, plantas, animais, rios, montanhas, são produtores de saber, assim como o barro.

Por conseguinte, ao nos valermos dessas reflexões, podemos ponderar que, muito além do que uma pesquisa sobre memórias nostálgicas e oficinas recônditas, as cerâmicas nos orientam a este vir a ser que não se fixa em objetos pitorescos ou no virtuosismo de uma ou outra Mestra, mas àquilo que as peças comovem e que transpassam, uma vez que o primor de suas configurações mobiliza toda uma comunidade e ainda mais, contemplam todo um mundo. Aí que não bastaria para tanto, a descrição dos modos de fazer cerâmicos sem a compreensão de que neles estão presentes modos de narrar, cultivar, regar, destilar, fermentar, conservar e transformar, nem mesmo ignorar as relações com o entorno e os demais seres vivos, rios e florestas (Lafuente, 2023; Hurtado, 1999). Estamos assim a versar acerca de uma relação ecológica de interdependência das muitas existências, nas quais o desfalque de um desses elementos que integram a totalidade das experiências, pode colocar em risco todo o ecossistema que os sustenta (Escobar, 2014; Fals Borda, 1997).

Através desta investigação, almejamos adentrar um terreno cujas matrizes estruturantes são forjadas em significações suleadas⁶, onde o entorno é a matéria-prima das muitas ceramistas e de suas expressões, que abrigam riquezas invisíveis da comunidade que organizam conjuntamente. A criação é elemento de seus sustentos e neste viver coletivo, fazem o futuro alvorecer sobre essa terra abrigada por histórias, o Alto Vale do Ribeira.

As ceramistas que hoje prosseguem com os saberes e práticas próprias de modelar o barro, em sua grande maioria são mulheres que vivem em bairros rurais e que dividem o tempo entre a prática com o barro e a família, tendo algumas delas, ainda hoje, que prosseguirem sazonalmente com a atividade agrícola. Por assim ser, e nesta investigação ser majoritária a participação de ceramistas mulheres, com alguns poucos homens, utilizaremos apenas o pronome feminino para tratamento das e dos ceramistas, fazendo menção ao termo em masculino apenas quando necessário.

A região reúne um número significativo de ceramistas que atuam de modo independente ou em grupos. 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. Podemos ponderar que cada grupo agrega características que unificam as participantes em torno de aspectos que imprimem similaridades na composição das peças, bem como na organização da produção, nos modos de distribuição e venda das cerâmicas. Pela diversidade de agrupamentos, um mesmo bairro rural ou cidade pode abrigar mais de um grupo de ceramistas, neste sentido, denominaremos núcleos a reunião de grupos, pois integram aos 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, bairro ou cidade. O conjunto desses núcleos consideramos, neste estudo, ser um polo.

Assim, o polo cerâmico do Alto Vale do Ribeira envolve diversas ceramistas, todavia, nesta pesquisa, entrevistamos 20 delas que durante a realização da investigação

⁶ O Sul é apreendido como categoria sociológica e não geográfica, Santos e Meneses (2010) descrevem essa linha divisória Norte-Sul como sendo metafórica, em que o Sul compreende também os países Asiáticos apesar de estarem no hemisfério Norte, mas que podem ser categorizadas como periféricas pelo processo de globalização e histórico, por terem sido por longos anos submetidos à colonização europeia, não atingindo níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao Norte Ocidental do globo (América do norte e Europa).

estavam em contínua prática. Portanto, percorremos a região e visitamos cinco núcleos que reúnem atualmente oito grupos, distribuídos pelas cidades de Apiaí, Itóca, Barra do Chapéu e Bom Sucesso do Itararé. Apesar desta última cidade não integrar o Alto Vale do Ribeira, mas avizinhar-se dele, suas ceramistas compõe a presente investigação, pois além de compartilharem um feitio cerâmico semelhante e venderem suas cerâmicas junto com os demais grupos do Alto Vale do Ribeira, suas memórias as inserem nessa manifestação, pois remetem aos fluxos migratórios dos povos que habitaram esta grande área, dentre os quais estão os povos da etnia indígena Kaingang e também quilombolas que possuíam outros valores geopolíticos dos que atualmente definem a cartografia regional.

O feitio cerâmico realizado no polo compreende técnicas que remontam ao processo histórico dos próprios agrupamentos, carregando nos traços dos objetos, os delineamentos decorrentes da valorização dos esforços das ceramistas e comunidade ao prosseguirem a tradição. Dentre os procedimentos históricos de trato com a argila que unificam as ceramistas é predominante a técnica do acordelado, também conhecida pelo nome de rolete, por motivo da modelagem ser realizada com rolinhos de argila sobrepostos. Outro traço que permeia os ensinamentos tradicionais é o alisamento das peças depois de moldadas com as mãos e com a ajuda de utensílios, tais como o sabugo de milho ou casca de cuité, bem como, após a secagem, o polimento com rochas do Rio Ribeira. Além destas particularidades, a retirada do barro segue o roteiro lunar, sendo priorizada a lua minguante, havendo a preocupação com a recuperação dos barreiros.

A cerâmica na região possui outras características que a distingue, como os desenhos criados sob as peças que utilizam como pigmentação a própria argila, colhidas em diferentes locais por possuírem pigmentações variadas, sendo principalmente encontradas em área aluvional, também reconhecidas como taguá. As pinturas desde sempre foram reconhecidas como atributos marcantes, principalmente quando feito com os dedos, tal como as mestras faziam, e atualmente com pincéis pelos diferentes grupos. Contudo, vale ressaltar a existência de diferenciações no feitio originário da cerâmica entre os grupos, como em Itaóca em que foi predominante a utilização de argila peneirada nas panelas, enquanto que nos demais grupos isto não era usual.

Com o passar dos anos, os utensílios de barro 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 potes de plásticos com múltiplas funções. Em meio as mudanças

tecnológicas provenientes do século XX que alteraram a relação com os objetos e outros modos de produzir, a atividade das ceramistas também foi adquirindo outros contornos, relacionados a outras demandas, como o turismo e encomendas particulares de diferentes quantidades. Como resultado, a cerâmica do Alto Vale do Ribeira veio enfrentando diferentes panoramas, ora com períodos de escassez de demandas do mercado, em outros de fomento⁷ por projetos de auxílio de diferentes esferas do poder público e promovidos por grupos do terceiro setor. Entretanto, a criação com 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 terra e de sua gente.

A dificuldade de acesso somada baixa densidade demográfica das cidades contribuíram para que os saberes do barro se mantivessem entre as famílias de agricultoras, sendo realizada como parte das atividades e vida no campo. Até 1958 não havia estradas de ligação do estado de São Paulo ao sul do país e a rota com o estado do Paraná se dava por um trajeto de terra entre as cidades de São Paulo e Ribeira, passando por Apiaí e rendendo a este município o trânsito de pessoas que favoreciam ao comércio local e a venda cerâmica. Mas, a construção da Br 116 em 1960, que facilitou o acesso à Curitiba por uma via asfaltada e mais curta, fez com que a via sem pavimentação perdesse o prestígio, permanecendo em meio a Mata Atlântica (Nascimento, 1974).

Neste cenário, nos bairros rurais da região, entre uma safra e outra ou se dedicando integralmente aos saberes do barro, a atividade cerâmica consistiu em elemento do cotidiano, guardando semelhanças nos modos de feitura e configuração predominantemente utilitárias. Haydee Nascimento (1974), em pesquisa realizada na região nos anos 1970, entrevistou uma das ceramistas atualmente falecida, Jesuína de Oliveira Dantas com 50 anos na época, que contou: “Já faz uns 30 que eu faço vasia [...] A minha mãe fazia essas vasia de barro, ela fazia até aquela moringue de guarda água, jarro, capacete de lambique, ela fazia tudo, eu faço também” (p. 82). Como efeito do reconhecimento das cerâmicas por diferentes ações empreendidas por meio de pesquisas nos anos 1960 e 1970 (Scheuer, 1976; Nascimento, 1974), feiras e exposições das cerâmicas (Waldek, 2002; Ceravolo, 1988), bem como as possibilidades de vendas organizadas pela prefeitura municipal de Apiaí e ações da Subsecretaria do trabalho

⁷ Entendemos nesta pesquisa que o auxílio externo, formalizado por políticas públicas adequadas às expressões populares representam um avanço e conquista das comunidades para prosseguirem com suas práticas de atuação. As ceramistas do Alto Vale do Ribeira contam atualmente com diferentes ações empregadas pelo poder público municipal que abrangem toda a cadeia produtiva cerâmica, fruto da persistência dos grupos compromissados com esta manifestação.

artesanal nas comunidades⁸ (Sutaco), as formas cerâmicas que até então eram relacionadas a objetos utilitários que circulavam internamente aos grupos nos bairros rurais por meio da venda ou escambo, começaram a receber outros ornamentos e contornos, correspondendo as novas oportunidades oferecidas pelas clientelas e pelo turismo local (Heye; Travassos, 1989).

Por tais contornos históricos, podemos compreender que a criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira tem sido resultado de múltiplas influências, proveniente das novas demandas de compradores/as, fomento do turismo na região e possibilidade de contato com clientes provindos de feiras de artesanato em diferentes esferas, municipais, estaduais, federais ou até mesmo de contatos pela 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 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 feijoada 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, no qual as características de cada ornamento ou forma, delimitam as particularidades imaginativas de cada ceramista de encontro com as memórias das antigas Mestras.

Lélia Coelho Frota (2007), ao tratar da complexidade das criações populares e buscar meios de sua assimilação, propôs a classificação do que ela descreveu como sendo as “faixas contemporâneas de representação da cultura material do povo” (p. 25), concebendo três segmentos que visam aprofundar as noções sobre o contexto social e natural nos quais os artesanatos ocorrem. Numa primeira faixa estão compreendidos os objetos confeccionados e consumidos por um mesmo grupo⁹, por isso estreitamente relacionados ao cotidiano e sua beleza vinculada a uma função, contemplando, com a

⁸ A Sutaco é parte da Secretaria estadual de desenvolvimento econômico do estado de São Paulo, e tem como objetivo promover a inclusão produtiva de artesãs e artesãos por meio de oportunidades de geração de renda e desenvolvimento local.

⁹ Grupos autóctones, pertencentes a povos e comunidades tradicionais, indígenas, quilombolas, extrativistas e caiçaras.

organização social, a economia local ou regional. Já em uma segunda faixa estão aqueles produzidos por artesãs e artesãos que, pelos vínculos com o turismo, configuram sistemas que absorvem as intervenções de agentes externos aos grupos. Em uma terceira, estão os objetos decorrentes de criação individual e cuja recepção abrangem leituras singulares às formas empregadas nos objetos. Para a autora, a cerâmica do Alto Vale do Ribeira localiza-se nessa segunda faixa.

No que pese a contemporaneidade da criação popular e a valorização de cada universo cultural, entendemos que seus códigos e significações estão em constante transformação, e a criação artística, como expressividade simbólica dos seres humanos, é reveladora de significados relacionadas à estética, mas também dos valores de indivíduos e grupos nas práticas sociais que vivenciam, dado que “[...] as chamadas artes populares são muito mais antigas do que aquelas expressões reconhecidas como tal apenas no século XX” (Lima, 2014, p. 328). Partimos assim, do pressuposto que as divisões entre arte e artesanato são categorias nas quais os limites se cruzam e que, entre as fissuras de tais nomenclaturas, oportunidades significativas se apresentam de modo suprimirem classificações racionalistas entre artes maiores ou menores, ou ainda, que tal terreno do popular conceitualmente se situaria em oposição às artes aplicadas ou belas artes.

Muito comum em nossos dias a atribuição quase mágica de que a arte abriga um exclusivo e restrito espaço de criação, como se em outros campos do fazer humano fossem inexistentes a liberdade de ação criativa. Na presente investigação, pelo contrário, entendemos 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 humanas, provém de seu poder de compreensão da realidade social, de suas necessidades e valores culturais nas quais se dá o seu próprio viver (Ostrower, 2008).

Ao tratarmos da criatividade popular na atividade cerâmica do Alto Vale do Ribeira, nos voltamos à existência dessas ceramistas em seu universo, lugar no qual as necessidades são configuradas nos próprios valores compartilhados, mundo vivido em que experiência e imaginação se realizam e a criação é parte constitutiva do processo de vida cultural, das tramas de significados que se atualizam nas relações dos indivíduos e grupos que, juntos, participam desse território. Sendo assim, visamos pelas experiências das ceramistas, seus envolvimento com o mundo no qual a criação corresponde a um formar, ordenar intencionalmente aquilo a que se almeja legitimar, entendendo que os

limites do equilíbrio de suas criações correspondem a fatores culturais valorativos que atuam sobre as dimensões individuais e coletivas.

Ao observarmos os procedimentos realizados por estas artesãs que participam de uma mesma região ontológica (Schutz, 1979), ou seja, de visões de mundo características aos aspectos territoriais, culturais e históricos compartilhados, podemos reconhecer diferentes percepções, memórias e previsões significativas desta prática social artística popular. Dessa diversidade de olhares, ponderamos que em cada etapa de criação da cerâmica, desde a retirada do barro até a queima, emanam valores que dotam os objetos criados, possibilitam, conforme Maturana (2005), referenciais identitários que aludem o pertencimento à grupos e comunidade, na qual compartilham gostos e identificam a singularidade uns dos outros. Sendo assim, ao descrevermos nessa investigação as participantes ora como ceramistas e em outros momentos artesãs, buscamos reconhecê-las nos limites de suas práticas em um contexto de constante mudanças, almejando que pese à autonomia de suas práticas os desígnios daquilo que buscam no encontro com suas produções.

Por esta prerrogativa, temos como **questão de pesquisa:** *quais processos educativos decorrem da prática social de criação cerâmica de artesãs do Polo Cerâmico do Alto Vale do Ribeira?*

Questionar sobre os processos educativos provenientes da criação popular cerâmica nos coloca em face a alguns desafios que delimitam a temática a qual buscamos investigar. Por compreendermos que toda educação é um trajeto em vias de se conhecer a algo, a um que ou quem, procuramos com a investigação traçar caminhos em que o ato do conhecimento gerado consista no reconhecimento de um lugar, de um tempo-espço propositivo. Razão que, previamente, nos leva a aferir que toda teoria é resultado de amplo leque de práticas e não provém de um/a autor/a, nem mesmo de pensamentos selecionados a esmo, mas refletem interpretações de situações que permitem elaborar ações em certa direção.

Práticas sociais são provenientes de tempos-espços compartilhados em que as pessoas vão construindo jeitos de ser, viver, conviver umas com as outras nos ambientes que herdaram e também naqueles que criam, são os modos e maneiras de fazer e conhecer de um povo, um grupo ou comunidade (Arruda, 2003; Freire, 2005). Deste entendimento, podemos ponderar que das práticas sociais que experienciamos com as pessoas ao mundo decorrem processos educativos (Oliveira *et al.*, 2014). Destarte, processos educativos:

[...] ocorrem em uma relação mútua de aprendizagem e não só em uma situação em que um ensina ao outro, tendo como pressuposto fundamental para seu desenvolvimento o diálogo equitativo e a intencionalidade dirigida para a cooperação, superação, o ser mais, demandando autonomia, possibilidade de decisão e de transformação (Gonçalves Junior; Carmo; Corrêa, 2015, p. 177).

Tal conjuntura de investigação, oportuniza o levantamento e compreensão de códigos e valores inerentes aos contextos, colocando-os em destaque para análise junto com as envolvidas em aspectos que unificam aos grupos. Processo no qual, a problematização a reflexão crítica acerca da inserção individual e coletiva em sociedade, pode apresentar os modos de educar e se educarem uns com os outros ao construírem seu próprio viver, tornando-se pessoa.

Desse modo, ponderar as práticas de grupos populares enquanto campo de investigação gerador de processos educativos relevantes na conformação de identidades, de valores e atitudes, perpassa o reconhecimento de que a produção histórica do ser humano é amparada na percepção contextual que possui, e que 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.

Em meios populares, estes processos educativos provenientes 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 *et al.*, 2014). A modernidade, para além das inovações provenientes do período da revolução industrial, representou um novo conjunto de ideias que conduziu ao desenvolvimento europeu e serviu de referência, como um padrão a ser almejado por todos demais continentes pelas formas de sociabilidade e ideias de ruptura com o passado como condutor das trajetórias humanas. Para David Harvey (1992) a modernidade tem como marca algumas promessas, dentre suas projeções, ele destacou:

O domínio científico da natureza prometia a liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e dos modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria

natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas (p. 23).

Face a tal conjuntura que pretende englobar e tornar aos subdesenvolvidos dependentes de suas estratégias, os meios populares nos apresentam outras lógicas, pautadas naquilo que é socialmente produzido e orientadas para a alteridade. Tais conjunturas formadas em exterioridade ao sistema moderno, compreendem a dimensões sensíveis formadas no contato com o mundo que, antes de se reduzirem a um conjunto de saberes a serem discriminados pelo termo tradicional ou popular, referem-se a diferentes estratégias culturais latino-americanas que resistem frente as contradições provenientes de um histórico colonial ancorado na figura da Europa como centro de um único sistema organizador da totalidade do globo (Dussel, 2016; Santos; Meneses, 2010). São culturas que a despeito deste período histórico, resistem frente as mesmas estratégias opressivas engendradas pela intersecção do capitalismo, o racismo e o patriarcado (Santos, 2018).

São culturas originárias, ameríndias e africanas que pelas mais distintas expressões rituais, lúdicas e artísticas, como cantos, danças, vestimentas, encenações, cestarias, entalhes, cerâmicas, entre outras práticas sociais artísticas, guardaram segredos vernáculos por meio de tradições, nas quais os sentidos abrigam densas dimensões de enraizamento do ser em um tempo e espaço próprios (Achinte, 2011).

Para melhor entendimento do termo enraizamento, a filósofa Simone Weil (1996), a reconheceu como sendo uma das necessidades desconhecidas da alma humana, porém, 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).

Assim sendo, ao tratarmos da tradição como um modo enraizado de conhecer, a compreendemos como sendo proveniente das relações que o ser vivencia 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 e nos quais adquire respostas plurais, que estruturaram modos próprios de sentir e de pensar e que fazem referência ao meio cultural do qual faz parte.

Frente ao desprezo, as manifestações populares tem tido grande parte de sua produção estética despercebida pela história hegemônica, sendo tratados apenas pelos aspectos técnicos de sua produção ao serem ignorados suas dimensões criativas e simbólicas (Bosi, 1992; Canclini, 2015). Neste bojo, artesanal tem sido uma alcunha para estes objetos forçados a uma subvalorização de suas expressões em face a outros, exclusivos e pertencentes ao reino das formas privilegiadas da Arte, organizadas segundo a lógica ocidental de mundo. Ainda no século XX, com o desenvolvimento do pensamento social e antropológico, estudos etnográficos e arqueológicos tem se voltado a essas obras pertencentes a grupos originários e populares, mas comum tem sido a apreensão de tais objetos como elementos de cultura material, delimitando o reconhecimento de seus valores artísticos (Escobar, 2014; 2020).

Posto que para os setores populares a produção estética se dá através de produções artísticas e rituais, 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. 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, em virtude que estão sempre vinculadas essencialmente por outras funções, como sociais, lúdicas, religiosas e outras que as animam e fazem vigorar no tempo (Escobar, 2014; Frota, 2005; Goldstein, 2014).

Por essa premissa, ao olharmos para a produção cerâmica do Alto Vale do Ribeira, procuramos ir além das representações que a figura das artesãs possam ter e nos voltamos para as possíveis mudanças internas que estariam afetando as representações, os sentidos, os sentimentos e significados que constituem o cotidiano da prática social da produção cerâmica, encontrando nesta imbricada rede simbólica, aquilo que resiste à objetificação das relações humanas, os aspectos sensíveis das relações com o mundo destes grupos e entre eles. Deste modo, a presente pesquisa tem como **objetivo central:** *identificar, descrever e compreender os processos educativos provenientes da prática social de criação cerâmica realizada pelas artesãs ceramistas do Alto Vale do Ribeira.*

Sendo assim, nos propomos a investigar um campo específico junto com um grupo de artesãs, procurando por certos laços em que as dimensões estéticas possam se encontrar com o poético, fundamentando uma prática artística e produtora de um lugar. Buscamos, destarte, encontrar caminhos frutíferos que reforcem a diferença do popular, reconhecendo que a eficácia da representação estética de grupos étnicos e populares

resplandecem aspectos que trazem coesão aos grupos e por tal, não devem ser estimadas em níveis de independência de suas funções.

Entendemos que ao serem trazidos à luz os processos educativos provenientes da prática social de criação cerâmica pelos grupos, através das compreensões decorrentes de suas convivências, de suas semelhanças e diferenças, tornam-se aparentes os sentidos presentes nas partilhas afetivas e sensíveis da experiência cotidiana (Maturana, 2005; Duarte Júnior, 2003; Schutz, 1979). O que, pela tematização da prática e a contínua investigação compromissada junto com as participantes, pode fortalecer vínculos entre pessoas e grupos, e destas com o meio em que habitam, favorecendo a significação de um viver comunitário no qual o fazer social e criativo possam cada vez mais constituir um mesmo tempo e espaço aglutinador de dimensões éticas e estéticas (Hurtado, 1999; Ostrower, 2008; Freire, 2014, Fals Borda, 1997).

Em virtude que a arte em manifestações populares ancora sua expressão poética em espaços encontrados na continuidade de certos afazeres, nas frestas que oportunizam caminhos de liberdade e encantamento da vida cotidiana pela novidade (Simas; Rufino, 2018), consideramos que a análise reflexiva possibilita o desvelamento dos valores inerentes às atividades de sua produção, tornando-as passíveis de aprimoramento pela análise crítica do fazer científico (Freire, 2005; Oliveira *et al.*, 2014).

Nesse sentido, ao discorrer sobre os processos educativos *decorrentes* da prática social de criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira, partimos da premissa que nossa natureza é criativa. Reconhecemos a criação como resultado existencial daquilo que se conhece, reflete e imagina, e que toda forma criada é decorrente dos momentos passados tendo neles apontadas possibilidades futuras. Toda criação assim, emerge como elemento de um contexto cultural e é fruto da experiência vivida, se relacionando diretamente com os conceitos de sentimento, linguagem e pensamento, fundamentos básicos da criatividade (Merleau-Ponty, 2000; Martins; Bicudo, 1989).

Deste modo, ao olharmos para a criação das artesãs, pretendemos enxergar nelas a elaboração pessoal, íntima e profundamente formada no envolvimento do dia a dia com a matéria e o ambiente (Berger; Luckmann, 2004), para no encontro das expressões comuns às ceramistas, encontrar os liames em que o poético se torna conhecimento (Souza, 2014). Com esse propósito, visamos pela criação mediante uma recepção contemplativa das cerâmicas inseridas no contexto cultural a que pertencem, em uma intencionalidade que nos leve a reconhecer os sentimentos nelas depositados para elevação das sensibilidades e de suas qualidades.

Para tanto, entre individual e cultural buscamos interpretar a prática criativa de cada colaboradora dessa investigação, não invalidando sua singularidade expressiva a um conjunto social. Ao valorizar sua subjetividade em contato com o coletivo, em intersubjetividade, encontramos aspectos genuínos e que evocam níveis de ordenação da matéria sensível aos grupos, aprofundando acordos em vias de encontros com conteúdos que afirmam possibilidades de imaginar cada vez mais a unidade de coesão social. Pois, como nos aclara Fayga Ostrower (2008), entendemos que sob toda prática criativa confrontam-se dois polos de uma mesma relação, uma vez que a criatividade “[...] representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização desses potenciais já dentro do quadro de determinada cultura” (p. 5).

Partimos, portanto, do entendimento que em um universo cultural não há criatividade sem autonomia e é em âmbitos sociais que tais decisões de escolha, pela continuidade de tal ou qual dinâmica criativa, que podem ocorrer, seja com um povo ou uma comunidade (Echeverría, 2001). É no terreno cultural onde se dá o confronto com a existência e, nele, que surgem as alternativas de transformação como resultado das diferentes apreensões em resistência e permanência pela vida compartilhada. É dessa unidade diferenciada de onde se analisam outras culturas, desde esse núcleo próprio, em torno do qual e a partir do qual uma determinada cultura se organiza e interpreta o universo de uma outra (Bonfil Batalla, 1984; Fals Borda, 1997).

A tese está organizada em seis capítulos. Junto à Introdução, como subseção, apresentamos a revisão de literatura dos últimos 5 anos acerca da temática pesquisada. No primeiro capítulo, estão dois subcapítulos, um primeiro que trata da discussão teórica sobre a cultura popular e as conjunturas históricas das expressões artísticas do povo e em um segundo a questão da ancestralidade, da tradição e a criação como temas. Em um segundo capítulo, apresentamos discussão teórica sobre cultura, nele aportamos nosso referencial epistemológico, apontando para o entendimento que a atividade humana visa sempre a concretização de valores. Em seguida, no outro subcapítulo fazemos relações com o entendimento de cultura popular. No terceiro capítulo, o fazer cerâmico do Alto Vale do Ribeira é apresentado, e nos dois primeiros subcapítulos nos aproximamos da conjuntura histórica dessa atividade popular, sendo analisada pela bibliografia de seus registros, ressaltamos que o terceiro subcapítulo trata da experiência de intercâmbio internacional realizada junto a outro grupo de prática cerâmica popular, na cidade de Reguengos de Monsaraz em Portugal, e que nos rendeu reflexões oportunas para análises da conjuntura estudada. Após isto, no quarto capítulo toda

metodologia é discriminada em tópicos, em que descrevemos a orientação metodológica e o método do fenômeno situado utilizado, bem como os procedimentos de inserção em campo, coleta e análise de dados. Após esses subcapítulos discorre-se as duas categorias encontradas, a Categoria A: Você quer fazê vasilha de barro comigo? E a Categoria B: “Eu gosto muito de mexer no barro”. Finalizamos a investigação com as Considerações e em seguida as Referências. Nos Apêndices estão o termo de consentimento utilizado e a transcrição das entrevistas realizadas, em Anexo, apresentamos o parecer consubstanciado aprovado junto ao Comitê de Ética de Pesquisa.

Delimitando a pesquisa: revisão de literatura

Descrever as pesquisas que versam sobre a criação cerâmica em contextos da cultura popular é fundamental, pelo entendimento que propicia acerca das diferentes abordagens e lacunas presentes nos estudos do fenômeno em questão. Do mesmo modo, contribui para que seja delimitado o objeto de estudo frente aos trabalhos existentes para elaboração de conhecimento específico e inédito neste campo de pesquisa. Ao nos propormos investigar os processos educativos provenientes a um contexto de prática social de criação cerâmica popular, verificamos que a área de conhecimento ainda é muito reticente em produções, tendo em vista sua especificidade. Ao tratar de aspectos como a criação artística próprias a culturas populares, encontramos muitos recortes específicos de pesquisas que apenas tangenciam ao tema, remetendo os estudos à outras áreas bem como suas ramificações, como as do design, da arqueologia, da economia social, criativa e outras.

A partir dos procedimentos da revisão de literatura sistemática (Gomes; Caminha, 2014), pudemos entrar em contato com pesquisas recentes, provenientes de artigos científicos, dissertações e teses que se aproximam do campo de conhecimento que vem sendo estudado e dos referenciais teóricos e metodológicos por eles utilizados, o que nos ajuda a nos aproximarmos de possíveis contribuições científico-sociais da investigação. Para o levantamento bibliográfico utilizamos bases de dados científicas a partir das palavras-chave “Cerâmica” e “Cultura Popular”, restringindo as produções referentes aos anos compreendidos entre 2015 e 2020. Como procedimento, foram lidos os resumos das pesquisas encontradas e comparadas ao objetivo desta investigação, sendo selecionados aqueles que compõem a presente revisão bibliográfica. Neste sentido, destacamos que foram descartados os estudos que trataram das práticas sociais de criação cerâmica ao levarem em consideração outras análises que não conduzem

propriamente aos sentidos e significados presentes nas comunidades das quais os objetos simbólicos, provenientes da criação fazem parte.

Para tanto, inicialmente realizamos busca na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), nela foi identificada apenas uma tese. Em seguida, fizemos busca na *Scientific Electronic Library Online* (SciELO) e não foi encontrado nenhuma publicação. Após estas duas plataformas, fizemos do mesmo modo, busca no *Google Academic*, nele pudemos identificar três artigos, duas dissertações e duas teses. As publicações selecionadas para aprofundamento encontram-se na tabela 1 “Revisão de literatura”:

Tabela 1 – Revisão de literatura.

Nº	Título do Artigo (A) ou Dissertação (D) ou Tese (T)	Autor(es)/a(as)	Ano de defesa/Publicação	Universidade ou Revista de Publicação	Assunto
1	Loiceiras, Potes e Sertões Um estudo etnoarqueológico de comunidades ceramistas no agreste pernambucano (T)	Daniella Magri Amaral	2019	Univesidade de São Paulo	Arqueologia contemporânea e Cerâmica Tradicional
2	As mulheres ceramistas do Mocambo: a arte de viver de artefatos ambientais (T)	Kássia V. O. Borges	2017	Universidade Federal do Amazonas	Cerâmica, Mulheres e Sustentabilidade
3	Maragogipinho as vozes do barro praxis educativas em culturas populares (T)	Sônia Carbonel Alvares	2016	Univesidade de São Paulo	Arte-Educação Educação Artesanal, Maestria e Cultura Popular
4	O encontro dos rios a Associação de Cerâmica da Barra (BA) no contexto da arte popular (D)	Mariana de Araújo Alves Silva	2019	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Cerâmica comunitária, Arte popular, Cultura.
5	Tradições, técnicas e estilos na produção cerâmica do Vale do Jequitinhonha (A)	Camila Costa Lima	2015	Revista Digital Art&	Cerâmica, Identidade regional, Técnicas, Processos e tradições
6	Para D. Izabel Mendes da Cunha (A)	Sônia Missagia Mattos	2016	Trama Interdisciplinar	Maestria, Arte popular, Memória.
7	Mestras do barro: A essencialidade feminina na arte do alto do Moura (A)	Evandro Silva Lunardo	2019	Anais... Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura	Arte popular, Cerâmica, Artesania, Gênero
8	Lá no Alto, o barro é encantado: A cerâmica do Alto Vale do Ribeira (D)	Amanda Magrini	2019	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Cerâmica, Artesanato, Expressão popular, Tradição

Fonte: Artigos, Dissertações e Teses encontrados na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações e no Scientific Electronic Library Online entre os anos 2015-2020

A seguir apresentamos uma síntese de cada estudo, relacionando-as a presente investigação, para tanto, organizamos os diálogos em sequência, abordando as teses, em seguida as dissertações e após os artigos. Apenas deixamos por último a dissertação de Amanda Magrini (2019) por abarcar o mesmo campo que compõe esta tese, acerca das ceramistas do Alto Vale do Ribeira.

Abrindo os diálogos, Daniella Magri Amaral (2019), em sua tese “Loiceiras, Potes e Sertões: um estudo etnoarqueológico de comunidades ceramistas no agreste pernambucano” questionou as razões que levaram a permanência da utilização e criação por ceramistas da região, também reconhecidas como loiceiras, de potes e vasilhas cerâmicas para o armazenamento de água no dia a dia da população sertaneja do agreste central pernambucano. Para tanto, apresenta documentação histórica relacionada à produção, comercialização e uso dos potes desde o final do século XIX até meados do século XX. Apoiando-se no método etnográfico analisa a materialidade dos potes no cotidiano doméstico sertanejo a partir de três aspectos: i. a manufatura dos potes por loiceiras em três cidades, Belo Jardim, Altinho e Bezerros; ii. a configuração dos potes ao longo dos anos, suas mudanças e permanências; iii. a necessidade de salvaguarda do conhecimento de tradição do feitio da loiça de barro, como patrimônio da cultura imaterial.

A partir da metodologia empregada no estudo, apresentou um vasto arcabouço teórico em etnoarqueologia, que dentre os aspectos teóricos epistemológicos, considera a cultura material e seu passado como memória viva e visa mobilizar a construção de engajamento e comprometimento com os grupos em suas formas de existência material e simbólica, neste sentido a autora justifica que:

[...] o conceito de arqueologia deve ser ampliado para além da investigação e interpretação da cultura material no passado, e deve englobar as narrativas em que estas interpretações são elaboradas no presente (Amaral, 2019, p, 34).

Neste intuito, Amaral (2019) chegou ao entendimento que a permanência dos potes é aspecto de resistência frente à marginalidade difundida sob os modos de vida sertanejo, bem como ao colonialismo, largamente operado nas diferentes instancias da

vida dos grupos. A materialidade dos potes assim, constituem-se parte de suas vivências no sertão, bem como a memória afetiva que despertam:

Potes são tão significativos, a ponto de resistirem no cotidiano doméstico de *loiceiras* e sertanejos às opressões do colonialismo e da supermodernidade, porque remetem à lembranças de seca, migração e escassez de água tanto quanto as de tempos de chuva e abundância, da caatinga verdinha, dos *potes* cheios d'água, de socialização familiar, da integração com a paisagem e o meio (AMARAL, 2019, p. 33).

A cerâmica sertaneja neste estudo, pode ser compreendida através dos meios e modos de sua produção, distribuição e circulação, apresentando sentidos que apenas através do cuidado e do respeito pelos modos de sua existência, no interior das práticas populares de uso e significação da cerâmica, é que pode ser encontrado.

Na tese “As mulheres ceramistas do Mocambo: a arte de viver de artefatos ambientais” (2017), a autora Kássia Valéria de Oliveira Borges (2017) teve como objetivo analisar o trabalho, o modo de vida, a sociabilidade e o reconhecimento social de um grupo de mulheres paneleiras da região do Mocambo do Arari no município de Parintins. A pesquisa de cunho qualitativo, foi realizada nas comunidades de São Tomé e Vila de São João junto a quinze paneleiras em atividade e outras duas consideradas precursoras da cerâmica na comunidade, mas que não modelam mais o barro por motivo da idade avançada. A partir de método inspirado na etnografia, a autora participou dos processos de elaboração cerâmica e fotografou as atividades, bem como realizou entrevistas com as mulheres paneleiras para registrar as diferentes etapas de composição cerâmica e aspectos da vida cotidiana dessas mulheres. Nesta incursão em meio a vida do grupo, Borges (2017) coletou as impressões do coletivo bem como acerca do local onde vivem, o Mocambo do Arari. Por buscar aspectos sensíveis que permeiam o cotidiano das ceramistas, coletou também desenhos coletivos feitos em grandes cartolinas a grafite e canetas hidrocor coloridas em que representaram o local da comunidade em que vivem.

A investigação levantou as diferentes etapas que compõe as criações das peças cerâmicas, em sua grande maioria utilitária e com traços de ancestralidade em todas as etapas de trato com o barro, sua retirada e levante pelo acordelado, encontrando no local, na terra, ingredientes que distinguem as cerâmicas do Mocambo. Dentre os processos que dão particularidade ao feitiço das panelas, podemos destacar o uso da fuligem da licania, uma árvore chamada de caripé encontrada nos arredores da

comunidade, utilizada no momento da maceração para dar liga ao barro e evitar que a peça se quebre com o calor do fogo na queima, o que auxilia na modelagem de peças de paredes finas. Outro item comumente utilizado na fabricação das panelas é o curi, ou óxido de ferro, responsável pela cor avermelhada das peças. A vitrificação interna das panelas é também um feitiço importante e marca presente na configuração das panelas. O que as deixa com aspecto brilhoso é a goma vegetal extraída da árvore Jutaizeiro que, durante a queima, tem sua resina – a Jutaicica - colocada internamente nas panelas quando ainda incandescentes.

Por meio do referencial de diferentes autores, Borges (2017), se apoiou metodologicamente em Maurice Halbwachs (2006), por investigar a memória coletiva do grupo ao recompor o passado por meio de suas lembranças. Neste percurso, abarcou a socialização das paneleiras e traços da composição de suas identidades, de modo que a produção material coletiva, o artesanato cerâmico, pode ser considerado como “sensibilizador estético de auto reconhecimento dessas mulheres ceramistas” (Borges, 2017, p. 22). Outro aporte filosófico foi utilizado na investigação, a partir da fundamentação teórica em Hanna Arendt (2010), as obras cerâmicas foram compreendidas como um artefato elaborado e constituído pelo pensamento e reflexão decorrente do constante trabalho sobre a matéria, cujo o resultado, constitui ao próprio ser-humano e nisto, as próprias artesãs.

Levando em consideração que as culturas populares configuram potentes referenciais de identidade e o fazer artesanal constitui um meio para estimular o desenvolvimento sustentável de grupos em alta vulnerabilidade social, Sônia Carbonel Alvares (2015) se debruçou sobre os processos imanentes da cultura popular, as qualidades inerentes de sua presença, especificamente a educação operada no interior de grupos artesãos da cerâmica na cidade de Maragogipinho, na Bahia. Tendo em vista as diferentes adversidades que grupos populares na contemporaneidade enfrentam como a globalização, as crises econômicas, a autora se atém aos processos de ensino e aprendizagem que dão formas a modos únicos em que a partilha dos saberes não se separa dos modos de viver. Este universo, expresso nos objetos popularmente criados que agregam significados latentes na configuração social, muitas vezes são colocados em eclipse, ou seja, hora criam espetáculo para aqueles que buscam reconhecer os valores da criação popular, e em outros, têm suas virtudes invisibilizadas, sendo transformados em objetos distintos apenas pela configuração do exótico e sorvidos pelo redemoinho econômico dos objetos de mercado, distanciado de suas raízes.

Movida pelo questionamento de como se sustentam no tempo e no espaço os saberes passados de geração em geração por meio de práticas artísticas não legitimadas pelas culturas dominantes, Alvares (2015) em sua tese, teve como objetivo revelar, compreender e socializar práticas artísticas e modos de partilha de conhecimentos tradicionais, na cerâmica de artesãos brasileiros e neste sentido, fortalecer a comunidade investigada, incrementando a salvaguarda de Maragogipinho como patrimônio cultural imaterial do Brasil.

Desta forma, a partir da imersão no contexto junto com os/as artesãos/ãs a autora constatou que os traços da ancestralidade dão formas ao contexto de Maragogipinho. Dimensão profunda, que toca aos seres e que constitui ao grupo como comunidade. Com aporte em Marcos Ferreira-Santos e Rogério de Almeida (2011) a autora ao refletir acerca da Ancestralidade, optou pela elaboração de uma narrativa em primeira pessoa, tomando a pesquisa como processo transformador de sua história no contato com a pesquisa, desvelando nela sua própria realização, assentando desta forma sua investigação em uma jornada interpretativa (Ferreira-Santos; Almeida, 2011), que tem na compreensão de si o aspecto fundamental para a abertura e apreensão da paisagem cultural pesquisada. Para tanto, a metodologia de pesquisa por ela utilizada baseou-se na fenomenologia. Nas palavras da autora:

A postura fenomenológica me instigou, amiúde, a uma compreensão cada vez mais acurada do universo dos artesãos do barro. Na medida do possível, procurei enxergar os fenômenos tal como eles se apresentaram, fiz do cotidiano a porta de entrada para conseguir alcançar uma essência que se atualiza na minha existência (Alvares, 2015, p. 32).

Alvares (2015) em sua trajetória de pesquisa trouxe luz a uma pedagogia artesã, tecida na vida dos artesãos de Maragogipinho a partir de seus apontamentos podemos fazer vista aos valores que organizam a vida cotidiana de distintos grupos que tem na cultura um manancial inesgotável de sentidos, abundantes de uma sensibilidade cujos poros abertos, tocam ao mundo com o vigor de enunciação de um contexto compartilhado feito de muitas mãos. Sendo assim, ao longo de seu trilhar, acompanhamos a pesquisa pelas vozes dos/as diferentes mestres/as de Maragogipinho, encontrando nos objetos uma trilha existencial em que participantes e autora da pesquisa organizam uma narrativa cuidadosa e com muitos detalhes acerca dos sentidos e significados que permeiam suas vivências e experiências em torno da cerâmica.

Na dissertação de Mariana de Araújo Alves da Silva (2019), de título “O encontro dos rios: A Associação de Cerâmica da Barra (BA) no contexto da arte popular”, foram apresentadas questões formadoras do conceito de arte popular a partir de uma investigação realizada na comunidade artesã de Nossa Senhora de Fátima, da cidade de Barra, estado da Bahia. A autora problematizou a produção artística deste grupo de ceramistas a partir da obra “El mito del arte y el mito del Pueblo”. de Tício Escobar (2014) e traçou aproximações e distanciamentos acerca das terminologias arte e popular, reconhecendo que no cruzamento de ambos termos há a especificidade de um campo teoricamente híbrido, situado entre as análises da estética e dos estudos sociais, e que, portanto, se constitui em autonomia.

Para análise do campo social estabelecido pelas artesãs e artesãos, Silva (2019) se apoiou no conceito de campo proposto por Pierre Bourdieu (2004), em que observou empiricamente as relações de poder e autonomia estabelecidos entre seus agentes através das relações objetivas que determinam o que pode ou não ser feito como respostas às demandas externas, configuradas pelo macrocosmo social, que é a organização da sociedade ocidental globalizada, seus valores ideias e crenças. A arte popular para a autora assim, pode ser compreendida como um campo autônomo entre a arte culta oficial e a organização social, por estabelecer e dialogar com seus próprios códigos, núcleo onde se dá a formação de artistas-artesãos e do mercado artístico-artesanal que os rodeia. Em suas palavras:

Algumas questões importantes que parecem estar na periferia do mundo da arte precisam ser trazidas à tona, pois apresentam-se como conexões básicas que obra-artista-público-meio podem estabelecer. Entre estas, a questão social. É importante ressaltar que, ainda que a arte não se proponha a ser política, está sempre inserida em um contexto político, social, cultural, regional, global. Nesse sentido, a arte brasileira praticada com base em códigos e cânones aprendidos com a arte europeia cruzou caminhos desconexos com a nossa realidade, pretendendo-se “universal”, isto é, branca, masculina, europeia, e esquecendo-se das expressões do pensamento e da prática de nossas interpretações e experimentações (Silva, 2019, p. 159).

Deste modo, os termos e expressões “artista-artesão”, “artista-pesquisador” e “mercado artístico-artesanal” deram cadência ao entendimento da conjuntura mobilizada pela autora à dissertação. Na elaboração da pesquisa, a diversidade de peças cerâmicas apresentadas na dissertação, artísticas e utilitárias, e seus diferentes adornos esculpidos ou desenhados, bem como a presença ou não de assinaturas nas peças,

traduzem um espaço, uma terra e um tempo onde muitas mãos moldam sentimentos de uma história única, rica por suas muitas versões.

No artigo “Tradições, técnicas e estilos na produção cerâmica do vale do Jequitinhonha”, Camila da Costa Lima (2015) apresentou uma breve introdução ao universo da cerâmica popular ao apresentar diferentes aspectos presentes na criação e produção da região do Vale do Jequitinhonha. A pesquisadora leva ao leitor a refletir sobre o terreno de criação das peças de barro por grupos arraigados em uma cultura e na tradição do trato artístico com o barro. Sem se debruçar sobre uma artesã ou grupo específico, Lima (2015) introduz aspectos semelhantes aos já destacados nos demais trabalhos apresentados nesta revisão bibliográfica e sintetiza tópicos que abarcam ao terreno vívido e dinâmico de diferentes ceramistas populares. Dentre eles, um aspecto comum das/os ceramistas do Vale do Jequitinhonha, está no trato com a terra e a divisão do labor artesanal com o cultivo da agricultura para o complemento da renda, atividades que podem em certas ocasiões fazer frente uma à outra para a provisão do sustento. Apesar de que no Vale do Jequitinhonha, segundo Lima (2019), a cerâmica se tornou a principal fonte de renda para muitas artesãs, exclusivamente mulheres, reconhecidas e valorizadas pela população.

As peças são produzidas por processos manuais e materiais encontrados na própria região, como a modelagem, a pintura e a queima, a partir de saberes passados de geração em geração, que envolvem desde o trato com a argila até as temáticas que configuram características próprias da cerâmica regional. Ao abordar algumas das peças cerâmicas elaboradas de diferentes formas no Vale do Jequitinhonha, Lima (2019) ressaltou as noivas, bonecas ricamente decoradas que retratam uma visão feminina de mundo de suas criadoras, seus sonhos e desejos. Objetos que continuamente passaram por diferentes transformações ao longo do tempo e reconfiguraram as funções utilitárias dos objetos para serem a expressão de um tempo vívido repleto de significados.

A partir deste apontamento, Lima (2015) pondera que os objetos cerâmicos em sua criação, são provenientes de um contexto e que carregam em si elementos expressivos decorrentes das práticas sociais que o originaram. Como frutos de uma tradição, os fatores que os levaram à produção, compõem suas presenças como objetos densos em significados.

Ainda acerca desta região, Sônia Missagia Mattos (2016), no artigo “Para D. Izabel Mendes da Cunha”, traçou conexões entre a arte do barro e a vida coletiva do Vale do Jequitinhonha. Após situar o local da pesquisa, bem como as formações

históricas que propiciaram a emergência e desenvolvimento de um variado e rico artesanato, especificamente cerâmicos, apresentou algumas memórias acerca da trajetória e vida da Mestre Dona Izabel Mendes Cunha, referência para muitas gerações de ceramistas da região, tendo sido reconhecida com diferentes prêmios de honra, dentre eles o diploma de admissão na Ordem do Mérito Cultural na Classe de Cavaleiro, em novembro de 2005, pelas relevantes contribuições, bem como a homenagem feita pela então presidenta Dilma Rousseff durante a abertura da exposição “Mulheres artistas e brasileiras” em Brasília, ano de 2011.

A presença cerâmica na região segundo algumas pesquisas apresentadas no artigo, indicam é originária aos povos indígenas, especificamente da etnia Macuni, dos Malali e Botocudos que habitavam a região e utilizavam os objetos para armazenar, cozinhar e servir alimentos. Esta presença histórica indígena é a principal responsável pelas habilidades dos artistas do barro que ao longo de muitos anos se especializaram na fabricação de objetos utilitários, o que não eliminou a possibilidade da natureza estética de suas elaborações constituídas pelo fio histórico da tradição.

Estas marcas da vida em comunidade podem ser entendidas como signos próprios à dinâmica social estabelecida na região, da qual fazem parte também os artistas que os criam e produzem. Em continuidade, estas elaborações materiais muito mais do que fazerem menção a algo, são um modo particular de materialização das experiências vividas pelos artistas que as criaram, suas histórias entrelaçadas ao local:

Ou seja, esses objetos modelados pela arte do barro do Vale estão intimamente ligados às experiências do viver do artesão. Agarrados a eles estão as marcas nas mãos dos artistas, sinais de suas histórias, que são parte tanto das histórias tradicionais de suas comunidades quanto de histórias novas trazidas mediante seus encontros com elementos de outras realidades culturais e que passaram a ser significativos para eles. Em razão disso, o contato com os artesãos e com suas comunidades é imprescindível para se alcançar algum entendimento sobre esses objetos (Mattos, 2016, p. 46).

Mattos (2016), esclarece que a escolha da ceramista D. Izabel para dedicação do artigo, está muito além do que seu reconhecimento de honra por meios oficiais, mas de sua história arraigada à terra, sua constante pesquisa por elementos da natureza que requintaram sua obra e energizaram a cerâmica do Jequitinhonha, transpondo barreiras ao encontrar entre a tradição e a inovação uma tensão cujos méritos estão os processos

de transformação de um ambiente, das relações e histórias pessoais de uma comunidade, pela generosidade:

Em torno da mestra D. Izabel, foi formada uma escola onde não apenas o grupo familiar aprendeu a trabalhar, mas também muitos vizinhos. Os artistas, tanto os de sua família imediata quanto os da comunidade, têm seguido o seu trabalho e, como ela própria dizia, “cada um vai fazendo no seu modo”. Assim, ligados à tradição, mas produzindo uma grande variedade de inovações nas peças que elaboram, artistas do barro de Santana do Araçuaí têm conseguido retirar do artesanato certo patamar de suficiência econômica. Mediante atitudes generosas, a mestra proporcionou-lhes um renascer (Mattos, 2016, p. 53).

Próximo a estas reflexões está o artigo de Evandro da Silva Lunardo (2019), que tratou acerca da prática social de mulheres ceramistas da região do Alto do Moura, da cidade de Caruaru, estado de Pernambuco, e abordou o traço feminino presente no feito cerâmico a partir das práticas de mulheres artesãs da região.

Lunardo (2019) ao tratar da famosa produção cerâmica deste local, relembrou os nomes dos reconhecidos Mestres da cerâmica: Vitalino, Galdino, Manoel Eudócio entre outros e ressalta que anteriormente ao sucesso dos figureiros, as criações sobre a argila estavam nas mãos de mulheres que a partir da venda dos objetos utilitários moldados, tinham o complemento da renda junto a atividade da agricultura. Desta memória, podemos apreender que nestes cenários cotidianos dos sertanejos, tão bem representados pelos figureiros, também haviam mulheres que, para além de darem aos filhos/as sobras de argila para criarem bonecos, protagonizaram uma atividade que hoje ainda é lembrada e atualmente tem sido retomada. Lunardo (2019) assim, apresentou em seu artigo o grupo de Mulheres Artesãs Flor do Barro, criado em 2014 e que, ao atuarem em um panorama predominante masculino, produzem para além dos objetos figurativos e tradicionais da região outra grande variedade de objetos, recriando a cerâmica local com diferentes materiais.

Para representar os diferentes enfrentamentos de mulheres neste setor cerâmico, em que homens possuem a legitimidade de possuírem certa distinção e reconhecimento na história da região, Lunardo (2019) citou a artesã Marliete Rodrigues, filha do Mestre Zé Caboclo, que fez da inovação um recurso potencializador de sua força de trabalho, se projetando como uma Mestra na região. Frente a este desafio, de entender as convenções sociais e transformá-las para a autonomia de artesãos e artesãs, Lunardo (2019) destacou a necessidade de uma mudança que exige de todos/as, artesãos/ões e

consumidores, comprometimento com o tempo de uma história feita em constante movimento, em que “Trazer à superfície a importância das mulheres, pode e deve torná-las menos coadjuvantes e mais referenciais nas sociedades locais e, conseqüentemente, no mundo” (Lunardo, 2019).

Na dissertação “Lá no Alto, o barro é encantado: a cerâmica do Alto Vale do Ribeira”, realizada por Amanda Magrini (2019), nos aproximamos da cerâmica do Alto Vale do Ribeira, encontrada nas cidades de Apiaí, Barra do Chapéu, Itaoca e Bom Sucesso do Itararé, interior do estado de São Paulo. Em sua pesquisa a autora dedicou-se em descrever e interpretar a atividade realizada pelas artesãs que, durante a pesquisa, constituía-se em cerca de 40 ceramistas. Para tanto, Magrini (2019) realizou um registro artístico/antropológico, em que coletou depoimentos das artesãs e a poética apresentada pela cerâmica da região. Em sua pesquisa a autora considerou que sua imersão junto aos grupos não teve o propósito de classificar ou encontrar definições, muito menos validar sua importância para qualquer meio como a academia ou campo das artes, uma vez que:

[...] seu valor social é mais abrangente, e nomeá-la nesse caso, significaria reduzi-la. Optei, portanto, apresentar a atividade como um material de amplo potencial para discutir a subjetividade presente nas práticas manuais, sem omitir a *realidade social* que a envolve (Magrini, 2019, p. 19).

Deste modo, Magrini (2019) constituiu uma pesquisa sensível e ao mesmo tempo engajada com o propósito de valorização da cerâmica do Alto Vale do Ribeira, de forma a constituir uma investigação em que a/o Artesã/ão possa também se identificar. Assim, a autora teve o cuidado adentrar o universo popular a partir das falas das/os artesãos, levantando discussões dali provenientes. Neste intuito, compôs um texto em que teoria e a realidade vivenciada pelos grupos de ceramistas dialogam, constituindo a possibilidade de um registro que para além de divulgar a arte ali produzida, situa o conhecimento elaborado por sua própria população ao se materializar nas cerâmicas da região. O texto no decorrer da dissertação demonstra nos muitos anúncios, que os ouvidos atentos com a subjetividade e realidade de um povo, devem se estabelecer como práticas fundantes de uma pesquisa transformadora. Investigação que é validada pela autora, pesquisadora e participantes da pesquisa ao elaborarem um espaço próprio da investigação, tão necessário quanto urgente quando se trata da cultura popular. Por este compromisso de pesquisa social da cerâmica, Magrini (2019) se apoiou na antropologia interpretativa de Clifford Geertz (2013), que considera: “Estudar

arte é ir além do estudo de sinais como meios de comunicação, como um código a ser decifrado, mas deve ser considerado como uma forma de pensamento, como um idioma a ser interpretado” (p. 181).

Magrini (2019) percorreu todos os municípios do Alto Vale do Ribeira que possuem ceramistas em atividade e entrevistou cada uma das artesãs, elaborando uma narrativa instigante e uma entoação dos traços que marcam a cerâmica da região. Registrou as etapas de elaboração, desde a busca pelo barro, até ao polimento e pintura das peças, observou acerca das dimensões femininas presentes nas cerâmicas, abrangendo também o feitio masculino, descrevendo assim convergências e diferenças nos tratos com as peças. Dentre os anúncios sobre os saberes cerâmicos elaborados pelas mãos, pela vida das/os artesãs/ãos, a autora declara, para se acercar deles é necessário ouvir as confissões da terra:

Os conhecimentos intuitivos e experienciados, pessoais e coletivos que as ceramistas colecionam durante a lida diária, somam-se àqueles que elas adquirem sobre seu entorno ao longo da vida e com seus antepassados. Essa rede de saberes resvala no objeto cerâmico quando esse é entendido como veículo narrativo. É necessário ouvir o que a cerâmica do Vale está nos comunicando (Magrini, 2018, p. 218).

A escuta da terra deste modo, não se dá com ímpetos de resposta, mas no prazer de sentir e adentrar em um tempo outro. Magrini (2019) em sua dissertação apresentou as tramas em que é gestada a cerâmica do Alto Vale do Ribeira, e indicou que são formadas por outras esferas que não só as inteligíveis, mas sensíveis como a cósmica, a corpórea, a ancestral e de uma relação essencial com a natureza. Neste interim, vale ressaltar outro autor que dá suporte à dissertação, Gaston Bachelard (1989), cujo entendimento não tem como distanciado o fazer do prazer, e que o gosto ao plasmar a matéria gera uma união perfeita entre a atividade manual e a intelectual. Esta dimensão do fazer, dificilmente seria apreensível se pautada apenas naquilo que a torna útil, escondendo aquilo que nele é agradável, uma vez que “A mão é precisamente o órgão das carícias, tal como a voz é o do canto. Primitivamente, carícias e trabalho deviam estar associados” (Bachelard, 1989, p. 37).

Pelas diferentes investigações, através do levantamento bibliográfica e sua revisão, pudemos adentrar ao campo de investigação do fazer popular cerâmico sob distintas abordagens. Dentre as possíveis sínteses para planeamento das possibilidades de pesquisa encontradas, está o entendimento que cada dinâmica popular possui um

envolvimento específico com o meio em que está situada, e que a arte que emerge de suas práticas é relacionada à autonomia de um saber-fazer abrangente e envolvente das culturas com que compõem suas expressões de um modo apropriado. Ao relacionar os diferentes estudos com a presente tese, podemos ponderar que encontrar as tessituras da cerâmica do Alto Vale do Ribeira, decorre conhecer as experiências de vida das ceramistas e contexto, sem neste intuito, excluir da cerâmica na região a sua história, é no tecido social que a dinâmica da criação pode ser compreendida.

Pelas diferentes perspectivas, as pesquisas demonstraram que as dinâmicas criativas populares problematizam as certezas que se impõem universais, e sob suas respostas reservam espaços de interrogação que apenas a especificidade de suas histórias pode sugerir trajetos, caminhos nos quais o conhecimento é formado. Buscando compreender essa lacuna, esse vão que pode sugerir uma epistemologia pautada na pergunta, procuramos nos lançar em alteridade¹⁰ nessa investigação, junto com as ceramistas do Alto Vale do Ribeira, validando no cotidiano compartilhado, modos de ser, conhecer e conviver abundantes, inesgotáveis em interrogações e das quais as respostas, perpassam a sensibilidade pensante com que moldam as singulares peças de barro.

¹⁰ Alteridade significa colocar-se no lugar de outrem e desta maneira, ver a si mesmo ao compreendê-lo em sua particularidade, reconhecendo sua cultura como única. Sônia Stella Araújo-Oliveira (2014) ao remeter essa atitude como epistemológica em uma pesquisa pautada na dialogicidade e reconhecimento de outrem, nos apresentou que “Partilhar e ter a vivência do outro, principalmente do lugar dos socialmente marginalizados, além de disponibilidade para acolher e ser acolhido, requerem o estabelecimento de relações horizontais, não hierárquicas entre sujeitos, entre o sujeito e os saberes, entre saberes, entre culturas, abrindo caminhos para o novo, para a diversidade. Isto só é possível quando nos dispomos, eticamente comprometidos, a partilhar sonhos almejados, lutas desenvolvidas pelas comunidades no intuito de derrubar barreiras, corrigir erros por eles identificados para tornar a sociedade menos injusta” (p. 62).

1. PRÁTICA ARTÍSTICA POPULAR

Arte de um povo: um campo de criação situado

Encontramos a arte popular, com frequência, classificada segundo os materiais utilizados em sua criação, sejam os têxteis, os cerâmicos, os vidros as cartonagens etc., e, ainda com esta delimitação, comum tem sido o tratamento dos objetos relacionados à função que possam ter, sejam eles utilitários, lúdicos, religiosos ou ornamentais. Poucos estudos tem delimitado a atenção para as dimensões estéticas das manifestações populares e ainda mais escassos os que se voltam para o processo artístico dos objetos de sua criação, abordando as técnicas e estilos no contexto em que são elaborados. Esses tipos de estudos acabam por ausentar a criatividade presente nos objetos e invisibilizar aos criadores, caracterizados apenas como povo.

O termo povo faz referência a popular e a despeito desta expressão não possuir um significado único, ao utilizá-lo estamos nos referindo à parcela mais empobrecida da população, as/os trabalhadoras/es e pequenas/os empresárias/os de bairros rurais e urbanos. Para melhor nos acercarmos das noções de popular, ponderamos que o termo se define com base na concepção da diferença e ao ser aplicada junto ao conceito de cultura, adquire melhores contornos para sua análise.

A cultura popular em uma primeira definição, pode ser compreendida como sendo antagônica às classes dominantes, para as quais a cultura como erudição é a marca do conhecimento. Em sociedades estratificadas em classes sociais, é de uso comum que a palavra cultura se refira aos conhecimentos formais, provenientes da leitura e do conhecimento científico. Isto se deu por diferentes meandros históricos que, nas sociedades industriais capitalistas, resultou na cisão entre os conhecimentos provenientes do trabalho intelectual, daqueles que são apreendidos de forma manual (Arantes, 1988):

Embora essa separação entre modalidades de trabalho tenha ocorrido num momento preciso da história e se aprofundado no capitalismo, como decorrência de sua organização interna, tudo se passa como se 'fazer' fosse um ato naturalmente dissociado de 'saber' (Arantes, 1988, p. 14).

Apesar da simplificação ao tratarmos deste processo, e a rigor ser falsa qualquer possibilidade de cisão entre o saber e o fazer, ela nos auxilia a entender a estratégia

utilizada pelos setores dominantes para manutenção das classes sociais, posto que justifica o poder de uns sobre outros nos processos laborais e consequentemente na organização da sociedade, agindo assim, sobretudo, na deslegitimação do saber tácito de práticas sistematizadas entre gerações, apreendidas no contato imediato, prático e funcional com as coisas, e, até mesmo, mediato, religiosos e ritualísticos com os quais os saberes populares também são repassados e elaborados.

A cultura popular foi compreendida mediante os seus fragmentos como uma cultura feita aos cacos e que dificilmente, ao longo dos anos, foram tratados em sua integralidade. Entre as pesquisas que estudam a cultura popular, a concepção de artesanato como ofício para produção socioeconômica tem delimitado a expressividade popular como objeto estanque, estagnado, à parte de um contínuo viver, e dentre os livros que registram a expressão artística como folclore¹¹, trivial é sua relação como marca da identidade nacional. Nisto, artistas populares têm sido ignorados em sua presença criativa e como consequência, suas manifestações desconhecidas em seus valores artísticos e invisibilizado todo o contexto social e ambiental ao qual fazem parte.

Para um maior entendimento acerca das definições dadas ao popular e que o levaram a adquirir tamanha superficialidade nos registros e delimitação restrita como área de investigação, nos valem da trajetória histórica para retomar alguns pontos que podem apresentar caminhos sobre o qual operaram distintos interesses em sua definição.

Como parte e consequência de estratégias que ignoram a pluralidade e diversidade expressiva das culturas populares e dos conhecimentos nelas presente, após a abolição da escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889, houve uma preocupação entre as elites políticas, econômicas e intelectuais na elaboração de um conceito de povo, que coadunasse com a representação moderna¹² de nação.

¹¹ O termo folclore, provém da união das palavras em inglês *folk-lore*, que em sua tradução literal quer dizer saberes do povo. A expressão foi criada em 1846, por Willian Jhon Thoms, arqueólogo inglês, sua utilização em um primeiro momento não teve repercussão, mas com o crescente desenvolvimento proporcionado pela revolução industrial e, as alterações nas formações das cidades que provocaram a migração dos campos e a formação dos centros urbanos, a perda de traços culturais tradicionais levou os estudos do folclore a serem difundidos e tomarem diferentes contornos teóricos (Brandão, 1982). Os estudos do folclore são compostos por expressões de caráter oral e musical, tais como danças, contos, canções e lendas que, por sua produção artística, podem ser consideradas como um campo específico dentro da arte popular.

¹² A modernidade segundo Berman (2007) tem origem ligada às grandes Navegações do século XV-XVI, a qual conformou uma sensibilidade histórica mobilizada pelas transformações decorrentes do aumento do fluxo de transporte e comunicação global. A modernização como destaca Dussel (2016) teve como marca inicial, a abertura geopolítica da Europa para o Atlântico e consequentemente, o controle do sistema-mundo pelas navegações, que oportunizou a invenção do sistema colonial com base no capitalismo (mercantil em princípio, mas já orientada pela acumulação primitiva de dinheiro). A modernidade tem como marca, a centralidade e o protagonismo europeu sob as descobertas científicas e

Por esse contexto, as orientações de intelectuais brasileiros seguiram-se balizadas por noções ainda colonialistas, amparadas em teorias da racialização dos seres humanos pautadas no evolucionismo. A hipótese deste viés científico determinista, intuía que a espécie humana poderia ser classificada sob uma escala de desenvolvimento entre sociedades, de modo a serem consideradas como primitivas as que fossem qualificadas em outra fase de desenvolvimento cultural da espécie, inferiores por não terem passado ao estágio de civilizados. Neste ímpeto, a ilustração europeia de desenvolvimento foi crucial na elaboração de propostas em território nacional que coadunassem com a modernização de um Brasil que, buscando conservar suas estruturas de poder, pudesse dar segmento e aperfeiçoamento nas conjunturas de civilização, delimitando ao popular um lugar estratégico.

A respeito deste período histórico da Primeira República (1889-1930), Lilia Schwarcz (1994) apontou que as diferentes teorias de racialização do período auxiliaram a compor um cenário de legitimação das hierarquias sociais numa conjuntura pós-abolicionista e na qual, o liberalismo se tornava um paradigma político. Pelas características marcantes dos povos que formaram ao Brasil, a interpretação que se desenhou quanto ao caráter do indivíduo nacional considerou que a miscigenação transmitiria aos descendentes heranças negativas das etnias negro-africanas e indígenas, tidas como inferiores, fazendo com que intelectuais da época encontrassem nos fatores da raça¹³ e do meio, as explicações para uma identidade nacional. Não obstante, frases como a de Silvio Romero (1949), pensador expoente das teses de embranquecimento e para quem o fator biológico aparecia como aspecto principal da unidade nacional, considerou que “a civilização das duas raças menos avançadas” (p. 295) seriam subsumidas pela mistura racial, uma vez que as características dos brancos, tidos como superiores, prevaleceria sobre as demais. O mestiço para o autor, “seria uma espécie de ‘ganho evolutivo’, pois teria ajudado o colonizador branco a se adaptar ao meio nos trópicos e incorporado índios e africanos à civilização” (Dantas, 2009, p. 62).

em suas propostas, o senso de desenvolvimento. Nesse sentido, vale ressaltar que apesar das inúmeras invenções e mudanças nos meios de produção e dos modelos econômicos liberal e neoliberal atual, pode-se considerar de acordo com Santos e Meneses (2010) que a modernidade baseada neste modelo ocidental se mantém como padrão vigente de desenvolvimento, estruturando sob as transformações de cada período histórico os mesmos pilares originários de seus princípios, a saber o capitalismo, o racismo e o patriarcado.

¹³ Raça nesse contexto, é tido pelo espectro do de negação e invisibilidade da humanidade de outrem perpetrado nas raízes coloniais do Brasil. Raça nesse princípio de século remete a racismo, aos ranços da escravidão e às imagens construídas sobre ser negro e ser branco em nosso país.

Outros autores foram protagonistas de pensamentos racialistas neste período, mas tomemos outra perspectiva em análise. Renato Ortiz (1986) no livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, destacou uma outra interpretação sobre a mesma problemática, de tentativa de construção da identidade brasileira ajustada nas classes populares e de suas culturas a partir de Gilberto Freire (2003). Em sua obra principal *Casa grande e senzala*, concebeu as contribuições africanas e indígenas como integrantes de nossa nacionalidade, enaltecendo os valores herdados de cada etnia durante o período colonial. Apesar da ausência de ruptura quanto aos fatores racialistas/climatistas dos intelectuais dessa época, o autor concebeu ao conceito racial por uma perspectiva antropológica de cultura, destacando aspectos alimentares e sexuais, como fatores mais importantes que o biológico.

As relações entre o nacional e o popular compõe reflexões fundamentais para um certo entendimento de identidade nacional, e, atualmente, ainda contribuem para pensarmos sobre a cultura brasileira e as culturas populares no Brasil. Dado que as manifestações populares, ao serem tomadas como representativas de dimensões nacionais, são concebidas em estereótipos que acabam redundando em representações domesticadas ao gosto culto (Arantes, 1988). O que é problemático, pois nesta medida, ao se essencializarem os códigos de certas expressões populares ao gosto nacionalista, tornam-se manipuláveis com o apoio de políticas estatais, como exemplo, podemos citar o samba e o carnaval durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Em seu governo, por buscar uma base de apoio popular, o samba foi alçado como ritmo nacional e a festividade do carnaval como genuína ao território – pela origem resultar das misturas entre etnias no Brasil -, concebendo-as como símbolos de brasilidade. Como decorrência, ambas expressões passaram por processos de disciplinamento, seja pelas regras para organização da festividade, ao reprimirem os excessos populares por autoridades, ou pela censura das letras das músicas que inspiravam a incivilidade. A regulação assim, foi estratégica na medida que serviu para manutenção de uma ordem pública e estabilizar o controle das manifestações populares (Zucon; Braga, 2013).

Ainda assim, diante das definições dadas à cultura popular, nos sobra a pergunta de que povo é que estamos a tratar. Se de um lado, suas definições reservam traços autoritários e também etnocêntricos¹⁴, que se servem das manifestações para as subjugar

¹⁴ Nilma Lino Gomes (2012), explicita que “[...] o etnocentrismo é um termo que designa o sentimento de superioridade que uma cultura tem em relação a outras. Consiste em postular indevidamente como valores universais os valores próprios da sociedade e da cultura a que o indivíduo pertence” (p.53).

a espaços de não saber, de outro, a tradição é reconhecida como lugares de cristalização de um passado, um tempo de glória vinculado ao passado no território nacional. Perante tais acepções, entretanto, a relação entre o nacional e o popular, podem nos valer quanto a construção de uma identidade cultural nacional na mediada que foi problematizada por intelectuais que reivindicaram uma articulação dinâmica entre as manifestações da cultura aos contextos a que fazem parte. Intelectuais que, sob um ponto de vista progressista, buscaram superar noções que atribuem um caráter imutável e homogêneo de cultura, ponderando as experiências das dinâmicas populares pelos estratos sociais e da percepção que esses grupos possuem de suas origens. O que fica patente, é que:

[...] qualquer tentativa de descrever um único padrão para expressar o que é ser brasileiro, será, em si mesma, excludente. As saídas que aprisionam os homens e as mulheres, tanto no conceito de raça quanto no de cultura, encontram-se nas análises que dão prioridade às formações de relações de autoridade e discriminação – não na tentativa de encontrar uma essência, qualquer que seja, branca, negra, mestiça ou afro-descendente, para determinada parcela da população (Santos, 2005, p. 53).

Nesse sentido, podemos considerar que questões centrais foram colocadas ao longo do século passado após o primeiro período da Primeira República (1889-1930), com movimentos de pensadores que visaram ir além do reconhecimento de uma identidade nacional pautada no nas manifestações populares, para apontar em suas análises a diversidade como um fator de afirmação.

Para melhor apreensão do tema cultura popular e a criação dela proveniente, Ortiz (1986) nos descreve três registros distintos sobre as manifestações, aos quais analisaremos em síntese:

Um primeiro momento, o autor destaca que foi elaborado ainda no início do século XX, e compreende ao processo de legitimação e valorização da cultura popular, no qual os expoentes podemos destacar Sílvio Romero, Mario de Andrade, Câmara Cascudo e Câmara Cascudo, e que foi sido levado à termo pelo movimento folclórico brasileiro, incentivado pela institucionalização da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) em 1947, vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura do Ministério das Relações Exteriores. Seus esforços abarcam a constituição de um acervo simbólico da nacionalidade, a partir do propósito de conhecer, registrar, preservar e proteger a diversidade das tradições populares nacionais em instituições específicas e adequadas para tanto. Os folcloristas estiveram centrados na pluralidade regional das

expressões populares e com estudos não lograram formular uma ideia de cultura nacional, todavia, pelo apreço à espontaneidade, o caráter comunitário e a oralidade das práticas, nos muitos estudos realizados em seu conjunto, apostaram no movimento das variadas formas das manifestações populares e puderam expressar uma maneira brasileira de ser. Um segundo registro, emergiu durante os anos cinquenta, em que, diante de uma conjuntura de intensa industrialização e modernização brasileira, a cultura popular é concebida em um viés político, como vetor de transformação e em torno da qual é erguida uma pedagogia estética e política de esclarecimento e conscientização. Dentre os grupos estão o Cinema Novo e os movimentos de cultura popular, como o Centro Populares de Culturas (CPC) da União Nacional dos estudantes por exemplo. Grupos que, buscando fazer frente a uma cultura de massas promovida pelos meios de comunicação midiática, como a televisão, o rádio, os jornais e revistas, encontraram em na cultura popular um viés de criação para aquilo que se denominou arte popular revolucionária, ou seja, a expressão da união entre um pensamento político engajado junto com as classes populares. Neste ponto, algumas considerações podem nos valer reflexões significativas no propósito de apreensão da expressão artística popular, pois como nos indica Antonio Augusto Arantes (1988), no livro “O que é cultura popular”, relata um certo entendimento acerca da arte (cultura) do povo, arte (cultura) popular apresentada no projeto do CPC. Pelo primeiro termo, artistas e público vivem integrados em anonimato, em que o ato de criar, se baseia apenas na ordenação dos dados presentes no fazer dos grupos populares, consideradas atrasadas pela subserviência à conjuntura de massificação, homogeneizante e, por isso, alienante das conjunturas populares ao meio em que vivem e das relações que entretecem em convívio. Já o segundo termo, a arte popular é resultado de uma atuação profissional, de especialistas nos setores artísticos urbanos, ao colaborarem na conformação de uma indústria cultural junto às classes populares. Apesar do enlace de progresso frente à conjuntura de arte do povo, seu objetivo é superficial e limitado pela distração das/os espectadoras/es, não contribuindo para uma reflexão que o desperte para uma consciência de si mesmo – e das desvantagens que enfrenta no meio social e político – e de sua ação no meio concreto de sua existência. Dentre os pensadores da proposta de arte popular revolucionária, elaborada pelo CPC e duramente reprimida durante o golpe militar de 1964, destacamos Ferreira Gullar, que considerou que “Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária, um tipo de ação sobre a realidade social” (Gullar *apud* Arantes, 1988, p.55).

Em uma última esfera de concepção do popular, segundo Ortiz (1986), estão as marcas dadas pelo advento da indústria cultural brasileira e seu respectivo mercado de bens simbólicos. Nesse outro momento, a partir dos anos 1960 e 1970, o popular adquire o significado daquilo que é consumido, constituindo-se pela hierarquia de produtos e gêneros distribuídos no mercado (bens de consumo e de bens culturais), havendo desse modo, uma despolitização em torno do popular. A discussão que até então atravessava a correspondência cultura nacional-popular, se aproxima de uma cultura popular de massa, identificando-se com cultura do mercado-consumo, onde o exercício da exploração econômica, da dominação política e da exclusão social, são marcas patentes das culturas dominantes.

Pelos diferentes tratamentos, a cultura popular foi concebida sob matizes de ideologias diversas, seja por sua universalização por meio de um nacionalismo – que ao convertê-las em símbolo de uma nação, lhes suprime as diferenças e apaga aos sujeitos históricos, mulheres e homens, não existem; de sua desapareição por meio de um encontro com um outro saber - de cunho erudito e da qual o Estado seria responsável; e até mesmo de um viés populista, que busca fazer com o que o povo seja revolucionária - na perspectiva de esquerda - ou pivô do Estado – na perspectiva dos populismos de direita. O que se agrava na cultura de massas é que os limites da ideologia da cultura da dominante passam a exercer controle moral e político dos demais estratos, criando a ilusão de homogeneidade sobre um corpo social que é diferenciado, na realidade, em muitos aspectos, como do trabalho, da riqueza e do poder (Chauí, 2008). O foco sobre o popular como aquilo que as culturas são acabou na história sendo infimamente tratada por compreensões que, pautadas sobre aquilo que elas seriam ou deveriam ser, deixaram de encontrar na produção intrínseca de cada cultura, os processos em que elas são produzidas.

A cultura popular e a criação dela proveniente, não são coisas a serem apenas descritas como objetos materiais ou não materiais, mas produtos da atividade de mulheres e homens situados, cujos produtos significam e dão significado para suas condições históricas ao se produzirem, reproduzirem e transformarem ao contexto em que com-vivem. A cultura popular assim, possui uma diferenciação essencial entre a cultura de massas, em suas características podemos considerar traços de enraizamento do ser em um contexto que é cíclico pelas relações que estabelece com o meio e as pessoas nele, um tempo em que o trabalho e o ócio possuem vínculos com seus trabalhadores/as e do qual a experiência, como nos diz Ecléa Bosi (2003) é de difícil

compreensão, pois é envolto no suor que acompanha os esforços empregados no cotidiano, no tempo da colheita, das marés e dos períodos de pesca nos rios, das festas e celebrações que, pelo rito, marcam os calendários com a recriação da vida nos lugares onde são realizados, sejam nos bairros, nas ruas, nos terreiros, nas aldeias, nos rios e litorais:

Na raiz da compreensão da vida do povo está a fadiga. Não há compreensão possível do espaço e do tempo do/a trabalhador/a manual se a fadiga não estiver presente e a fome e a sede que dela nascem. E as alegrias que advêm desta participação no mundo através do suor e da fadiga: o sabor dos alimentos, o convívio da família e a vizinhança, o trabalho em grupo, as horas de descanso (Bosi, 2003, p.154).

As criações populares, portanto, estão intimamente ligadas aos fenômenos das comunidades onde ocorrem, seja em ambientes rurais ou urbanos, suas manifestações artísticas relacionam-se respeitando as dinâmicas e funções sociais que cumprem, sua temporalidade e maneira de realização. Nestes termos, a cultura é o fundamento da criação e recriação popular, é a base na qual as expressões são elaboradas em integralidade com o meio, constituindo em cada objeto, seja uma cerâmica, uma composição, música ou dança, uma parte de uma totalidade que não possui separação entre uma esfera material da existência e outra espiritual ou simbólica desse viver, cultura assim, é “[...] o conjunto de padrões de comportamento, visões de mundo, elaboração de simbologias, crenças, anseios, hábitos e tradições que distinguem determinados grupos sociais” (Simas, 2019, p. 23).

O problema é que sob a cultura, nos dias atuais, vigora cada vez mais a perspectiva de transformá-la em extensão da economia, e não o contrário. Para a cultura de massas, embalada pela indústria cultural apoiada no consumo midiático e no fascínio às tecnologias, somos definidos como consumidores alheios ao processo de produção de formas de vida. Dentre as características que envolvem esse fenômeno, pautado na globalização econômica e que transforma nossa experiência ao nos desumanizar, Harvey (1992) descreveu como sendo composta pela compressão espaço-temporal. Para o autor, enquanto a fragmentação operada pelo consumo de informações e tecnologias eletrônicas provoca a dispersão da realidade ao condicioná-la em um espaço diferenciado, organizado por imagens fugazes em um tempo efêmero e sem profundidade, a compreensão decorrente desse estreitamento das experiências suprime

as distâncias, fronteiras e diferenças, posicionando a conjuntura em uma temporalidade marcada pelo agora, ausente de um passado e de um futuro.

Todavia, diante desta conjuntura em que a cultura dominante é imputada às massas sob a ilusão de uma homogeneidade, a diferença existente entre os contextos faz ver melhor e com mais nitidez os espaços e territórios elaborados pelas culturas populares. É que esse traço, que tende a manchar os limites entre culturas e reforçar outros com distinção, é próprio da ideologia, que tende a fazer com que os pensamentos dos dominadores em âmbitos materiais, sejam hegemônicos (econômico, social e político) no plano das ideias (Chauí, 2008).

Em um cenário globalizado, em que os territórios são cada vez mais demarcados por trocas e disputas entre culturas, Nestor Garcia Canclini (2015) reconhece que na conjugação de interesses e conhecimentos diferentes, se associam novas práticas e nisto, novas estruturas. Isto é, que nas relações no interior de culturas e entre elas, as interações ocorrem não apenas em vias de uma única mão entre o tradicional e o moderno, ou do subalterno ao hegemônico, popular e erudito, mas em relações de criação e recriação de conjunturas inscritas ou não em relações desiguais, e, portanto, assimétricas culturalmente. Para o autor, é entre os interstícios de uma cultura e outra, nas relações de contato e das tensões geradas entre elementos díspares, é que a criação se liga às formas produzidas e neste campo de possibilidades a hibridação surge da criatividade individual e/ou coletiva, originando nos territórios novas formas de cultura através de novos produtos, significados e sínteses culturais.

A ideologia como homogeneidade entre culturas não se sustenta, essas inter-relações entre culturas seguem percursos que não se estagnam de um lado ou outro entre culturas, porquanto, continuam a reproduzir as diferenças concretas que existem, pois, tal como Carlos Rodrigues Brandão (1982) afirmou: “onde há cultura há processos sociais de produção e distribuição da cultura, onde há processos sociais que colocam em circulação pessoas, grupos, bens serviços e símbolos há relações de controle e poder” (p.90). Nesse sentido, é sob a dimensão política que os acontecimentos culturais se articulam, nas relações entre grupos e suas classes, de modo que nas imposições de códigos e elementos, bem como de suas apropriações, as conjunturas populares efetivam sua transformação e superação de situações que a limitam.

A cultura popular em sua heterogeneidade atravessa a cultura de massas assimilando novos significados e revelando nas interpretações desses elementos, na concretude de suas experiências, as negociações com a diferença, aquilo que dará a ver

e o que irá esconder da memória das pessoas e da cultura. É nas negociações que a cultura popular estende diante de si o cotidiano ao ressignificar e fazer de seu projeto político o poético, nas metáforas que reproduzem e transfiguram os significados massivos em um fluxo expresso em resistências contínuas e dialéticas (Bosi, 2002).

Isto posto, ao tratarmos da criação popular, estamos falando de uma criação própria à produção estética e cultural de grupos que não pertencem às classes médias e altas urbanas, mas de indivíduos da classe trabalhadora, muitas vezes habitantes dos meios rurais, que por meio de diferentes suportes materiais criam e representam seu imaginário e poética. Portanto, ao tratarmos a arte popular como campo de criação de diferentes culturas, colocamos em diálogo esferas de representação de grupos em que as práticas sociais legitimam e são legitimadoras de dinâmicas com o meio artístico situado, contemplando intrínsecas relações simbólicas ligadas diretamente aos processos de produção, circulação e consumo dos artefatos culturais criativos (Bartra, 2005).

A arte assim concebida, converge com o entendimento que Donald Preziosi (1989) apresenta no livro “Rethinking Art History”, de arte como linguagem¹⁵, sendo, portanto, compreendida em um processo integrado por cinco elementos constitutivos: i. aquele que faz a arte, o artista; ii. o processo de produção; iii. o objeto; iv. o processo de recepção (e aqui consideramos sua distribuição); v. quem o usa, o aprecia.

Entendemos desse modo, que arte se refere ao conjunto de criações artísticas, sendo assim, inerente a toda conjuntura cultural. Ostrower (2008) nesse sentido, destacou: “Criar é basicamente formar” (p. 5), ou seja, é já a transposição de possibilidades latentes das formas para o real. A criação artística por esse viés, é produto do ser social e pode ser encarada como elemento significativo na transmissão cultural e em âmbitos populares, pois acompanha nas formas e acabamentos, a contínua e permanente transformação dos objetos criados e das pessoas ao interagirem no universo de criação compartilhado, de modo que:

Uma visão crítica, mas compreensiva dos diferentes caminhos da arte contemporânea permite apreciar seus vasos comunicantes e sua riqueza polifônica. [...] A importância adquirida, na formação do

¹⁵ Para Preziosi (1989): “A noção de objetos de arte como símbolos comunicativos ou formas de material de mensagem, em suma, como linguagem, é uma metáfora que ressurgiu como uma fênix das cinzas de quase todos os enquadramentos metodológicos na história da disciplina e que permeia profundamente toda a história da escrita sobre arte no Ocidente. Transcendendo muitas perspectivas teóricas diversas e de outro modo opostas, as suas variantes mais recentes têm sido a iconologia panofskiana e a sua aparente apoteose, a semiologia estruturalista. De facto, a noção de arte como linguagem parece, por vezes, a pedra angular do edifício disciplinar” (p.45). *Tradução livre*.

gosto, pelos novos meios de comunicação – os cartazes, a televisão –, a irrupção de produtos da cultura popular, junto com as classes que lhes dão origem, obrigam a ampliar o campo da arte, não só a novos objetos e mensagens, mas a todas as atividades nas quais se realizam a produção, a circulação e o consumo do gosto, da fruição sensível e de sua elaboração imaginária. O estudo da arte abrange, hoje, a análise das obras de arte tanto quanto a das transformações de seu sentido, realizadas pelos canais de distribuição pela variável receptividade dos consumidores [...]. A arte, então, deixa de ser concebida apenas como um campo diferenciado da atividade social e passa a ser, também, um modo de praticar cultura (Canclini, 1980, p. 209).

Ao tratarmos da especificidade da arte popular, podemos encontrar algumas divergências quanto aos termos utilizados para sua descrição, para Eli Bartra (2005) a arte popular se distingue do artesanato, pois este último está relacionado à produção em série, e mesmo que sejam utilitários ou não, dependem da habilidade manual mais do que a imaginação criativa, enquanto que para autora a arte popular é “[...] mais pessoal, é mais único, é mais imaginativo, é mais... arte” (p. 18). Apesar das diferenças entre os termos, optamos conceber ambas por arte popular por fazerem parte do universo da criação popular em que toda obra possui um valor estético, bem como os seus significados (Aguilar, 2000).

Por mais que possamos traçar linhas para delimitar os campos expressivos e compreendermos melhor cada área de produção da criação popular, nos valem da reflexão necessária do quanto contemporânea é a criação e o conhecimento popular em seus saberes-fazeres (Santos; Meneses, 2010). O universo da criação popular é feito pelas pessoas que, ainda que não sejam pintoras, escultoras, dançarinas ou musicistas, preservam sua criação como sujeitos de sua própria obra, isto é, são fundamentadas por um fazer que tem na história de seus criadores, a manifestação artística também das memórias enraizadas e constituintes da expressão de um território e sua gente. A cultura popular, como nos indica Milton Santos (2010) “[...] tem, raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança” (p. 596).

Ainda que para expectadores externos ao campo de criação as obras se pareçam repetitivos, e por mais que possam ser preservadas características plásticas exteriores de uma cerâmica, ou a gestualidade de uma dança, entre tantas outras expressões que aglutinam conhecimentos compartilhados em ritos e mitos, a criação que emerge dos conteúdos significativos populares compõe eventos que não se estagnam e nem mesmo se limitam a uma ou outra atividade, pois são profundamente ligados à identidade dos

grupos, renovando-se continuamente. Ao tratarmos da identidade popular, a entendemos de acordo com Peter Berger e Thomas Luckmann (1985), para os quais a identidade é formada na intersecção entre a identificação atribuída pelos outros e a autoidentificação. De forma que a exteriorização do ser, se dá em uma simultaneidade entre a realidade social e a interiorização dessa realidade pelo indivíduo, estando dessa maneira, atrelada a um movimento contínuo e transformador, nas quais o conjunto dessas forças, se influenciam e se transformam em todo tempo.

A identidade desse modo entendida, acompanha a temporalidade dos agrupamentos, conferindo singularidade a determinados grupos sociais e que indicam semelhanças entre pessoas ao conformarem um grupo, uma comunidade, etnia ou população de um país, distinguindo-se dos demais. Aí que em conjunturas populares tais influências, entre os indivíduos e a expressão cultural que lhes confere unidade, não seria um objeto qualquer, mas parte de toda a teia cultura complexa da qual fazem parte, em que as construções se constituem segundo as condições históricas, na qual diante de estratégias de dominação ou apagamento de suas manifestações, realiza suas ações nas medidas da repetição ou como contestação (Chauí, 1994).

E por assim ser, tais manifestações populares, continuamente atacadas pela modernidade na configuração de seu estereótipo e nas inúmeras tentativas de seu controle, abrigam memórias sociais que, ao fazerem e se refazerem em movimentos no seio de sua cultura, significam suas vidas contextualmente entre as pessoas. A reinvenção contínua do popular abriga tempos e espaços que não se estagnam ou se resumiriam aos cânones, já que sua lógica interna manifesta, é resiliente e joga com a ambiguidade do poder e da própria estrutura ideológica dominante, de modo que sua aparência:

[...] 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).

É diante do constante enfrentamento ao racismo estrutural, desvalorativo das expressões populares, por seu histórico e ancestralidade negra e indígena, que as conjunturas se deparam com as necessidades de invenção da vida cotidiana, confirmando nos contextos de suas sociabilidades modos próprios de se educar em meio

a cultura, onde a presença, marcada pelo tempo espaço dos encontros, apontam para outras formas de aprendizagem e de circulação das experiências. O racismo, segundo Eduardo David de Oliveira (2012), não é uma prática discriminatória de um indivíduo ou grupo sobre outros, isto é apenas sua consequência, “O racismo é, por assim dizer, um regime de signos que sobrecodifica todos os outros signos de seu sistema” (p. 36) e remete a uma atitude contra o negro e a negra, a indígena e o indígena e tudo a que sua ancestralidade remeta.

Diante dessa lógica de destituição da dignidade dos seres humanos, ignorados e lançados à invisibilidade por um projeto que busca os reduzir a objetos, Pablo Neruda (1983), poeta e escritor chileno que viveu no século passado, nos serve com um exemplo que auxilia a entender os pensamentos discriminatórios por suas origens colonialistas, ao se referir em uma passagem de sua autobiografia “Confesso que vivi”, sobre um momento que estava como diplomata no Ceilão, atual Sri Lanka, uma ilha asiática que teve parte colonizada pela Inglaterra. Em certo trecho do livro, Neruda relatou ter chegado atrasado para o encontro com os ingleses por ter parado no caminho para ouvir um canto que o embriagava, “[...] pelo enigma de um sentimento indecifrável, de um ritmo cujo mistério saía de toda a terra, uma terra sonora, envolta em sombra e aroma” (p.85). Ao chegar para a reunião e se desculpar para os ingleses, lhes provocou espanto, não pelo atraso, mas por sua afirmação de existência nativa de música.

Por via desse distanciamento abissal enraizado no pensamento moderno, ainda que se diga que a prática artística popular deve ter uma função à parte da estética, compreendemos, entretanto, que toda criação é produto do ser social, e assim como Simas (2018) pontuou, para sua apreensão “há que se ler a poética para se entender a política” (p. 16). Nas práticas populares, a harmonia dos sentidos nela contidos, nos ensinam e dão a ver por outras normas, ligadas à sensibilidade mais do que pela racionalização, dado que em sua completude não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma outra espiritual, simbólica:

Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar [...]. A enumeração é acintosamente caótica passando do material ao simbólico e voltando do simbólico ao material, pois o

intento é deixar bem clara a indivisibilidade, no cotidiano do homem *e da mulher* rústico/a, de corpo e alma, necessidades orgânicas e necessidades morais (Bosi, 1992, p.324).

Frente a essa dimensão plural, a criação popular é parte de um amplo contexto, compartilhado e relacional, no qual a experiência coletiva é feita entre todas as coisas e se articula com as demais em seu próprio nível, seja ela o religioso, o tecnológico, o lúdico, etc., o que nos leva a compreender sua manifestação como parte da memória social das comunidades ao expressarem e registrarem os vínculos das pessoas umas com as outras no lugar onde produzem sua história.

Tradição e ancestralidade criativa

Ao tratarmos da arte popular e especificamente da arte gerada em esferas de tradição artesanais, estamos a nos referir a criações que expressam manifestações identitárias relacionadas a uma comunidade e seu território, fauna e flora. A criação proveniente de um povo, pode ser algo passado entre gerações, como expressão de uma comunidade, ou de alguém que em seu ímpeto criativo elabora aquilo que lhe apraz gera beleza e indagação sob o entorno de sua produção. De modo individual ou coletivo, nestas atividades estão profundos acordos com a materialidade de um lugar e sua gente, de maneira que os resultados são provenientes das interações entre seus criadores com as conjunturas de que participam.

Esta arte que permanece sendo tratada como menor, face a grande arte ou arte das elites, ainda que documentada, não tem participado da história da arte. Essa distinção entre arte erudita e arte popular veio a cabo por toda uma projeção decorrente de diferentes meandros da cultura ocidental que culminou com a independência do pensamento estético frente a outras capacidades de nossa formação humana, imputando exclusividade artística aos objetos que enclausuram na forma, nos jogos de sua presença, uma maneira específica de tratar da realidade.

Tal concepção moderna de arte foi constituída a partir de três ideais fundamentais, que prosseguem como marcadores do sistema operacional artístico como disciplina independente, os quais tiveram como ponto de elaboração a obra de Immanuel Kant, especificamente o texto *Crítica do juízo estético*, de 1790, na qual a experiência estética se projeta como fundamento epistemológico, sistematizado no desinteresse e na inutilidade prática, implicando naquilo que o filósofo distingue entre

os juízos puros e os juízos impuros. Aos primeiros, relacionados ao gosto puro e verdadeiro, está a beleza livre (*pulchritude vaga*), na qual o juízo do gosto é sem finalidade e a pergunta pela perfeição é predominante. Enquanto aos segundos, corresponde o gosto inautêntico, a beleza aderente (*pulchritude adherens*), vinculada a interesses utilitários e aspectos que não tocam apenas ao lado artístico, o que sugere que o objeto poderia ser experimentado como algo melhor. As artes reconhecidas como maiores, se relacionam à beleza livre de qualquer vínculo extra estético, enquanto que as menores, a beleza encontra-se em um nível subdominante, pois alinha-se a uma certa idealização (Kant, 2007).

Decorrente tal concepção moderna de arte, foram instituídas três ideias fundamentais que prosseguem como marcadores definitivos do sistema operacional artístico e que tiveram como ponto de elaboração e categorização como disciplina independente, tendo como primeira colocação de que a obra de arte não pode possuir motivações utilitárias, econômicas ou religiosas, estão outras colocações. Em segundo lugar, está o princípio de que a obra de arte aglutina em si o componente da inovação, o 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: 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 reconhecidos como artesãs, sendo assim utilizada para qualificar pintoras, escultoras e escritoras.

Partimos, todavia, 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. De antemão, distinguimos que o conhecimento

poético reside em certa dimensão onde os sentimentos e sua expressão, só poderiam se dar utilizando outros símbolos que não os linguísticos, os quais apenas a arte pode concretizar numa forma e serem conceituados. A arte é o lugar onde o poético adquire a função dominante sob a forma, por sua expressão inteiramente relacionada a uma consciência distinta da que se põe no racional e que se vincula a esferas expressivas de sentimentos que a linguagem dificilmente poderia abarcar e aclarar (Duarte Junior, 1991).

Para Cassirer (1994), a arte como todas as outras formas simbólicas, “[...] é um dos meios que leva a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade” (p.234), enquanto a linguagem e a ciência abreviam a realidade, a arte a intensifica, de sorte que sua expressão se refere a um sentimento em relação ao objeto que representa, e é esse sentimento que forma o mundo da obra de arte. Não obstante, o universo de criação popular pode ser pensado nas características particulares de sua criação, como sua característica artesanal e tantas outras, bem como, nesse mesmo movimento, almejar superar os propósitos de configuração utilitária e decorativa e tender a ser um objeto artístico (Becker, 2010).

Todavia, tratar das fissuras que oportunizam o câmbio entre expressões e nelas, a valorização da arte do povo em relação à erudita, requer mais do que observar a arte como campo de vista técnico-expressivo, mas sim, elemento de um mundo a ser feito, criado em dimensões que refletem a relação respeitosa entre culturas, técnicas e imaginários, elaborando territorialidades que reconheçam que quanto mais diversidade houver, maior a criatividade existente. Dussel (2016) nesses termos, propõe que essa lógica de disparidade e inequidades entre culturas seja enfrentada através de uma transmodernidade, sugerindo um diálogo transversal¹⁶ a partir de respostas criativas provenientes de epistemologias subalternas, originárias a povos colonizados de todo o mundo. Ao afirmar que o diálogo intercultural deve ser transversal, o filósofo da libertação evidencia que as alternativas não devem emergir apenas no âmbito erudito, acadêmico, institucional, mas sim em domínios multiculturais, sem incorrer em posturas de simetria entre culturas, pois são distintas.

Consequente, ao chamarmos a atenção para arte popular, prezamos pelo rigor que a ela pode favorecer ao ser-lhe valorizada a criação, uma vez que sua poética arraigada a

¹⁶ O aspecto transversal indica que o movimento se dá da periferia para a periferia, em atenção para não incidir no atravessamento para o centro da hegemonia, ou seja, o diálogo ocorre entre os distintos movimentos sociais de enfrentamento às desigualdades, desde o movimento feminista às lutas antirraciais, às anticoloniais, em exterioridade ao sistema ocidental totalitário (Dussel, 2016).

um lugar pode desvelar o mundo que lhe dá origem. Postura essa que requer que distingamos as e os artistas populares e os lugares que pertencem, sua história e classe social, entendendo aos processos artísticos em densidade, reconhecendo aos gêneros e sua representatividade étnico-racial, colocando em pauta a análise de estruturas concretas para que diante dos infinitos vestígios de mundo, possamos realizar leituras que caibam mundos. Somente assim, perscrutando a cultura de onde provém a criação e reconhecendo sua produção estética com o valor poético devido, poderemos auxiliar na transformação de injustiças há tantos anos impostas a estas culturas, sabendo que os anúncios de tais conjunturas artísticas envolvem tratar também de inequidades que precisam ser vencidas entre todos.

Conceber a cultura como centro de formações de sentidos e significados, envolve o entendimento de que vivemos no mundo e que nossos conhecimentos se amparam na materialidade de um lugar, das pessoas ao exporem seus olhares e os valorizarem formando uma rede de relações tecidas densamente sobre o vivido, onde o que fazemos implica em uma “coincidência contínua de nosso ser, nosso fazer e nosso conhecer” (Maturana; Varela, 2001, p.31). Cultura nestes termos, é fundamentalmente identidade e pertencimento, cujos referenciais materiais e imateriais estão imersos em emoções que dotam de sentido e dão sentido à vida em um contexto amplo, onde simbolismos e códigos (formas, cores, desenhos, gestos, movimentos) conformam linguagens identificadoras de significados comunitários, étnicos e/ou condição social (Hurtado, 1999). Sendo assim, ao nos depararmos com objetos produzidos a partir da cultura de um lugar, como uma cerâmica, uma joia, um alimento, uma dança ou um canto, entramos em contato com outras formas de elaboração de mundo, em que o trabalho e a criação se vinculam aos contínuos processos de construção de sentidos compartilhados

A criação popular como conhecimento sistematizado, pautado na experiência ancestral de pessoas e grupos em contínua transformação, perpassa o entendimento que sua representação abriga uma pluralidade de tempos, de universos que podem dialogar e se reinventar. O universo da criação popular, por conseguinte, é ancestral na medida que apresenta os caminhos já trilhados, a serem seguidos mediante a ponderação das experiências já passadas pelas antepassadas e que podem sugerir trajetos fecundos no presente. Face a deslegitimação dos conhecimentos populares por um desenvolvimento moderno, a criação popular pode ser compreendida como sendo realizada em processos em que as identidades estão imersas nas diferentes práticas sociais de jogos, danças,

festas, cantos, histórias, rituais e objetos artísticos com características próprias de um povo/comunidade, que envolvem a tradição e resistência de tais manifestações à dominação epistemológica (Santos, 2010; Escobar, 2014).

A tradição constitui-se em sua particularidade, pela diversidade de um espaço elaborado por trocas que se vinculam pela estreita ligação a um território, onde forma e vida são polos da produção dos conhecimentos nele gerado. Como referência a tal valor que preenche o presente com um horizonte pleno de buscas e vigor, o símbolo Sankofa cultivado por diferentes etnias africanas que foram escravizadas durante o período colonial no Brasil, nos indica que o retorno ao passado é trilhar uma trajetória densa de conhecimento e sabedoria, pois ao percorrer tempos pretéritos, se recordam os erros para que não sejam cometidos novamente (Tedla, 1995). Tais conhecimentos originários, são provenientes de processos que podemos considerar resistentes, pois provem das relações dos grupos com as localidades e que, por distintas estratégias, permaneceram através de conhecimentos genuínos e próprios àqueles que dele compartilham. São saberes oriundos das experiências que se configuram tanto nas particularidades de suas práticas como no processo intencional cotidiano.

Ao observarmos as diferenças entre culturas e compreendermos mais à fundo a particularidade que a expressão artística pode conferir na formação de contextos, a arte indígena pode muito ensinar ao demonstrar a especificidade de sua expressão em relação a todas as demais, uma vez que em sua constituição possui aspectos culturais e sociais das dinâmicas de cada etnia. São expressões que demandam outros elementos para o reconhecimento profundo de sua propriedade artística, seja ela plumária, de cestaria, escultura e adornos corporais, dado que seus códigos internos requerem sob cada manifestação, análises específicas e que reportem aos sistemas significativos e simbólicos de cada cultura (Escobar, 2014). Nesses termos, Naine Terena de Jesus (2022), no livro “Arte indígena no Brasil: midiatização, apagamentos e ritos de passagem”, estabelece crítica à recepção da figura do artista-artesão indígena pela modernidade:

Esse lugar social do artista-artesão é banalizado e marginalizado todo o tempo entre os não indígenas, colocando as capacidades e favorecendo o desaparecimento do corpo social dos indígenas, que sem dúvida são agentes produtores e mantenedores de técnicas, memórias, etnoconhecimentos, saberes artísticos, experiências. A eles também não são atribuídos o lugar da inovação, reproduzindo a oposição entre tradição e inovação. O que podemos perceber, com um

olhar mais apurado, é que inovar no contexto indígena é manter o que se conhece como tradição, diante da pressão e do afunilamento das práticas culturais, diante do avanço dos megaempreendimentos, metrópoles e consumo. Inovador, é continuar sendo o que se é (p. 8).

Ao tratarmos da criação nas práticas populares como algo próprio às operações concretas dos indivíduos, em sua estrutura existencial, refletidas em suas vivências e experiências, entendemos aos produtos artísticos como aspecto dinâmico das culturas e que requer um olhar como objeto que acompanha a própria historiografia de mulheres e homens em busca da realidade de mundo que querem compor em sua facticidade. A criação popular assim encarada, como processo das diferentes maneiras de sua produção material e simbólica passíveis de escolhas possíveis dentro de um quadro cultural, antes de limitarem as oportunidades, podem sim, reforçar e tornar em destaque a liberdade dos sujeitos na manifestação de suas necessidades e anseios. De acordo com Bonfil Batalla (1995), o controle cultural pode ser entendido como a capacidade de tomar decisões sobre elementos culturais, também reconhecidos como recursos, que são todos os elementos de uma cultura para se formular e realizar um propósito social, e podem ser distinguidos em quatro:

a) materiais, que incluem o natural e o transformado; b) organizacionais, como a capacidade de alcançar a participação social e superar a resistência; c) intelectuais, que são o conhecimento – formalizado ou não – e as experiências; d) simbólicos e emocionais: a subjetividade como um recurso indispensável (p. 469).

A cultura assim, sugere Batalla (1995), por ser um fenômeno social, tem em seu cerne, essa capacidade social sobre os recursos a ser continuamente conquistada, pois embora as decisões sejam tomadas por indivíduos, o todo social tem, por sua vez, formas de controle sobre elas. O autor assim, por esta noção concebeu quatro setores dentro do conjunto total de uma cultura:

Tabela 2 – Controle Cultural

Recursos	Decisões	
	Próprias	Externas
Próprios	Cultura AUTONOMA	Cultura ALIENADA
Externos	Cultura APROPRIADA	Cultura IMPOSTA

Fonte: Batalla (1995, p. 469).

Para maior precisão dos termos da tabela, de acordo com Batalla (1995), frente a cada um dos recursos, as decisões referem-se a autonomia de um grupo optar entre as diversas alternativas. A referência dos itens cultura autônoma e cultura apropriada, conformam um âmbito qualitativamente distinto ao da cultura alienada e cultura Imposta. Sua diferença está em que os primeiros radicam o controle da sociedade sobre suas ações, ainda que em um deles se utilize recursos externos (cultura apropriada), este domínio é o que podemos chamar de cultura própria. Por essa análise, podemos refletir sobre as possíveis ações no interior de uma cultura que aumentem as linhas de decisão e fortalecimento de grupos populares, os quais podem cada vez mais, a partir de diálogos valorosos, estarem ou não em conformidade com os desígnios que projetam consensualmente em seus projetos, ou entre os grupos e demais culturas que contactam, nos quais a ética é fundamento para o bem estar e viver de todas e todos.

Acerca dessas escolhas culturais, 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”, ao dizer que não somos puro produto de determinação genética ou cultural ou de classe, mas somos seres éticos, e que valorizar as conjunturas em que nos situamos, perpassa reconhecer que “[...] a história é tempo de possibilidade e não de determinismo, que o futuro, [...], é problemático e não inexorável” (p. 20).

Por essa possibilidade de arranjos técnicos e expressivos, concebemos assim, que ao produzir e consumir coisas, os indivíduos possuem existencialmente a oportunidade de colocarem diante de si, aquilo que é próprio a suas condições humanas, a própria reprodução de sua socialidade. De acordo com Nestor Garcia Canclini (2015), uma das perspectivas a serem consideradas nos estudos sobre a cultura popular, deveria pontuar sobre como o consumo pode alterar o significado da produção material e simbólica das culturas tradicionais, o que envolveria nesse sentido, uma estratégia de investigação ampla, capaz de abranger tanto a produção quanto a circulação e seu consumo. O que se coloca em discussão assim pelo autor, é que toda perspectiva que se situe hegemonicamente em sua dimensão social, deve ser problematizada com vistas a questionar aquilo que organiza tal hegemonia, o que a consagra e lhe dá a legitimidade de constituir um tipo de bem simbólico, assim como os modos de sua apropriação, de modo a visar a construção de cenários democráticos e valorosos para todas e todos.

Uma política é democrática tanto por construir espaços para o reconhecimento e o desenvolvimento de coletivos quanto por suscitar

as condições reflexivas, críticas, sensíveis para que seja pensado o que põe obstáculos a esse reconhecimento. Talvez o tema central das políticas culturais seja, hoje, como construir sociedades com projetos democráticos compartilhados por todos sem que igualem todos, em que a desagregação se eleve a diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias e grupos) se reduzam a diferenças (Canclini, 2015, p. 157).

Ao tratarmos das possibilidades criativas em âmbitos específicos, organizado por diferentes grupos na perspectiva de tradição de suas culturas, entendemos, contudo, que toda barreira e posturas que redundam em dicotomias e limitações entre grupos, acabam por empobrecer um cenário no qual a diversidade poderia sempre ser enriquecida com a pluralidade de expressões que ele venha a admitir e promover. Reforçamos com isso, que a autonomia de cada indivíduo é chave mestra nas relações em âmbitos democráticos de oportunidades, de forma que este mesmo movimento respeitoso de emancipação pelas escolhas, não recaiam em dinamismos nocivos entre um grupo e outro ou valorização de um em detrimento de outros, em cada uma das etapas de sua configuração social, seja na produção, na circulação e venda de seus produtos.

Nesse sentido, ao olharmos para as relações dos grupos populares com os recursos que possam ter a mão em todos os níveis, cada grupo elabora um mundo particular e compartilhado de valores que dotam de sentidos aquilo que produzem em seu universo de sua criação. Nesse conjunto vivido, são as forças sociais que podem analisar criticamente os modos de organização e de poder vigente nessa sociedade e a partir da linguagem, nos diferentes processos de significação de suas práticas, é que podem os grupos identificar o caráter ideológico empregado, sejam eles por agentes externos ou internos frente os próprios conceitos compartilhados, contribuindo para desconstrução e reconstrução daqueles que prevalecem pelos modos de dominação pelos dominados. Portanto, ao tratarmos dos processos de consolidação de consensos entre os grupos e internamente a eles, a linguagem é fundante para elaboração de cenários em que os interesses sejam provedores de transformação do próprio mundo compartilhado pela solidariedade, o respeito, a cooperação, a complementariedade, reciprocidade e tantas outras virtudes que a interação com os outros e o mundo podem prover (Arruda, 2003; Freire, 2014; Maturana, 2005).

De acordo com Maturana (2005), a linguagem, antes de se embasar em fatores apenas racionais, sua importância é também emocional, dimensão intrinsecamente

ligada à comunicação. A linguagem como nos sugere o autor, é o meio pelo qual expressamos ideias e através dos conceitos que a fala elabora, descrevemos o que sentimos, vemos ou pensamos acerca dos acontecimentos da vida cotidiana. A combinação da razão e a emoção, são responsáveis pela própria formação da consciência humana no processo evolutivo dos seres humanos:

Creio que o humano se constitui na história dos primatas bípedes à qual pertencemos, com a origem da linguagem. E a linguagem se origina em uma certa intimidade do viver cotidiano, no qual esses nossos antepassados conviviam compartilhando alimentos, na sensualidade, em grupos pequenos, na participação dos machos na criação das crianças, no cuidado com as crias, nas coordenações de ação que isto implica. E ali surge a linguagem como um domínio de coordenações consensuais de conduta. Mas é o fundamento básico do emocionar-se do mamífero e do primata que torna essa convivência possível. A emoção que torna possível essa convivência é o amor, o domínio de ações que constituem o outro como legítimo outro na convivência" (Maturana, 2005, p. 46)

Ler a realidade assim, e dispor em partilha as muitas particularidades vivenciadas, é parte de um projeto no qual o todo se põe em constante discussão, pauta para crítica e criativa superação de crises conceituais, projetando nos diferentes fazeres uma ação de práxis cognoscitiva e afetiva para emancipação, tal qual Freire (2005) descreveu, como sendo ação-reflexão-ação para transformação do mundo. Em movimento de práxis e, portanto, dialógico, a linguagem é o terreno para o encontro com práticas que figuram potenciais de inovação presentes no interior da realidade mesma, como ela se apresenta, em uma aproximação tamanha que, estar com outrem em intencionalidade, nos permite anunciar as tendências do almejável e o sentido de sua evolução, integrando em todas ações, sabiamente, a vontade criadora (Arruda, 2003).

Dentre as experiências de constituição dos grupos populares, as convivências em torno das práticas artísticas estabelecem laços afetivos e vínculos que são instauradores de processos que movem e mobilizam as pessoas em cada grupo, e, com elas, a própria criação; 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 infunda” (Freire, 2005, p. 92). A noção de criação como elemento participante dos processos internos de convivência e núcleo ativo, instaurador de

dinâmicas comunitárias, parte do princípio de que toda inovação possível provém do encontro entre indivíduos ao darem formas a um contexto segundo seus sonhos, vontades e desejos, o que requer reconhecer nas emoções as possíveis estratégias coletivas e nas convergências de seus sentidos, as trajetórias primorosas das pessoas, umas para com as outras, ao ancorarem no amor os laços de suas sociabilidades.

2. PROCESSOS EDUCATIVOS NA CRIAÇÃO SITUADA DO POVO

Intencionalidade, cultura e mundo vida

Para revolver os solos da criação de ceramistas que habitam o Alto Vale do Ribeira, ao tratarmos sobre a origem da palavra cultura, como aponta Alfredo Bosi (1992), nos valem de algumas reflexões. Proveniente do verbo latino *Colo* que significa ocupar, em sua variação temporal pretérita como *Cultus* refere-se a uma terra lavrada que possui frutos e por esse sentido, remete ao ato de habitar uma terra com memória. Ao ser flexionado ao futuro, o verbo romano *Culturus* é designado àquilo que ainda será cultivado sob a terra ou trabalhado por um povo. Nestes termos, cultura pode ser compreendida como um elemento aglutinador, que dá coesão a um grupo social e remete àquilo que tem de ser transmitido para as novas gerações, “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores” (p.16) que visam garantir sua permanência e coexistência social, referindo-se dessa maneira, a uma maneira de ser e viver em grupo que revela no presente, aquilo que do futuro se pode esperar e almejar.

Ao olharmos para um pássaro como o João-de-Barro que criou seu ninho de modo exuberante, idêntico ao que sua espécie fazia há anos e anos atrás, reconhecemos uma herança biológica e que também podemos destacar como subjetiva. Feito de barro úmido, esterco e palha, o ninho é composto segundo concentrações que podem variar conforme a graduação arenosa da terra de acordo com as escolhas feitas pela fêmea e macho em conjunto; quanto a sua estrutura, possui na parte interna uma câmara separada por uma parede para auxiliar na regulação da temperatura e ainda proteger os filhotes de possíveis predadores. Assim como os demais animais, o João-de-Barro exibe desde o nascimento recursos biológicos que o condicionam e garantem sua existência, não obstante, suas possibilidades frente ao existir acabam por se confundir com seu meio e neste enlace vital não possui as condições para uma resposta autônoma. De modo que “Tudo o que o animal pode advertir e apreender a partir do seu meio reside nos seguros limites e fronteiras da estrutura do seu meio” (Scheler, 2008, p. 50).

De maneira distinta, para os seres humanos, a existência não especializada ao nascer os levam a uma tarefa a ser realizada e é pela cultura, como uma autêntica segunda natureza que o meio é adaptado segundo as necessidades que possuem, de

forma que ao superarem pela ação as carências presentes no imediato de seu nascimento, mulheres e homens atravessam ao mundo elaborando suas histórias, criando cenários nos quais a diversidade é o resultado de seu próprio aprimoramento (Sérgio, 1987). Sendo assim, podemos compreender que somos constituídos pela presença de sermos parte de um mundo intersubjetivo que existiu muito antes de nós, vivenciada e interpretada por gerações anteriores à nossa e nisto, o formamos com nossas experiências, sendo partes de uma herança cultural e histórica, bem como biológica, de jeito que não estamos nunca independentes no mundo, mas estamos desde sempre e já em sociedade. Nas palavras de Enrique Dussel (2006):

A intersubjetividade permite nos perceber como um eu em uma rede significativa, com sentido, em um mundo que esperou a que nascêssemos para nos acolher em seus braços e nos amamentar nos símbolos que configuram nossa consciência concreta (Dussel, 2006, p. 93). *Tradução livre.*

Ao nos referirmos à mundo intersubjetivo, apontamos para aquilo que Edmund Husserl (2012) descreveu como sendo o *lebenswelt*, ou mundo-vida em sua tradução. É o solo de onde partimos e temos as bases de nosso viver em tal integração com as pessoas, as coisas que para nós sua estrutura é tão usual em nosso agir, falar, pensar e atuar, que não possuímos uma consciência dela mesma. O mundo-vida é o alicerce de nosso entendimento, o fundamento de nosso existir, e nele, todos os afazeres são tão habituais que ninguém os critica, pois, toda ciência ou reflexão partem, ainda que sem o saber, de um âmbito de sua obviedade:

O mundo da vida é um domínio de evidências originárias. O dado evidentemente é, conforme o caso, experienciado na percepção como ‘ele mesmo’ em presença imediata ou na recordação como ele mesmo recordado; qualquer outro modo da intuição é uma presentificação dele mesmo; todo o conhecimento mediado pertencente a esta esfera, ou dito de modo lato: qualquer modo da indução tem o sentido de uma indução do intuível, de um possivelmente perceptível como ele mesmo, ou de um recordável como tendo-sido-percebido etc (Husserl, 2012, p. 104).

O mundo-vida é uma totalidade estrutural concreta, são os modos e atitudes fundamentais que cada pessoa ou povo constitui, e, por conseguinte, pode ser entendido como o próprio ato de ordenar e estruturar o percebido por meio de valores e símbolos. Enquanto aos animais, os comportamentos erráticos elaboram um viver em que os

instintos conduzem sua disposição para adaptação ao meio, aos seres humanos suas ações visam a ordenação das conjunturas não apenas pela dor e prazer, mas por um sistema de valores e significados em que e através do qual, modificam o entorno que estão configurando. Para Dussel (1977, p. 28), “Mundo é então uma totalidade instrumental, de sentido”, isto é, não é uma pura soma de objetos tratados como coisas que estão aí, mas fazem parte de um contexto espaço temporal que os faz possuírem um sentido. Sendo assim, toda configuração de mundo é constituída em uma totalidade de sentido que se testifica não apenas por si, desde sua realidade substancial e características naturais como suas cores, qualidades táteis e sonoras, mas provém de uma estrutura significante que dá forma às coisas. Sem ela, por exemplo, uma cerâmica utilizada para ornamentação poderia ser concebida como o próprio barro, mas como parte de um sistema significativo estruturante, o objeto em sua forma é um momento de uma conjuntura que o classifica em cerâmica ornamental, sem o qual seria somente um casco de terra.

Pelos desígnios da cultura, o mundo se constitui em um horizonte compreendido pela estrutura de significados compartilhados entre as pessoas, de tal modo que assinalar que algo possui uma estrutura ou sistema significativo é semelhante a mostrar que ele possui um sentido (Dussel, 2006). Em outras palavras e como exemplo, os animais podem usar as coisas como instrumentos, utilizando-os como objetos à mão sem que nesta relação com as coisas, as considerem objetos de uso apropriados, que se distinguem do meio e deixam de ser como mera coisa. Já a nós, seres humanos, podemos evadir ao meio e constituir um mundo, onde uma árvore ou um ninho de um pássaro são passíveis de admiração e podem fazer parte de uma lembrança, ser motivo para uma poesia, cenário para uma pintura ou ainda, segundo diferentes etnias originárias, serem tidos como entidades dignas de valorização e profundo respeito (Brandão, 2002).

Não obstante, o pássaro João-de-Barro soluciona a graduação arenosa de uma terra conforme a disposição de materiais disponíveis sem deixar de construir um ninho resistente e até mesmo um macaco não deixa de conseguir um alimento através de um galho feito em bastão que possa ajudá-lo a alcançar a comida, entretanto, em ambos os casos a atividade revela seus limites: ela se perde nas transformações que os indivíduos operam e não podem reiterá-las. Isto significa que em cada situação o objeto aparece investido de um valor funcional que não o define em si mesmo, mas é configurado em dependência da atualidade de uma ação comportamental diante da composição de um

campo. Já para os seres humanos o galho de árvore tornado em bastão, continuará sendo um galho de árvore tornado bastão, uma mesma coisa com duas funções diferentes. Este poder de escolher e variar pontos de vista, conforme Merleau-Ponty (1975) assinala, permite criar instrumentos não sob a pressão de uma situação determinada, mas para um uso virtual – o galho como bastão - e em particular, fabricar outros ainda - seja o exemplo da madeira, fazer uma cadeira -, de maneira que, o sentido do trabalho humano, é o do reconhecimento que para além do meio atual, onde estão situados “[...] um mundo de coisas visível para cada eu sob uma pluralidade de aspectos” há no presente a oportunidade da “[...] apropriação de um espaço e de um tempo indefinidos” (Merleau-Ponty, 1975, p. 210).

Criar a cultura assim, perpassa a atribuição de significações expressivas dos valores humanos para as coisas, tornando concretas tais dimensões. Os valores exprimem um certo sentido para aquilo que está ausente e é por meio da apropriação das possíveis significações ainda inexistentes, porém vistas como possíveis a partir das situações dadas, que o ser¹⁷ adquire o próprio equilíbrio ao superar a situação em que se encontra criando uma nova situação (Merleau-Ponty, 1975; 1994).

Criar no mundo da cultura, destarte, relaciona-se diretamente com as experiências sensíveis que possamos ter e é atrelado diretamente à dimensão daquilo que foi vivenciado. Essa noção de experiência, de acordo com Jorge Larrosa-Bondía (2002), foi interpretada como sendo aquilo que nos passa, nos toca em tal profundidade que nos forma e transforma, de modo que “Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (p. 26). O autor assim nos indica que a experiência quando é formadora de nosso ser, corresponde já a uma dimensão da criação e se liga ao vivido ao se sentir na própria corrente experiencial, imbuindo a condição de estar suscetível a..., com novos símbolos que venham a significar a experiência vivida. Estar aberto à experiência, portanto, é condição fundamental no processo de aquisição e criação de significados, dado que símbolos e conceitos esvaziados de experiência não fazem menção a uma projeção concreta de significados.

¹⁷ Entendemos o ser, pela filosofia existencial de Merleau-Ponty (1994), como ente corpóreo, e cuja percepção se dá de forma encarnada, o que quer dizer o corpo não é apenas instrumento para a mente, mas base da experiência e compreensão do mundo. Sendo assim, a percepção que possamos ter é uma atividade dos sentidos, e sua participação ativa é intencional, atua conjuntamente à consciência em nossa formação, de maneira que estamos sempre direcionados ao ambiente ao redor, e nele, com as demais pessoas. Nesse sentido, nossa experiência de ser é intersubjetiva, e a compreensão de outrem está incorporada à nossa própria.

Pela liberdade possível encontrada em cada circunstância histórica, somos vocacionados a descobrir valores e realizar nossa humanização. Dado esta virtude, podemos conceber que somos uma consciência em integralidade a um contexto, presente por inteira em cada uma de nossas manifestações, seja no ato de pegar, apontar para algo ou nomear aquilo que está ausente, estamos diante de um mundo objetivo do qual podemos nos manter à distância para o constituir com o corpo próprio e, através dele, ir de encontro com as coisas (Chauí, 2002). Somos corpo e assumi-lo é compreender que ele é habitado por uma potência de objetivação, entendida em outros termos, por uma função simbólica, representativa, capaz de projeção, potência que aliás,

[...] já opera na constituição das ‘coisas’ e que consiste em tratar os dados sensíveis como representativos uns dos outros e como representativos, todos em conjunto, de um ‘eidos’, que consiste em dar-lhes um sentido, em animá-los interiormente, em ordená-los em sistema, em centrar uma pluralidade de experiências em um mesmo núcleo inteligível, em fazer aparecer nelas uma unidade identificável sob diferentes perspectivas; em suma, em dispor atrás do fluxo das impressões um invariante fixo que dê razão dele, e em ordenar a matéria da experiência (Merleau-Ponty, 1994, p. 172).

Nós, seres humanos, estamos desde sempre em uma conjuntura cultural na qual constituímos e somos constituídos, de forma que a realidade não se compõe como um sistema de meus significados, nem mesmo se transforma a partir dos significados que eu possa atribuir aos meus próprios planos, mas mulheres e homens inscrevem significados sob cada conjuntura, onde “a realidade é totalidade concreta - que se transforma em estrutura significativa” (Kosic, 1969, p. 36) para cada situação ou conjunto de situações constituindo um mundo que se abre diante de nós como potência de ação.

Embora a disposição ao movimento que nossa presença nos convoca, não a interpretamos como medida de processos motores e de certa adaptação mecânica de nosso organismo, mas a entendemos ao modo que Manuel Sérgio (1987) descreveu, ao descrever que “A essência da motricidade reside no facto de nela o pensamento poder manifestar-se” (p. 64). É o potencial intelectual e afetivo presente em nossos atos que faz de nós seres humanos, seres de cultura, pois nos manifestamos sempre em direção a algo, e quando o fazemos carregados pelas dimensões significativas de nossas experiências, conferimos sentidos para cada uma delas através de simbolizações adequadas, de modo que a cultura “[...] contém a trama de signos com que as pessoas

significam os objetos, os acontecimentos, as situações, as outras pessoas que as rodeiam” (Silva, 1987, p. 66).

O meio ambiente humanizado em que as coisas são úteis e possuem signos, palavras que as definem e por cumprirem uma função que tem um sentido, são dependentes de nosso horizonte perceptivo. A linguagem, como formação de símbolos decorrentes da ação de mulheres e homens, é proveniente do acúmulo de experiências na luta pela sobrevivência, é o modo pelo qual o vivido pode ser transmitido e as próprias práticas serem preservadas e nisto, valoradas. A linguagem é o meio que nos faz pensar nos valores e por consequência os significados das coisas para a vida (Merleau-Ponty, 1994; Schutz, 1979).

Por essa condição, concebemos que os seres humanos, por possuírem a capacidade de atribuir significados às coisas e a suas vivências, é dotado de consciência, ou seja, toda apreensão que realiza é mediada por significações que revelam uma expressividade própria e singular a nós seres humanos. Isso provém da característica que possuímos de transcendermos nossas relações físicas e biológicas com o entorno para compreendermos a nós mesmos e ao mundo reflexivamente por meio de símbolos e significados. Mediante essa aptidão de nossa experiência, nos reconhecemos como seres dotados de dimensão simbólica e que pela palavra, como linguagem, atribuímos sentidos ao universo em que vivemos, tornando-o reconhecível e compreensível por nós mesmos (Merleau-Ponty, 1975).

A linguagem é o meio pela qual manifestamos e estruturamos a nossa própria razão humana, de tal forma que todo conhecimento somente é possível por meio de símbolos. Porém, diante de tal potencialidade, seria um equívoco a ponderação de que a percepção das mulheres e dos homens seria acabada em um ato ou objeto. Segundo a fenomenologia existencial de Merleau-Ponty (1994) a estruturação de percepção do mundo dos seres humanos, é em última instância a própria significação, sendo assim caracterizada pela apropriação de um tempo e espaço indeterminados em tal integração, que o campo visado ao conhecimento se constitui como unidade simbólica, onde a consciência, voltada para um objeto o transcende e se volta para o fluxo imanente das vivências que a constitui, como possibilidade do conhecimento.

Essa unidade simbólica na qual a consciência opera, é intencional e remete a este experienciar originário do mundo, onde o sentir e o simbolizar se articulam e se completam, movimento interno e externo do ser em que a imaginação tem papel fundamental (Chauí, 2002). Uma vez que na experiência, por estarmos na presença das

coisas, o mundo se dispõe àquele que experiencia enquanto unidade, na qual o horizonte vai além do momento presente da experiência em uma amplitude de presença e ausência que estabelece o ser concomitantemente no sensorial e além dele. Essa elaboração é pré-reflexiva, resultado do encontro de nosso ser corpóreo e mundano em simultaneidade tão singular, que faz da nossa presença uma consciência no mundo (Husserl, 1996; Martins, 1992).

A realidade nestes termos, nos aparece assim, através da região do eu posso, e não ao pressuposto eu penso cartesiano, pois se apresenta no direcionamento significativo das coisas em ação, intencionalidade cujos sentidos nos abrem a conhecimentos que atestam nossa apropriação expressiva do mundo. O conhecimento do mundo advém desta forma, deste ser pré-reflexivo, proveniente das conjunturas compartilhadas de mulheres e homens, na qual a essência da imaginação se caracteriza de forma significativamente relacionada a outros conceitos, como o de sentimento, linguagem e pensamento. Conjuntura em que se encontra o fundamento básico da criatividade (Martins, 1992).

Como indica Alfred Schutz (1979), o ser humano experiencia ao mundo de maneira direta, emocionalmente e ao voltar-se para suas experiências tomando-as como objetos de atenção, pode transformá-las em uma experiência significativa, passível de adquirir um predicado, um significado que a palavra lhe dá e a delimita. Sendo assim, apenas uma experiência vista, já vivida, pode tornar-se significativa. Deste contínuo fluxo de emoções e sensações, seres humanos significam sua trajetória, desvelando o mundo no encontro de com sua interioridade.

Significar, portanto, é penetrar um pouco na interioridade dos seres através de nossa própria interioridade de ser. Ao significar as coisas, a significação de ser, que é o próprio existir-se do ser como espírito, diz ou significa, com sua palavra, o que são as coisas, cujas formas estão presentes ou representadas na consciência. Não são as coisas que dizem o que significam. Fora de qualquer relação com o espírito, as coisas permaneceriam inteiramente mudas, não teriam nenhuma significação, 'seriam demais'. Os seres, no entanto, participam do ser, comunicam-se no ser. Em cada ser, todos os seres encontram-se num nó de relações recíprocas (Fiori, 1987, p. 155).

Nossos discursos pelas palavras e criações objetivas, sob este alicerce dinâmico do qual nossas construções reflexivas são significativas e elaboram nossa existência. Tornar significativa a vida ao se refletir sobre ela, “[...] talvez não seja mais do que buscar esta harmonia com que ela se desenvolve antes de ser reduzida ao pensamento”

(Duarte Júnior, 1991, p. 27). Ao levarmos em consideração tal afirmação, ponderamos, entretanto, que mulheres e homens ao se considerarem movidos apenas pela atividade racional, têm apagados sobre si a vitalidade que os consagra ao ser como projeção de si mesmos ao mundo em seus sentimentos, atividades emotivas e valorativas através das quais significam e compõem suas existências singulares. Nós seres humanos, não procuramos conhecer o mundo pelo prazer intelectual, bem como, uma pessoa não se individualiza por uma matéria, mas sim por sua essência ligada não a fatores extrínsecos, mas pela intimidade de seu ser espiritual de encontro com o mundo.

André Dartigues (1992) destaca que o ser é feito na diversidade de seus atos, sejam eles o amor, o cuidado, o carinho, o não querer, o odiar, julgar e tantos outros plenamente concretos, em vista disso, não se confunde a uma substância, pois é na execução de seus atos que o ser manifesta sua presença particular e indivisa, colocando-se por inteiro em todas as suas ações. O autor assemelha a expressão do ser, a intuição de sua essência, com a de uma forma ou do estilo de uma obra de arte, que não se confunde com a sua matéria e, contudo, não existe sem ela.

Ainda que os símbolos cristalizem no contínuo fluir da existência em seu ritmo particular, por meio desse centro de nossos atos, constituímos a nós mesmos tão singulares quantos as obras de arte e configuramo-nos indivíduos absolutos em um ritmo que nunca é totalmente recuperado pelo nosso pensamento, sendo assim destinados a essa abertura ao mundo impossível de conformar uma unidade comum (Merleau-Ponty, 1994). É, portanto, na multiplicidade das perspectivas pessoais, junto com as perspectivas complementares umas às outras em intersubjetividade que enriquecemos um mundo comum. Neste pulsar vital, singular e característico a cada indivíduo, nos formamos segundo a harmonia de nossas significações em certa projeção que podemos também considerar de algum modo estética, uma vez que sua relação contingente com o mundo, formada independentemente de toda formulação conceitual, possui sua forma, intimamente ordenada pelos diferentes impulsos pela sobrevivência através das sensações e percepções que constituímos no cotidiano de nossa experiência (Duarte Junior, 1991; Schutz, 1979).

O mundo-vida e sua dimensão simbólica

O mundo cultural, é tudo aquilo que nos toca, que sentimos e dizemos ser realidade porque nos preocupa e se coloca diante de nós como horizonte, como uma

estrutura em que posso exprimir ao mesmo tempo minha particularidade no encontro com sua generalidade e, assim, aceder a uma essência concreta de minha experiência. O filósofo brasileiro Ernane Maria Fiori (1991), diante do ser em potência de realização de tornar-se aquilo que objetiva para si em seu movimento e envolvimento de estar-sendo com outrem e o mundo, nunca acabado, descreve que a cultura:

[...] tem a profundidade e a amplitude do humano. É o processo social de permanente recriação do mundo, da existência, do homem. É a história toda. [...] para o homem, constituir seu mundo e constituir-se é o mesmo. O homem se forma, se educa, nas formas do mundo que ele elabora em comum – somente a colaboração pode produzir e produzi-lo (Fiori, 1991, p.89).

Cultura é o traço que nos constitui, é o dinamismo significativo desse mundo em que nos encontramos e na medida em que o significamos, nele nos reencontramos sempre e gradativamente mais como verdade em mim e em outrem, mesmo sendo ele uma flor, um pássaro, um ser humano. Segundo Fiori (1991), a consciência que possuímos acerca do mundo é “para si” sendo “para outrem” em uma dialética que ambos se implicam simultaneamente, dado que o caminho da interioridade passa pela exterioridade reciprocamente. Nesse sentido, o eu consciente de si, se faz presença ao tornar presente a outrem, de tal forma que nem a consciência é reflexo do mundo, nem este é uma simples projeção daquela, mundo e consciência dialetizam-se no íntimo de sua unidade radical e originária “Por isso, entre os dois, a verdade de um se recupera através do outro: não está dada, ela se conquista e se faz; é, ao mesmo tempo, descobrimento e invenção” (Fiori, 1991, p. 68).

A consciência presentifica para si o mundo exterior e a ela própria, contudo, apesar da abrangência como autoconsciência, sua condição humana a faz sempre inacabada, pois ainda que se faça presente o mundo todo, este além de a preencher, excede-a. Mulheres e homens nesta perspectiva, imprimem suas experiências por um traço constitutivo e significativo de seus próprios valores ao transcenderem a imediatidade das coisas para buscarem aquilo que ainda não existe (Merleau-Ponty, 1975). Esta dinâmica formadora de nosso saber sobre a vida e o mundo, é característico a nós pela possibilidade de transcendência, ou seja, de não encerrar os horizontes sobre as situações vividas, para em intencionalidade designar sua trajetória transcendente, indo além delas para as observar e objetivar constituindo ao mundo na medida em que o criamos e recriamos. Para melhor entendimento deste constante movimento

característico de nossa humanidade, a cultura, tal como Paulo Freire (2014) ressaltou, é a forma com que nos relacionamos com o mundo e com a natureza para transformá-la, processo que se manifesta em produção e reprodução da vida junto com o meio vivido.

Por esta concepção, a cultura não está presente apenas em manifestações artísticas ou códigos de linguagens, mas antes, como dimensão simbólica, livre de ser concebida como coisa dentre os objetos (utensílios, ferramentas, mitos e ritos), ela está nos e através dos processos ativos de significação em meio à vida social, ela está na motricidade de nosso agir no mundo. Por essa característica essencial da consciência, por seu agir intencional de transcendência, a reflexão ao voltar-se sobre si, oportuniza nos conhecermos e reconhecemos sempre mais (Sérgio, 2003). Logo, o ser em sua consciência, pode se abrir e se lançar fora, junto às coisas, e nesta atitude, abrir-se para que nele as coisas entrem e se objetivem em tal amplitude que o conhecimento decorrente é fonte inesgotável, pois “[...] espande a generosidade do ser, sua energia criadora. Por isto, no dinamismo de todo ato de conhecer, transparece um ato de amor. Conhecer é ser mais ser, porque é ser o outro, sem tornar-se outro” (Fiori, 1987, p.141).

Por essa característica existencial, a consciência não é puramente gnosiológica, pois nela se encontra toda a dimensão humana em contato com o meio vivido, como a amorosidade, a boniteza de um viver ético e estético, a dramaticidade, a esperança e muitos outros elementos próprios aos seres humanos

[...] minha terra não é apenas o contorno geográfico que tenho claro na memória e posso reproduzir de olhos fechados, mas é sobretudo um espaço temporalizado, geografia, história, cultura. Minha terra é dor, fome, miséria, é esperança também de milhões, igualmente famintos de justiça. Minha terra é a coexistência dramática de tempos díspares, confundindo-se no mesmo espaço geográfico – atraso, miséria, pobreza, fome, tradicionalismo, consciência mágica, autoritarismo, democracia, modernidade e pós-modernidade, [...]. Minha terra é boniteza de águas que se precipitam, de rios e praias, de vales e florestas, de bichos e aves (Freire, 2010, p. 26).

O mundo de acordo com a descrição de Freire (2010) é feito de muitos olhares, perspectivas e sentimentos que desvelam nos sentidos a intersubjetividade da qual toda consciência é feita, de forma que todo o mundo do ser é um mundo cultural. Ou seja, é já elaborado em um cotidiano conforme um núcleo objetivo de valores que são exercidos pelas pessoas e que representam um modo de se situar frente aos objetos, os manipular e configurar funções individuais e coletivas, bem como representá-las por meio de instituições sociais.

Esse complexo de atitudes que formam um sistema entre as pessoas e que as condicionam aos comportamentos, pode ser compreendido pelo *ethos* de um grupo social. Para melhor entendimento deste termo e representar ao que designa o *ethos*, Dussel (2006), na obra *Filosofia da cultura e libertação*, cita o exemplo de uma arma sendo interpretada por duas pessoas, um azteca, morador de uma civilização pré-colombiana, que nela enxergaria com seu uso uma luta aguerrida e a imolação da vítima aos deuses, e por um monge budista, que face a ela viraria o rosto com desdém, pois de nada lhe serviria. Duas atitudes diversas ante um mesmo instrumento. O *ethos*, por assim dizer,

[...] é em grande parte incomunicável, permanecendo sempre dentro do horizonte de uma subjetividade (ou de uma intersubjetividade regional ou parcial). Os modos que vão configurando um caráter próprio se adquirem pela educação ancestral, em família, na classe social, em grupos de função social estável, dentro do âmbito de todos aqueles com que se convive, constituindo um nós (DUSSEL, 2006, p. 97) *tradução livre*.

Como núcleo de valores que compõe ao ser, o *ethos* é um mundo de experiências configuradas em disposições habituais existenciais, distintas aos âmbitos universais e universalizáveis da civilização – que podem ser transmitidos por informações escritas e não necessitam mais que a abstração intelectual para seu manuseio –, pois são sistemas *eticos* vividos pelos participantes de uma prática social que não são transmitidos, mas assimiláveis, já que para vivê-los “[...] é necessário, previamente, adaptar-se ou assimilar-se ao grupo que os integra em seu comportamento ” (Dussel, 2006, p. 98) *tradução livre*. Enquanto que a civilização se dá em âmbitos mundiais, configurando um universo da tecnificação, as atitudes fundamentais – fundadoras da cultura – podem permanecer muitas vezes quase inalteráveis, são particulares a uma região de grupos, famílias, povos e nações (Dussel, 2006).

Em meio a este mundo de experiências compartilhadas, nos educamos e aprendemos a viver a vida, nele apreendemos como ser-ao-mundo desde origem pela curiosidade natural e abstração da consciência, compondo os fundamentos ontológicos de nossa reflexão e ação, de modo que pelo conhecimento produzido nos re-produzimos nas coisas através de nosso agir no mundo, porquanto é próprio de nossa presença humana, no inteligir reflexivo pela consciência, procurarmos “[...] ler no coração das coisas o segredo que as faz ser o que são” (Fiori, 1987, 165). Por meio dessa capacidade

transcendental de ater-se e olhar para as coisas para deixar que se revelem, repousa a peculiaridade excepcional dos seres humanos que fazem de sua busca pela verdade um traço íntimo, intencional e compartilhado de liberdade. Reconhecimento que em seu limite, perpassa a noção de si, por ponderar que outrem constitui mundo pela mesma característica que me confere a humanidade. A liberdade infinita de outrem em seu direito de humanizar o seu mundo e a si mesmo, produtiva, material e valorosamente nessa mesma existência.

Tal entendimento de alteridade, para Dussel (1977) apenas é possível se outrem for concebido como exterior ao meu mundo. Isto é, que outrem, por mais que possa ser caracterizado como ente, elemento entre os demais, sua humanidade revela-se em sua radicalidade em meio as coisas, pois irrompe como um rosto, isto é, como um ser humano. Habitualmente, podemos ver esse rosto apenas como uma coisa-sentido a mais, seja um motorista de ônibus como um prolongamento do carro, o professor como um adereço da escola, um militar como um momento do exército. Mas, de acordo com a compreensão dusseliana, a presença de outrem impacta ao sistema no qual está inserido através de sua pergunta: “Como vais?”, de uma expressão: “Uma ajuda, por favor!” ou ainda: “Estou com fome. Dê-me de comer!”. O rosto de outrem se revela ao sistema de instrumentos como exterior, pois “[...] entre as coisas reais que conservam exterioridade do ser, encontra-se uma coisa que tem eventos, que tem história, biografia, liberdade: o outro homem e mulher” (Dussel, 1977, p. 47).

De acordo com essa análise, a exterioridade torna-se em realidade prática com a interpelação de outrem e adquire contornos radicais frente a exclamação “Estou com fome!”, pois sua expressão apresenta a transcendentalidade interna mais subversiva ao sistema, posto que saciar a fome do oprimido requer mudanças estruturais e exige transformações radicais do sistema para que sua negatividade como empobrecido deixe de assim o ser, uma vez que sua presença é resultado de um sistema injusto que não o garante lugar. A exterioridade assim, constitui-se como categoria central da “Ética da libertação” de Dussel (2000), pois contrapõe-se à ontologia da totalidade em que outrem é visto como apenas diferente, mas sempre pelo olhar da totalidade dominante. A totalidade, é entendida como categoria anterior a toda ontologia, por pretender abranger e compreender todas as coisas desde seu pensamento, ancorado na filosofia clássica.

Conforme essa teoria, a origem da noção de totalidade, está na experiência de dominação que as nações centrais, concebidas como desenvolvidas exerceram sobre as demais, subjugando outros mundos, mulheres e homens. Sendo assim, a totalidade pode

ser entendida como uma conjuntura que pretende “[...] designar um sistema político, econômico, social, cultural pedagógico ou qualquer conjunto de sistemas cuja tendência é totalizar-se, autocentrar-se, eternizar sua estrutura vigente” (Damke, 1995, p. 45). Decorrente a tendência totalizadora, as injustiças propagadas selam com a marca da negação ao ser o direito de se constituir como outrem, dotado de uma história e cultura, absorvendo-o como estranho em meio à totalidade alheia e retirando-lhe até mesmo o fruto do seu trabalho.

O reconhecimento da exterioridade ao nos aproximarmos do mundo vida de grupos populares, oportuniza os compreender no reconhecimento da liberdade infinita que suas dinâmicas existenciais estruturam no cotidiano. Ao concebermos suas falas, mediante uma metafísica da alteridade em que outrem é reconhecido como exterior ao meu mundo e a qualquer centralidade, propicia-se o terreno esperançoso do face-a-face, onde todo pré-suposto ou pré-definição foge à liberdade que suas práticas exercem no mundo. Ao serem compreendidos diante dessa liberdade infinita, em exterioridade, podemos conceber a existência popular nas estratégias de apego ao meio e à vida que cultivada uns-com-os-outros, os sentidos que apresentam um caminhar ativo de enraizamento de seus saberes e modos de encarem uma existência compartilhada.

Simone Weil (1996), destacou que o enraizamento é umas das necessidades mais importantes, pois 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” (p. 411). De acordo com a filósofa, cada ser humano precisa ter múltiplas raízes de onde possa adquirir a seiva de sua vida moral, intelectual e espiritual e tantas outras, pois é de suas raízes que todo estímulo externo será tomado como algo a ser apropriado, tornando sua vida mais intensa e não apenas absorvido como algo importado, mas ressignificado desde seu próprio ser, do qual a presença e a palavra marca a realidade com o poder de uma projeção arraigada em um passado ainda presente e que deve ser valorizado.

Seria vão voltar as costas ao passado para só pensar no futuro. É uma ilusão perigosa acreditar que haja aí uma possibilidade. A oposição entre o futuro e o passado é absurda. O futuro não nos traz nada, não nos dá nada; nós é que, para construí-lo, devemos dar-lhe tudo, dar-lhe nossa própria vida. Mas para dar é preciso ter, e não temos outra vida, outra seiva a não ser os tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós. De todas as necessidades da alma humana não há outra mais vital que o passado (Weil, 1996, p. 418).

Juntos, seres humanos, como organismo estrutural com complexidade, mas dotados de unidade de sentido, se expressam, manifestam e objetivam-se no mundo em historicidade, desvelando a vida que habita ao mundo ao atravessá-lo como corporeidade significativa, enraizando-se culturalmente. Significamos existencialmente os contextos como um comportamento, e nesta ação construímos um mundo onde “Sua elaboração, em intersubjetividade é colaboração” (Fiori, 1991, p. 70).

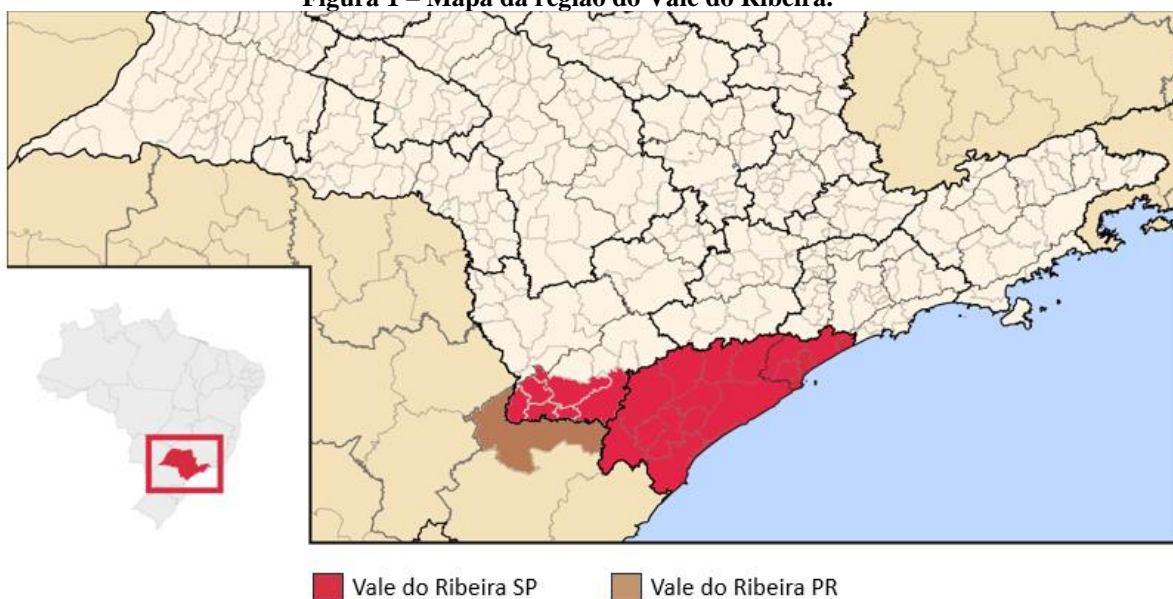
Como fruto dessa relação nos objetivamos em objetos culturais que portam um estilo de vida, uma maneira de ser e olhar a vida na qual as manifestações constituem-se como elementos de cultura, são ritos, mitos, danças, músicas, alimentos, jogos, as modas de vestir, adornos, objetos úteis e de ornamentação que reservam aspectos expressivos e simbólicos desse mesmo viver. São produtos que dotam de virtude os lugares onde se apresentam e nos fazem reconhecer. São saberes que ao serem organizados e mantidos por uma sociedade como objetos da realidade histórico-social de um povo, sua história, arte, filosofia, economia, direito, bem como a linguagem, resguardam âmbitos de valores para comunicação mútua, enriquecendo a toda humanidade.

3. O FAZER CERÂMICO

A cerâmica popular no Alto Vale do Ribeira

O Vale do Ribeira está localizado na região sudeste do estado de São Paulo e nordeste do estado do Paraná, abrangendo uma área de 24.980 km² (figura 1). Toda área é banhada pela bacia do rio Ribeira de Iguape que em sua maioria está situada na área Paulista com 15.480 km², correspondendo a 20% de sua toda a Mata Atlântica remanescente. Dessa presença hídrica abundante, o Vale do Ribeira é reconhecido por sua diversidade ecológica e cultural, abrigando a maior área contínua preservada desse bioma no país (cerca de 61% do ecossistema), além de ser morada do maior número de comunidades remanescentes de quilombo¹⁸ de todo o estado de São Paulo, e também de cerca de 80 comunidades caiçaras e 10 aldeias indígenas Guarani, formadas por famílias dos subgrupos Mbyá e Ñadeva que vivem dentro ou próximo das unidades de conservação (Quilombos do Ribeira, 2018).

Figura 1 – Mapa da região do Vale do Ribeira.



Fonte: O autor.

¹⁸ Segundo o portal dos Quilombos do Vale do Ribeira, as comunidades quilombolas da região são nove: Bombas, Cangume, Galvão, Ivaporunduva, Mandira, Morro Seco, Pedro Cubas, Porto Velho, São Pedro (QUILOMBOS DO RIBEIRA, 2018).

Banhando todo o Vale do Ribeira¹⁹, o Rio Ribeira do Iguape, reconhecido no Paraná apenas por Rio Ribeira, nasce neste território cerca de 100 km de sua capital Curitiba e recebe vários afluentes, tornando-se artéria caudalosa que irriga e compõe toda área, abundante em diversidade ecológica. Atualmente, nos recortes político geográficos precisos abrange 31 municípios (23 no estado de São Paulo e 9 no Paraná). Por sua vasta extensão, o Rio Ribeira do Iguape ao longo de seu curso foi um elo entre as regiões e constituiu-se como avenida fluvial de rica manifestação da força da natureza. Devido a sua grandeza e topografia variada, toda região banhada por suas águas é delimitada por três áreas que manifestam a variedade ecológica que compõe o Alto, o Médio e o Baixo curso do rio Ribeira de Iguape. A primeira área compreende ao planalto paranaense e seu encontro com a Serra do Mar, composta por acidentes de todo tipo, trecho em que se avizinham cavernas, montanhas e o clima subtropical úmido, abundante em chuvas, que compõe a Mata Atlântica. Em sua porção média, possui trechos navegáveis e seus contrastes afloram no encontro com a planície da baixada litorânea, é o curso do baixo ribeira onde o rio lentamente desemboca no oceano em Barra do Ribeira, região do município de Iguape. Trajeto extenso, no qual a manifestação da fauna e da flora configura um cenário propício para produção da vida em toda sua abrangência (Afonso, 2019).

Dessa presença marcante, o rio Ribeira do Iguape compôs parte dos primeiros núcleos urbanos movidos pela corrida colonial de exploração do ouro, ainda quando as terras além mar para os portugueses era um projeto organizado em linhas divisórias²⁰, destinadas a colonos escolhidos pelo rei de Portugal para os primeiros movimentos da corrida de exploração do ouro (Luz, 1996).

O rio Ribeira de Iguape teve uma grande importância na ocupação territorial do período pré-colonial ao colonial, sendo já em meados do século XVI, lançadas missivas datadas de 1552 da descoberta de ouro em seus leitos, principalmente nas Serras de Paranapiacaba e do Cadeado (Cananeia), o que levou a “instalação em Iguape da primeira asa de fundição deste metal, em meados de 1637” (Luz, 1996, p. 23). Em suas

¹⁹ “O Rio Ribeira de Iguape nasce no Paraná, na Serra de Paranapiacaba (Municípios de Cerro Azul e Rio Branco do Sul), no Primeiro Planalto Paranaense, e flui para o Oceano Atlântico (Município de Iguape, SP). Forma-se da fusão dos rios Açungui e Ribeirinha e estende-se por 470 km sendo 120 km no Estado do Paraná, 90 km como limite entre os Estados de São Paulo e Paraná, e 260 km no Estado de São Paulo. Representa o maior rio paulista que deságua no mar uma vez que a maior parte destes rios drenam em direção ao interior” (Afonso, 2019, p. 464).

²⁰ As capitânicas hereditárias podem ser consideradas como a primeira estratégia de colonização do território brasileiro pela coroa portuguesa. Essa política de ocupação se baseou na entrega de latifúndios a donatários do rei de Portugal a partir de 1533.

margens, nesse primeiro momento de Brasil colonial, foram fundadas as cidades de Iporanga, Apiaí, Registro e Eldorado e Cananeia, sob influência do denominado ciclo do ouro paulista, formadas inicialmente a partir de antigos arraiais de garimpo. Não obstante ao escoamento do ouro de aluvião neste período em canoas, as águas foram propícias para permanência de povos indígenas, ribeirinhos, quilombolas, caiçaras, bem como os primeiros grupos de imigrantes japoneses que na região criaram morada.

Decorrente a copiosa generosidade desse meio ambiente, a diversidade aparece também como resultado das maneiras das muitas culturas que ali permaneceram se relacionarem com o lugar. Desse contato, surgiram diferentes manifestações que persistem na região como característico dessa relação, são cerâmicas, cestarias, festas e celebrações típicas, modos de falar e ver o mundo que de maneira ampla, estruturam diferentes grupos e suas identidades (Nascimento; Scifoni, 2010). A despeito de ser reconhecido como fonte de suprimento hídrico e trajeto de circulação fluvial, o rio Ribeira do Iguape (figura 2) ainda hoje é celebrado e é elemento essencial na Festa de Nossa Senhora do Livramento em Iporanga, uma procissão aquática que segue seus leitos, assim como na festa Tooro Nagashi, na cidade de Registro, em que é tido como principal protagonista ao receber réplicas de barcos iluminados que rememoram as almas dos afogados.

Figura 2 – Rio Ribeira do Iguape próximo à cidade de Itaóca



Fonte: O autor.

Ao tratarmos da historicidade do rio Ribeira e de todo Vale do Ribeira, muito pouco nos restou ao procurarmos pelos registros relativos ao período pré-colonial e colonial, tendo em vista a presença de diferentes grupos que não possuíam o registro

ortográfico como meio de estruturação de suas culturas. Apesar dos esforços e achados profícuos e abundantes acerca das culturas indígenas que habitaram a região, com mais de um século de investigações arqueológicas (Afonso, 2019), muitos dos conhecimentos acerca de suas culturas costumam a serem levantados, tendo em vista tamanha espoliação causada pela colonização.

A região do Vale do Ribeira, foi morada de muitos povos em diferentes períodos históricos, como grupos Guarani, do tronco linguístico Tupi, que habitaram as terras situadas em toda a extensão litorânea do baixo Vale do Ribeira (Afonso, 2016), e já nas porções média e alta, os achados arqueológicos apresentam a predominância da etnia Kaingang, do tronco linguístico Jê, que, conforme Astolfo Araújo (2006), pelos variados recortes de análise da cultura material dos grupos do Brasil meridional, denominou-se tradição Itararé-Taquara. Apesar dos muitos estudos arqueológicos, ainda resultam conclusões abertas acerca da cronologia da habitação no local, pois como apontam Flávia Nascimento e Simone Scifone (2010), pelos diferentes vestígios de sambaquis fluviais e costeiros, sítios líticos e arte rupestre, podemos concluir em todo perímetro um período pré-colonial e colonial de grande complexidade social.

As heranças dessas populações são riquíssimas fontes de investigação histórica, no entanto, com a chegada dos europeus na América foi inaugurado um período de devastação e holocausto, mortalidade por guerras intertribais, epidemias e escravização em massa. No processo de colonização brasileira, os portugueses dependeram fundamentalmente das relações com as etnias indígenas, pois, mesmo na condição de aliados ou inimigos, eles desempenharam papéis importantes na construção colonial brasileira. Como analisa Jhon Manuel Monteiro (1994), na obra “Negros da terra, índios e bandeirantes nas origens de São Paulo”, o antropólogo apresentou as tramas do encontro entre colonizadores portugueses e povos indígenas, e reconheceu que a colaboração destes com a empreitada colonialista não se deu por ingenuidade ou tolice, mas foi por meio de alianças e hostilidades com os estrangeiros europeus que os diferentes povos expressaram o acordo ou não com os seus objetivos e interesses.

A relação de subjugamento indígena desde o início dos contatos foi tanta, que já em 1548 há relatos de empresas coloniais no litoral de São Vicente utilizando mão de obra escrava indígena superior a três mil cativos, para suprimento de gêneros de primeira necessidade. A busca pela escravização indígena era tamanha, que,

Um colono ao justificar seu pedido de terras à Câmara Municipal de São Paulo, alegou ter penetrado no sertão ‘com tenção de achar alguns descobrimentos para aumento da coroa real de que não achou mais que gentio de diversas nações’. Com certeza, para a maioria dos paulistas, os índios constituíam a verdadeira riqueza a ser extraída do interior – o ‘ouro vermelho’ na feliz expressão de Antonio Vieira. Curiosamente, a própria Coroa tentou, em várias ocasiões, concretizar esta analogia ao cobrar o quinto real sobre os cativos, imposto este associado à extração de riquezas minerais (Monteiro, 1994, p. 96).

Inicialmente, a procura por trabalhadores indígenas pelos colonos se deu de duas maneiras, o escambo e a compra de cativos. Na primeira estratégia, os portugueses ofereciam ferramentas, espelhos, bugigangas diversas aos líderes das comunidades para que estes orientassem aos grupos a trabalhar na lavoura; a segunda forma de recrutamento, baseou-se no fomento de guerras entre etnias, com o intuito de produzir fluxo de cativos, que em vez de serem sacrificados, eram negociados como escravizados (Monteiro, 1994). Dessa prática, muitas outras se deram, e a empreitada a mesma, o cativo. Darcy Ribeiro (1970) descreveu a região sudeste e sul, de domínio Guarani, como sendo de maior densidade demográfica do Brasil indígena, chegando com o auxílio dos jesuítas a formar célebres missões de organização econômica coletivistas, comunidades de níveis de desenvolvimento material e técnicas europeias jamais alcançadas depois. Contudo, a devastação operada pelos bandeirantes, exploradores das regiões, pode ser concebida como feita pela organização de verdadeiros viveiros de escravizados. Como resultado deste encontro devastador com os colonizadores, as gerações de filhos entre indígenas e europeus tiveram suas raízes originárias ignoradas e suas etnias apagadas dos registros de nascimento. Com uma certidão redigida pela letra do europeu, as pessoas nascidas em solo brasileiro foram esvaziadas de suas origens indígenas já pelo nome ao serem batizadas católicas com identidade mameluca ou mestiça.

Nos primeiros anos do século passado, ainda diante do colapso, pela impossibilidade de conciliar as exigências do trabalho assalariado com sua economia coletivista, muitos povos Tupi-Guarani se viam em grandes levadas em busca do designado ser a Terra sem Males, migrando e exprimindo o desespero pela oposição das povoações densas que encontram no caminho e das vicissitudes, como a fome e a sede, “a maioria espera encontrá-la além do Oceano Atlântico, para os lados do sol nascente; outros a procura no zenite, outros, enfim, no centro da superfície terrestre” (Nimuendaju, 1954, p. 57). Ainda nos anos 1970, Ribeiro (1970) notou no estado de

São Paulo, que “Remanescentes dessas migrações encontram-se, ainda hoje, em pequenos grupos nas vizinhanças do porto de Santos, vivendo de seus roçados e da venda de imitações de seus antigos artefatos e adornos” (p. 90).

Durante o século XVIII, foi inaugurado um outro sistema escravista pelo ingresso numericamente significativo de escravizados africanos, o que mudou a conjuntura social colonial brasileira até então organizada entre portugueses, indígenas e seus descendentes. É iniciada a Era Pombalina (1750-1777), e dentre os impactos gerados está o tratamento índio nas papeladas burocráticas e a proibição das línguas indígenas, o que contribuiu para certas “1. mudanças que influenciaram uma espécie de apagamento gradativo das identidades e das heranças culturais indígenas; 2. o reforço de preconceitos raciais e de classe” (Noelli; Sallum, 2019, p. 708). Nesse mesmo século, ocorreu também a povoação das cercanias do Vale do Ribeira e a formação de pequenas vilas, dentre elas a que originou o que viria a ser a cidade de Apiaí, uma das primeiras vilas a adquirirem autonomia político-administrativa, especificamente a 19ª em 1771 (Luz, 1996). A corrida pelo ouro, mobilizou as pessoas para habitarem em volta do Morro do Ouro, elevação que hoje faz parte da geografia da cidade e como conta Calazans Luz (1996), historiador da região, diminuiu de tamanho por causa de seus efeitos:

Aí trabalhavam grande quantidade de escravos pertencentes a uma D. Anna; e nos diz a história que o ouro era extraído em arrobas. Faz crer isto a posição geológica do morro que baixou devido a uma galeria subterrânea feita sem os auxílios da arte. Nesta galeria consta que ficaram enterradas mais de trezentas ou quatrocentas pessoas (p. 26).

Como os números do Atlantic Slave Trade Database (Slavevoyages, 2022) mostram, apenas no período entre 1551-1700, entraram no em todo o Brasil 909.365 pessoas vindas de África como escravizadas e nos séculos seguintes aumentaram sucessivamente e expressivamente: 1701-1800: 2.205.555; 1801-1875: 2.364.664. Os primeiros grupos que vieram para Brasil nos primeiros séculos de colonização rumaram sentido sudeste, trabalharam na mineração e quando a atividade declinou nesta região, por descoberta de abundância de minérios na área que hoje é o estado de Minas Gerais, se dedicaram a agricultura da cana de açúcar. O Vale do Ribeira se tornou refúgio para muitos escravizados que labutaram incessantemente na mineração e, atualmente, a região pode ser considerada um grande corredor cultural, haja vista o expressivo número de quilombos remanescentes e sua influência na preservação de vasta extensão

de mata Atlântica. Ainda hoje, apenas seis dessas comunidades receberam títulos homologados pelo poder público de um total de 66 existentes indicadas pelo movimento quilombola, sendo que apenas 21 delas são reconhecidas até o momento e mais da metade esperam por medidas judiciais que lhes caiba a importância, tal é o descaso ainda hoje com esses povos, 34 anos após o reconhecimento na Constituição Brasileira de 1988, nos artigos 215 e 216, dos direitos territoriais que garantem o efetivo direito sociocultural à terra enquanto espaço de vida e sociobiodiversidade (Andrade; Tatto, 2013).

Perante o exposto, a datação da tradição cerâmica no Alto Vale do Ribeira é imprecisa, mas remonta aos diferentes povos que habitaram a região, principalmente indígenas e daqueles vindos de África que permaneceram nas regiões nas porções de terras que fizeram moradas. Isto posto, vale ressaltar que a tradição cerâmica indígena e africana acompanha a formação cultural das etnias e acompanha, nas maneiras de criação, elementos unificadores das identidades, aspectos simbólicos que ainda hoje servem aos estudos arqueológicos para se identificar quais povos habitaram uma dada região pelos vestígios cerâmicos encontrados. Ou seja, são aspectos técnicos da criação das peças que apresentam as maneiras de sua produção, como o engobo, a pintura, tipos de queima, ornamentos corrugados ou lisos que podem indicar junto com outros mapeamentos, quais grupos ocuparam historicamente o local estudado.

Atualmente tais vestígios também se encontram nas memórias das ceramistas ao identificarem as antepassadas indígenas e quilombolas com quem aprenderam os processos de criação cerâmica. Entender a lógica dos agrupamentos e seus históricos podem nos revelar aspectos desse fazer que permanece no tempo sendo realizado entre gerações com traços tão semelhantes ao longo do tempo, traços originários que remontam um fazer de identidade com o local e as maneiras de conduzir a própria vida. Seja pela necessidade de utilitários como panelas, para a realização de escambos com outros materiais e alimentos como milho, banana, feijão, ou para a função ritual funerária, a cerâmica em suas maneiras de feitiço nos conduz a um persistente questionamento sobre sua consistência no tempo, nos levando a pontuar que sua consistência agrega elementos que excedem sua função utilitária, abarcando em sua expressividade os desejos e anseios particulares e sociais das pessoas que se dedicam ao seu feitiço. Nada obstante e como traço estruturante desse fazer, o acordelado com que as peças são tecidas, também conhecido como tripinha, cordinha ou rodilha, é uma técnica

vigente na criação cerâmica da região e como tal, é elemento remanescente do histórico indígena dessa origem tão própria a este lugar.

Embora o contato voraz do período colonizatório, Francisco Noelli e Marienne Sallum (2019) indicam que a atual persistência da cerâmica no Alto Vale do Ribeira, é uma prática de resistência de configurações culturais ativas dos povos originários ao se encontrarem com os portugueses, sendo decorrentes das diferentes negociações entre os grupos, nos quais os simbolismos reservam significados próprios da construção de suas identidades. O autor e autora ao tratarem em investigação da inventividade da cerâmica indígena do sudeste brasileiro durante o período colonial, a denominaram de cerâmica Tupiquim por se tratar diretamente de uma materialidade compartilhada entre mais de 70 povos que habitaram a região, predominantemente filiada ao tronco linguístico Tupi.

A relação entre os Tupiniquim e os portugueses trouxe novidades para ambos em diversos campos do conhecimento, das práticas e da política. A materialidade e a culinária oferecem uma pauta imensa para demonstrar variados aspectos dessas relações, que deveriam ser investigados por uma agenda interdisciplinar. No caso da cerâmica, os dados sugerem que a cerâmica paulista surgiu de conhecimentos tecnológicos milenares que permitiram às mulheres tupiniquim apropriarem-se das cerâmicas portuguesas (NOELLI; SALLUM, 2019, p. 712).

Ao tratarmos das práticas cerâmicas atuais do Alto Vale do Ribeira, suas marcas e tradições são decorrentes de diferentes apropriações geradas entre grupos habitantes da região, das assimilações entre as culturas que resultaram nos modos de exercerem a alteridade e potencializar suas diferenças. Desses encontros e trocas entre os povos, os materiais e expressões culturais que perduraram no tempo acompanham em suas manifestações o resultado das constantes trocas entre os indivíduos, e diante de pensamentos ingênuos, imbuídos da busca por uma aura pura, o que menos possuem são traços imutáveis e que apenas remetem a tempos pretéritos. Pois como bem nos alerta Antonio Simas (2018) frente a ares puristas que ignoram as transformações e ampliam os efeitos do colonialismo, a resistência das identidades presente nas manifestações populares se dá como em uma “[...] dinâmica dos cacos, sobras-viventes, que se reconstituem de forma resiliente para a impressão de um novo signo que desafia os limites binários da vida em oposição a morte” (p. 108).

Como Dussel (2006) indicou, é na perpetuação da presença que diferentes etnias encontraram os meios de prosseguirem convivendo e aprendendo a responder os

desafios impostos pelo sistema colonial moderno. Para o filósofo da libertação, tais culturas subjugadas não foram conquistadas ou dominadas, mas pelas espoliações sofridas, foram sim depreciadas, negadas e ignoradas, permanecendo por diferentes mecanismos de suas culturas, em exterioridade e resistência frente ao rechaço e sua dominação. De modo originário, em todo seu processo histórico, as culturas populares latino-americanas possuíram mecanismos internos para processar aquilo que os contrassensos e contradições internas puderam provocar, afim de que nas contínuas sínteses encontrassem uma certa unidade com dimensão de equilíbrio, expressos em um universo de valores e sentidos compartilhados aos quais cada um de seus membros possuem uma visão abrangente. Nessas culturas, podemos considerar que os instrumentos e atitudes estão referidos a um sentido amplo, por isso “[...] se encontram como encobertos em símbolos, mitos ou estruturas de duplo sentido, e possuem por conteúdo os fins últimos de todo um sistema intencional a que chamamos ao começo mundo²¹” (p. 98).

Contudo, a ruptura realizada sobre essa dimensão de vida compartilhada não provém de seus aspectos internos, mas de um encontro dado na história ao modo de um choque, do qual as fraturas impactam o cotidiano de todo ser vivente em sua cultura diante das imposições da modernidade ocidental. Esta, com seu olhar dualista, ao longo da elaboração de seu pensamento que culminou com Descartes (1996) na compartimentação entre corpo e pensamento, erigiu sob a racionalidade um padrão de saber distanciado das emoções e dos sentimentos. Como resultado, tal objetividade instrumental consolidou na história hegemônica um modelo de ciência que tem operado uma série de distinções entre conceitos até então inexistentes, aprofundando cisões entre natureza e cultura, arte e sociedade, forma e conteúdo, o artístico e o estético, etc. Categorias que ao tratarem do popular não consideram suas premissas, provocando erosões de todo tipo sob os lugares e suas gentes ao moldarem uma vida cultural em coesão participativa e de valores compartilhados para além da diversidade que os constituem.

Diante dos embates que travam, a cultura popular latino-americana e de todos subjugados pelo sistema imperial colonial moderno, prosseguem com as veias abertas (Galeano, 2021), à mostra de toda contradição que séculos de espoliação impuseram. Embora fraturada em pedaços, essas diferentes culturas étnicas, mestiças e populares,

²¹ Tradução livre.

nos fragmentos que compõem, em cada unidade de sua singularidade reflete todo um universo cultural moldado em valores aglutinadores que resistem a esse sistema cultural moderno que se impõe como única totalidade. Nessas culturas, logo percebemos que

[...] um sem-número de fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida brasileira tem a sua gênese no coração dessa vida, que é o imaginário do povo formalizado de tantos modos diversos, que vão do rito indígena ao candomblé, do samba-de-roda à festa do divino, das Assembleias pentecostais à tenda de umbanda, sem esquecer as manifestações de piedade do catolicismo que compreende estilos rústicos e estilos cultos de expressão (Bosi, 1992, p. 323).

Atomizadas em suas particularidades, a própria diversidade popular encontra dificuldades aglutinadoras que envolvam diretamente valores coletivos e que validem consensos em estruturas cidadãs mais complexas, conformando identidades que sobrepassem aos pequenos grupos, aderindo construções imaginárias de um nós mais amplo e integrado (Bosi, 1992). Apesar da força dispersiva que afeta aos setores populares, rurais, periféricos, étnicos e tradicionais, dentre cada expressão popular, reconhecemos certos objetos poéticos que carregam traços unificadores potentes de grupos e povos e que, portanto, não apenas rememoram tempos passados, mas reavivam e reforçam identidades imersas no cotidiano simbólico popular frente as imposições homogeneizantes e mercantis que a contemporaneidade moderna busca impor de modo universal (Escobar, 2014).

Nas palavras de Nestor Garcia Canclini (2015)

[...] os artesãos jogam com as matrizes icônicas de sua comunidade em função de projetos estéticos e inter-relações criativas com receptores urbanos. Os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las esteticamente e culturalmente (p. 244).

A cultura popular é manifesta como trabalho social decorrente de sua própria existência, e por debaixo de suas modalidades como objeto, música, dança, encenação, etc., de seus símbolos e ritos, há um trabalho coletivo de grupo, classe ou comunidade que produz e reproduz continuamente suas redes, regras, confrarias e seus princípios de produção de tal elemento e transmissão de seu saber (Brandão, 1982).

Desse saber fazer artesanal com o meio e as pessoas podemos encontrar a cerâmica do Alto Vale do Ribeira, com características peculiares das comunidades as

quais pertencem e semelhanças com os demais grupos da região a qual todos fazem parte.

Casa do Artesão

A cidade de Apiaí ao longo dos anos, por diferentes motivos, veio constituindo-se como porta de entrada para o polo cerâmico Alto Vale do Ribeira, dentre eles o tamanho expressivo em comparação as demais cidades – posto que Itaóca e Barra do Chapéu eram distritos seus que se emanciparam na década de 1990 – e possuir um acervo histórico na Casa do Artesão em forma de exposição permanente, o que faz dessa cidade um lugar de memória e fortalecimento da atividade cerâmica na região.

Em pesquisa pioneira, publicada pela primeira vez em 1964 pelo Conselho Estadual de Cultura, na Coleção Folclore São Paulo, com o título “Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo”, Herta Loëll Scheuer (1976), realizou levantamento da cerâmica produzida no Alto Vale do Ribeira. Dentre os objetos estudados, destacou a presença de pote para conservar água potável, moringa, bule, tigela, travessa, prato, panela, frigideira, torrador e cuscuzeiro, além de observar que a produção cerâmica abrangia brinquedos para as crianças, frigideira para secar fumo em rolo e os cachimbos, também conhecidos por pito, vasos para flores e lamparinas. A autora, nas primeiras palavras, indagou:

Quem são as artesãs que permanecem no anonimato, capazes de criar dum pedaço de argila disforme um vasilhame de valor estético? Todas as nossas paneleiras, exceto uma, são mulheres. Suas calejadas mãos labutam na enxada. Antes de clarear o dia já estão a caminho, pés descalços, vestido desbotado, pano na cabeça para compartilhar ombro a ombro com o marido e filhos no trabalho árduo da lavoura. Finalizado o serviço de campo, suas mãos não descansam. Pegam a argila, apalpam-na, modelam e associam imaginação criativa com forma concreta. Os vasilhames de sua confecção, seja os de paredes claras, ornadas de motivos, seja os de tonalidade ocre-escuro ou de tingimento preto com aspecto de ferro, apresentam, apesar de serem objetos utilitários, uma própria e equilibrada beleza. A manufatura de cerâmicas e trançados são dois ofícios utilizados pelo homem da zona rural como fonte de renda secundária (Scheuer, 1976, p. 5).

O reconhecimento da cerâmica como uma atividade própria da região foi se constituindo a partir de diferentes incentivos e ações até mesmo externas aos agrupamentos que aos poucos chamaram a atenção do poder público, como podemos

verificar nas descrições de Haydée Nascimento (1974) em pesquisa na região em 1973, como parte de suas atividades da Escola do Folclore, anexa ao Museu Rossini Tavares de Lima²². Ao chegar em Apiaí com carta de apresentação da Escola, apresentou-a ao prefeito que, desconfiante, topou levar a pesquisadora até as ceramistas:

Estava felicíssima por ter tão bem iniciado meu trabalho e também por ter conseguido mudar a fisionomia do Prefeito. Ele estava agora deveras convencido. Acreditou que realmente minha intenção era boa e sincera. Não o critico. A desconfiança é um hábito do brasileiro que está sempre incrédulo sobre as maravilhas do Brasil que ele está acostumado a ver com tanta naturalidade, que nem percebe que é bonito. É a desvantagem de ter recebido tanto. Mas agora, o que era o mais importante, ele estava vencido à beleza daqueles potes de barro (Nascimento, 1974, p. 55).

Com o passar dos anos e maior reconhecimento da atividade cerâmica na região, nessa mesma década, como ressaltou Guacira Waldeck (2002), a cerâmica de Apiaí com suas pinturas passou ao status de arte:

Houve a exposição no Paço das Artes, em 1979 organizada por Lourdes Cedran, que visitou aquelas localidades. O Museu de Arte de São Paulo, sob a direção de Pietro Maria Bardi, em 1981, organizou a exposição ‘Cerâmica de Apiaí’. Marina Villares Ceravolo, pesquisadora da Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades – Sutaco, realizou, no início da década de 1980, uma pesquisa na região, estabelecendo intenso convívio com as ceramistas (p. 17).

A coleção de peças de Apiaí reunida por Lourdes Cedran, proveniente da pesquisa de Marina Ceravolo (1988) pela Superintendência do Trabalho Artesanal nas comunidades (Sutaco), foi doada para o Instituto Nacional do Folclore, atual Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

²² Rossini Tavares (1915-1987) foi folclorista atuante no estado de São Paulo, tendo sido secretário-geral da Comissão Paulista de Folclore, entre 1948 a 1976, e diretor do Museu de Artes e Técnicas populares, que após seu falecimento tornou-se o Museu Rossini Tavares. O Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima se desconfigurou como espaço expositivo e se constituiu em acervo, atualmente pertencente ao Município de São Paulo abrigado na Casa Sertanista. “O Museu de Artes e Técnicas populares teve seu início no Museu mantido pelo Centro de Pesquisas folclóricas ‘Mario de Andrade’, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Este fundado em 1947, por iniciativa de alunos da cadeira de Folclore Nacional, dirigida pelo professor e folclorista Rossini Tavares de Lima” (Lima *apud* Reis, 2017, p. 46). Em 2010 o acervo foi transferido para o Pavilhão das Culturas Brasileiras no Parque Ibirapuera da cidade de São Paulo e atualmente o acervo está indisponível ao acesso. Entre os anos 1970 e 1987, as ações do Museu se davam em dois âmbitos: preservação do patrimônio material e educação, com a Escola do Folclore anexa ao Museu, e em outra frente, feita pelos estudantes que eram formados pesquisadores da cultura popular a partir de sistematizada investigação com coletas de dados e peças em um curso de dois anos de duração (Reis, 2017).

Por estas ações, vemos uma imbricada rede de instituições culturais com a finalidade de pesquisa e salvaguarda de elementos culturais que acompanham todo um conjunto de mudanças no cenário global de desenvolvimento e tecnologia que vinha impactando as culturas regionais e identidades populares, tornadas em patrimônio ao longo do século XX ao redor do mundo. O atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular é um exemplo desse processo, sua origem é decorrente de uma demanda proveniente da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) que, ao término da Segunda Guerra Mundial, liderou um movimento que procurou implantar mecanismos de documentação e preservação de tradições que julgavam estar desaparecendo.

A partir dessa procura, no Brasil, em 1947, foi criada a Comissão Nacional de Folclore vinculada à Unesco e desse processo resultou em 1958 a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, primeiro órgão permanente dedicado a esse campo, vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976 a Campanha foi incorporada à Fundação Nacional de Artes (Funarte) do Ministério da Cultura como Instituto Nacional do Folclore. No final de 2003, adquire um outro nome ao ser integrada à estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sendo denominada Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Com as mudanças o CNFCP, permanece com a missão de pesquisar, documentar e conhecer as realidades específicas em que ocorrem as mais diversas expressões artesanais brasileiras, acompanhando as transformações dos fazeres populares ao apoiar e difundir seus processos culturais (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2022).

Já a Sutaco é parte da Secretaria estadual de desenvolvimento econômico do estado de São Paulo, fundada em 1970, e tem como objetivo promover a inclusão produtiva de artesãs e artesãos por meio de oportunidades de geração de renda e desenvolvimento local de modo economicamente viável, socialmente justo e ambientalmente responsável. Por meio da exposição e a comercialização dos produtos artesanais, a Sutaco prioriza em sua atuação a missão de resgate de formas tradicionais de expressão artística de indivíduos e comunidades do Estado de São Paulo (Secretaria de Desenvolvimento Econômico, 2022).

Marina Ceravolo (1988), como representante da Sutaco, em contato com as ceramistas no início da década de 1980, observou de acordo com os dados que coletou que a prática cerâmica se intensificou conforme a prefeitura de Apiaí passou a “[...] enviar um caminhão para recolher as peças” (p. 430). Pois como consta, desde 1963 a

prefeitura municipal de Apiaí já realizava encomendas e objetivando estimular a atividade na região e preservar a memória das criações, criou o Museu de Folclore, Artesanato e Histórico de Apiaí, pelo Decreto-Lei nº 385, de 12 de julho de 1968, pela iniciativa da prefeitura durante a gestão de Alberto Dias Batista, situada no centro da cidade, Praça Jonas Batista, n.9 (figura 3).

Figura 3 – Praça Jonas Dias Baptista, Casa do Artesão – prédio em laranja.



Fonte: O autor.

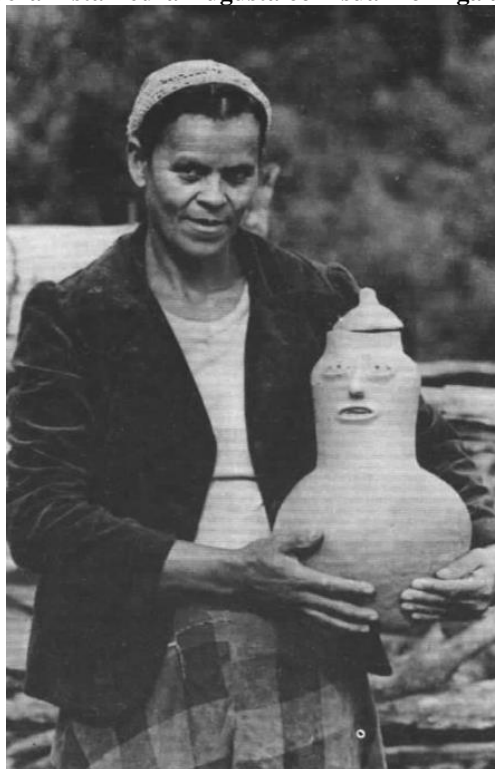
Em 1989, outro trabalho foi realizado na região pelo então Instituto Nacional do Folclore e uma nova investigação elaborada por Ana Heye e Elizabeth Travassos (1989) promoveu a aquisição de mais peças para exibição em outra mostra, que teve como título “Barro é encantado”, exposta no mesmo ano na Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro – parte do atual CNFCP –, no âmbito do Projeto Artesanato Brasileiro – Barro.

Diante de tal cenário, Ana Heye e Elizabeth Travassos (1989), destacaram o quão dinâmico vinha sendo nesse período a produção nos bairros rurais da região, de modo que ao visitarem as ceramistas observaram em suas casas que a presença de “[...] centenas de peças prontas, aguardando um caminhão para buscá-las, esta[va] diretamente ligada à atuação de agentes externos de comercialização” (p. 8), sobretudo a Sutaco e a Prefeitura municipal.

Heye e Travassos (1989), acerca da diversidade de produções nesse período (figura 4), descreveram o repertório de peças presentes na região em três seções: i.

Modelos tradicionais de utilidade local (moringas, fornos para torrar farinha, potes para armazenar água etc.); ii. Modelos tradicionais que tiveram aceitação no mercado e continuam sendo produzidos para venda (panelas, moringas, fornos etc.); iii. Modelos novos introduzidos pelos agentes de comercialização ou suscitados pelas novas e maiores oportunidades de venda (bombonieres, fruteiras, cinzeiros etc.). De acordo com as autoras, “O mesmo mercado que estimula o incremento da produção e a diversificação dos produtos pode atuar no sentido inverso, limitando ou eliminando certos modelos” (p. 9).

Figura 4 – Ceramista Pêdra Augusta com sua moringa antropomorfa



Fonte: Heye e Travassos (1989, p. 29).

Atualmente, o contato com as diferentes configurações históricas da atividade cerâmica do Alto Vale do Ribeira está salvaguardado na Casa do Artesão (figura 5), lugar onde estão preservadas peças escolhidas e retiradas de circulação ao longo dos anos das muitas ceramistas que viveram e produziram peças de barro. Entendemos, nesse cenário que as atividades institucionais relacionadas a políticas culturais, como a da Casa do Artesão, são sempre decorrentes de conjunturas políticas, econômicas e sociais, nas quais a presença de agentes civis são elementares na construção de bases sólidas para que sejam promovidos os estímulos adequados e consistentes junto à população, e que encaminhem propostas de incentivo a aderência daquelas para as quais

as medidas públicas se destinam. Nesse sentido, ainda que haja exposições e participações em mostras e eventos que visem impulsionar a visibilidade e até mesmo trazer reconhecimento à tradição, importante se faz observar os impactos da relação dos poderes públicos com as atividades artesanais, uma vez que as respostas aos estímulos podem incentivar ou enfraquecer expressões culturais, ou até mesmo valorizar grupos em detrimento de outros, o que pode levar à supressão de marcas internas ao contexto para a valorização de aspectos externos, fazendo com que certos procedimentos caiam em desuso ou sejam esquecidos.

Figura 5 - Peças do acervo da Casa do Artesão de Apiaí.



Fonte: O autor.

A Casa do Artesão, se configurou na região como um polo articulador da cerâmica regional, pois pela peculiaridade local se tornou ao longo dos anos esse ponto aglutinador em momentos que as encomendas se tornavam escassas, potencializando a atividade cerâmica do Alto Vale tanto pelo contato com os compradores, quanto por expor as características da cerâmica regional ao reunir as peças de cada localidade. Mas não apenas, pois em sua conjuntura, foram sempre contratados educadores de quadro permanente no espaço que pudessem ouvir as artesãs bem como contatá-los quando necessário. Agentes promotores da cultura e que com suas ações programáticas, aproximam a população da própria atividade cultural local.

Nessa conjuntura, em meio as diferentes demandas com o mercado, a constituição do acervo histórico foi estratégica para formação memorial e valorização biográfica dessa prática na região. Como apresentou Guacira Waldeck (2014), a cerâmica de Apiaí não pode ser desvinculada de sua relação com o mercado, e nisto, dissociada das atividades em que objetos de uso passam a serem definidos como

elementos culturais, estímulo no qual o empenho de agentes externos ao contexto e aos modos de vida local é inerente:

A atribuição de valor em circuitos fora do cotidiano pode ser entendida como parte da atividade que envolve folcloristas, bem como colecionadores, circuitos de fomento da atividade artesanal, lojistas, o que certamente colaborou para a diversidade de repertório, notadamente em algumas localidades que se voltaram para o animalismo em barro e outras, como no Encapoeirado, por suas grandes urnas destinadas à decoração de interiores (p. 114).

Waldeck (2014), no artigo “De ‘luta do barro, ‘isso do barro’, ‘nesse serviço’ à cerâmica de Apiaí”, retratou a trajetória da cerâmica do Alto Vale até início dos anos 2000, momento em que ela esteve nos bairros rurais a fim de realizar pesquisa para a exposição Mestras da cerâmica, na Sala do Artista Popular, do CNFCP, que ocorreu no ano de 2002. No título do artigo, a pesquisadora remonta as falas das antigas mestras ao se referirem ao fazer cerâmico, denominando-o ora como “vasia”, “isso daí”, “aquilo”, e outras expressões até sua consagração a cerâmica típica do Alto Vale do Ribeira.

A exposição de 2002 na Sala do Artista Popular, foi parte de uma das etapas de execução do projeto Tecelãs do Barro, que integrou peças das ceramistas do Alto Vale e fez parte do Programa Artesanato e Geração de Renda, organizado pela Organização não governamental (ONG) Arte e Sustento que atuava na região desde 1995, com acompanhamento e orientação CNFCP e Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Waldeck, 2014). Dentre as propostas de atuação, para além da investigação do estado da produção cerâmica e organização de exposição, havia também a proposta de realização de oficinas locais para promoção do saber e fomento do associativismo entre ceramistas. Com o desenvolvimento da pesquisa e observação profícua da pesquisadora Waldeck em 2002, objetivou-se a mudança nos investimentos do projeto para o encaminhamento da valorização do espaço “Acervo” da Casa do Artesanato de Apiaí, onde estavam abrigadas peças cerâmicas históricas da região (figura 6). Os esforços para organização do acervo com sala expositiva e outra para venda, oportunizaria no momento ressaltar a: “[...] peculiaridade desse lugar que, em sua sala ‘acervo’, de guarda e exibição, espelha o processo de migração das peças para diferentes contextos e a classificação como ‘cerâmica de Apiaí’” (Waldeck, 2014, p. 115).

Figura 6 - Interior da Casa do Artesão, mostruários para venda de artigos cerâmicos.



Fonte: O autor.

Nesse projeto do ano 2002, a pesquisadora Waldeck imbuída da intencionalidade de valorizar aspectos simbólicos da cerâmica do Alto Vale para sua projeção valorativa, buscou aprimorar e reconfigurar da Casa do Artesão a partir de um projeto propositivo, a partir de ações pensadas e elaboradas em conjunto através de rodas de conversas com instituições e colaboradores locais. Decorrente o planejamento, foi elaborada Sala das Mestras, exposição abrigada no interior na Casa, muito bem adequada com módulos e praticáveis, fotografias e objetos informativos, resultado de uma ampla pesquisa cuidadosa e responsável com a memória das ceramistas do Alto Vale do Ribeira. De acordo com a pesquisadora, também responsável pela organização da Sala, Waldeck (2014) ressaltou que “A ideia foi relativizar a suposta espontaneidade que os objetos exibidos pudessem evocar: a criação de uma urna, por exemplo, que correspondesse à demanda dos circuitos de coleções” (p. 124). Este intuito, foi amparado na perspectiva das relações entre os sistemas de arte e cultura e suas relações, projetando um espaço adequado para exposições.

Com o passar dos anos e ter revisitado a Sala das Mestras após cerca de 10 anos de auxiliado em sua idealização, Waldeck (2014) observou em meios oficiais de divulgação como o site da prefeitura, a mudança no nome de Sala para Museu da Cerâmica. O que expressa o reconhecimento dessas experiências vivas em tantas famílias nos bairros rurais, e o quanto que ao serem consolidadas a um só tempo em uma materialidade exibida como arte e como documento “[...] também podem ser narradas como monumento local, consagrado às mulheres, mas símbolo de identidade cultural, um lugar de memória” (p. 126). Para além de museu, a Casa do Artesão é reconhecida também pelos moradores de Apiaí como Casa da Cultura municipal em virtude das diferentes oficinas de artesanato oferecidas no espaço, dentre elas a de cerâmica.

Nesse sentido vale destacar que dentre os funcionários municipais encarregados pela Casa do Artesão, está o ceramista e educador Aparecido Machado de Lima, 48 anos (figura 7), que realiza os atendimentos educativos sobre a história das peças e das ceramistas, além de ensinar as técnicas de modelagem da região através de oficinas programáticas e vivências para turistas interessados em conhecer o polo cerâmico e visitar os grupos. Cido, como também é conhecido, foi incentivado desde a mocidade no ramo artístico por Úrsula Depetris, tendo sido reconhecido após ter participado de concurso de desenho municipal no qual foi premiado com uma bolsa integral, custeada pela prefeitura, de um curso técnico em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes de São Paulo.

Decorrente a articulação da Associação de Artesãs junto ao poder público municipal, Apiaí possui no portal da cidade desde 2012 (Rua Projetada, nº 897), uma loja sob os cuidados das artesãs do município associadas, em que se revezam em cronogramas de trabalho para atendimento das vendas no espaço onde expõe os diferentes artigos artesanais produzidos na região, objetos de palha, cestaria, crochês, doces, etc., tendo grande espaço destinado para artigos cerâmicos de todo polo.

A atividade no portal é estratégica, pois situa-se na porta de entrada da cidade por onde passam turistas de diferentes interesses na região, seja pelo motivo das cerâmicas como pelo Parque Estadual Turístico do Alto do Ribeira²³ (PETAR), das cachoeiras locais e também pela estrada, integrada ao trajeto intitulado Rastro da

²³ O Parque Estadual Turístico do Alto Ribeira (PETAR) é considerado uma das Unidades de Conservação mais importantes do mundo. Abriga a maior porção de Mata Atlântica preservada do Brasil e mais de 300 cavernas. É considerado hoje um patrimônio da humanidade, reconhecido pela UNESCO (Petar Online, 2022).

Serpente²⁴ muito visitada por motoqueiros. Por integrar aos serviços de recepção municipal, em que há lanchonetes, banheiros e portal turístico, a loja dos artesãos é um primeiro contato com os turistas interessados em conhecerem mais da cerâmica da região e que, conforme o interesse, visitam também a Casa do Artesão.

Figura 7 - Cido na Casa do Artesão



Fonte: O autor.

Pelas diferentes iniciativas, podemos conceber que a atividade cerâmica na região veio sendo incentivada e reconhecida ao longo dos anos. Como reflexo desse interesse e mobilização de diferentes atores públicos e agentes civis, a cidade de Apiaí tem promovido a dança do barro como elemento dessa tradição. Por iniciativa de Úrsula Depétris com o auxílio de conterrâneos, criaram música e coreografia que celebra a cultura do barro para ser apresentada no aniversário da cidade de 1994 por um grupo de nome Fonte de Vida, formado apenas por crianças (Lages, 2017). Ainda em 2023, a música e dança vem sendo ensinada em escolas do município e apresentada em festivais e feitas de cultura popular como o Revelando São Paulo²⁵, realizada nesse ano por crianças estudantes do município de Apiaí.

²⁴ O trajeto Rastro da Serpente é formado pelas rodovias SP-250 e BR-476, que parte de São Paulo à Curitiba, o nome provém das muitas curvas que existem no trajeto.

²⁵ O Revelando SP, segundo site da organização social promotora do evento, “[...] é o maior festival de cultura tradicional e economia criativa paulista. Realizado desde 1997 pelo Governo do Estado de São Paulo, o evento é gerido pela Amigos da Arte desde 2017. O Revelando SP reúne culinária típica, artesanato e diversas manifestações culturais populares, como folia de reis, congada, catira, viola caipira, jongo, batuques, entre muitas outras atrações vindas de todo o estado (Amigos da Arte, 2022).

A dança circular tem base o ritmo cururu da viola caipira, tocado em andamento médio (90 bpm) com o acompanhamento de ganzá e um bumbo (figura 8). Os registros fotográficos das apresentações demonstram uma dança feita por meninas com figurino feito de saia de chita ou cores monocromáticas, com chapéu de palha ou lenço sob a cabeça e parte do tronco muito variada.



Fonte: O autor

A dança é realizada com pés descalços e cada dançarina com uma peça cerâmica em mãos. Dentre os passos, há o destaque do movimento de uma pessoa ao centro segurando a moringa tripé, histórica na região por seu formato em todos os ângulos lembrar o formato da letra A, referente a Apiaí (figura 9). A música tem título “Artesão Barreiro”, com letra de Úrsula Depetris e Luiz Carlos Takenaka, composição musical do violeiro Ivanei Teixeira Fonseca:

Ei barreiro, eu vô pra lá. E é o barro que eu vô tirá. Eu cavoco, cavoco lá. É o meu suor que eu vô derramá. Ei barreiro, eu já tô lá. O barro tirado eu vô leva. Pego o cargueiro pra carrega. E não me canso de caminhá. Ei barreiro, eu já fui lá. O barro tirado eu vô sová. Sová o barro pra transformá. O meu trabalho eu vou começa. No barro sovado começo a sonhá. Sonhá nos dedos quando a moldá. Quando acordo vejo o que há. Uma linda peça que eu vô alisá. Do barro bruto vejo o que vem. Pote, vaso, panela, muitos outros têm. Boto pra ficá e depois queimá. É o meu sonho a realiza (Lages, 2017).

Ao andar pelas vias principais da cidade Apiaí tal estímulo ao reconhecimento da atividade cerâmica está presente em diferentes monumentos, feitos de concreto em grandes formatos e espalhados em praças e ruas, dentre eles pode-se destacar o da entrada da cidade, onde há peças alusivas à cerâmica como urnas de grandes proporções, e uma praça na via principal da cidade, onde há peças escultóricas de representação de pessoas com jarros e potes de barro feitas em concreto (Avenida Nelson Dias Batista, nº 881), além do monumento em concreto no formato de uma Moringa tripé, logo após a entrada da cidade (Rua Projetada, nº 906). Ao procurarmos saber sobre a procedência dos objetos, não tivemos a informação por quem foram realizados, apenas que é proveniente de uma empreitada municipal desconhecida.

Figura 9 - Monumento Moringa Tripé, na cidade Apiaí.



Fonte: O autor.

Em toda a região do polo cerâmico do Alto Vale do Ribeira é notória a presença da atividade por meio dos monumentos, na cidade Bom Sucesso do Itararé a entrada municipal apresenta com peças em cerâmica feitas por Luzia e Maria Rosa, bem como uma loja de artigos artesanais municipal (Rua José Jacinto Almeida, s/n.). Já na cidade Itaóca há um forno municipal (Rua Emílio Bento Martins, s/n.), além de um grande monumento na entrada do município, com representação de urnas e um indígena feitas em grandes proporções em concreto (figura 10), criados por Ricardo Camargo, escultor da cidade de Apiaí. Ricardo, ingressou na atividade escultórica a partir do contato com Cido da Casa do Artesão, que o instruiu nos primeiros movimentos com a atividade do barro, e em sequência em um sentido expressivo com a cerâmica. Atualmente, a cidade possui peças do escultor espalhadas pela cidade, dentre eles está a representação de um motoqueiro em concreto e de grandes proporções na entrada da cidade, referente à rota Rastro da Serpente²⁶, e, no mesmo lugar, a representação de quatro mulheres negras, cada uma com objetos em mãos que fazem referência ao histórico da cidade, como uma bateia de garimpo de minerar ouro e outras com jarros e potes cerâmicos.

²⁶ Já referida no capítulo Casa do Artesão.

Figura 10 - Entrada do portal da cidade Itaóca com representação de indígena. Escultor Ricardo Camargo.



Fonte: O autor.

Em meio os diferentes incentivos e ações empreendidas por agentes civis e poder público, a prática cerâmica tem adquirido papel relevante na identidade cultural das cidades e municípios, como resultado podemos perceber seu aprimoramento em aspectos que refletem na melhoria de vida das ceramistas. Investigar os processos educativos que o contato criativo com o barro na região suscita é um dos propósitos desta investigação, de modo que apreender a realidade com que ceramistas desempenham suas ações, é já adentrar o terreno histórico que conjuntamente enfrentam e co-laboram.

Uma experiência internacional em Reguengos de Monsaraz:

Entrar em contato com outros contextos cerâmicos populares, podem possibilitar reflexões oportunas sobre o campo estudado, bem como observar melhor as particularidades que o contexto possui e anunciar nas diferenças, possibilidades específicas das conjunturas. Imbuídos desta motivação pudemos realizar estágio de

doutoramento²⁷ em um outro país e acompanhar as atividades cerâmicas de diferentes grupos cerâmicos situados em São Pedro do Corval, freguesia portuguesa do município de Reguengos de Monsaraz, situado na região do Alentejo, maior centro oleiro de Portugal.

A aproximação com essa outra conjuntura, oportunizou a compreensão de âmbitos criativos em dinâmicas culturais especificamente elaboradas por artesãos e artesãos pertencentes a comunidades tradicionais e que pelos vínculos com um contexto permeado pelo turismo, absorvem as intervenções provenientes das trocas com agentes externos aos grupos. Junto a isso, ampliamos noções acerca da observação de aspectos essenciais de uma investigação em práticas sociais de criação entre artesãos e os processos educativos presentes em suas convivências.

Assim, o breve distanciamento da região do Alto Vale do Ribeira ao longo deste capítulo é favorável, na medida que apresentam diferenças contextuais que moldam o fazer da arte popular e que nos ajudam a reconhecer limites em que a diversidade pode ser sentida. Sendo assim, pudemos nos servir de certas reflexões pujantes a serem pautadas em investigações das expressividades do povo, que abrangem o rigor de reconhecer os produtos culturais como parte de um histórico vivo e não como poética estilística e superficial. Reconhecer essa diversidade existente sob a diferença, perpassa distinguir as peculiaridades que marcam com valores culturais os objetos, investigando níveis de sua essência, ou seja, seus significados para quem os produziu.

Para tanto, e nos aproximarmos de outro grupo e tecer ponderações relevantes para a construção desta tese, nos valem de antemão que a pesquisa do fazer criativo em uma conjuntura popular requer das/os pesquisadoras/es uma certa atenção. Uma atenção tal qual Simone Weil nos incita, como um proceder que, para compreensão dos fenômenos, exige: “[...] não tentar interpretá-los, mas olhá-los até que jorre a luz. [...] A condição é que a atenção seja um olhar e não um apego” (p. 388) ou (Weil *apud* Bosi, 2003, p. 210). A atenção, assim concebida, exige da/o pesquisador uma percepção que conceba outrem em sua liberdade. Nestes termos, a atenção, pode ser comparada a um comprometimento de alteridade, a uma atitude de reconhecimento de outrem e de suas histórias e memórias como conjunturas lógicas, capazes de explicar acontecimentos sociais, práticas simbólicas e a própria relação com a natureza. Em outras palavras, por tratarmos especificamente da criação do povo, este olhar sensível e de inteligência

²⁷ Estivemos sob a supervisão da Prof^a Dr^a Nancy Duxbury, no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra (UC).

requer uma observação imbuída de cuidado, e nisto, atenção e respeito com as bases culturais e epistemológicas provenientes da trajetória, das escolhas e oportunidades, dos agrupamentos.

Neste intuito de atenção com as pessoas e a história da região, pudemos apreender que em São Pedro do Corval a cerâmica remonta a todo um histórico de vida atrelada ao campo. As moringas d'água faziam parte de um cotidiano muitas vezes escasso de água, bem como as enormes ânforas eram elementares na economia local, seja para a produção do vinho ou armazenamento dos cereais produzidos. O solo argiloso abundante na região, fez de Corval um centro oleiro com grande produção e diferentes grupos trabalhando simultaneamente, chegando no passado a possuir em uma única oficina mais de 15 oleiros em atividade no torno mecânico, como o caso da família do oleiro Adão Mão D'Ouro²⁸. Atualmente ele segue a tradição familiar dando sequência à prática que remonta à época de seu trisavô.

A tradição cerâmica em Corval é originária de um tempo ainda remanescente nos saberes passados entre familiares e nos ensinamentos de mestres que repassam seus conhecimentos para pessoas interessadas no trato com o barro. Apesar de escasso no mercado, o oleiro possui grande prestígio, uma vez que a configuração produtiva atual na região de Corval é empresarial, com clientela nacional e internacional. A memória desse fazer é resguardada pela Casa do Barro (figura 11), que desempenha um papel articulador entre ceramistas e comunidade municipal, promove cursos e exposições de cerâmica artística em área expositiva própria.

**Figura 11 - Montagem de fotos da Casa do Barro.
Espaço de oficinas e área expositiva.**



Fonte: O autor.

²⁸ Para preservar a identidade das/os entrevistadas/os, os nomes apresentados são fictícios, bem como o nome das empresas que participam.

Durante nossa visita à região, pudemos participar XXVII Festa Ibérica da Olaria e do Barro de São Pedro do Corval, dias 18 a 21 de maio de 2023. Pudemos assim, experienciar dinâmicas férteis na colaboração entre poder público, agentes civis e ceramistas na articulação de um cenário criativo cultural. Somado ao evento, participamos na Casa do Barro, das Jornadas Ibéricas de Olaria e Cerâmica, e pudemos conhecer pesquisadores que têm se dedicado à causa tradicional cerâmica da olaria ibérica.

Em Reguengos de Monsaraz, ao nos voltarmos ao cenário produtivo cerâmico, pudemos constatar que os oleiros, são tidos por mão de obra especializada e contratados por empresas como a CurArte, e suas demandas ficam a encargo das metas que os proprietários das empresas estabelecem, costumeiramente para criação de peças tradicionais de cada olaria. Junto aos oleiros estão os demais funcionários, como os contratados para pintar, queimar e vitrificar as peças. Estas outras etapas e funções são organizadas de modo particular em cada grupo oleiro, podendo variar segundo a maior e menor demanda do mercado que possuem e que resultam na necessidade de haverem mais ou menos pessoas trabalhando com maior ou menor liberdade entre cada momento produtivo.

A exemplo da empresa Mão D'Ouro, que emprega hoje 12 pessoas, apenas o proprietário Adão e seu sobrinho trabalham no torno elétrico e com a produção realizada todos os dias úteis da semana, Adão chegou a dizer: “[...] não damos conta dos pedidos, temos trabalho até o final do ano”. Junto aos dois, há 7 pintoras mulheres, 2 homens para pintura de base em branco e vitrificação das peças, mais 2 homens para a queima das peças em fornos elétricos grandes. Como resultado dos empenhos, Adão tem expandido os barracões da olaria e organizado o que ele tem chamada de Quinta Educativa, em que além de ensinar o feitio oleiro para escolas e grupos que o visitarem, pretende apresentar como se dá o cultivo de uma horta orgânica, bem como os devidos cuidados com o ciclo da água e com uma pequena criação de animais. Toda a área é herança familiar, o irmão de Adão também possui uma parte do terreno ao lado e prossegue com a prática oleira, mas com uma produção bem menor.

Apesar das altas demandas na região de Corval, a profissão da olaria conforme os relatos, ainda possui o receio da extinção. Como nos disse Eva, proprietária da CurArte, há pouquíssimos profissionais no mercado e o fazer do oleiro exige uma dedicação que poucas pessoas se lançam a aperfeiçoar e construir um reconhecimento. Como pude ouvir dos relatos, o oleiro leva tempo para ser formado e sua característica

no trabalho com a argila se distingue da do ceramista, enquanto a este cabe a expressividade pessoal sobre as peças moldadas, ao outro, a repetição e a agilidade são atributos que apenas imprimem finesse no trabalho quando qualidade é também sinônimo de quantidade, competência que leva muitos anos a ser conquistada. Eva não é oleira, mas é a responsável pela elaboração das formas das peças e suas pinturas, ela é bacharel em direito e após anos na área, procurou retomar a tradição cerâmica deixada por seu pai. Sua produção em grande parte é exportada para muitos países além da Europa, ficando menos de quinze por cento de suas peças expostas na oficina e na loja (figura 12) que possui em Monsaraz, freguesia portuguesa do município de Reguengos de Monsaraz. Sendo assim, possui contratado um oleiro, a quem procura exigir o compromisso com uma produção técnica e regular, assídua com demandas e horários. Como ela nos disse, a produção artesanal possui um requinte que exige dedicação pela singularidade de cada peça, por isso aposta em desenhos originais para suas coleções, procurando elaborar cerâmicas com formatos e decorações não usuais no histórico da região.

Figura 12 -Montagem de fotos de mostruários das cerâmicas da região.



Fonte: O autor.

Embora haja simultaneamente uma diversidade de formatos organizativos entre as olarias, a tradição presente em São Pedro do Corval, polo expressivo da produção cerâmica ibérica, difere em muito com a prática realizada entre os grupos cerâmicos do

Alto Vale do Ribeira, o que torna oportuna a reflexão acerca da tradição e o cuidado patrimonial com as práticas. No sul do estado de São Paulo, o fazer cerâmico é elaborado ainda por relações tênues quanto a renovação dos recursos utilizados, haja visto sua origem pretérita, proveniente a grupos originários indígenas e quilombolas e que remontam a traços ancestrais em seu feitio. Aspectos estes que fazem notórias a distinção das peças frente aos demais grupos cerâmicos tradicionais, revelando em sua propriedade intrínseca o processo de aprimoramento histórico das técnicas utilizadas na região.

Como exemplo dessas dimensões históricas que extrapolam a materialidade expressiva de um povo ou grupo e que imbuem com identidade e simbolismo as produções culturais populares, ao olharmos para a cerâmica do Alto Vale do Ribeira notaremos que a prática com o torno não é usual entre os grupos, pois ainda que seu uso não diminua o coeficiente criativo, sua presença é vista com reticências. Nos valem aqui, como exemplo, da reflexão de Cristina do grupo Arte nas Mãos, do bairro rural Encapoeirado da cidade de Apiaí, quando questionada acerca dos significados de seu fazer cerâmico, nos disse que tudo tem de ser feito à mão. Não à toa o uso do torno no sul do estado de São Paulo foi visto com reticências, isto como parte de uma vontade coletiva em preservar certas características na construção da identidade ceramista e junto dela, toda uma conjuntura de relações técnicas e simbólicas, o que, frente a escassez de novas participantes e da adesão atual de outros procedimentos criativos, tem provocado nas ceramistas o questionamento sobre a relação expressiva da cerâmica na região. Face às oportunidades deste momento, como resposta, ceramistas têm demonstrado que o trabalho com o barro só pode ter sentido quando compartilhado.

O artesanal para estas ceramistas brasileiras é parte de uma linha histórica sustentada por todas elas e que arregimentam um lugar imerso em desafios que se mesclam com os embates de um cotidiano de agricultores populares atravessado pela imprevisibilidade e escassez em meio rural. Seja o da escassez em meio à falta de água no plantio, de uma geada rigorosa imprevista que acarreta uma colheita mal sucedida, da fragilidade na atmosfera familiar provocada pela ausência de uma saúde pública de qualidade, da carência de projeções instaurada pela falta de acesso à educação escolar e tantos outros confrontos de um dia a dia marcado pela insuficiência de políticas públicas adequadas a este setor produtivo. A prática com o barro como parte desse universo mediado pelo destino incerto, tem feito daquilo que se pode esperar da cerâmica mais

uma expectativa dentre tantas outras, na qual a identidade é um traço forte e certo de relações entre os pares ceramistas e compradores da região.

Nestes termos, ao nos questionarmos sobre os processos educativos provenientes da criação cerâmica popular, ponderamos que a técnica, como procedimento de criação vinculado a um lugar e seu contexto territorial e histórico, é o que está a ser tratado sob cada conjuntura onde a artesanania das práticas desvelam um saber que possui um nome, um alguém que, vinculado a tantas outras pessoas criadoras – artistas desta ou daquela expressão artesanal – se liga a um tempo e lugar afetivos. É neste liame que o fazer se torna conhecimento e que a técnica ancestral pode desvelar os processos educativos inerentes a determinada prática social criativa (Lima, 2010; Souza, 2014; Ostrower, 2008). A técnica assim, são os rudimentos de um fazer, são os elementos que podem despertar a singularidade de cada artesão e ao mesmo tempo uni-lo em um campo de desborde, território sempre em transição (Bonfil, 1986), onde a unidade do ser ceramista ou oleiro é um enlace a ser tratado nas dimensões da diversidade de um lugar comum.

Para melhor atentar a essa questão, me valho de um momento significativo de minha incursão em Portugal em visita a grupos oleiros, ainda em caminho para Corval, passei por um grupo cerâmico da cidade de Tomar, pertencente ao distrito de Santarém. Um grupo formado por 12 mulheres ceramistas que se reúnem diariamente de acordo com horários pessoais para levarem adiante um ateliê-loja cerâmica. Cada uma delas se dedica à sua produção no próprio espaço, organizado por bancadas individuais, e revendem no espaço coletivo. Apenas três delas utilizam o torno e as demais se dedicam à criação de pequenos objetos e pintura de azulejos diversos, há dois fornos elétricos de médio porte no espaço e uma área para armazenamento da argila fresca. Ao fundo da sala há uma fotografia impressa em grande formato, já amarelada, quase apagando, nela está uma professora nesta mesma sala em um dos momentos formativos com as presentes ceramistas. O grupo foi formado há 37 anos por iniciativa da prefeitura, que ofereceu cursos e cedeu o lugar em que estão instaladas, ficando ao encargo das participantes pagar a água e a luz utilizadas. Muitas delas fizeram parte deste primeiro momento, tendo ao longo dos anos acompanhado a entrada e saída de muitas ceramistas, em sua maioria mulheres.

Em conversa com uma delas, Ilda Cariño, pintora exímia de azulejos, com vasto portfólio figurativo – que estava em pasta física e com fotos reveladas, disponível em seu espaço no ateliê e sobre a qual ressaltou já não atualizar mais por motivo das fotos digitais – comentei sobre as ceramistas do Alto Vale do Ribeira com quem tenho

realizado minha investigação de doutoramento. Ao apresentar algumas fotos pelo smartphone, ela me disse que conhecia alguns trabalhos utilitários de ceramistas do Brasil, mas, ao atentar para as imagens, me olhou e perguntou sobre o processo de criação utilizado pelos grupos. Neste momento, quando a dizia da tradição de ausência de torno e do uso da técnica de sobreposição de roletes de argila, a ceramista de 83 anos permaneceu com vagar me observando, em alguns segundos seu silêncio se tornou um sorriso e mostrando o braço, me disse: “arrepiei”. Seu sentimento, transbordando as palavras, naquele instante representou sua admiração pela beleza das peças, atestando pela expressão do corpo a liberdade criativa e técnica que enxergou nas cerâmicas do sul do estado de São Paulo.

Ao olharmos para os contextos cerâmicos do Alto Vale do Ribeira e São Pedro do Corval, podemos observar o quanto o fazer cerâmico tradicional é permeado por histórias que atualmente resistem a uma desapareição iminente, seja pela utilização de materiais que substituem aos cerâmicos ou pelo uso de tecnologias massivas que transformam as noções de produção, circulação e consumo dos bens. Por se tratarem de atividades envoltas por embates que o desenvolvimento tecnológico moderno elabora ininterruptamente e que redundam na competição irrestrita, o fazer artesanal tem se complexificado e face as mudanças, requer a adoção de estratégias que oportunizem a manutenção das próprias práticas e histórico de enraizamento de grupos e povos a um tempo e espaço (Dussel, 2016). Táticas situadas, em que todos os envolvidos a um contexto cultural possam ser convocados a significar a prática em vias de resiliência, para que a resistência forjada na identidade de cada localidade, possa atravessar toda uma circunstância onde civis, administradores públicos, produtores culturais, pesquisadores e ceramistas atentem e cuidem para que o fazer não se extinga, sendo assim mantido o fio ancestral dessas manifestações através de simbolismos fortemente edificados na vida de tais grupos ao território de que fazem parte (Escobar, 2014).

Portanto, ao abordarmos especificamente contextos produtivos cerâmicos, colocamos em questão todo um panorama de valoração das práticas populares em que os produtos criados por artesãos fazem parte de conjunturas que expressam uma temporalidade particular, nas quais as relações culturais abrangem certos domínios materiais e simbólicos referentes aos grupos (Echeverría, 2001). Nestes âmbitos, o controle de um fazer se encontra com os limites da técnica e dos recursos utilizados, não excedendo assim a capacidade de significação das atividades para sua valoração, sob o

risco de se perderem caso não haja os incentivos corretos para cada dinâmica produtiva implicada.

O que colocamos em vista ao nos voltarmos sobre esses aspectos, são os vínculos que a criação e a produção de um contexto possuem com a identidade de um lugar e quando limitados à imposição dos contornos expressivos de um ou outro artesão e grupo, deixam de vigorar com a possibilidade criativa do fazer, estagnando-o em limites que inviabilizam a adesão de novos participantes e fechando-a para as oportunidades de renovação da prática, inerente à atividade artesanal. Lugar este, onde a presença de grupos populares é reconhecida não apenas pelo feitio singular e expressivo, mas pela partilha de um viver onde são projetadas maneiras de elaborar cenários produtores articulados por redes de colaboração solidárias (Arruda, 2003), nas quais a tecnologia é participante dos cuidados com outrem e de toda a natureza.

Ao tratarmos do fazer artesanal assim, buscamos compreendê-lo como parte de um mundo feito de desafios colaborativos e cujos futuros resilientes podem ser imaginados na medida da individualização de seus participantes e não do individualismo de cada qual, oportunidade marcada pelas relações de cuidado entre humanos e não humanos em que a diversidade é uma característica fértil na constituição de universos em constante aprimoramento (Santos; Meneses, 2010; Achinte, 2011).

Diante das conjunturas proporcionadas pelo estágio de doutoramento em Portugal, observamos com maior ponderação o quanto que ao serem valorizados os processos criativos de cada contexto, seja, por exemplo, pelo uso do torno como em São Pedro do Corval, ou a modelagem da peça sem o uso de instrumentos mecânicos no Alto Vale do Ribeira, podemos encontrar aspectos genuínos de configuração da matéria sensível aos grupos, sem que isto, no entanto, suprima as singularidades expressivas e autonomia de cada participante no contato com a matéria e os demais ceramistas, inclusive em sua liberdade de aprimorar a técnica com outros recursos, transformando as relações internas sobre cada conjuntura. Entre os processos de criação e produção estão aspectos relevantes na concretização de espaços de autonomia e potencialização da emancipação através de dinâmicas geradoras da sustentabilidade econômica de grupos, sem, contudo, provocar a perda da identidade intrínseca ao contexto produtivo.

Aí, onde o Turismo de base comunitária pode ser um profícuo campo de arranjos cooperativos entre artesãos de diferentes áreas, o contínuo mapeamento de aspectos materiais e simbólicos oportuniza a conformação de acordos e consensos acerca de um universo cultural entre comunidades inteiras, favorecendo a elaboração de políticas

públicas coerentes a cada conjuntura cultural. Panorama este, gerador de dinâmicas solidárias que legitimam conteúdos coletivos por afirmarem a possibilidades de imaginar cada vez mais a unidade de coesão social em integridade com um território e sua natureza, fauna e flora.

4. METODOLOGIA

Ao procurarmos por um método apropriado para a condução dessa pesquisa, de cunho metodológico qualitativo, sobre os processos de criação em conjunturas populares, encontramos no método fenomenológico uma trajetória propícia para nos aproximarmos daquilo que artesãs no Alto Vale do Ribeira idealizam sobre suas atividades. A fenomenologia investiga as essências, o *eidós*, que é a forma exterior de alguma coisa existir em relação à sua ideia, sua forma própria em um campo objetivo e no qual o próprio mundo é aquilo que se coloca diante do olhar para ser conhecido. Ao dizermos que a fenomenologia estuda o modo peculiar de existir de um fenômeno estamos nos dirigindo à sua facticidade, esse campo em que o corpo que age é uma corporeidade, possui uma essência movente, da qual a sua fala, motricidade e temporalidade é sua expressão. Isso é a objetividade do campo fenomenológico, o movimento e dinamismo dos seres humanos como objeto de estudo, e como tal, tem em sua finitude, o futuro como uma incógnita, e um passado que testifica com sua existência no presente:

[...] a vida do homem *e da mulher* é como uma sinfonia que surge de nós mesmos. A cada instante de nossa vida expressamos um som que deve se relacionar com o passado latente e que é tocado graças a um projeto daquilo que dá seqüência à sinfonia. ninguém pode se deter, ninguém conhece o próximo passo da sinfonia (Dussel, 2012, p.1997).

Desse modo, ao tratarmos de uma pesquisa fenomenológica, é fundamental compreendermos que o ser que emerge de nossa experiência corporal, das nossas interações com o mundo e da contínua construção de significado através dessas experiências, não é infinito e sua finitude é expressa em um cotidiano que se deixa ver nos múltiplos modos do que ainda pode ser.

Somos integrais em tudo que fazemos e, tudo que podemos saber, o sabemos a partir de uma visão particular de experiência de mundo sem a qual até mesmo os símbolos não diriam coisa alguma. Somos-com-o-mundo de forma que cada ser humano em sua particularidade não é um ser vivo, uma consciência com características biológicas, psicológicas, mas antes, é a fonte absoluta da existência, de modo que em sua projeção, pode ser muitos projetos que idealizar até o momento de sua morte:

Esta existência não provém dos meus antecedentes, do meu ao-redor físico e social; minha existência move-se em direção a tudo isso e o sustenta, pois sou eu quem gera o meu Ser. Sou um ser no sentido único que a palavra possa ter para mim (Martins, 1992, p. 54).

Com o propósito de compreender nossa experiência, Husserl (1994) buscou entender os atos humanos em sua estrutura essencial. Através da fenomenologia que veio se elaborando por meio de suas obras, o filósofo encontrou na existência dos seres humanos seus atributos, ou seja, em sua facticidade, nas condições contingentes de seu mundo-vida aquilo que o configura como ser. O tempo por tal noção, veio a ser compreendido como a *Erlebnis*, a vivência que se renova a cada instante e emerge como irrupção de uma verdade própria das coisas, como movimento que as mantém em suspensão frente a toda determinação natural e empírica que possam haver. O que o autor busca nos dizer é que há uma relação constitutiva das coisas por nossa presença, de tal maneira que aponta para uma imanência entre tempo e consciência, haja vista que nela, a sequência de momentos isolados e desprovidos de continuidade são restituídos como em um único curso, a vida.

Por essa relação originária, tempo e consciência não podem ser pensadas sob qualquer cisão, dado que até mesmo o fenômeno de uma cor e suas propriedades, pressupõe já uma percepção:

O vermelho sentido é um dado fenomenológico que, animado por uma certa função de apreensão, torna presente uma qualidade objetiva; ele próprio não é uma qualidade. Uma qualidade no sentido próprio, quer dizer, uma propriedade da coisa que aparece, não é o vermelho sentido, mas antes o percebido. O vermelho sentido apenas de modo equívoco se chama vermelho, porque 'vermelha' é nome de uma qualidade real (Husserl, 1994, p. 40).

Em conformidade com Husserl (1994), o tempo objetivo pertence à objetividade da experiência em sua unidade, de modo que a própria consciência de nossas experiências, é originária da sensação de viver uma continuidade. A essência da consciência humana é tempo, nele está o lugar da memória, da percepção e da imaginação na constituição das sínteses de nossas vivências e que nos condicionam em nosso ser aos comportamentos identitários em geral. O tempo, não é marca quantificável de nossas ações, mas como elemento de nossas experiências existenciais sua consciência interna é uma fenomenologia do conceito do tempo, onde o “Espaço

objetivo, o tempo objetivo e, com eles, o mundo objetivo das coisas e processos reais – tudo isto são transcendências” (Husserl, 1994, p. 39). Isto é, são elementos próprios de uma consciência intencional que em transcendência caracteriza a duração de um evento exterior. Assim sendo, em consonância com o autor, para que algo tenha início é necessário que comece a ser num agora.

A partir da noção de intencionalidade, Husserl (2006) nos dirige a uma primeira instância da leitura fenomenológica do mundo, na qual a consciência é sempre de algo e por isso, se atém a um plano de convivência onde sujeitos e objetos se encontram em uma sintonia, uma afinidade de origem a tal ponto que não há coisas sem a presença de um indivíduo. Contrária à passividade da consciência, a intencionalidade não ocorre no vazio, as ideias existem porque são ideias sobre coisas, de modo que ao buscarmos pela essência da experiência, perpassa atingir a realidade do indivíduo como ela é. O filósofo para tanto, exortou a volta às coisas mesmas e neste apelo, nos indicou que, para que se atinja a realidade, há que se suspender o juízo sobre os objetos e mundo ao qual se deseja conhecer. A suspensão, também descrita como o ato de colocar o mundo entre parênteses, envolve situar aquilo que se deseja conhecer diante do olhar como se fosse um foco a ser conhecido. Tal procedimento fenomenologicamente se configurou na *epoché*, que significa suspensão de toda e qualquer crença sobre aquilo que se está interrogando, ou ainda, a redução dos juízos que se tenha dele em um procedimento no qual,

O agir se volta para a ação, o fazer para o feito, amar para o amado, alegrar-se para o que alegra etc. Em cada cogito atual, um "olhar" cujo raio parte do eu puro e se dirige ao "objeto" do respectivo correlato de consciência, à coisa, ao estado-de-coisas etc., e efetua um tipo bem distinto de consciência deles (Husserl, 2006, p.190).

A *epoché*, ou redução fenomenológica que Husserl (1994) nos propõe, trata-se desta convivência de proximidade e de simultaneidade pré-reflexiva com o mundo e as coisas, tomando-a como ponto de partida para a ruptura a partir da qual sujeito e objeto são polarizados, fazendo do conhecimento um reconhecimento onde o sujeito se vê como atuante separando-se deste ato. A volta às coisas mesmas é o retorno a esse mundo antes mesmo de se tornar conhecimento de qualquer outro saber e nisto, de qualquer determinação científica. É acerca da subjetividade transcendental que o autor nos fala ao evocar o retorno ao mundo-vida ou das operações que o engendram, pois na passividade de contato com o mundo é que estão os fundamentos de toda experiência,

os dados preliminares provenientes de experiências sensíveis imediatas. Seria impossível ao ser desdobrar suas possibilidades para seu ser autêntico sem o tempo. Pelo tempo, o ser permanece aberto ao seu advir ao acatar na medida interna de sua experiência existencial com o mundo, em cada passagem de sua presença, a totalidade de conhecimentos que adquiriu desde seu nascimento se desdobrando intencionalmente para sua plena realização como história.

A intencionalidade do ser assim,

[...] é o título para a única e genuína explicação, para o único e genuíno tornar compreensível. Reconduzir às origens e às unidades intencionais da constituição de sentido, isto fornece uma compreensibilidade tal (o que é certamente o caso ideal) que, uma vez alcançada, não mais resta nenhuma questão com sentido (Husserl, 2012, p. 137).

Esse retorno às origens, ou intencionalidade de retorno às coisas mesmas, foi tema um tema que o filósofo retomou em outros estudos. Em suas “Investigações Lógicas”, Husserl (1996), pontuou que nessa ação com as coisas, sejam elas uma cadeira, uma música ou um jarro de barro, ao serem tomadas em uma posição epistemológica, como objeto da percepção, são caracterizadas pelo seu perspectivismo, pois embora um objeto se constitua como um todo “[...] a percepção é um ato que determina a significação sem que, no entanto, a contenha” (p.40).

Assim como uma árvore e o fruto que ela dá, não poderiam ser vistos por todos os lados se a temporalidade vivida não unificasse os dados, a constituição de um objeto qualquer não poderia ser percebida fora do contato com o mundo. As coisas assim possuem a característica do inacabamento e podem ser abordadas por diferentes ângulos que as enriquecem e modificam. Esse deixar-se revelar das coisas não provém apenas do traço de inteligibilidade compreensiva que mulheres e homens possuem, mas depende desse poder deixar que as coisas se revelem e emerjam em seus lados ocultos, cabendo ao ser a compreensão de sua ordem, sua consistência e utilidade.

Conforme Merleau-Ponty (1975) destacou na obra “Estrutura do comportamento”, que toda forma para nós apreensível não é “[...] uma realidade física, mas um objeto de percepção” (p.179), nossa experiência subjetiva e concreta do ser é constituída por pensamento cíclico, e, portanto, dialético, formado nas medidas do organismo em seu próprio dinamismo com o meio. Por essa intrínseca relação com o meio, todo estímulo é já uma elaboração submetida às normas do corpo próprio, em que

a reflexão operante é conformada segundo a unidade da experiência do ser realizada mediante as manifestações da peculiaridade de uma forma e conseqüentemente de uma significação. Seja na ponderação sobre situações que para nós podem ser recorrentes, como o simples arrastar de um sapato cujo som possa ser familiar e por suas características levam a reconhecer quem se aproxima, ou mesmo num afago conhecido, a pronta denúncia de quem toca, podemos compreender que toda percepção é fruto de nossa experiência mundana e corpórea em simultaneidade. O que nos leva a afirmar que o mundo no qual estamos mergulhados, de pessoas, objetos e acontecimentos que nos deparamos fala a nós de uma experiência já codificada e que podemos descrever como pré-reflexiva por se tratar de um modo de ser e proceder entendido como um mundo adquirido, em que as ações operam por meio de uma sedimentação das experiências nas quais caminhamos com os objetos e as pessoas em uma convivência de proximidade e simultaneidade que nos leva a um estado de naturalidade entre as vivências e o conhecimento que delas é gerado.

Tal movimento constitutivo dos objetos, se trata da teoria da matéria sensível e da forma intencional, que abrange a apreensão de uma certa “*hylé*”, que quer dizer de uma noção própria às experiências sensíveis e indispensáveis na constituição da percepção e imaginação, são os “[...] dados constituídos pelos conteúdos sensíveis, que compreendem, além das sensações denominadas externas, também os sentimentos, impulsos, etc” (Abbagnano, 2007, p. 499). Por essa apreensão sensível, dada pelas qualidades que se doam através da experiência, seja no contato com um objeto cuja a cor vermelha possui uma vermelhidade que lhe é própria; ou algo áspero que lhe configura a característica, Joel Martins (1992) explicita que a “*hylé*”, não pode ser confundida com as aparências das coisas, mas se referem aos conteúdos sensoriais, como o toque sensível, o som, a onda da cor, de modo que o mundo mesmo, não é mais um mundo de significados do que com significados. Sendo assim, se duas pessoas, A e B, observarem uma mesma paisagem do mundo:

[...] participam de valores presentes nesse mesmo mundo onde as duas perspectivas convergem. A consciência de A e a consciência de B estão assim em comunicação. A percepção do mundo por A não significa, porém, que ele esteja observando a mesma coisa que B quando percebe o mundo. Ambos estão chegando uma forma pré-pessoal de consciência, onde a comunicação não apresenta problemas, uma vez que a definição de consciência refere-se ao significado ou à verdade de A e de B. É a intersubjetividade entre A e B que permitirá uma participação de verdades entre A e B, ou seja, a verdade será

construída a partir da intersubjetividade de A e B. Enquanto sou consciência de... Sou como qualquer outro homem no mundo, pois todos estamos no mundo que é por si só verdade e coerência (MARTINS, 1992, p. 55).

O mundo é aquilo que podemos representar como uma unidade, não se trata de um indivíduo, um objeto ou outrem todos espalhados, mas o horizonte concreto de nossa existência, e é ao nível da percepção que se destaca o horizonte único de nossa vida. Desse modo, ao nos propormos uma investigação fenomenológica, como nos indica Maria V. Bicudo (2011), a primeira ação a se fazer é suspendemos todo juízo acerca do fenômeno, as crenças prévias acerca de sua existência em um movimento de indagação a seu respeito e realizar assim sua *epoché*, para que possa ser olhado na variedade de suas aparências, feitas pela descrição falada das e dos participantes da pesquisa em situação de vivenciar o fenômeno, “[...] dando conta dos aspectos estruturais das experiências por *ela e ele* vividas” (BICUDO, 2011, p. 56).

Ao ancorarmos a presente pesquisa sob metodologia fenomenológica e discorrermos acerca dos pressupostos dessa orientação filosófica para o estudo de um contexto de criação popular, entendemos com Merleau-Ponty (1994), que só podemos conhecer o ser a partir de sua presença, do chão em que vive, na terra em que está, nas condições e circunstâncias que encontra seu ser-ao-mundo. Nada pode ser compreendido sem sua noção de tempo, posto que toda compreensão que o ser possua, supõe já o mundo e a totalidade dos conhecimentos que tenha adquirido desde o seu nascimento.

Ninguém vive atado ao passado sem se abrir seus projetos ao futuro. Para os seres humanos, o medo da história os leva a renunciar a dignidade dramática de sua abertura temporal, pois ainda que possam se arremeter às mediações das muitas fés, tão presentes nos ambientes populares – como o cristianismo católico ou evangélico, espiritismo, o horóscopo, entre outras tantas manifestações – mulheres e homens não podem se instalar num presente e nem tampouco assegurar o que vem a ser em relação ao futuro, de forma que ao renunciar a sua essência histórica e transformá-la em uma necessidade tranquilizadora e natural, “Sem sabê-lo, desumanizou-se, renunciou a seu destino. Seu poder-ser transformou-se num ser-inautêntico” (Dussel, 1997, p. 104).

Nada obstante, diante de um histórico colonial que projetou uma ciência racionalista pautada na anestesia aos contextos e que propagou e continua a disseminar a inautenticidade histórica dos ambientes outrora colonizados, hoje subdesenvolvidos, e

amanhã dotados de quaisquer outros adjetivos que os reduzam em sua condição de potência, fez e faz com que os seres humanos projetem suas existências de modo anônimo, não sendo responsáveis por suas realizações:

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (Krenak, 2019, p. 9).

Ao buscarmos conduzir uma investigação acerca dos processos criativos de um grupo popular, não bastaria para investigação desse cenário, nos basearmos nos mesmos preceitos de uma ciência racionalista e quantificadora de dados, permanecendo ignorantes ao cenário e avaliando a qualidade da criatividade como uma certa inventividade que advém de um lugar sem chão e memória, observando ao que fazem individualmente como soluções passíveis de métricas externas e alheias ao cotidiano que presenciam umas com as outras. Por tratarmos de um contexto popular, visamos com a pesquisa fenomenológica encontrar suas lógicas internas, operantes em sua manifestação sensível, busca que avaliamos ser o mais adequado e coerente com as possíveis mudanças éticas, necessárias e urgentes de transformações científicas possíveis a serem feitas, ouvindo e estando junto com as presenças das e dos muitos agentes populares – criadoras e criadores em meio a cultura artesanal e ancestral – nesse horizonte de futuros plurais aos quais almejam, criam e re-criam suas circunstâncias existenciais. Nessa leitura, os indígenas não foram apagados e nem mesmo os africanos massacrados no vigor de sua presença, mas historicamente resistem e enfrentam a um futuro na medida de sua autonomia na qual todas e todos estamos envolvidos.

Essa fenomenologia que tem centralidade na experiência corporal e perceptiva na construção do significado e do conhecimento, almeja uma aproximação epistemológica na medida que seja ontológica, criadora de mundos com o rigor de uma ciência existencial e situada. Uma fenomenologia como oportunidade de aproximação dos sonhos e objetivos dos grupos em intersubjetividade com aquilo que almejam, sem os limites daquilo que a massificação individualista lhes queira apagar, ou ainda que a razão culta lhes queira impor e sopesar sob a alcunha do signo popular. Nesse intuito de

libertação, comprometido com aquelas e aqueles condenados a viver uma terra de escassez e subjugo, de apagamento das raízes e da impossibilidade de construção crítica sob seus próprios afloramentos, buscamos ao escolher essa metodologia, reforçar os laços dialógicos abertos em comunidades e continuamente renovados pelos inúmeros enfrentamentos entre as oprimidas e os oprimidos nesse sistema regido por lógicas permanentemente racistas, patriarcais, capital-coloniais que tanto as e os desfavorece. Portanto, na abertura do fenômeno aos muitos pontos de vista em cada conjuntura, sob a noção do reconhecimento das diferenças e da diversidade, visamos pelo encontro com panoramas que favoreçam desvelar conteúdos específicos, que ao serem tomados em destaque, possam intensificar as tomadas de decisão e oportunizar a apropriação de elementos próprios, valorosos às conjunturas colaborativas e continuamente elaboradas em superação das inúmeras adversidades a que os grupos populares estão submetidos.

Pesquisa Qualitativa: Modalidade Fenômeno Situado

Para melhor nos acercarmos da sensibilidade criativa dos grupos populares cerâmicos do Alto Vale do Ribeira, para a realização dessa pesquisa foram utilizados os procedimentos de investigação da modalidade do fenômeno situado (Martins; Bicudo, 1989; Bicudo; Espósito, 1994; Gonçalves Junior *et al.*, 2021). Nesse intuito, almejamos a busca da compreensão do fenômeno e não sua explicação. Compreensão, nesta lógica, não é a investigação de princípios e leis que se pretendem universais, mas o modo particular do fenômeno existir, os sentidos a ele dado contextualmente de modo situado, ou seja, a partir das pessoas que o vivenciam (Husserl, 1996; Merleau-Ponty, 1994).

A escolha do método possui coerência pela ênfase na experiência vivida das participantes da pesquisa e possibilitar a aproximação de suas percepções, sentimentos, significados e perspectivas de forma contextualizada. Na medida que a pesquisa fenomenológica favorece a investigação daquilo que não se sabe, mas que é interrogado, podemos nos aproximar em profundidade da subjetividade de cada uma das colaboradoras, concebendo na liberdade de suas intuições os significados de suas práticas, capturando detalhes e nuances importantes de suas atividades (Bicudo, 2011). Por partir das significações individuais dadas contextualmente àquilo que se busca conhecer, essa metodologia do fenômeno situado visa os sentidos da experiência ao generalizar o entendimento existente sobre o fenômeno, se aproximando de suas

estruturas essenciais. Ou seja, ao desdobrar a pesquisa sob os muitos pontos de vista, a investigação se propõe revelar²⁹ padrões e relações subjacentes em torno da prática social (Garnica, 1997).

Neste ponto, destacamos a abrangência que a análise do fenômeno situado oportuniza para essa investigação, pois ao tratarmos especificamente a respeito de uma prática artística e dos processos educativos que emanam desta atividade – aspectos altamente influenciados por perspectivas subjetivas –, pela convergência e divergências de significados dados pelas colaboradoras, a pesquisa é ampliada à totalidade de perspectivas, tendo assim uma abordagem global, intersubjetiva e aprofundada do fenômeno, indo além de uma categorização superficial (Souza, 2014; 2016; Gonçalves Junior *et al.*, 2021). Este movimento que parte das significações particulares ao conjunto do todo, sob à luz do referencial teórico, favorece uma compreensão do fenômeno em sua totalidade e, especificamente, em seus principais elementos. Contribuição que auxilia nos voltamos para aspectos genuínos que incidem diretamente no crescimento das participantes e do aprimoramento de suas práticas artísticas pela afirmação de suas identidades, desvelando conexões complexas e enriquecedoras entre educação, a arte e a cultura. Aspecto crucial desta investigação, pois ao deslindar os modos como a arte se conecta com a vida das participantes, seus valores e cultura, podemos melhor compreender como essas experiências criativas e educativas impactam no aprimoramento individual e coletivos de suas práticas.

Procedimentos de Inserção em Campo

A inserção em campo junto com ceramistas do Alto Vale do Ribeira, teve como princípio a investigação da prática social de criação cerâmica realizada pelos grupos participantes do polo cerâmico do Alto Vale do Ribeira.

²⁹ O uso da palavra revelar tem conotação específica, por ser esta uma pesquisa de cunho fenomenológico, o termo é propício e seu significado versa com descobrir, desnudar, tirar o véu, desvelar (Ferreira, 2004). De acordo com a fenomenologia de Merleau-Ponty (1994) a percepção não é relacionada a captação de informações sensoriais, mas está atrelada a nossa corporeidade e, portanto, provém de nossa experiência anterior, que é sempre integrada a um contexto cultural. Pela percepção, o mundo se revela a nós como um todo significativo, em que as coisas fazem relações umas com as outras, possuindo significados através de nossa interação. Ao buscarmos pela revelação do que almejamos investigar, estamos suplantando qualquer hipótese de pesquisa, para que através da interrogação do fenômeno ele se mostre a nós contextualmente pelas suas muitas significações originadas pelos olhares de cada participante. Por esse prisma, a pesquisa se volta para os significados para encontrar na confluência das respostas, os sentidos daquilo que se busca apreender mais profundamente.

Nesse ponto, para melhor compreensão do contexto investigado e sua aproximação, destacamos que o polo cerâmico é feito da reunião de núcleos, que são áreas nas quais estão reunidas as ceramistas. Em um mesmo núcleo, comumente delimitado por um ou mais bairros, as ceramistas compartilham de históricos semelhantes pelos vínculos com antepassadas e as características do entorno, podendo muitas das vezes utilizar um mesmo barreiro e forno cerâmico. Ou seja, em um núcleo, ceramistas possuem compreensões acerca da prática cerâmica que dotam a atividade com sentidos e significados provenientes de uma mesma orientação sobre a tradição, guardando nas partilhas dimensão simbólicas que as unificam e fazem vigorar no tempo com aspectos de semelhanças tanto nas formas criadas quanto nos modos de produção. Como visto na organização atual de ceramistas, em um mesmo núcleo podem haver diferentes grupos, que são formados pela reunião de ceramistas em um mesmo espaço produtivo.

A escolha das participantes dessa investigação se deu pelas ceramistas que durante a investigação estavam em atividade cerâmica constante, dado que em alguns núcleos a dedicação à agricultura se divide com a da prática do barro em períodos sazonais, entressafras. Desse modo, acompanhamos a atividade de 20 ceramistas, distribuídas em seis núcleos (I, II, III, ...) e organizadas em onze grupos (1, 2, 3, ...), como segue (figura 13): I. Cidade de Apiaí, bairro encapoeirado: (1) Grupo Arte nas Mãos (Cristina, Marina e Jefferson) e (2) Grupo das Mestras (Zeli, Ivone, Antônia e Dulce), bairro rural Garcias: (3) Grupo Recanto da Cerâmica (Lourdes, Josimara e Josinalva); II. Cidade Apiaí, bairro rural mineiros: (4) Grupo Arte Loose (Diná e Jaqueline) e (5) Grupo familiar de Loíde; III. Cidade Itaóca, bairro rural Pavão: (6) Grupo familiar Abraão, (7) Ceramista Ester; IV. bairro rural palmital, (8) Grupo familiar Ateliê Oleira Mendes (Marli); V. Cidade Barra do Chapéu, bairro rural Ponte Alta: (9) Grupo Ceramistas de Ponte Alta (Mestra Trindade); VI. Cidade Bom Sucesso do Itararé, grupo: Ceramistas de Bom Sucesso do Itararé, (10) Grupo familiar de Maria Rosa e Ilza, e (11) Grupo familiar de Luzia.

Figura 13 - Mapa das cidades das ceramistas.



Fonte: O autor.

Ao descrevermos Grupo familiar, estamos indicando que a realização das etapas de produção cerâmica conta com o auxílio de familiares, como o marido, irmãos ou filhas, ou seja, as ações são realizadas de forma coletiva. Apenas Ester, da cidade Itaóca, não conta com auxílio de entes próximos, solicitando terceiros quando necessita de ajuda, por isso a descrevemos apenas como ceramista. As etapas de elaboração do objeto cerâmico na região analisada podem ser elencadas pelas dinâmicas de extração do barro, preparação do barro, modelagem, pintura, alisamento e queima. Entretanto, frisamos, todas as ceramistas entrevistadas exercem a etapa da modelagem e pintura em suas peças de forma individual, e as demais em grupo ou não.

Em grupos ceramistas compartilham de um único forno e também do barreiro de onde obtém a matéria-prima, além de instrumentos disponíveis para essas funções. As dinâmicas de trabalho variam, podendo ser realizadas por todas em um mesmo lugar comunitário (reconhecido pelo nome barracão ou ateliê), ou separadas cada uma em seu espaço individual, se reunindo apenas para extrair o barro, prepará-lo e queimar as cerâmicas. Nesse aspecto pontuamos que, ainda que trabalhem em um mesmo lugar juntas, é usual cada ceramista ter sua bancada de trabalho e espaço de organização das peças em processo de modelagem e pintura. Para disposição das peças já prontas, os grupos podem possuir espaço expositivo de mostruário nesse mesmo lugar comunitário, ou cada qual o seu próprio, usualmente alocado junto ao espaço de trabalho individual em prateleiras. Aliado a isso, destaca-se que em grupos ceramistas recebem encomendas individuais e em conjunto, podendo realizar as demandas de acordo com os contratos, dividindo as funções e quantidade de peças a serem entregues em colaboração nas diferentes etapas (tabela 3).

Tabela 3 - Apresentação dos Grupos cerâmicos.

Cidade	Bairro/ Núcleo	Grupo		Artesãs	Auxílio	Extração do barro	Preparação do barro	Modelagem e Pintura (C/T ^{1*})	Alisamento	Queima	Mostruário	
Barra do Chapéu	Ponte Alta	Ceramistas de B. do Chapéu		Trindade	-	-	-	-	-	-	-	
Apiaiá	Encapoeirado	Grupo das Mestras		Zeli	-	-	-	-	-	-	-	
				Ivone								
				Antônia								
				Dulce								
			Arte nas Mãos		Cristina	Grupo	Coletivo	Coletivo	Individual/ C	Individual	Coletivo	Comunitário
					Marina				Individual/ C	Individual		
					Jefferson				Individual/ C	Individual		
	Garcias ^{2*}		Recanto da Cerâmica		Lourdes	Marido/Pai	Coletivo	Coletivo	Individual/ C	Individual	Coletivo	Comunitário
					Josimara				Individual/ C	Individual		
					Josinalva				Individual/ C	Individual		
Mineiros	Grupo Familiar ^{3*}	Arte Loose	Diná	Marido/ Pai	Coletivo	Coletivo	Individual/ C	Coletivo	Coletivo	Coletivo	Comunitário	
			Jaqueline				Individual/ C					Individual
			Loíde	Marido			Individual/ I	Individual				
Itaóca	Palmital	Ateliê Oleira Mendes ^{4*}		Marli	Filha	Coletivo	Coletivo	Coletivo/ C	Individual	Coletivo	Comunitário	
	Pavão	Ceramista ^{5*}		Ester	-	Individual	Individual	Individual/ I	Individual	Individual	Individual	
		Grupo familiar ^{6*}		Abraão	Esposa	Individual	Individual	Individual/ C	Coletivo	Individual	Individual	
Bom Sucesso do Itararé	Grupo familiar		M ^a Rosa	Filho	Coletivo	Coletivo	Individual/ C	Individual	Coletivo	Coletivo	Comunitário	
			Ilza	M ^a Rosa ^{7*}			Individual/ C	Individual				
			Luzia	Marido			Individual/ I	Coletivo				Individual

^{1*}C/I: Indica o espaço que realizam a etapa, se no espaço comunitário do grupo (C), ou em espaço individual (I).

^{2*} O Bairro/Núcleo Garcias é formado por Grupo familiar de desmembramento do Grupo Arte nas Mãos, possuindo laços entre ambos.

^{3*}Grupo familiar Arte Loose e Loíde: Loíde trabalha em espaço próprio. Marido de Diná produz peças e auxilia nas demais etapas junto com marido de Loíde.

^{4*}Grupo familiar Ateliê Oleira Mendes: Filha de Marli, produz peças cerâmicas e auxilia em todas as demais etapas.

^{5*}Ceramista Ester: É a única que produz cerâmica sem o auxílio de familiares, solicitando auxílio de terceiros quando necessário.

^{6*}Grupo familiar de Abraão: Esposa auxilia na etapa de alisamento.

^{7*}Grupo familiar de Maria Rosa: Filho de Maria Rosa produz peças e auxilia nas demais etapas.

Herta Loell Scheuer (1976), em pesquisa acerca da prática cerâmica, durante os anos 1960, na região do Alto Vale do Ribeira, apontou a existência de quatro núcleos em atividade ao sul do estado de São Paulo, nas cidades e distritos: Serrinha de Bom Sucesso do Itararé, Campinas de Fora, Apiaí e Itaóca. Destas cidades, as que ainda possuem ceramistas em atividade hoje, estão Apiaí, Itaóca e as ceramistas de Serrinha que se mudaram para a agora emancipada cidade Bom Sucesso de Itararé – com comarca municipal estabelecida em 1991. Acerca desta cidade, nos valem de algumas ponderações, dado que não participa da região banhada pelo Rio Ribeira de Iguape e, portanto, não faz parte do Alto Vale do Ribeira. Historicamente a região que as ceramistas habitaram, o bairro rural Serrinha, é limítrofe à leste da cidade de Apiaí, bem como a cidade avizinha-se ao sul com Barra do Chapéu. As artesãs que hoje vivem na cidade, provém de um histórico quilombola e indígenas da região, cujas orientações não se limitaram às normas cartográficas que atualmente dividem tal e qual região, de modo que suas práticas cerâmicas, os modos de extração, produção, finalização e queima do barro, possuem características semelhantes com as do Alto Vale do Ribeira. Outras investigações percorreram a região e contemplaram em pesquisa, as mesmas áreas, entrevistando gerações de ceramistas (Nascimento, 1974; Heye; Travassos, 1989). Nesse sentido, buscando aprofundar as noções ancestrais da atividade, julgamos coerente inseri-las na investigação, uma vez que participam da atividade cerâmica local ao venderem suas peças junto com demais ceramistas do Alto Vale do Ribeira em lugares compartilhados entre todas, como a Loja do Artesanato na entrada da cidade Apiaí, e na Casa do Artesão da mesma cidade, onde está o Museu cerâmico do Alto Vale do Ribeira.

Sendo assim, estivemos com todas as ceramistas que nos momentos de visita ao campo de pesquisa se ocupavam com a prática do barro. Dos grupos que possuem o compromisso cotidiano, mas que não se encontravam em atividade está o Grupo de Ceramistas de Barra do Chapéu, do bairro rural ponte alta, formado por cerca de quatro mulheres e um homem que também atuam na agricultura do tomate na região e não se encontravam disponíveis para compartilhar. Entretanto, pudemos entrevistar uma Mestra, que representou ao grupo nesta investigação, a Mestra Trindade, porém já não produzia mais devido a circunstâncias de saúde. Vale destacar que o grupo das Mestras do Encapoeirado, atualmente deixaram de produzir por diferentes motivos, dentre eles a idade, contudo, entrevistamos as que pudemos encontrar nos momentos de visita ao bairro rural em que vivem, o encapoeirado.

A aproximação e inserção em campo junto às ceramistas com as quais pudemos realizar o levantamento de dados, pode ser compreendida como um processo complexo, cuja centralidade da convivência para construção de olhares sobre o contexto, foi fundamental. A convivência dialógica (Oliveira *et al.*, 2014), de se apresentar e se colocar disponível, interessado e atento às nuances e particularidade de cada momento e situação junto com outrem, constituíram-se no próprio cerne da investigação. Atitude sem a qual a apreensão da particularidade de cada conjuntura de grupo e nele das individualidades, seriam despercebidas, impactando severamente os possíveis entendimentos daquilo que é específico e generalizável dentro do contexto que juntas, as ceramistas elaboram.

Os núcleos em que ceramistas estão agrupadas, nos bairros rurais, integram saberes e modos de fazer específicos, pois remetem a redes de conhecimentos repassados entre gerações, fazendo referências a antepassadas e Mestras ainda vivas, resguardando nas práticas sociais de criação cerâmica referências expressivas, materiais e simbólicas de uma localidade que ao serem compartilhadas entre os demais núcleos, influenciam uns aos outros. Tendo em vista esse contexto, constituído por uma prática social popular e histórica na região, com processos de fazer ancestrais específicos do envolvimento dos agrupamentos com os lugares em que estão situados, ao nos voltarmos para a criação cerâmica, pudemos apreender que ceramistas possuem vínculos profundos com o território em que a manifestação cerâmica ocorre. De tal maneira, que almejar compreender os processos de criação cerâmica perpassa o envolvimento com as próprias dinâmicas culturais em que ceramistas estão envolvidas, nas quais o contexto é influente sob as peças e as convivências nesse lugar.

Desse modo, visando ampliar as possíveis análises do objeto cerâmico e a criação operada pelas artesãs no contato com a matéria, vimos que não seria possível sem, no entanto, uma aproximação à conjuntura. Portanto, ao buscarmos visitar aos grupos, e acompanhar as etapas de produção, visamos conhecer a região do polo cerâmico e observar a presença cerâmica como produto local, de modo a visitar os lugares em que são distribuídos e vendidos, bem como as dinâmicas que ceramistas estabelecem com estes lugares. Para além disso, com vistas a mapear dimensões afetivas e sensíveis nesse território e suas possíveis influências no trato cerâmico, buscamos junto com as ceramistas visitar lugares históricos e relativos às memórias ancestrais, espaços específicos que possam ativar/desvelar/ressignificar memórias que tratam de pontos de vista e percepções que aproximam pessoas, saberes e experiências.

Portanto, a pesquisa foi conduzida junto com as ceramistas, em contato com as práticas sociais de criação cerâmica e para maior aprofundamento e ampliação dos olhares sob as relações específicas das atividades entre os grupos e aspectos simbólicos que podem afirmar identidades através dos significados da atividade cerâmica na região, nos amparamos no referencial do método mapeamento cultural (Duxbury; Garrett-Petts; Maclennan, 2015; Duxbury; Garrett-Petts; Longley, 2019; Bodenhamer; Corrigan; Harris, 2022). Isto, por avaliarmos que a aproximação e investigação junto com os grupos, pode ser também a entrada para o levantamento e elaboração de relações afetivas e emocionais acerca dos territórios. Neste intuito, entendemos que validar e compreender tais dimensões nos permitiram captar valores e expectativas condicionantes das práticas de criação cerâmica, pois na medida em que são referenciadas à comunidade e ligadas ao cotidiano das diferentes ceramistas, permitiram desenhar uma paisagem criadora de vínculos que abrangem todo o polo cerâmico.

Consequente, nesse exercício de aproximação entre os núcleos e com as ceramistas em atividade, nos apresentamos e mediante as oportunidades de cada uma delas em nos receber, procurando participar das etapas de produção cerâmica, como a extração do barro, preparação da argila, modelagem, pintura, alisamento, bem como a queima das peças preparadas.

Em um primeiro contato, prévio à inserção em campo, fomos recebidos por Aparecido da Silva Medeiros, educador e artista visual da Casa do Artesão de Apiaí. Por seu histórico como artista visual e reconhecimento entre ceramistas na região, é um profundo conhecedor das antepassadas e atuais ceramistas, desempenhando funções de articulação entre os agrupamentos em diferentes assuntos referentes à atividade cerâmica. Junto com Aparecido, também reconhecido como Cido, tivemos o contato telefônico de todas as ceramistas em atividade na região e conhecemos mais sobre a tradição, aprendendo com Cido sobre a exposição do acervo histórico municipal cerâmico e com a oficina cerâmica oferecida aos visitantes, que também vivenciamos. Após a criação com as técnicas tradicionais, a cerâmica foi levada por Cido para que fossem queimadas no forno de seu primo ceramista Abraão, da cidade de Itaóca. A peça após pronta, nos foi entregue, uma moringa e um copo, apenas sem o processo típico de alisamento, dado o caráter pontual da experiência educativa oferecida pelo espaço, destinada a turistas e visitantes do espaço, conhecido também como Museu da Cerâmica.

Conforme nos aproximamos de Cido, ele nos acolheu em sua residência, recém estruturada para em breve ser um espaço de recepção de pessoas interessadas em conhecerem mais acerca do polo cerâmico. Além disso, o educador e artista visual, contactou cada um dos grupos, dizendo de nosso interesse em visitá-los e nos introduzindo. Acompanhando até mesmo junto em lugares de difícil acesso, como na região do córrego frio do bairro rural encapoeirado, onde estão as Mestras do Encapoeirado.

A inserção em campo durou 28 dias, divididos em duas visitas de duas semanas cada. Neste período, percorremos o Alto Vale do Ribeira visitando os grupos e permanecendo junto com cada um deles cerca de dois a três dias, buscando uma maior aproximação das práticas em cada uma das etapas de envolvimento com o fazer cerâmico. Entretanto as ligações prévias para agendar as visitas e organizar o tempo disponível, não foi possível acompanhar todos os grupos em todas as etapas, mas presenciar o cotidiano pelas visitas, período em que foi possível entrar em contato, quando não em atividade, com a apresentação dos processos como um todo pelas ceramistas, sempre solícitas e abertas ao diálogo.

Vale ressaltar o cuidado com que fomos recebidos, tanto por Cido quanto por cada ceramista que pudemos passar o tempo juntos, partilhar e presenciar o dia a dia que ceramistas elaboram em cada um dos grupos, sendo recebido muitas vezes com um quitute típico da região, como o pastel de milho, com um café da manhã generoso ou uma refeição preparada com muito carinho em fogão à lenha ou convencional. Com cada ceramista que estivemos junto, fomos aprendendo mais sobre a cerâmica do Alto Vale do Ribeira, e de mais em mais, conhecendo a nós mesmos ao refletir e enxergar em suas ações, feitas por experiências tão conectadas com a terra, valores e detalhes aos quais o cultivo na caminhada nos fazem mais como seres humanos, filhas, companheiras, educadoras e amigas.

Procedimentos de Coleta de dados

Após o contato e apresentação da pesquisa aos grupos de ceramistas, foi lido junto com os grupos e cada uma delas, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado no Comitê de Ética e Pesquisa com Seres Humanos (parecer nº 3.927.517). Após este momento e aceitação de participação, acompanhamos as atividades do fazer do barro. Vale ressaltar que todas elas que contactamos aceitaram participar da investigação. Durante toda convivência lançamos mão do recurso

fotográfico e, conforme a autorização tiramos fotos e com suas anuências as imagens estão publicadas na pesquisa, bem como cada participante declarou sua cor/raça e diante da escolha de nome fictício, todas preferiram que fosse utilizado seus nomes próprios conforme a possibilidade desta afirmação no TCLE assinado.

Junto com as ceramistas, pudemos conviver durante as atividades cerâmicas, lançando mão de recurso fotográfico e buscando registrar as dinâmicas que cada grupo pode nos apresentar, concernentes as atividades de extração do barro, preparação da argila, modelagem, pintura, alisamento e queima das peças. Aliado a isso, em momentos propícios e em local disponível, sem interferência de ruídos e distrações, realizamos entrevista com cada participante, visando assim “[...] conseguir-se descrições tão detalhadas quanto possível das preocupações dos entrevistados e entrevistadas” (Martins; Bicudo, 1989, p. 54).

Com vistas a acercarmos-nos das sensibilidades mobilizadas na criação cerâmica, realizamos entrevista não estruturada com cada uma das 20 participantes, e, a partir de perguntas disparadoras que nos colocassem em contato com suas percepções, desenvolvemos diálogos que possibilitassem que cada participante pudesse falar abertamente sobre o tema investigado, almejando a atitude de *epoché* de cada ceramista sobre sua atividade criativa com o barro. Desse modo, as conversas giraram em torno das seguintes questões, em um primeiro momento: Me conta um pouco de sua história? E em seguida, pela pergunta geradora desta pesquisa: O que é a criação cerâmica para você?

Buscando nos aproximarmos de discursos que estimulassem a mais conversação e que oportunizassem a abertura de reflexão ontológica sobre este tema junto com cada ceramista, avaliamos durante o diálogo a utilização de outras palavras que pudessem incentivar a fala de cada interlocutora em um sentido de ampliação daquilo que propomos investigar, sendo assim, nos valem das palavras inspiração e motivação quando oportuno, perguntando: O que te inspira no fazer cerâmico? E quando estas terminologias tão relacionadas à produção artística não eram reconhecidas como próprias à atividade do barro, para uma maior aproximação das ceramistas e viabilização de respostas que trouxessem este cunho pessoal de contato com o barro, próprio à criação, nos baseamos na pergunta: O que é a cerâmica para você?

Sendo assim, de modo dialógico, estivemos juntos com as ceramistas, questionando as percepções e indagando aquilo que queremos desvelar de modo fenomenológico, em sua essência tal qual ele se manifesta de modo situado, de acordo com os valores existenciais dados à prática social de criação cerâmica desta região a partir daquelas que o vivenciam em sua relação com o mundo, as demais ceramistas e as cerâmicas mesmas.

Com esse esforço, ao relacionarmos a palavra criação aos termos inspiração, motivação e mesmo o que gosta na atividade cerâmica, buscamos sugerir com as palavras uma aproximação a este universo feito de anseios e de aspirações, tornando o ato da conversa, um cenário de oportunidade de nos aproximarmos daquilo que materialmente constituem no dia a dia seus esforços com o barro e a criação de suas vidas implicadas com matéria. Dessa maneira, visando pelo cunho artístico de suas práticas, feitas de estreitas relações com a vida no Alto Vale do Ribeira, concebemos o diálogo junto com cada ceramista, buscando entender mais afundo essa particularidade inerente de sua manifestação e permanência. Pois ainda que muitos fatores na região tenham passado por alterações com o passar dos séculos de atividade, as peças continuam no tempo sendo produzidas com transformações amiúdes, o que pode nos sugerir que para além do retorno financeiro, sua presença e resistência é parte das necessidades expressivas, individuais e coletivas das ceramistas nesse lugar. Investigar a criação do barro em sua essência é o que nos propusemos, suspendendo esta ou outra noção que pudéssemos ter ao chegar junto com cada ceramista e valorizar o seu contexto particular, feito por palavras estruturantes de seu viver, almejando pelas perguntas – em acordo com o mundo-vida de cada participante – encontrar as respostas daquilo que realizam e idealizam com suas práticas:

Imbuídos desse reconhecimento valoroso sobre a palavra de cada participante ao significar sua prática criativa com a cerâmica, coletamos os dados, almejando no contato com cada uma revelar-nos a nós mesmos, descobrindo nas situações compartilhadas o ensejo para aprendermos mais sobre si mesmos ao reconhecermos outrem. Diante disso, vale ressaltar que as fotografias tiradas na pesquisa foram realizadas junto com cada ceramistas, selecionando os cenários e elaborando as representações de modo dialógico com elas, buscando compor registros de acordo com a vontade que cada participante queria ao ser fotografada.

A seguir apresentamos em tabela (4), uma descrição das ceramistas participantes da investigação, nela é possível conhecer com quem e quando aprenderam por fase etária da vida. Vale considerar que procuramos distinguir na coluna Núcleo/Bairro, os agrupamentos com quem cada ceramista compartilha a experiência de criação cerâmica, as referências de aprendizados com Mestras da região em que vivem, os grupos familiares com que realizam as etapas de extração do barro, preparação da argila e queima cerâmica

Tabela 4 - Apresentação ceramistas.

Cidade	Bairro/ Núcleo	Grupo		Artesãs	Idade	Raça/Cor	É ceramista desde...	Aprendeu com...		Está em atividade?
								Nome	Possui parentesco?	
Barra do Chapéu	Ponte Alta	Ceramistas de B. do Chapéu		Trindade	72	Branca	Infância	Felícia	Tia	-
Apiá	Encapoeirado	Grupo das Mestras		Zeli	54	Branca	Adolescência	Custódia	Sogra	Não
				Ivone	59	Negra	Infância	Custódia	Mãe	Não
				Antônia	65	Negra	Adolescência	Custódia	Tia	Não
				Dulce	66	Negra	Adolescência	Custódia	Tia	Não
		Arte nas Mãos		Cristina	48	Parda	Adulta	Mestras do Encapoeirado	Não	Sim
				Marina	50	Parda	Adulta	Mestras do Encapoeirado	Não	Sim
				Jefferson	19	Branco	Adulta	Cristina	Não	Sim
	Garcias	Recanto da Cerâmica		Lourdes	56	Branca	Adulta	Mestras do Encapoeirado	Não	Sim
				Josimara	35	Branca	Adolescência	Lourdes	Mãe	Sim
				Josinalva	27	Branca	Adolescência	Lourdes	Mãe	Sim
Mineiros	Grupo Familiar	Arte Loose	Diná	48	Branca	Adulta	Autodidata	-	Sim	
			Jaqueline	21	Branca	Infância	Autodidata	Mãe	Sim	
	Loíde	56	Branca	Infância	Cacilda	Mãe	Sim			
Itaóca	Pavão	Grupo Familiar		Abraão	42	Branca	Adolescência	Sinhá Ana	Não	Sim
		Ceramista		Ester	58	Branca	Adulta	Sinhá Ana	Não	Sim
	Palmital	Ateliê Oleira Mendes		Marli	49	Indígena	Adulta	Autodidata	-	Sim
Bom Sucesso do Itararé		Grupo Familiar		Mª Rosa	60	Branca	Infância	Rosa Maria	Mãe	Sim
				Ilza	46	Branca	Infância	Rosa Maria	Mãe	Sim
		Grupo Familiar		Luzia	58	Negra	Infância	Joaquina Moura	Avó	Sim

Procedimentos de Análise de Dados

Para análise dos dados coletados, com as entrevistas e fotografias em mãos, realizamos a transcrição das falas das ceramistas almejando descrever a linguagem de cada participante, seus trejeitos e repetições de palavras, as pausas e respirações que guardam no silêncio entre uma sentença e outra toda uma dimensão de vida a ser revivida no tocante às memórias que elas despertam. Desse modo, realizamos a transcrição das narrativas visando apresentar a oralidade e a particularidade de cada ceramista e ao transcrever minuciosamente, encontramos nos trejeitos de cada uma delas uma forma de presentificar este contexto mais do que sedimentar seus discursos segundo uma escrita gramaticalmente correta. Pois como Bosi (2003) nos indicou, a pessoa ao recordar não lembra de uma ou outra imagem, o sujeito mnemônico “Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência” (p. 44).

Com esse intuito, de perscrutar o fenômeno buscando que ele emergja como temporalidade que evoca a presença das participantes, entendemos que ao transcrever a fala ponderando a oralidade, oportuniza-se na leitura das palavras uma entrega e aproximação com as interlocutoras que nos conduz a um despojar dos preconceitos, para encontrar nas narrativas a construção intuitiva das participantes e os componentes de seus pensamentos inerentes à expressão oral.

Ora, poderíamos, contudo, contradizer tal intenção e acintosamente qualificar o espaço da redação acadêmica como sendo destinado à objetividade das normas cultas. Entretanto, como modalidade de investigação fenomenológica, pautada na busca pela essência daquilo que buscamos apreender, avaliamos em nossa escrita a oportunidade para o reconhecimento da diversidade e a oralidade como uma forma legítima de expressão linguística. Sendo assim, atentos com o que o filólogo Marcos Bagno (2009) ponderou, que a língua escrita imposta como um padrão superior inviabiliza o reconhecimento da variedade linguística, buscamos na transcrição meticulosa das falas das ceramistas, a riqueza presente nas infinitas nuances de suas oralidades.

A análise das transcrições foi realizada de acordo com os procedimentos da modalidade metodológica de pesquisa do fenômeno situado, que é organizado em dois momentos. O primeiro, denominado análise ideográfica, é constituído pela procura de unidades de significados, feita após várias leituras de cada uma das descrições para que o

sentido das experiências do sujeito seja compreendido. As unidades de significados provêm das impressões do pesquisador que em intersubjetividade chega ao desocultamento das ideias presentes nos discursos, selecionando-as para convertê-las em um discurso educacional, no formato de afirmações, neste momento, segundo Machado (1994), “Dá-se então a passagem dos objetos para os significados” (p.41). Em sequência “Faz-se, então, através de uma redução, uma síntese das proposições consistentes apresentadas nas expressões reveladoras do pensar do sujeito, constituindo agrupamentos por temas, entendidos como categorias abertas” (p. 41).

Após este momento, segue-se a análise nomotética, buscando transcender o nível individual para o geral do fenômeno interrogado, articulando as compreensões abertas pela análise ideográfica por meio de convergências e divergências, ou idiosincrasias – significações únicas que não se associam aos demais significados encontrados - das unidades de significado. Assim, na estrutura geral do fenômeno “O pesquisador busca, então, determinar quais aspectos das estruturas individuais manifestam uma verdade geral, podendo ser tomadas como afirmações verdadeiras e quais não podem” (Machado, 1994, p.42). Para tanto, nesta etapa é organizada a matriz nomotética (tabela 5), que oportuniza observar o fenômeno como um todo. Deste modo, 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 das categorias, tópico a seguir, apresentaremos as 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).

A primeira coluna da matriz nomotética, apresenta as categorias encontradas acerca do fenômeno de criação cerâmica e possuem como título a falas das/os próprios ceramistas, a saber: Categoria A: “Você quer fazê vasilha de barro comigo?”; Categoria B: “Eu sempre gostei de mexer com barro”.

Tabela 5 - Matriz Nomotética

	Ponte Alta	Mestras do Encapoeirado			Arte nas Mãos			Recanto da Cerâmica			Bairro Mineiros			Itaóca			Bom Sucesso do Itararé			
	I. Trindade	II. Zeli	III. Ivone	IV. Antônia	V. Dulce	VI. Cristina	VII. Marina	VIII. Jefferson	IX. Lourdes	X. Josimara	XI. Josinalva	XII. Diná	XIII. Jaqueline	XIV. Loide	XV. Abraão	XVI. Ester	XVII. Marii	XVIII. Mª Rosa	XIX. Ilza	XX. Luzia
A	1, 2	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 16, 17	1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 22	1, 2, 3, 4, 5	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 18	2, 5, 6, 7, 8, 12	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12	1, 2, 4, 8	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12	1, 2, 4, 5d, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 25	2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13	1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 23	1, 2, 5, 6, 9, 10, 11d, 25, 29, 30, 31, 35, 37, 39, 40, 42, 43, 44	1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 23	1, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 24, 26, 27, 28	1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 21, 23	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16	1, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 24, 26, 30
B		10, 11, 18	3, 16, 18	6	11, 13, 20, 25	10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18	4, 10, 14, 17, 19	1, 3, 4, 9, 10, 11	11, 13, 14, 15	3, 5, 6, 7	9, 13, 14	3, 6, 9, 20, 21, 24	1, 5, 11, 12, 14	5, 6, 19, 20, 21, 22	3, 4, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 36, 38, 41, 45, 46, 47, 48	6, 7, 9, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30	2, 3, 6, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25	4, 5, 12, 13, 14, 15, 16, 17	9, 17, 18, 19, 20, 21, 22	2, 3, 5, 9, 10, 14, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29

Apresentação das Categorias

Categoria A – “Você quer fazê vasilha de barro comigo?”

Essa categoria é formada por unidades de significado das trajetórias das ceramistas em um contexto de encontro de umas com as outras, suas ancestralidades e a tradição do Alto Vale do Ribeira. O título provém da fala de Antônia, Mestra do bairro rural encapoeirado, da região do córrego frio, a frase “[...] você quer fazê vasilha de barro comigo?” (IV-1) remete ao convite que sua tia Custódia a fez, ainda quando criança, para aprender a trabalhar com as cerâmicas. Escolhida para intitular esta categoria, essa frase e categoria nos remete ao saber de experiência feito de ceramistas no contato com o barro, elemento do chão desse lugar ancestral, e os ensinamentos repassado entre gerações feito pelo sentir e sonhar em meio a esse território, as peças cerâmicas e das pessoas com quem compõem o mundo-vida. Ao entrecruzarmos suas trajetórias como ceramistas, desvelamos nessa categoria dimensões representativas de suas práticas, sobrepassando as particularidades dos grupos, acercamo-nos de dimensões que revelam uma rede de relações que apresentam uma identidade intimamente vinculada ao Alto Vale do Ribeira, fortalecida por laços de cooperação e práticas que dotam de sentidos solidários a cerâmica na região. Pelos diferentes saberes anunciados, compreendemos que as ceramistas ao estabelecerem objetivos comuns, têm adentrado em contextos complexos e cidadãos, dado que os sentidos de suas experiências e suas histórias, tem testemunhado e apontado em conjunto para a esfera pública, consolidando demandas específicas ao setor cultural que, juntas, as ceramistas têm configurado e aperfeiçoado, transformando os meios em que realizam seus saberes, criações e vida.

Nesse ínterim, ceramistas não se limitam a conceber sobre suas práticas, aquilo a que poderia se constituir como um projeto destinado a um algo específico. Pois movidas e ativadas pela “ancestralidade” (Tedla, 1995) que a criação cerâmica permeia, são lançadas em direção a novidades que não se reduzem ao retorno financeiro ou na manifestação da beleza de suas peças. Entre a forma e a função que os objetos possuem, está um mundo em interligação com a terra, os rios e os demais seres vivos, dos quais a centralidade vital compõem uma temporalidade própria que dá vigor para as criações nesse território. Para melhor entendermos tal dimensão potente elaborada em meio a ancestralidade, Krenak (2022), atentou:

Estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis. Acontece que, nas narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças. Querem silenciar inclusive os encantados, reduzir a uma mímica isso que seria ‘espiritual’, suprimir a experiência do corpo em comunhão com a ilha, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido. Para mim, isso chega a ser uma ofensa. Os humanos estão aceitando a humilhante condição de consumir a Terra. Os orixás, assim como os ancestrais indígenas e de outras tradições, instituíram mundos onde a gente pudesse experimentar a vida, cantar e dançar, mas parece que a vontade do capital é empobrecer a existência. O capitalismo que um mundo triste e monótono em que operamos como robôs, e não podemos aceitar isso (p. 38)

Como seguem as descrições, a cerâmica na região do Alto Vale do Ribeira, remonta há séculos de existência, suas influências são provenientes dos encontros entre os povos indígenas que viveram nesse território com aqueles vindos de África, ao se relacionarem, tendo sido constituída pelos entrelaçamentos culturais entre as aldeias e quilombos que ali fizeram morada, em um ambiente marcado pela diversidade e interculturalidade.

Qualificar a cerâmica realizada no Alto Vale do Ribeira como representativa da criação negra ou indígena, nos indica uma certa disposição por circunscrever estéticas específicas das múltiplas culturas, diversas entre si, nesta manifestação popular. Ao analisarmos as cerâmicas, tal esforço poderia se constituir na identificação de marcas estilísticas ou temáticas inscritas nos objetos, as quais exigiriam um amplo repertório de registros e análises para apontar com precisão a presença de tais características. Tratamos, entretanto, de objetos cerâmicos populares, cujas funções utilitárias sobrepujaram os aspectos expressivos da forma e que ao longo dos anos, com sua mercantilização, adquiriram novos olhares que alteraram não apenas os formatos até então criados, mas seus desígnios. Alterações que, muitas das vezes, modificaram aos objetos em seus usos com adereços gratuitos e finalidades decorativas. Nisto, urnas, com formas elevadas e arredondadas de grandes proporções, no passado utilizadas para ritos funerários indígenas ou armazenamento de alimentos, atualmente são empregadas como vasos envolvendo pinturas com motivos da flora local, deixando de fazer referência ao que até pouco tempo atrás se destinava.

Entretanto, se até épocas recentes, era possível reconhecer sentidos precisos nos objetos produzidos nos campos das artes populares, e verificar diferentes tipologias,

ordens de classificação, como destacou Nestor Garcia Canclini (2015), diante das mudanças em tempos de globalização, as tentativas de demarcar conjunturas categóricas, desmoronam-se. O que se desvanece, contudo, “[...] não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos autossuficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente ‘expressão’ de seus criadores” (p. 22).

Diante desse cenário, nessa categoria abarcamos as cerâmicas sob a análise das transformações no contexto em que são produzidas, encontrando nas significações acerca da tradição cerâmica, significados que possam desvelar processos educativos inerentes às suas dinâmicas populares, características de um cotidiano inventivo. Neste intuito, nos voltamos para esse território, encontrando nas tramas que constituem a prática social da criação cerâmica, reflexões coletivas sobre sua produção situada. As memórias, as raízes que a firmam nessa região, podem ser apreendidas na fala de Marli, ceramista de Itaóca, ao observar as diferentes etnias que compõe seu histórico familiar e que povoaram a região:

A minha vó não mexia com nada disso, minha bisa que mexia com barro, ela faleceu quando eu tinha cinco anos. Por isso que eu falei que foi como uma sementinha que foi plantada lá dentro, né? Ela era indígena, o povo que vivia na região da gente era os Guarani e tinha os Carijó também, mas eu não sei te falar qual que era a descendência dela, daí, assim, já a parte do meu bisavô era negro, né? Era aqueles escravos fugitivos, que foram da parte do meu pai, né? Daí, da parte da minha mãe, foi a mesma coisa, a minha bisavó é alemã, veio da Alemanha fugindo da guerra e meu vô, por parte da minha mãe, foi índio, caçado a laço, domesticado, então dos dois lados a gente tem o alemão, o negro e o indígena, tudo, né? O meu biso, por parte de pai, os pais deles eram escravos, e aí, quando teve a lei, lá, ele já era um menino, acho que de uns 10, 11 anos, né? Quando foram libertos os negros. E daí, da minha mãe, já são alemães e índios também, essa miscigenação. Naquele tempo eles não eram de contar muita história para gente, mas essa história a gente sabe porque um tio meu que morava aqui, ele gostava muito de contar das histórias, contava muitas histórias daquele povo mais antigo da nossa família, mas era bem assim, desse jeito, sabe? Então eu acho que tá no sangue já, isso, né? (XVI-24)

A intensa troca entre povos no Brasil foi geradora de um caldo cultural potente, no qual as manifestações originadas, são provenientes das contínuas trocas entre as múltiplas matrizes étnico-raciais, indígenas, brancas e negras, expressas em uma inúmera variedade de técnicas e expressões, herdeiras das tradições culturais. Contudo,

a diversidade que podemos reconhecer como geradora de estéticas culturais variadas no contexto histórico brasileiro, podem escamotear em seus relatos a existência de violências e de expropriação material e simbólica entre os povos, sobretudo do europeu invasor sobre indígenas, africanos e afro-brasileiros. Como resultado, o mito de uma democracia racial em solo brasileiro é algo a ser continuamente questionado e criticado, haja vista o racismo estrutural que se faz presente na sociedade brasileira.

Ainda que tenha servido para a superação de teorias raciais deterministas no início do século XIX, há que se ressaltar que um pensamento identitário nacional marcado por certa ideia de pluralidade, foi também mote para o desinteresse acerca dos afastamentos entre culturas e de seus reconhecimentos pelo viés da diversidade. Aspecto este que resultou na tentativa de invisibilidade e apagamento das heranças culturais e artísticas dos grupos descendentes de povos reconhecidos como minoritários de direitos (negros e indígenas), ainda que majoritários em número, aos quais, sob a contínua desvalorização tiveram na história a destituição do direito à diferença, tão necessária para a valorização das identidades. Dimensão que pode e deve ser tratada de modo relevante, como ao nos depararmos com relatos como da ceramista Maria Rosa, bisneta de indígenas Kaingang e quilombolas, da cidade de Bom Sucesso do Itararé:

O biso que foi para tribo e eles viveram lá, na aldeia. Porque tinha aqui uma senhorinha que morreu há pouco tempo e ela conheceu muito. E ela sempre contava que aqui tinha muito índio, e muito bugre, daí, ela contava, bugre é esses tipo, mais como se diz, quilombola, deixa os cabelão preto, deixa os cabelo espetado para cima. Meu pai era descendente de quilombola, meu filho mesmo que faleceu teve uns cabelos bem liso, já o meu cabelo não. Esses índios que era bisavó da minha mãe, que era minha tataravó, era do Rio Grande do Sul, por parte da minha mãe, os indígenas vieram do Rio Grande do Sul, não sei de que parte, eles são Kaingang. Eles passaram para Serrinha, moraram aí um pouco tempo e seguiro em frente, até que eles contam que não sei se é mentira deles, que eles pegaram ela a laço. Porque ela era bem..., porque ela ficou lá, era bem selvagem mesmo a minha bisavó, minha família era toda dessa região. Eu sou a filha mais velha, estou com 60 anos (XVIII-18).

Ademais que a história da humanidade é a história dos intercâmbios culturais, há que se reconhecer que muitas das vezes tal fator tenha ocorrido de maneiras brutais, como temos visto reiteradamente descrições das ceramistas comentando suas ancestrais pegadas a laço. Para se referir às suas origens indígenas, a Mestra Ivone (figura 14), indicou: “Nasci aqui, a casa azul ali era da nossa mãe, minha vó também viveu aqui,

morreu com quase 100 ano. A mãe da minha mãe era fia de índio, pega no laço. O nome dela era Tride. Chica Tride, só que eu num cheguei a conhecê ela, minha bisa” (III-11). Na esteira dessa memória, que carrega um contato agressivo, a expressão pega no laço conota e naturaliza um ímpeto de violência que é esmagador, silencia ao estupro e cativoiro sofrido por essas mulheres e trivializa a desumanização a que os povos indígenas, sobretudo as mulheres, vêm sofrendo desde a invasão, colonização e colonialismo no Brasil. A indígena e doutora Mirna Silva (2018), pertencente ao povo Kambeba Omágua-Yetê, do Amazonas/BR, em artigo que revisita a frase, entende que por detrás dessas palavras, a história da mulher pega no laço significa que ela “[...] será violentada, levará surras, será deixada sem comida e torturada para ser ‘amansada’ e ‘extinguir o jeito violento’, obedecendo a todos os comandos agressivos sem reações” (Silva, 2018, p. 755).

Figura 14 - Mestra Ivone com dois de seus filhos.



Fonte: Waldeck (2002, p.3).

A desqualificação como selvagem para se referir aos grupos indígenas em proveito de um projeto de civilização e desenvolvimento³⁰, normaliza e amortiza um imaginário que tem de ser combatido com os valores e protagonismos de tais grupos, que ainda hoje seguem violentados. Povos que sistematicamente têm sua dignidade atacada, e, embora tenham o reconhecido direito à diferença, na Constituição da

³⁰ “O desenvolvimento, enquanto proposta global e unificadora, desconhece violentamente os sonhos e as lutas dos povos subdesenvolvidos. A negação violenta do que é próprio desses povos foi muitas vezes produto da ação direta ou indireta das nações consideradas desenvolvidas: recordemos, por exemplo, a atuação destrutiva da colonização ou das próprias políticas do Fundo Monetário Internacional” (FMI) (Acosta, 2016, p. 50).

República Federativa do Brasil (Brasil, 1988), são subjugados pela sistemática negação de suas visões de mundo.

Diante de tal pluralidade de universos, Daniel Munduruku (2017), reforça o quanto expressões preconceituosas e montadas sob os escombros de memória indígenas que resistem, não pode ser banalizada como coisa qualquer:

Penso que a maioria das pessoas não se dá conta de que esta narrativa é repetida tantas vezes e de forma poética para esconder uma dor que devia morar dentro de todos os brasileiros: somos uma nação parida à força. Foi assim com os primeiros indígenas forçados a receber uma gente que se impôs pela crueldade e pela ambição; uma gente que tinha olhares lascivos contra os corpos nus – e sagrados – das mulheres nativas. Foi assim com os negros trazidos acorrentados nos porões de navios para serem escravos de pessoas que se sentiam superiores apenas por conta da cor de sua pele; as mulheres eram usadas como domésticas e como amantes gerando ‘brasileiros’ que eram desqualificados porque cresciam sem pai (Munduruku, 2017, p. s/n).

Luzia, moradora de Bom Sucesso de Itararé e filha de pais e avós quilombolas descreve:

Meus pais eram de quilombos, eu não sei de qual que eram, mas os dois vieram, assim como meu vô e minha vó. Era um quilombo longe, porque eles saíram fugidos de barco dos lugares que eles vieram. Eles vieram fugidos de barco da escravidão. Daí ele se alojaram na Serrinha, na verdade eles se alojaram no mato de dentro do município de Apiaí, fica entre Apiaí e Itapeva, e, daí, depois, eles vieram para Serrinha. Daí, da Serrinha eles saíram de lá e vieram para cá. Daí, eu não terminei de me criar com eles porque eu vim trabalhar em Itararé com 11 anos. Minha bisavó que fazia peças, ela era de quilombo também e ela não veio pra cá porque tava muito doente e faleceu, chamava Joaquina Moura, conheci ela muito pouco porque eu era bem pequena... E não aprendi as peças com ela, fui aprender só com a minha sogra. A minha sogra é da região da Serrinha, ela aprendeu com a vó Rosa, a bisavó Rosa. Ali, faz... Meu marido falou que faz mais de 200 anos que eles fazem peças ali na região da Serrinha, [...], o pessoal era tudo mestiço, índio, né? Só que já morreram tudo, né? Meu marido ele tem origem, minha sogra também, tudo meio misto (XX-8).

Ao trazer sua história, Luzia demonstrou o quanto que o Brasil, apesar de ser constituído pelo encontro entre diversos povos e culturas, como nos descreve Nilma Lino Gomes (2012), houve um esforço premente desde a abolição em ocultar as contribuições da população negra na construção do país. A ceramista Luzia (figura 15)

ao revelar suas raízes africanas e indígenas, demonstrou o quanto sua história foi permeada de enfrentamentos constantes, tendo de sair de casa para trabalhar aos 11 anos para ser babá de crianças e enviar dinheiro para o sustento de sua própria família, à qual ela segue se dedicando através dos cuidados e da renda obtida na produção cerâmica. Luzia explicita que sua vida daria um livro:

Fiquei seis meses em Itararé, não deu certo o primeiro emprego, fui pro segundo em Itapeva quando eu peguei uma criança com seis meses que não sabia nem o que era comida. Eu achei lá o serviço melhor. Quando eu sai de lá dessa casa, que eu considero eles como meu pai e minha mãe até hoje, eu tinha já 22 anos. Eu criei ele, quando eu saí de lá, ele já tinha ido pro segundo ano escolar, ele já tava na segunda série. Aí, daí, essa vira volta, eu voltei a mexer de novo, depois. Porque eu voltei para casa, vim passar as férias na Serrinha com 23 anos e acabei casando, aí não voltei mais, eu voltava de 6 em 6 meses, vinha, né? Trazer algumas coisas para eles, quando não trazia eu mandava compra pra eles, porque eles eram bem carentes, sabe? Daí eu trabalhei mais para ajudar eles. Por isso que eu falei para você que se fosse para eu contar desde o comecinho, dá um livro. Mas, aí eu comecei e tô até hoje, lutando com meus netos, que são minhas criança do mesmo jeito, e lutando com as minhas peças. Tenho 4 filhos, dois casal. [...] Vou ser bisavó já! (XX-11,12).

Figura 15 - Luzia em sua oficina segurando um dos vasos criado por ela.



Fonte: O autor.

Luzia, Maria Rosa e Ivone, em suas falas, afirmaram com as histórias de suas origens, a expressão das muitas lutas que seus antepassados enfrentaram e que suas descendências ainda enfrentarão enquanto suas histórias não forem anunciadas como elementos significativos na invenção do que somos: brasileiros. Perante tal desafio, valemo-nos da fala do antropólogo Darcy Ribeiro ao abrir o documentário audiovisual sobre seu livro *O povo brasileiro*. Apontando ao espectador com o dedo em riste sobre à tela, o antropólogo disse: “Preste atenção: nós temos que inventar o Brasil que nós queremos” (*O povo brasileiro*, 2000). Os saberes da ancestralidade são fundamentais nessa busca e podem provocar a uma responsabilidade histórica dada na continuidade de nossas próprias experiências. São riquezas provenientes do respeito às histórias de outrem, bisavós e avós, que em seus relatos apresentam angústias, anseios e humanidade que reverbera com sentidos no presente. Tempos pretéritos feitos pelas experiências de antepassados, dos quais os relatos são plenos de sabedorias por abrigarem histórias de processos educativos de luta e resistência de tais pessoas e comunidades.

Pela ordem colonialista guiada obstinadamente pelo domínio e pela violência, o Brasil foi inventado pelas dores de mulheres e homens cujos corpos foram negados e destinados ao esquecimento. Despojados de sua essência, foram obrigados pela escravização a levantarem sobre os ombros, com muita luta e assassinatos de ancestrais, o sonho do colonizador de enriquecer e atualmente modernizar o mundo através do neoliberalismo, tendo de se subjugar às ambições colonizatórias e extrativistas de toda natureza (Acosta, 2016). Valorizar as resistências enfrentadas por Luzia, Maria Rosa, Ivone e tantas outras ceramistas, perpassa nos voltarmos às suas trajetórias e observarmos os vínculos com os territórios, confrontando noções hegemônicas que privilegiam a ciência e técnicas eurocêntricas como sendo únicos padrões de conhecimentos válidos, levando a epistemicídios e a invisibilização de pessoas, comunidades, culturas e artefatos daqueles eurocentricamente considerados como não modernos e civilizados, classificando-os como primitivos e selvagens.

Ao tratarmos dos processos educativos de lutas e resistências destas pessoas e comunidades ceramistas em prol da transformação desses cenários, podemos observar que em meio as peças cerâmicas, artesãs criam suas próprias existências ao fortalecerem suas identidades, “[...] o que inclui formas de sentir, de pensar, e de atuar em um mundo que se vai constituindo, ele mesmo, através de variadas insurgências e irrupções que

buscam constituí-lo como um mundo humano³¹” (Maldonado-Torres, 2017, p. 27). A atividade cerâmica assim concebida, é parte de um projeto e perspectiva de justiça social e cognitiva, tão atrelada às lutas pelo direito a educação, saúde, cultura, trabalho, moradia, lazer, liberdade, solidariedade e fraternidade/sororidade, necessárias para uma existência humana digna e, portanto, crucial para a re-existência (Albán Achinte, 2013). Dimensão em que a comoção e a ação constituem elementos essenciais para uma revolução sensível e estética, pois nesse movimento intencional de voltar-se para si para se reconhecer e valorizar existencialmente, ceramistas partem dos níveis dos esforços, do suor material e simbólico empregado na construção de um viver ético, aberto para outrem e a diversidade.

Entre a razão e a emoção estão os motivos de uma vida enraizada na luta, no sentipensar dado na elaboração de conjunturas valorosas, densas de sentido que estão os relatos que agregam e convidam a um compartilhar construtivo das experiências já vividas nesse contexto de comunidade (comum-unidade), como as da Mestra Dulce:

Mas que nem, eu sou eu sozinha com as minhas crianças, levava minhas criança pra escola, quando elas voltava me ajudava, quando elas não tava indo, quando eu não tava fazendo vazia, elas tava indo pra roça, porque eu trabalhava na roça também, né? Tava com criançadinha nova, criançadinha pequena, tinha que tá trabalhando, né? Bom. Aí, quando vinha as folgas a gente ia fazer as vasilhas, em tempo frio também fazia vasilha. Graças a Deus! Então, eu ganhei um bom dinheiro, não fiz coisa mior porque a gente pega o dinheiro com uma mão e sortia com a outra, né? Família grande, né? (V-6).

Do mesmo modo como o feito pelo ceramista Abraão, discípulo de Mestra Sinhá Ana:

A Sinh’Ana é conhecida minha, filha de índia e pai quilombola, então, é bem do tempo dos escravos, né? Aqui tem quilombo, tem o Cangume, o Porto Velho. O Cangume fica oito quilômetros daqui. Lá eles são descendentes de negro mesmo, tem até o sotaque, o jeito de falar, conversar, mesmo, que nem a gente aqui tem sotaque caipira, né? Seria interessante essa atividade lá, mas já morreu os antigos que faziam, os primeiros negros, os índios, mas não houve interesse da parte deles, né? Então, a Sinh’Ana era lá do quilombo, de lá ela veio mora perto de Itaóca, ali em um bairrinho, o Gurutuba, daí ela começou a construir uma casa ali e os familiares veio morar com ela, ali é tudo parente, ali. Diz, ela, que trazia o barro na cabeça, no balaio, lá do Cangume pra trabalhar aqui, dá dez quilômetros. Ela contava essa história. E ela nem sabia que tinha o barro na frente da casa dela.

³¹ Tradução livre

Aí um dia ela foi buscar água no rio e o pé dela deslizou, assim, aí, ela fez o teste do barro pra panela e viu que deu certo pra fazer panela. Aí ela não trouxe mais o barro de lá. Imagina, trazer o barro de lá na cabeça, porque naquele tempo era diferente, não tinha carro, com esse pessoal era tudo na cabeça, o balaio na cabeça, carregava longe aqueles peso. Aí, depois que ela achou o barro, foi de boa. Quando aprendi era barro dela (XV-31).

Abraão, ao rememorar a trajetória da Mestreira, disse que aprendeu com um barro encontrado por ela já no bairro rural da cidade de Itaóca. Em sua fala, ele demonstrou o reconhecimento da trajetória de Sinhá Ana e dos esforços dela para que chegasse até ele a oportunidade dos ensinamentos do barro, elemento ímpar na construção de sua identidade ceramista. O escorregão de Sinhá Ana, relatado por Abraão, não foi inesperado, ele é o resultado de uma vida, de longas caminhadas segurando quilos e quilos de barro sobre a cabeça, atravessando quilômetros de ladeiras, matas, trilhas em terrenos acidentados até encontrar o barro certo. Metaforicamente, seu escorregão pode representar mais o empurrão da vida em meio a uma região que tem tido um dos menores Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) do estado de São Paulo e coleciona maldizeres como “[...] região da pobreza’, ‘terras sem oportunidades’, ‘ali só tem banana e palmito’, ‘nada dá certo’, ‘para ser alguém é preciso sair’” (Fonseca; Castañe; Peruchi, 2020, p. 25). Para a Mestreira, entretanto, o escorregão nessa terra que tanto conheceu bem, poderia ser o resultado de um dos tantos ataques à integridade e identidade afrodescendente em um Brasil que reluta à demarcação das áreas quilombolas e indígenas (Andrade; Tatto, 2013). Uma vez que ao ser negado a essas populações o direito à terra, é lhes dificultado o acesso a variados serviços públicos e bem feitorias para sua dignidade. A Mestreira Sinhá Ana não caiu e seu testemunho continua em pé junto com as memórias das inúmeras antepassadas que resistiram e impregnaram com seus “saberes de experiência feito” (Freire, 2005) ao barro dessa região, o que nos garante afirmar que suas ancestralidades fundam a tradição cerâmica do Alto Vale do Ribeira com um histórico que é encanto, tal como Sinhá Ana a validou em entrevista concedida à Ana Heye e Elisabeth Travassos” (1989).

O reconhecimento de Sinhá Ana e de tantas outras Mestreiras da região, é ancestral na medida que nos demonstra os valores de um passado imerso em enfrentamentos, e que podem nos ensinar ao mobilizarem a esperança que um dia comoveram, suscitando motivações que fazem valer as lutas naquilo que elas representam no agora. A ancestralidade para saberes africanos e indígenas, é baseada em noções de

encantamento, de tal modo que a condição de morte, associa-se diretamente ao esquecimento, ou seja, à perda de potência. A continuação da vida, acompanha aos encantados para um outro status na sociedade:

Um ancestral de um determinado grupo, mesmo na condição do que conhecemos como desencarnado, ocupa uma condição de vivo, uma vez que interage, é lembrado, é reverenciado e participa das dinâmicas da vida e do cotidiano daquele grupo. Nesse caso, a condição de não vivo estaria vinculado ao cotidiano daquele grupo (Simas; Rufino, 2018, p. 31).

Sendo assim, a ancestralidade como elemento cultural, pode se relacionar com tudo que compõe a vida. Conforme Simas e Rufino (2018), essa é uma perspectiva que emerge das plantas, dos rios, das pedras, do barro, da cerâmica e tudo pode estar em condição de desencantamento ou encantamento, assegurando a identidade e a herança de um lugar pelos antepassados.

Entre gerações, o território assim firmado, é um lugar para se chamar de próprio, tal qual a Mestra Zeli (figura 16) reconheceu: “É o lugar da gente, né? Muita gente saiu para morar fora, longe, né? Muitos foram, a gente ficou, ficou, né? Tenho meus filhos, tenho os filho casado todo já, tenho neto, tudo no mesmo lugar” (ZELI, II-12).

Figura 16 - Mestra Zeli segurando um vaso criado por ela.



Fonte: O autor.

Nesse ambiente, feito de compromissos imersos em sentimentos que qualificam ao mundo com propósitos valorosos, nos valemos da fala de Marina, participante do grupo Arte nas Mãos do bairro encapoeirado em Apiaí, que, ao dizer sobre suas origens, comentou com estima sobre sua parteira, reconhecendo os tratos de maestria que ela teve consigo e com tantas outras pessoas na região do bairro rural encapoeirado:

Então, eu sou filha de agricultor, nasci aqui mesmo, quer dizer aqui não. Eu nasci num... bem no meio do mato, porque naqueles tempo era parteira, né? Não tinha hospital minha mãe e eles tinha um terreno até pra esses lado pra cá. Aí eles ficavam a semana toda lá. Aí, nesse lá, de paiol de sapê que eu nasci, pelas mãos da parteira. Ela que me trouxe ao mundo. E nós trabalhamos sempre na lavoura assim, sabe? Nasci, ia trabalhar na roça, com meu pai, com a minha mãe, com os meus irmãos, ia todo mundo pra roça. Igual eu tava te falando, que a gente toda vida sempre fomos pobre. Eu digo pobre assim, não porque era de miséria. Era porque tinha que trabalhar todo mundo. Mas graças a Deus nunca faltou nada, assim, porque sempre tivemos o que comer pra nós e ajuda os outros ainda (VII-1).

Em suas palavras, Marina nos remeteu a esse outro lugar onde a modernidade com suas técnicas não havia se estabelecido e que ainda hoje se mescla com ares de diferença. Nasceu no campo em uma casa de sapê e ao falar da senhora que realizou seu parto, distinguiu as mãos dela como hábeis.

Lourdes, que foi participante do grupo Arte nas Mãos e hoje possui espaço próprio junto com sua família, o Recanto da Cerâmica, do mesmo modo, sempre morou nas redondezas do bairro encapoeirado e distinguiu nos modos de viver de seus progenitores, uma simplicidade da qual ainda hoje se acerca e tem como referência.

Ah, eu nasci aqui mesmo, aqui perto, nunca saí morar em outro lugar. Nasci de família, assim, meu pai é daqui mesmo também, minha mãe do encapoeirado, distrito do encapoeirado, e eram tudo gente, tudo simprinho assim, também, daí foram... Eu sou a filha mais velha de dez irmão, estou com 55, sempre trabalhando na roça. Como nós era assim, a família grande, já desde os 5 anos os mais grandinhos, de 5 anos pra cima meu pai já levava pra roça pra... A roça era tudo perto assim, às vezes ele prantava umas roça mais longe no terreno de alguém assim, mas ele já levava, arrumava um cavalinho pra cada um, uma enxadinha pra cada um e levava nós pra roça, pra num fica fazendo arte, pra num fica fazendo... Aí, minha mãe sempre com criança pequena, às vez quando ela tava grávida, num ia pra roça, mas quando ela não tava com criança pequena, quando sempre que ela podia, ela ia. Catava as criança e levava também, era isso, desse jeito a vida. Sempre plantando milho, feijão, criando porco, galinha, essas coisa. Aí, logo quando eu tinha 10 anos, ele começou a plantar tomate, aí a gente se envolveu no tomate também, além das outras plantas,

tomate também, aí a gente ficava..., foi..., cresceu assim na roça (Lourdes, IX-1).

Lourdes (figura 17) apresentou sua infância, destacando os saberes apreendidos na lavoura e que carrega consigo para vida toda, mantendo em prática a atividade agrícola nas terras em que nasceu. Ao dizer de seus dez irmãos e da ida para a roça desde pequenos, podemos inferir sobre as situações do trabalho, o cansaço e todas as dificuldades que a lida suscita, mas também das brincadeiras e descanso durante as atividades, o contato com a terra e o prazer do campo que deslocam um sentido de agricultura feita apenas de enxada afiada e sol a pino. Espaços em que pais, mães, avós, irmãos e vizinhos, deslindavam seus mundos na contínua troca de seus esforços na construção daquilo que juntos construía, o cotidiano de um lugar feito por tradições, saberes feitos também por sensações em meio ao campo.

Figura 17 - Lourdes segurando um vaso que faz referência a uma urna.



Fonte: O autor.

Loíde, ceramista da cidade de Apiaí, e que produz junto com o grupo Arte Loose no bairro rural mineiros, do mesmo modo, ao dizer de sua infância, ressaltou como desde a pouca idade teve contato com as dinâmicas da agricultura familiar:

Meu pai era produtor rural, plantava tomate, abobrinha, pimentão... Eu cresci na roça, ajudava, nós trabalhava tudo, tudo nós trabalhava ajudando desde os 7 anos, mas ajudava o pai na roça, trabalha na roça. Daí chegava lá na hora de ir para a escola, a gente corria tomar banho se arrumar para ir para escola. Era 3 km que a gente ia, acordava cedo e ia, acordava cedinho, aí, ia trabalhar na roça, aí o pai media pra gente lá, o..., no dizer caipira, né? A tarefa, que era um quarto que

media, que era pra gente capinar, aí a gente ajudava. Capinava tudo aquela medida ali até na hora do almoço. A gente ia pra casa, almoçava, se arrumava e ficava pronto para ir para escola. Aí andava 3km, a escola era de tarde, de meio-dia para frente. Nós somos em três, uma irmã e um irmão que eu tenho (XIV-2).

É predominante entre as ceramistas a vivência em bairros rurais, e muitas delas acompanharam aos familiares nos afazeres agrícolas desde a infância, aprendendo a encontrar nas atividades do campo um compromisso que se divide em jornadas diárias com outras atividades. Nesta dinâmica em que toda a família é participante de um mesmo projeto de sustento, compartilhado de forma intergeracional e organizado por afazeres de um cotidiano em meio rural, as práticas realizadas foram dotadas de aprendizagens que acompanharam o próprio movimento de seus integrantes, seja com o pai ou a mãe ao realizar o plantio, o cuidado das/os irmãs/ãos durante um período do dia, os tratos com os animais e outras tarefas.

Cristina, ceramista participante do grupo Arte nas Mãos, nasceu e cresceu, assim como sua irmã Marina, no bairro encapoeirado e para falar do gosto que sente de provir de uma família de agricultores, enraizados no lugar onde nasceram, ela qualificou sua origem com sendo de uma família boa reconhecendo nas muitas atividades exercidas com a lida agrícola um prazer, proveniente do contato com o campo e nele, de um ofício:

A gente nasceu e se criou aqui mesmo desde a infância, e a gente, né? Veio de uma família muito boa, humilde, mas muito boa, meu pai, né? Ele me educou muito bem, a gente teve uma boa educação, e a gente aprendeu a fazer de tudo, trabalhar na roça, né? E... Até pouco tempo eu trabalhava na roça, agora que eu não trabalho na roça, depois que eu entrei pra trabalhar aqui no artesanato e assim, nós vai (VI-1).

Por essa ponderação, Cristina declarou que aprendeu e todos irmãos aprenderam, imbuindo em seu julgamento a palavra bom tanto pelo conteúdo de um trabalho que pode exercer ainda hoje, quanto por nele distinguir uma maneira legítima de construir o próprio mundo. Ao dizer que nasceu e se criou no mesmo lugar que seus pais, e que ela e seus irmãos foram todos muito bem educados, a ceramista nos traz em sua reflexão noções daquilo que julga compor uma família atenciosa e que, para além dos saberes sobre tantas atividades como plantar, colher, criar animais, reconhece em suas práticas os contornos que dão formas a sua própria existência.

Cristina (Fig. 18) também relembrou com boas memórias o tempo de infância em que passava o dia todo junto com os pais, chegando a acordar cedo da madrugada para auxiliar a mãe nos afazeres, como acompanhá-la na ida ao monjolo na beira do rio para fazer farinha. Citou até mesmo que atualmente há ainda pessoas que utilizam o monjolo elétrico, mas destacou que é um processo mais industrial em contraponto à maneira que faziam antigamente, pois, por utilizarem as forças da natureza, era outra técnica, a artesanal:

Daí, aí... era muito bom, é uma coisa assim, que cê tem saudade, sabe? Da infância da gente, na verdade, né? Daí a mãe fazia, a mãe levava nós pra dormir no monjolo, passava frio no monjolo, porque era frio lá, sabe? Porque era tempo que a gente era muito, muito pobre memo, já digo, e a gente ia dormi no monjolo pra acordar de madrugada pa botar o monjolo pra socar pra tirar a massa pra fazer farinha, daí aquela massa cê peneirava numa peneirinha bem fininha a massinha pra fazer a farinha, era uma farinha muito boa, até hoje tem gente que faz, sabe? Mas já não é mais no monjolo. Aqui mesmo na Associação do Garcia tem o monjolo, mas já é aquela de força, máquina, né? Aquela de força já, sabe? Não é à água, assim, eles fazem a farinha de monjolo e fica a mesma coisa, mas é diferente, já é mais industrial, né? (VI-8).

Figura 18 - Cristina segurando vaso criado por ela.



Fonte: O autor.

Por esse envolvimento com as atividades do núcleo familiar e vizinhança no bairro rural, o aprendizado sobre o manejo do solo, as técnicas e afazeres do campo agrícola, foram ensinados e aprendidos por muitas das ceramistas nos processos integrais das atividades. Ao dizer de sua infância e da lida no campo, Cristina a apresentou-a não como um quê fazer de resquício de um passado sem oportunidades, na

qual a labuta com a terra era uma única alternativa, mas como ensino que teve nos princípios da alteridade e da resistência coletiva os desafios e solicitações que o mundo assim dispôs por gerações.

Lia Fukui (1979) em estudo antropológico sobre bairros rurais de São Paulo e Bahia, tratou de temas como a família, parentesco e vizinhança e destacou aspectos fundantes de momentos da vida cotidiana de grupos populares ao tratarem das doenças, da morte e da festa. Como resultado, pontuou que a solidariedade, a reciprocidade e relações igualitárias são marcantes nos processos sociais de reprodução do saber de sítios tradicionais dessas regiões. Nesse sentido, ao observarmos as unidades de significado que tratam de suas infâncias em bairros rurais, as ceramistas confirmam tais aspectos ao nos apresentarem as teias e tramas nas quais conformam estruturas concretas de produção e reprodução de seus saberes e vida no campo, bem como de controle do seu exercício. A tradição que carregam dessa origem, está nos conhecimentos das mães e dos pais ensinados a cada um dos filhos e sua validação como sendo portadores de princípios que corroboram com o apego à aspectos simbólicos compartilhados em meio a esse lugar, no qual o resultado dos empenhos coletivos desponta na solidariedade familiar e comunitária como abundante e que podem conduzir a um viver que gera satisfação nesse território.

O prazer que ceramistas cultivam por estarem no campo, é parte do gosto que elas mesmas têm de criarem suas peças cerâmicas com as formas que seu viver lhe ensinou, formas que expressam a admiração pelos valores que possuem e que lhes provê a felicidade de serem ceramistas. Isso é a vida de cada uma delas, suas histórias e trajetórias em que se reconhecem e sabem dos desafios que possuem. Nela, suas miradas se estendem adiante e estabelecem em suas caminhadas, sentidos desafiadores das possibilidades nas quais se encontram, seja com a provisão do dia a dia, com o prazer de fazer o que fazem, artesãs nos demonstram em suas atitudes ao admirarem o seu contexto, um certo movimento próprio, lançado ao mundo tal qual Freire (1997) nos indicou, interpretando-o em seu aspecto transformador:

‘Ad-mirar’ e ‘admiração’ não têm aqui a sua mesma significação usual. Ad-mirar é objetivar um ‘não-eu’. É uma operação que, caracterizando os seres humanos como tais, os distingue do outro animal. Está diretamente ligada a sua prática consciente e ao caráter de sua linguagem. Ad-mirar implica pôr-se em face do ‘não-eu’ curiosamente, para compreendê-lo. Por isto, não há ato de conhecimento sem admiração do objeto a ser conhecido. Mas se o ato

de conhecer é um processo – não há conhecimento acabado – ao buscar conhecer admiramos não apenas o objeto, mas também a nossa admiração anterior do mesmo objeto (FREIRE, 2001, p. 63).

No processo epistemológico do admirar, o filósofo e educador sublinha a importância de construir conhecimento pela prática, em que os conhecimentos ao serem transmitidos, são recriados conforme se admira o objeto a ser conhecido. Neste aspecto, podemos entender que ceramistas, ao se voltarem sobre suas próprias vidas, buscando admirá-las se voltam à razão de ser de suas conjunturas. O envolvimento com o campo e a lavoura, é parte da experiência de todas as ceramistas, seja pela origem dos pais ou avós agricultores ou ainda como escolha dessa profissão, a vida nos vários bairros rurais do Alto Vale Ribeira é feita de vínculos com a terra e resultam na formação de laços amplos, de afinidades que originam modos de conceber a vida e refletir sob o meio em uma relação de complementariedade, associações que abrigam saberes e valores que influenciam toda uma trajetória. Conhecimentos estes, provenientes desse movimento que faz as ceramistas adquirirem para si a realidade em que estão inseridas ao tomarem o próprio viver como causa dos diferentes posicionamentos frente ao mundo em um contínuo estar sendo o que almejam para si.

Nesse meio agrícola familiar, em que cada participante com seus esforços contribui para o conjunto familiar, o fazer cerâmico constituiu-se parte complementar dos afazeres, tendo seus ensinamentos ancestrais repassados de mães e avós, para filhas e netas, requerendo grande dedicação no período entre safras – colheita e plantação. Loíde desde pequena acompanhou sua mãe nos afazeres da prática cerâmica:

Eu aprendi a fazer as peças quando eu tinha 12 anos. Aprendi com a minha mãe a fazer as peças, a gente morava num sítio, na cidade de Apiaí, bairro Pinheiro Verde. [...] Nós tirava o barro lá do sítio mesmo. [...] Ela aprendeu com a madrinha dela a Maria. A madrinha dela morava no campo, não tem peça dela por aqui, faz muito tempo. Eu não sei com quem ela aprendeu. [...] Ela chamava Cacilda de Oliveira Rosa, ela aprendeu no bairro Cambutas, onde ela cresceu, um bairro perto da Ponte Alta (XIV-1).

Em Bom Sucesso do Itararé, ainda quando o forno e espaço de atividade cerâmica era fora da cidade e que para o seu acesso havia a necessidade de andar cerca de oito quilômetros, Ilza acompanhava sua mãe desde menina, até depois, quando também era mãe e levava suas crianças, em suas palavras:

E fui aprendendo cada vez mais, porque agora... com a minha mãe. Minha mãe gostava que eu ia junto, às vezes eu não tinha condição de ir e ela queria ir, e me chamava, e falava, vamos comigo! E eu ia. Às vezes levava os filhos quando eles estavam maiorzinhos. Quando não levava, ia só eu com ela mesmo. Pra todo lugar eu ia junto com a minha mãe. Comecei a fazer mesmo, aprender, desde os meus 15 anos que eu aprendi a fazer sozinha, sem as peças, eu começava, mas ela que terminava para mim as peças, às vezes ficava um patinho meio torto e ela dava uma olhadinha e terminava as peças (XIX-5).

Do mesmo modo, a Mestra Ivone, filha da Mestra Custódia (que teve papel muito significativo em toda o entorno do bairro rural encapoeirado, e principalmente no ensino de seus familiares que moraram na região conhecida como o córrego frio), nos disse: “Eu aprendi com a minha mãe, né? Que é a Custódia, a minha mãe aprendeu com minha avó. Aprendeu e passou para nós, né? Daí... O quanto ela conseguiu trabaiá, eu ajudei, porque eu trabalhava com ela desde os doze anos” (III-2). Os modos como recebeu o ensino cerâmico foi, assim como as demais tarefas em meio rural, com a prática: “Fui aprendendo trabalhando junto, né? Daí fui aprendendo. A vida toda ela fazia aquilo pra ajuda na casa, porque a única coisa que tinha pra ajuda era aquilo” (III-4).

As ceramistas Antônia e Zeli, reconhecidas como Mestras no bairro encapoeirado aprenderam com a Mestra Custódia, tia e sogra de cada uma respectivamente, e encontraram na cerâmica um ofício que também repassaram para suas filhas e filhos:

Eu aprendi com duas pessoas, com a Custódia, depois a Eleonora, as duas são falecida. Só sei que lembro que comecei bem criancinha, tinha na base de uns 10 anos. Isso foi tudo lá pra baixo, nós era tudo criancadinha e andava junto e a gente se criando junto ali, daí ela perguntou, **você quer fazê vasia de barro comigo?** Eu falei, ah, eu vô interessa em fazê um pouco de vasilha, daí eu entrei fazendo aquelas pecinhas pititiquinha, pititiquinha assim, nem me ensinou a fazer vasilha grande, também. E, daí, que eu fui fazendo, daí eu passei a fazê barro no tamanho da cintura, nessa base, a cintura era pequenininha daí, e o da Custódia era aquela urna. A urna era pra ajunta osso, enterrar defunto... Eu tive três filhos e uma neta. O mais novo meu tá com 28 anos. Se criaram socando o barro. Sempre cresci aqui no córrego frio. (Antônia, IV-1)

Foi com a minha vó que eu comecei, a Dionísia de Oliveira Rosa, ela mandava nós, assim pro artesanato, também. Eu aprendi com ela, fazia as pecinha pequenininha, assim, mas era com ela. Aí, depois que eu casei, daí minha sogra fazia também aqueles panelão, né? Potão, e ela acabou ensinando eu fazê as peças grande daí, e acabei aprendendo

com ela melhor, né? Aqueles potão, aquelas urna, panelão já foi a minha sogra que ensinou. Ela morava ali naquela casa, ali. Faz vinte ano que morreu. Ela chamava Custódia de Jesus da Cruz. [...] Ela sempre foi daqui de Apiaí. Eu morava na região, morava em um bairrinho aqui de frente, era perto da minha avó. Aí depois que eu casei eu vim pra cá, sai do Cambuta. Isso já faz uns 35 anos que eu casei. Eu estou com 54. Tive três meninas, uma mora comigo, a mais velha, e as outras aqui perto, ali e ali (apontou para as casas). Elas fazia também (apontando pra cerâmica) (Zeli, II-2, 3, 4).

A Mestre Zeli, em sua fala, nos apresentou um pouco desse contexto de aprendizagem durante a infância.

[...] porque tem um menino de 10 anos que ele fala, ó vó, eu vou lá socar o barro vó, e você vai me ajudar a fazer, eu quero aprender. [...] E ele soca, daí, ele fica bravo, porque ele quer aprender, daí, porque é muito curioso, né? Eu vou lá teço pra ele, ensino e mostro, digo que é assim. Daí, ele vai de novo, tenta fazer, não consegue e diz, ih! Vó, vem aqui, eu não consigo! E eu vou lá ensina de novo ele e ele fica bravo. Mas ele quer aprender. E ele quando eu fazia ele era do tamanho desse piázinho (apontando para um neto pequenino). Ele já fazia comigo, ele já ia lá, pegava e fazia as pecinhas dele. A mãe dele também fazia, eu ensinei a mãe dele fazer e ela fazia também (Zeli, II-12).

A ceramista Marli e Jefferson do grupo Arte nas Mãos, também relataram o contato com o barro durante a infância como objeto lúdico, no qual as brincadeiras resultaram em um contato significativo que marcou suas experiências para a vida toda:

Eu falei assim, quando a gente era pequeno, minha bisavó, meus pais trabalhavam na roça e toda a família deixava criançadinha com a minha bisavó, e minha bisavó fazia cachimbo. Porque naquele tempo não tinha aposentadoria, não tinha nada disso, o povo tinha que se virar, minha vó fazia fumo de corda, fazia cachimbinho para vender, que era um tipo dela arrecadar ou faze base de troca, com alimento com as pessoas, pra sobrevive. E nisso, ela dava ali aqueles barrinho para gente brincar, a gente ia inventando. Eu falei, de repente, foi uma sementinha que ela plantou ali e ficou lá dentro, né? (Marli, XVI-4)

Eu sempre gostei de mexer com barro, assim, sabe? Eu ia para casa da minha avó quando eu era criança e a gente pegava aquele monte de barro na beira do rio para pegar para fazer panela. Minha avó morava em Itapirapuã Paulista (Jefferson, VIII-7).

A Mestre Dulce (figura 19), também do bairro encapoeirado, aprendeu com a Mestra Custódia, tia dela, mas em um outro momento da vida, quando jovem, em que obter proventos para sua família era uma necessidade. Ela nos disse:

Aprendi com a falecida Custódia. Faz uns 20 anos que ela faleceu. Eu, na época, tinha na base de uns 24 anos, daí. Eu aprendi com ela, porque nós plantava tomate e quando não tava plantando, ficava em casa. Aí, ela veio aqui em casa, porque morava ali pra cima e me pergunto: o que cê tá fazendo agora? Olha, eu tô... agora eu tô meio de barde tia - eu chamava ela de tia porque ela era minha tia mesmo -, tô meio de barde tia, aí ela falo assim, então vamo trabaiá comigo ali embaixo, vamo lá que eu vô ensina ocê a fazê umas vasia, ela falou. Aí eu falei: Ah! Mas depois... Eu não aprendo nada! Ela falou: Aprende fia, nem que não saia bem feito, mas você faz! Ué, então se a senhora ensina, eu vou, né? (V- 18).

Figura 19 - Montagem de fotos da casa de Mestra Dulce, com Mestra Antônia.



Fonte: O autor.

Foi por meio de um convite que a Mestra Dulce iniciou a prática cerâmica, um auxílio que sua tia a ofertou: “Mas é, comecei a aprende aos 24 anos, mas como eu disse, [...] tinha outras coisas para fazer, mas como apareceu esse serviço e a tia Custódia querendo ajudar, aí, eu peguei, né?” (Dulce, V- 32). Do mesmo modo, a ceramista Ilza, de Bom Sucesso do Itararé, ingressou na atividade por indicação de

familiares, mãe, tias e avó, ao buscar um meio de sustento em um momento que já era mãe:

Eu tive meu primeiro filho com 16 anos. Eu era novinha eu casei novinha eu não tinha quinze anos quando eu casei, aí, quando eu tinha 16 já tive meu primeiro filho. Eu tava grávida dele quando comecei a fazer as peças. Nessa época eu olhava eles fazer, aí eles falaram, se você quiser aprender Ilza, porque como você não tem muito estudo... eu nunca gostei de estudar, daí, eu estudei até a quarta série e abandonei a escola. Eu ia dia sim, dia não na escola. Daí, ela falou, você quer aprender alguma coisa? Já que você nunca estudou para frente, para o seu futuro, porque senão, daí, depois lá na frente você vai pensar não tenho estudo, no que que eu vou trabalhar? Porque tudo depende do estudo, né? Aí eu falei, ah! Então eu vou ir, né? Porque eu gostava de ver eles lá mexendo na argila, aí, foi a hora quando que eu comecei a ir todo dia, começar a fazer e me interessei. E fui cada vez mais aprendendo mais, aperfeiçoando mais a minha... Aprendendo cada vez mais para mim ter um futuro para mim, porque é uma renda a mais (Ilza, XIX-6).

Entre as diferentes falas das ceramistas, não faltaram exemplos para expressar a oportunidade de geração de renda através de sua prática cerâmica, essa ambiguidade entre o gosto e a necessidade pode ser percebido nas palavras da Mestre do encapoeirado Antônia: “Na época a gente fazia porquê da precisão (necessidade) que a gente tinha e eu gostava de fazer” (IV-5). Nos excertos que seguem, diferentes ceramistas associaram esse retorno financeiro com o prazer de produzir as peças:

A cerâmica para mim é importante porque da cerâmica que eu faço meu trabalho, eu tiro meu dinheiro para mim me manter. É um sustento, acho que é isso. Na verdade, é um material de trabalho que a gente usa, né? Pra mim, é muito importante porque uma porque a fonte de renda, é um jeito da gente se distrair e para mim é isso (Maria Rosa, XVIII- 19)

Mas eu não tenho reclamação, eu sei que a vasilha dá lucro, dá lucro e que é uma coisa muito boa. Quem quer tirá esse dinheiro, for fazer algum serviço, né? Por meio da vasilha eu falo que a vasilha me ajudou muito, quem tem criança, e naquele tempo a gente fazia e num ficava sem serviço, sem um dinheirinho no bolso, né? Minhas criança eu criei tudo, né? São oito filho, dez até, porque eu tinha um casal de criança que eu criava que era da minha irmã. Peguei e criei. Tudo com o poder de Deus, a força de Deus e as vasilha que nós fazia, né? (Dulce, V-15)

E..., o que me faz fazer ela é, tipo assim, é uma ajuda, né? Eu penso muito na família e é, tipo, uma renda. Não é só um hobby. Não é só por causa de gostar, também, é uma ajuda que dá, né? Na..., assim,

para complementar, né? A renda da família. E, pensando na família, a gente, como família é carinho, a gente pensa na peça com todo carinho, a gente mexe nela com toda a dedicação como se estivesse cuidando da família em casa, porque a gente sabe que aquela peça ali, toda dedicada, vai para outra casa com todo amor e carinho e, que, aquele dinheiro que entra, daquela família, né? Que leva nossa peça, aquele dinheiro, a gente vai colocar na nossa família, né? Vai construir a nossa casa, nossa família, é o que tá ajudando no estudo da minha filha, então, é a família, né? Então, tudo inspira a família, a dedicação, o carinho, muito amor, né? E daí, vai juntando tudo e vai criando as peças, tudo com dedicação e carinho. Eu acho que é isso (Diná, XII-22).

Meus pais sempre me apoiaram, me incentivaram, né? Porque é um trabalho gostoso de se fazer, como é uma fonte de renda. Porque para mim, é uma fonte de renda eu vivo disso, né? Então, além do amor que a gente tem pelas peças de fazê, ainda uma é fonte de renda. Porque a gente vive disso (Abraão, XV-10).

Ao tratarmos dos retornos financeiros proporcionados pela cerâmica, nos valem da reflexão que o histórico da atividade do barro acompanha o da região, de modo que as transformações na produção dos objetos, especificamente em sua distribuição e consumo, influenciaram diretamente na perspectiva de sua criação. Seja como objeto utilitário presente no dia a dia dos bairros rurais do Alto Vale do Ribeira, feitos para uso e escambo entre moradores, ou pela comercialização entre as pequenas cidades, a cerâmica foi adquirindo outras perspectivas características em sua concepção. Marli, para nos remeter a esse período, comentou que a terra onde hoje vive com seus pais e retira o barro para sua produção cerâmica, foi adquirido por meio de escambo de sua avó, em que os cachimbos feitos por ela foram também moeda de troca:

Pelo fato dela não ter salário, eles comiam o que colhiam da roça, né? E assim, dessas trocas, na verdade, não era nem vendas, eram trocas. Esse terreno aqui mesmo, para você ter uma ideia, ele vai até lá em cima, são 21 hectares, ela trocou por um rolo de fumo, uma mula e uns cachimbinhos, lá, que ela fazia (XVI-26).

Em tempos que não havia a pavimentação de ruas e os bairros rurais eram extensos campos agrícolas, durante a primeira metade do século XX, a comercialização das cerâmicas até os compradores ou intermediários era realizada com os recursos disponíveis da época:

[...] no começo num tinha transporte, eles transportavam as peças com cangalha, cavalo. Eles colocavam dois cestos no cavalo, um de um

lado outro do outro e saía vender as peças, [...]. Mas é isso mesmo, por causa que eles saíam vende e saíam longe, às vez eles ficavam até mês andando (Luzia, XX-8).

Esse modo de distribuição e venda cerâmica, realizada por meio de longas caminhadas pela região com o apoio de um burro ou cavalo para transporte das peças (figura 20), também foi relatado por Herta Lowel Scheuer (1976) em investigação no Alto Vale do Ribeira entre os anos 1962 e 1967: “Oferece-a dentro do município, em dois jacás, contendo 12 potes, 8 moringas e outros recipientes menores. Estas viagens feitas a pé e junto com o marido, estendem-se não raramente até oito dias” (p. 15).

Figura 20 - Transporte da cerâmica em dois jacás.



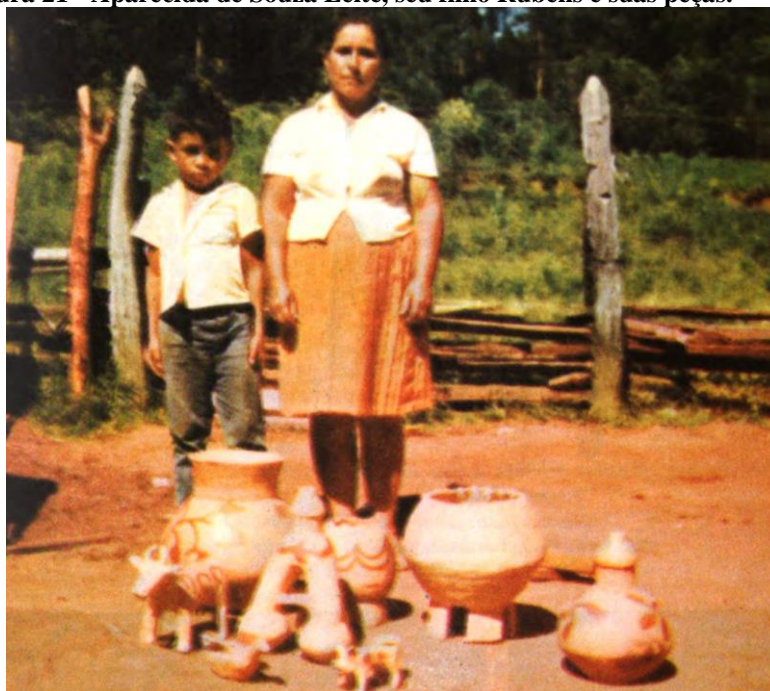
Fonte: Scheuer (1976, p. 123).

Com o passar do tempo, as caminhadas por ruas precárias de terra batida e que duravam dias em meio a relevos acidentados, foram se transformando junto com as mudanças ocorridas ao longo do século XX. A chegada dos meios de transporte automotivos acompanhou o asfaltamento de algumas vias, bem como promoveu junto com outras alterações, a migração de grande contingente de pessoas para os núcleos urbanos (ainda nos anos 1990, com o crescimento populacional dos núcleos rurais, alguns deles vieram a se emancipar como cidades, vindo a possuir seu próprio órgão de

poder executivos, como a prefeitura de Bom Sucesso do Itararé e Barra do Chapéu). Diante deste cenário, as peças utilitárias vendidas pelos bairros rurais e poucas cidades, aos poucos foram sendo confrontadas com os produtos produzidos pelas indústrias manufatureiras, nas quais os plásticos e alumínios transformaram os instrumentos domésticos e as maneiras de sua utilização.

Em investigação na região, já no começo da segunda metade do século XX, Haydee Nascimento (1974), pode registrar diferentes meios pelos quais a cerâmica era comercializada no Alto Vale do Ribeira, como a venda nas próprias casas das ceramistas e por meio de encomendas de compradores de outras localidades. Ainda que as cerâmicas produzidas nos Alto Vale do Ribeira resguardem influências originárias indígenas e africanas que reforcem as distinções de uma produção massiva e que pontuam os vínculos tradicionais coletivos nos processos de sua produção, nota-se nas cerâmicas uma expressividade particular das ceramistas com suas peças. Entre os objetos utilitários surgem formas decorativas que agregam um certo jogo específico da arte, que valoriza o belo como produção simbólica gratuita e no qual a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil (figura 21): “Chamam as peças de pote ou vasia (vasilha), bonecos para as antropomorfas feitas em Cambutas e bichinhos para as zoomorfas, feitas por Aparecida, em Serrinha” (p. 66).

Figura 21 - Aparecida de Souza Leite, seu filho Rubens e suas peças.



Fonte: Nascimento (1974, p. 70).

Desse contato que extrapola as produções de consumo local para a venda a públicos externos, pelos diferentes registros fotográficos realizados durante investigações na região (Nascimento, 1974; Scheuer, 1976; Heye; Travassos, 1989; Waldec, 2002;), é possível observar nas peças cerâmicas ornatos e elementos que demonstram uma plasticidade operante na ancestralidade que vão além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico, mas de uma relação de transmissão criativa entre as gerações, que, ao contrário de uma reprodução fixa e sempre relativa, permeia os contextos com apreensões complexas sobre o meio e a sobrevivência neste lugar específico. Para melhor apreensão, com vistas a entender os reflexos que este viver ancestral de permanente contato com a agricultura e a cerâmica para sobrevivência, nos valemos de uma entrevista realizada pela pesquisadora Nascimento (1974) com Aparecida de Souza Leite – já falecida, sogra da Mestra Luzia participante dessa pesquisa e que viveu na região da Serrinha, atual bairro rural da cidade de Bom Sucesso do Itararé –, que a questionou sobre as diferentes peças decorativas e os ornatos com desenhos que vinha produzindo (P- pergunta; R- resposta):

P- E esses desenhos, a senhora inventa?

R- É, a gente inventa de cabeça o desenho que que fazê.

P- A senhora tinha alguém já na sua família que fazia esse tipo de trabalho?

R- Não senhora, eu aprendi com os outros, com outras muié antiga que tinha aqui mesmo (p.68).

Essa entrevista foi realizada em um período que as ceramistas já realizavam a produção de acordo com encomendas, de modo que “[...] a falta de compradores regulares fez com que elas diminuíssem o ritmo dessa atividade” (Nascimento, 1974 p. 63). Face as dificuldades e busca por rendimento, essas ceramistas foram levadas e ainda hoje, caso não haja demandas cerâmicas, são levadas a trabalharem na lavoura, embora haja a preferência pelas atividades com o barro. Maria Rosa e sua irmã Ilza, para dizerem desse constante fluxo de peças cerâmicas para fora da região, comentaram que ainda anterior à década de 1980, caminhões da Sutaco e compradores de carro buscavam as mercadorias e saíam cheios de peças:

Vendia para Apiaí e para Sutaco em São Paulo. A Sutaco vinha carregar as peças pra São Paulo, isso bem antigamente - eu trabalhei um pouco e depois que parei -, e eles vinham de caminhão carregar, eles vinham. Eu mesmo conheci o motorista. Isso foi antes de 1980, meu filho mais velho nem tinha nascido e depois da Sutaco

continuaram comprando de nós. Aí, depois que deu problema lá, porque antes eles vinham, passavam das casas, pegavam as peças, mas por causa de um vereador, o motorista que me contou, que eles não vieram mais (Maria Rosa, XVIII- 8).

Porque a minha mãe conta que antigamente eles faziam e vinham carros de fora comprar. Às vezes trocava as peças a troco de panelas e as peças, eles pegavam panelas para eles cozinhar na casa e dava as peças para pagar as panelas. (Ilza, XIX-10).

Neste cenário em que os objetos se abrem a um mercado externo, sendo consumidos não mais pelo grupo que o produziu, mas por outros mediante aquilo que representam como bens simbólicos movidos pela hierarquização entre arte culta e a arte popular, as criações do povo adquiriram um nível de representatividade nos mercados urbanos sendo vendidos em lojas especializadas e procurados por suas particularidades expressivas. Por esse ímpeto colecionista movimentado pelo comércio, os objetos até então ligados a uma história específica e seus lugares, se vinculam a outros, cujas demandas impactam diretamente sobre sua própria peculiaridade e criação (Canclini, 2015).

Contudo, as dinâmicas populares resguardam em si elementos que as fazem vigorar no tempo, e ao nos voltarmos para os objetos cerâmicos na região do Alto Vale do Ribeira, diante de tal cenário podemos questionar quais as relações que tal diversidade expressiva possui com o barro, atravessando gerações e mantendo com ele sínteses de um viver neste lugar? E como resposta, mais do que análises sobre a criação e de teorias que se estendam sobre a gênese das obras de tal ou qual ceramistas, há que se convir, a criação popular tem vínculos com o lugar físico e material em que acontece sua manifestação, de maneira que sua presença é parte desse olhar para o mundo como experiência corporeificada. A criatividade cerâmica, por este ponto de vista ancestral, mais do que pertencente a um mundo específico e legitimador de certas formas artísticas dogmaticamente universais, é criadora de mundos na medida que se constitui desde um matiz cultural, sem se reduzir a ele. De acordo com a ceramista Aparecida, sua criação é feita segundo o que ela quer. Em uma investigação dessa atividade expressiva, valorosa com a ceramista e respeitosa com o objeto criado, aproximar-se de este querer é o que se pode almejar em vista da especificidade de sua produção, ao passo que o mais coerente nessa conjuntura singular é aspirarmos os seus propósitos mais do que limitarmos sua tradição por análises pontuais. Por conseguinte, reducionista seria a ponderação que o sustento e a relação de comercialização sob as peças seriam restritivos

das oportunidades criativas e autênticas de artesãs com suas cerâmicas, ou ainda, ignorar sob a análise as influências da distribuição/circulação e venda/consumo em sua atividade inventiva com o barro.

Em Barra do Chapéu a Mestra Trindade (figura 22) foi uma das ceramistas que difundiu a atividade cerâmica na região do bairro rural ponte alta e foi reconhecida pela diversidade de representações realizadas em cerâmica, extrapolando a finalidade utilitária das peças. Trindade era cunhada de Cacilda, mãe de Loíde, e ensinou gerações de mulheres no trato do barro. Dentre as pessoas que levam à frente os saberes por ela ensinados, está Jacqueline, sua nora que permanece criando cerâmicas com motivos também contemplados por Trindade. Essa temática foi observada por Guacira Waldeck (2002) em texto curatorial, para a exposição em 2002 na sala do artista popular do Museu de Folclore Edison Carneiro, integrante do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNPFCP), instituição pública federal brasileira ligada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão do Ministério da Cultura.

Trindade tem seus temas preferenciais: gosta de bichos – ‘via a criação e queria fazer’. Pudemos ver seus cachorros, gatos, porcos, cavalos. Conta que teve grande estímulo de Úrsula Depetris, ‘nossa mãe’, para continuar fazendo o trabalho nos intervalos entre a casa, a roça, a criação. Jacqueline também desenvolveu alguns temas ligados a ‘criação’: galinhas numa bandeja com ovinhos, pintinhos e perus (WALDECK, 2002, p.25).

Figura 22 - Mestra Trindade.



Fonte: Waldeck (2002, p. 26).

Pudemos conhecer a Mestre Trindade alguns meses antes de seu encantamento, faleceu aos 72 anos de idade por motivo de uma enfermidade respiratória que a acometera. Na ocasião ela nos disse que a cerâmica:

Ajudou muito, fazia muito dinheiro com isso daí. Essa casa aqui a gente comprou bastante coisa com o dinheiro da cerâmica. Parei porque não aguentava, por motivo da enfermidade, trabalhei trinta e cinco anos com isso daí. Eu fazia e sei fazê isso daí. Gostava bastante (Trindade, I-1).

O sustento proveniente da prática cerâmica para a Mestre Trindade foi algo significativo de seu contato com a matéria, e como na citação direta do texto de Waldeck (2002), podemos observar o agradecimento da Mestre Trindade à Úrsula Depetris, que foi professora de arte e cerâmica, além de ter ocupado cargos públicos na área da cultura na cidade de Apiaí. Sua presença na região foi marcada pelo estímulo e incentivo à produção local cerâmica por meio não apenas do contato e mobilização das ceramistas, mas também organizativo de exposição para venda das peças dos grupos, bem como na constituição do acervo histórico da Casa do Artesão.

Durante a realização desta pesquisa, no ano de 2022, Úrsula se encantou, desencarnada, permanece com vigor lembrada como um estímulo à permanência da prática cerâmica na região. Loíde, em sua entrevista, ao dizer que sua mãe havia parado de produzir durante um tempo de sua vida para focar em outro trabalho, retomou após o contato com Úrsula: “Quando ela parou foi mais para ir pra roça, ela parou, [...], resolveu a começar de novo, a fazer as peças, que daí foi que quando a Dona Úrsula veio incentivou, falou que dava para fazer” (XIV-3).

A busca pelos proventos através de atividades produtivas acompanha as dinâmicas de vida de grupos populares, e muitas das vezes é nos embates com o trabalho que encontram as maneiras de elaboração de um cotidiano e da expressão de um mundo. De acordo com Canclini (2015), mesmo quando as motivações das manifestações artísticas populares pareçam profundamente ligadas aos interesses da sobrevivência não se pode afirmar que isso constitua um empecilho em relação ao processo criativo. Para o autor, os objetos tradicionais são dotados de dimensões ambivalentes de tal maneira que os efeitos da mercantilização, como a possível perda da qualidade ou de aspectos simbólicos das peças, integram a realidade produtiva das expressões materiais. A deterioração mesmo, pressupõe de antemão que tenha existido algo, em algum momento, dotado de uma certa integridade perdida, o que conota a um

pensamento tendencioso e até mesmo romântico, pois é inegável que ao perder uma certa significação, a obra adquire outras. A mudança, quando tratamos de aspectos da cultura popular, é iminente, tal como nos disse Mestre Ivone ao falar das alterações na criação das peças ao longo do tempo:

Mas foi muito bom isso daí pra nós isso. Com o tempo foi mudando, foi mudando com o tempo. Mudou pra pintura, mudou pra muita coisa aí, né? Tem vários tipo de peça, né? que foi aprendido faze, mas no começo era essas urnas que nós fazia, boneca... pintava com os dedos (III-19).

Pelas constantes transformações nas representações dos objetos cerâmicos no Alto Vale do Ribeira, podemos conceber que ainda que possa faltar o conceito de arte a suas autoras, não lhes falta no universo de criação a expressão pelo barro de maneiras até então impensadas pelo prazer, pelo desejo, ou ainda sob indicação de compradores, que motivam na elaboração de novas formas. 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 (p. 21).

Tal interpretação é presente na fala de Abraão (figura 23), ao dizer “A nossa região é rica em artistas, né? Artesãos” (XV-49), “E quando eu comecei a criar, as pessoas comprar as peças, a levar meu nome na cidade, eu comecei a ficar muito satisfeito com aquilo” (XV-25). 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, a cerâmica é também suporte para expressão de sua identidade. Nessa questão, há que se observar que a classificação de uma obra como arte ou artesanato nem sempre é preocupação de suas autoras – dado que até mesmo as próprias noções de arte e artesanato, continuamente prosseguem sendo revistas e confrontadas –, e que qualquer elaboração deste conceito é efeito da

relação contínua entre as pessoas e os grupos para os quais a definição é uma questão apropriada e oportuna.

Figura 23 - Abraão junto ao seu mostruário.



Fonte: O autor.

Portanto, concebemos pela convergência de significados nessa categoria, a produção cerâmica pelos termos arte e artesanato, sem ponderar distinções, mesmo que sejam utilitários ou não, e, ainda que produzidos em série ou elaborados como obra única, compreenderemos ambos dentro do campo da arte popular. Isso porque o artesanato se insere em um contexto no qual a arte é um produto e, por assim ser, é suscetível de ser comercializada e fornecer sustento a seus realizadores:

O que chamamos de arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual. É nesse sentido amplo que o trabalho artístico, sua circulação e seu consumo configuram um lugar apropriado para compreender as classificações segundo as quais se organiza o social (Canclini, 2015, p. 246).

Deste modo, ao tratarmos de um contexto social de tradição, nos voltamos para os aspectos que possam ampliar e intensificar o conhecimento de suas coletividades para aquilo que simbolicamente traz coesão na criação dinamizada pelos grupos, ainda que sob a contínua manutenção das formas ou sua transformação. Sendo assim, ao

abarcarmos as influências que a ancestralidade mobiliza em um território, buscamos no calor específico das experiências, os encontros que ela provoca e leva a memorar na configuração desse lugar.

Entendemos, entretanto, como destacou Mascelani (2009) que,

Ainda que sejam determinantes os vínculos que a arte popular mantém com a cultura e o modo de viver das comunidades onde tem origem, é por meio da valorização das contribuições individuais, das autorias singulares, que a produção se afirma contemporaneamente como um 'mundo da arte'. Guarda, portanto, essa dupla referência - ao individual e ao coletivo -, embora a capacidade de criação de um estilo próprio ou uma marca pessoal seja central para o reconhecimento de uma obra como 'arte' e seu autor como 'artista' (p.14).

Todavia, ao investigarmos a criação entre as ceramistas populares, visamos pelas significações de um contexto criativo cerâmico, ou seja, aquilo que potencializa sua prática dinâmica em um território compartilhado, o que requerer mais que a legitimação e valorização de uma ou outra ceramista, mas o fortalecimento de um lugar, no qual as alianças afetivas são também elementos na promoção de oportunidades. Dimensão que é potencializadora das práticas ao rememorarem antepassados, procedimentos e elementos nos quais a memória coletiva é envolvida e ativada à altura do reconhecimento das pessoas e dos coletivos ao se fazerem parte deste mesmo processo, aberto e acessível para todas. Em vista desse entendimento e universo popular de criação, a fala de Loíde nos demonstra uma compreensão de participação em um contexto no qual os saberes que legitimam sua prática provém de seus esforços, mas também de todo um quadro, cujo o sustento não cabe a ela ou outra pessoa, mas de uma conjuntura ancestral na qual todas estão implicadas:

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 (XIV-23).

Ao ponderarmos os vínculos entre tradição e criação, não posicionamos as palavras como em situação de conflito, mas unidas por elos profundos que ao significarem espaços de oportunidades, podem reforçar os vínculos inventivos entre grupos na promoção de um território cultural comum. Oportunidade na qual a própria

produção comunal está implicada, pois ao buscar por dimensões que possam partir da valorização das coletividades, viabiliza-se a estruturação de todo um contexto criativo. Jesus Martín-Barbero (2003), ao tratar desses aspectos genuínos que legitimam a representação do povo através de suas manifestações, destaca que o valor do popular está em sua representatividade sociocultural e não especificamente a sua autenticidade:

[...] o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica (p. 117).

Para um maior aprofundamento nessa questão, nos valem da reflexão da ceramista Diná, do grupo Arte Loose, do bairro rural Mineiros, ao analisar o modo com que acessou os saberes de criação cerâmico:

Geralmente não só para mim, né? Mas, para bastante artesão que mexe, envolve toda a vida do Artesão, né? Todo artesão vem..., uns já vem de berço, leva aquela inspiração da família que teve, né? E, às vezes da mãe que fazia, outros já pegaram de..., às vezes, a família não conseguiu ter ninguém da família, já outros por causa de um vizinho, né? E a minha história já foi totalmente diferente, não veio de berço, o meu foi uma vontade que eu tive e juntou a vontade com a necessidade e assim foi criando, né? E Deus foi mostrando, foi inspirando (XII-23).

Para a ceramista, o conhecimento do feitiço cerâmico não proveio do aprendizado com familiares, mas de aspectos motivados por sua experiência de viver no Alto Vale do Ribeira e ter contato com esses objetos. Em outra unidade de significado, Diná nos trouxe outras dinâmicas implicada nesse interesse:

A gente morava na fazenda e a gente era vizinha de uma fazenda da horta da prefeitura lá, em Bom Sucesso do Itararé, e daí, lá, tinha uma menina que fazia, que mexia com essas peças de barro, né? A gente enxergava o forno da prefeitura de Bom Sucesso que era dentro desse lugar, desse terreno. Aí teve um dia que eu fui visitar ela e vi, que coisa mais linda essas peças de barro. E daí, sempre que eu ia lá eu ia dar uma olhadinha nas peças dela, ficava olhando, namorando as peças dela, mas daí, meu esposo sempre ganhava pouco, não tinha nem condição de levar uma peça para casa, né? Mas vez em quando, ia namorar as peça dela (XII-1)

Com o passar do tempo, pelo contínuo anseio e contato com a ceramista, Diná recebeu um convite para aprender:

Daí, um dia ela falou assim, nossa! Você tem tanta vontade de fazer as peças, será que você não aprende? Aí, eu falei, mas eu nunca mexi, nunca vi. Não, mas eu acho que você aprende, sim! Um dia eu vou lá para ensinar você. E um dia ela foi lá ver se achava argila, lá onde nós morava tudo. E tinha um riozinho lá e fomo tirar argila lá, e saiu aquela meleca mole, e lutemos e lutemo e não conseguimos, não saiu nada aquele dia. Porque a argila não era própria, porque era direto da água e não era própria para isso. Aí, um dia ela trouxe uma bolota de barro da casa dela mesmo. Daí, ela falou assim, ah! Vamos tentar essa aqui, é mais firme, que é a que eu uso. O nome dela é Marizete. Daí, ela falou assim, eu acho que cê aprende, você tem vontade, sim, eu acho que você consegue aprender, pela vontade que você tem de você ter peça e achar bonita (XII-2).

Cada uma das etapas narradas por Diná até que chegasse a um contato com o barro, nos abre para certas dimensões de um território que abriga uma tradição artística visual popular. Sua fala e trajetória nos demonstrou quão limitante é o pensamento de que a garantia da criação popular estaria apenas na abundância de uma matéria prima – isso não é suficiente. Diná (figura 24), ao se relacionar com os objetos cerâmicos expostos, se viu tocada pela beleza e, diante dessa experiência estética³² – em que a imaginação e o sentimento se voltam estritamente para o objeto, suspendendo aos pensamentos para uma fruição daquilo que ele representa intrinsecamente –, se viu comovida a conhecer mais de seus processos de criação. Ainda que se argumentasse que seu contato tenha sido imbuído pela necessidade e funcionalidade das peças cerâmicas, a ceramista nos apresentou seu mundo, dotado de transcendências sensíveis e estéticas fundantes de projeções, e para as quais devemos atentar e valorizar caso busquemos nos aproximarmos de sua realidade criativa popular e com ela sentir e pensar.

³² Durante a experiência estética, o objeto a ser fruído “[...] é vivido no ‘aqui e agora’. Na vida prática a experiência presente é colorida por expectativas quanto ao futuro e por associações com o passado. A ‘utilidade’ que vemos nas coisas relaciona-se com o já sabido e já experienciado em nossas vidas, bem como com os projetos que temos para o futuro, nos quais aquele objeto pode ou não influir. Enquanto na relação estética o objeto tem, naquele momento, o esplendor, não sendo tomado como um possível instrumento ou ferramenta para uma eventual ação que estejamos planejando. É certo que nossos hábitos e experiências anteriores influem na maneira como apreendemos o objeto estético, mas isso não se dá de forma deliberada e consciente, como um produto do pensamento” (Duarte Júnior, 1991, p. 58).

Figura 24 - Diná segurando cerâmicas criadas por ela.



Fonte: O autor.

Ao admirar as cerâmicas, Diná não se viu em uma situação isolada e movida apenas por sua necessidade, mas em um contexto no qual os objetos compõem parte de um cotidiano compartilhado, feito por saberes que sobrepõem um fazer individual e de limites determinados. Pela vontade e a beleza encontrada nas peças, Diná em seu querer nos demonstrou que o fazer criativo e ancestral pode ser compreendido como uma teia de relações, em que mães ensinam a filhas, vizinhas a amigas, e que através das relações estabelecidas pelo gosto aos objetos cerâmicos e o prazer de fazê-los, tecem aos objetos com saberes passado entre gerações e comunidades, estendendo para cada qual a oportunidade de seguir com a tradição nos limites de sua própria história. Conforme Carla Dias (2006), na obra “Panela de barro preta: a tradição das panelas de goiabeiras – Vitória - ES”, ressaltou que “A tradição é construída apoiando-se na legitimidade do processo de transmissão do fazer” (p. 87), compreendemos que sob cada elemento de saber tradicional, estão intrínsecos os encontros e laços afetivos de uma comunidade, nas quais as manifestações dão origem a conteúdos expressivos próprios a cada participante que, em cada novo delineamento significativo das peças, guarda as origens que sustentam toda a projeção marcada pela história de cada qual, de cada quem, que tem propagado com suas criações e com seus incentivos os ensinamentos cerâmicos de tradição no Alto Vale do Ribeira.

A tradição assim observada, é parte de um território e acompanha aos processos com que ceramistas estão sendo de acordo com a ancestralidade deste espaço e tempo

específico, de modo que reconhecê-la, perpassa visualizar nos lugares de criação popular contextos históricos inacabados, em que pessoas ao se identificarem com suas dinâmicas, podem problematizar a realidade para serem mais além de si mesmos, como projetos:

[...] como seres que caminham para frente, que olham para frente; como seres a quem o imobilismo ameaça de morte; para quem o olhar para trás não deve ser uma forma nostálgica de querer voltar, mas um modo de melhor conhecer o que está sendo, para melhor construir um futuro (Freire, 2005, p.84).

Ao abarcarmos as figuras antepassadas, saberes, pessoas, objetos, todos compõe ontologicamente (modos de ser sendo) um lugar na medida que permite a diferença e a diversidade, ou seja, a outrem em uma condição não essencializada e, portanto, determinada.

A Mestre Sinhá Ana nos exemplos de cuidado com a tradição e dos vínculos necessários para a construção de um lugar produtor em criatividade, deixou testemunhos de cuidado com o repasse dos saberes do barro, como nos disse Abraão:

Aí, eu ia na casa dela e ela sempre tava fazendo peça, ficava olhando, mas eu não tinha interesse, sabe? E ela sempre, começou a me convidar para fazer, sabe? Perguntava se eu queria fazer panela com nós aí... Aí, e eu tirava fora um pouco. Então você vê, ela viu, né? Em mim o dom, né? imagina uma pessoa que fazia isso daqui... Ela via que eu trançava, fazia as peças e ela enxergou isso em mim. Então ela viu em mim o dom, né? Aí daí, eu falei..., mas foi um dia que ela insistiu, insistiu. Aí eu falei, vou vim um dia aí fazer umas aulas com a Senhora. Aí fui, foi lá mesmo que eu comecei, foi que nem peneira, quebrei bastante a cabeça no começo, mas depois, ó... E ela sempre dizia que entre outras pessoas que aprendero com ela, eu fui a que aprendi mais rápido. Aí, eu tô até hoje, né? Há 22 anos (XV-1).

Abraão atualmente é um representante dos ensinamentos de Sinhá Ana, sendo reconhecido entre as demais ceramistas como portador de conhecimentos válidos, legítimos pela qualidade com que realiza seus trabalhos.

No começo eu ia daqui até lá, ia alguns dias na Sinh'Ana, ia lá pra aprender, tava começando a aprender, isso que eu tava pegando jeito. Aí comecei a tê encomenda e comecei a me dedicar mais. A pegar todos os dias, né? Aí depois eu trabalhei lá, mais ou menos uns 3 anos com ela, na casa dela, aí depois eu vim para cá montei meu ateliê, montei o meu próprio (Abraão, XV-5).

Abraão acompanhou Sinhá Ana de perto, apreendendo passo a passo, peça a peça, os ensinamentos da Mestre, na casa dela. Deste convívio, entre os esforços de amassar o barro, tecer as peças e queimá-las, Abraão desenvolveu seus próprios macetes e conhecimento acerca do barro. Ester, assim como Abrão, é moradora da cidade de Itaóca, e aprendeu com Sinhá Ana, mediante a generosidade da Mestre. Em suas palavras, a ceramista nos disse:

Aí, um dia eu fui na casa da dona Sinhá Ana, passei, cheguei lá ela tava fazendo. Ela foi e fez uma galinha de barro e deu para mim e pegou um saquinho de açúcar e colocou um tanto de argila e falou assim, toma para você treinar em casa. Eu cheguei em casa e fui lutando, fui lutando e consegui fazer os potinhos, as coisinhas. E levei para ela ver e ela falou, você dá uma boa pessoa para fazer cerâmica, uma boa ceramista, você faz jeito (XVII- 2).

Ester e Abraão se dedicam a produção de panelas e utilitários (Ester gosta de criar peças decorativas também) porém, já não utilizam os adornos corrugados nas peças como Sinhá Ana fazia. Atualmente ambos prosseguem ensinando mediante a curiosidade daquelas/es que se achegam e perguntam pelos procedimentos da criação cerâmica, ou através de cursos promovidos pela prefeitura das cidades na região. Ester é funcionária da prefeitura de Itaóca, e programaticamente realiza atividades cerâmicas. Dentre as pessoas que pode acompanhar repassando conhecimentos, esteve Marli, também de Itaóca. Ester ao dizer de Marli, a reconheceu com estima:

Eu sinto orgulho de ver as peças que a Marli faz, viu? Eu passei o básico pra ela, imagina! Não, é muito bom isso daí, viu? E ela não trabalha só com panela, potes, ela cria um monte de coisa, né? Então ela tem aquela criatividade, ela cria peça. (XVII- 11).

Nas palavras de Marli (figura 25):

Você vê? É uma coisa que vai agregando, assim, para gente não só como conhecimento, mas valores, é muito gostoso tudo isso aí. O pessoal vem e fala, quero aprender, você me ensina? Eu falei claro! Quanto você cobra? Eu falei assim, eu acho assim, tudo o que você aprendeu de graça, não deve ser cobrado, né? Então eu falei assim, se você tem o dom, você pegou ali, em um dia você já entra na onda, né? Então, você já consegue fazer, aí, eu falei, eu não cobro. Aí, o pessoal vem, brinca ali, faz. Aí, se faz uma pecinha legal, deixa aí que eu vou queimar e se quiser vir buscar depois essa peça, aí, é sua, né? (XVI-8).

Figura 25 - Marli segurando um castiçal criado por ela.

Fonte: O autor.

Para Marli, o ensino cerâmico agrega valores, dentre os quais a gratuidade do ensino representa a maneira com a qual um dia ela aprendeu e, para fazer jus a essa dádiva, retribui a todas que queiram aprender. Neste aspecto, nos valem daquilo que Marcel Mauss (2003), no texto “Ensaio sobre a dádiva”, conceituou através de uma investigação criteriosa acerca de diferentes grupos originários e suas formas arcaicas de organização e interação. A partir das relações verificadas entre diversas culturas e sociedades humanas, o antropólogo apercebeu-se de um certo padrão envolvendo todos os grupos, e, por esta característica, o descreveu como sendo universal, pois ainda que abarque múltiplos e diversos agrupamentos este padrão ainda perdura até hoje. Segundo o estudo, o indivíduo pode ser compreendido não em âmbito pessoal, mas moral, em que as trocas não dependem de interesses de ganho, mas profundamente orientadas a um viver com os outros, no qual a reciprocidade é envolta em uma ampla rede de intercâmbios regidos pela obrigação de dar, de receber e de retribuir.

O que podemos apreender da fala de Marli, ao relacionarmos com as indicações de Mauss (2003), é que por mais que as individualizações ocorram em grupos, comunidades e famílias, estas estão sempre estabelecidas por valores que aparentemente podem ser relacionados por aspectos pessoais e voluntários, mas que resguardam princípios articuladores de reciprocidade e preceitos de troca. Nisto, ceramistas ao conviverem percebem, adaptam e modificam os sentidos de suas práticas em contato

com a temporalidade que emerge de suas relações sociais. Por meio das interações de aprendizado, o caráter intersubjetivo inerente às práticas de criação cerâmica e à identidade que delas provém, marcam nas diferenças plurais entre as ceramistas, uma generosidade significativa, contextualizada de sua produção e construtiva de cada participante permanentemente. No aflorar de cada relação, uma conjuntura se configura para novas interações.

Esta abertura para o acolhimento e elaboração conjunta de cenários frutuoso e colaborativos, pode ser observado naquilo que Marina apontou, ao realizar uma análise das dificuldades enfrentadas pelo grupo Arte nas Mãos para chegarem nas condições atuais de organização do grupo:

A vida é assim, cheio de altos e baixos, tem os momentos difíceis que a gente passa, mas passa, e foi passando, e hoje igual eu falei, assim, que teve dias de eu não... De olhar pra cá e... Ai, que vontade de nem trabalhar mais, larga mão de tudo. Depois, a gente pensa na vida, a gente segue em frente, né? Nós temos que ficar aí, firme e forte e lutar, pra que venham mais pessoas, porque tem muita gente boa, muita gente nova aí capaz de fazer as coisas e não tá fazendo nada, né? Então, a gente não pode deixar as coisas morrer. Falei, quem já foi, quem faleceu, com certeza num queria que a história acabasse, né? Porque a gente não começa uma coisa... (VII-11).

Sendo assim, ao problematizarem as relações, os enfrentamentos como uma história conjunta e contínua, ceramistas elaboram e reelaboram as circunstâncias em que constituem sua realidade coletiva, auxiliando umas às outras ao questionarem sobre as condições vividas, distanciando-se das situações vividas para juntas se aproximarem e enxergarem melhor aquilo com que têm se defrontado. A força de se saberem em conjunto umas com as outras e com aquelas que permanecem encantadas como companhias de um presente que move a todas, é transformadora e se potencializa na medida que é aglutinadora de partilhas criativas, suscetíveis aos deslocamentos de sentidos e conhecimentos, por serem legitimadas pela autenticidade do cuidado ancestral, quer dizer, naquilo em que o comunal é valorizado historicamente. A fala de Marina ao ser confrontada com a afirmação de Paulo Freire (2005), elucida essa perspectiva:

As mulheres e os homens, ao terem consciência de sua atividade e do mundo em que estão, ao atuarem em função de finalidades que propõem e se propõem, ao terem o ponto de decisão de sua busca em si e em suas relações com o mundo, e com os outros, ao impregnarem

o mundo de sua presença criadora através da transformação que realizam nele, na medida em que dele podem separar-se, separando-se, podem com ele ficar, *as mulheres* e os homens, ao contrário do animal, não somente vivem, mas existem, e sua existência é histórica (p.104).

Outras falas também nos remeteram a esse projeto, articulador da realidade e a criatividade entre pessoas, compromissadas umas com as outras e seus propósitos de auxílio mútuo através de um contexto de oportunidades. Ainda que haja as dificuldades, o respaldo de uma conjuntura que agrega àquelas e aqueles que se lançam a participar, é mobilizador de esperanças:

Por isso que eu falei que nós não pode desisti de nosso artesanato, porque foi uma luta pra nós chega até aqui, foi uma luta, e eu sou muito grata de tá trabalhando aqui hoje, sabe? Eu não tenho vontade de largar mão não, chê?! Falei assim, eu vou ficar aqui até enquanto eu tiver velhinha, eu tive aguentando eu vou ficar aqui trabalhando. Porque não foi assim, né? Se fosse... Porque as coisas, ocê larga muito fácil quando você pega de mão beijada, né? Quando não tem sofrimento, quando não tem luta pro cê consegui. Agora quando é uma coisa que ocê consegue assim, com seu esforço, aí você dá muito valor, é muito valor que ocê tem que dá porque não é fácil. E assim é tudo as coisa que eu sei fazer, eu dou muito valor, porque é que nem trabalhar na roça, eu dou muito valor, dou valor pros meus pais que me ensinaram a trabalhar e se for preciso eu trabalhar, eu tenho coragem, eu vô. E é isso, sabe? (Cristina, VI-9).

E montei aqui e estamos trabalhando até hoje. Mas assim, como todo trabalho, nos primeiro..., no começo tem as suas dificuldades, você tem que... Não pode desistir, né? Por mais dificuldade você tenha, você tem que insistir que um dia dá certo, né? Então..., o que eu fiz, né? Porque se eu não levasse a sério, eu podia até ter desistido parado disso, mexer com outra coisa, mas eu não. Eu vi que ali, por mais que no começo eram bem fracas as vendas, eu insistia que um dia dá certo, né? Agora hoje graças a Deus tá bem mais, tá bem mais melhor, né? (Abraão, XV-6)

A gente tinha só a matéria-prima, mas do outro lado, digo, a gente tinha tudo, tinha Deus que foi dando forças e, tipo assim, que, as coisas no começo não são fáceis, né? Não é tudo um mar de rosas, cada um tem seus problemas, suas dificuldades, mas eu digo que tem que ter garra, tem que ter valentia. Não desistir que a gente vence! (Diná, XII-25).

Pelas diferentes falas, podemos reconhecer no Alto Vale do Ribeira, uma dimensão de valorização dos saberes que emergem do cotidiano, do embate com o território e sua tradição com o barro, da luta e enfrentamento que recai sobre cada

ceramista envolvida nesse fazer; o que nos leva a apreciar processos educativos inerentes às suas dinâmicas e que demonstram o protagonismo da noção de ancestralidade nas relações de cada artesã com o contexto e nele a cerâmica como objeto expressivo de suas interações e vida nessa região.

Abraão, já há cerca de 25 anos é ceramista. Neste projeto compartilhado, sua experiência é motivadora para os coletivos. Ao longo de sua caminhada pode ensinar muitas pessoas em toda a região do Alto Vale do Ribeira, assim como cooperar no aprimoramento dos conhecimentos cerâmicos do grupo que Cristina e Marina fazem parte, o Arte nas Mãos:

Então, eu dei um curso para o pessoal pra eles lá da Associação em Apiaí. Acho que foi em 2010, mais ou menos, 2008, eles tavam iniciando, sabe? Tavam começando, mas não tinham ainda aquela prática, era o início ainda, e eu já tinha mais conhecimento um pouco. Aí, a Lia na época era diretora de cultura e pediu pra eu dar um curso pra eles lá, aí passei as técnicas de fazer pra eles, lá. Então, eu passei as técnicas (Abraão, XV-37).

Como as investigações na região demonstram (Nascimento,1974; Scheuer,1976), os agrupamentos cerâmicos, organizados por pessoas que não fazem parte de uma mesma família, não foi usual na região e muitas das vezes o repasse dos conhecimentos entre pessoas não era promovido por iniciativas governamentais, ou de agentes públicos interessados no fomento do cenário criativo e de tradição. Em uma entrevista com a Mestra Sinhá Ana, a pesquisadora de folclore Nascimento (1974), perguntou para ela de onde provinha o saber de sua prática cerâmica (P- pergunta, R- resposta):

P- Que idade a senhora tem?

R- Tenho 46.

P- A senhora começou a trabalhar com que idade?

R- Faz 20 anos.

P- Com quem a senhora aprendeu?

R- Com Deus.

P- Com Deus! Quer dizer que a senhora não viu ninguém?

R- Eu vi fazê, mas eu não aprendi com ninguém, aprendi sozinha.

P- Sei, mas quem a senhora viu fazer, sua mãe?

R- Minha mãe nunca lido com barro, não sabia fazê.

P- Quem?

R- Isso do barro fiz sozinha, né dona (Nascimento, 1974, p.77)

Em um tempo que as dinâmicas de criação cerâmica na região se referiam a isso ou aquilo do barro, os utilitários possuíam outros olhares, de modo que a descrição da atividade como artesanato e mesmo o reconhecimento de maestria daquelas que possuíam os conhecimentos acerca da atividade, modificaram a prática social do barro pela valorização e reconhecimento como um fazer de tradição nas localidades.

Nesse tempo era sozinho e em grupo entrô quando começo o artesanato de cima, ali. Mas era eu, minha mãe e minha irmã, e as meninada que eu tive, daí. Nessa época não tinha grupo, só depois que entro as muierada do barracão, lá do artesanato que daí que... pego um grupo de 20 daí foi minguando, foi minguando, foram saindo, agora não sei quem tá lá agora, faz tempo que num vô lá. É... agora esse tempo é de lavoura (Ivone, III-21).

Depois punharam nós como Mestra de ensinar os outro, nós ia, ensinava como fazia vasia, né? Aí, a gente se ensinava fazer vasia, em como tirar o barro, como é que socava, né? Como é que alisava, como é que fazia o processo de enforná (Dulce, V-8).

Conforme a reconfiguração dos campos agrícolas e a migração para áreas urbanas da segunda metade do século XX em diante, em um período de baixa adesão entre as filhas das ceramistas na atividade e o envelhecimento das atuais mestras do encapoeirado que faziam cerâmica, o fazer do barro foi reconhecido como saber gerador de renda, tendo sido repassado a demais pessoas na região através de projetos.

[...] porque na verdade na época foi um resgate do artesanato daqui que estava que estava se acabando mesmo. Tinha Itaoca com o Abraão, que já fazia. O Abraão já fazia peça com a Dona Sinhana, ele já era aprendiz dela, né? E aqui em Apiaí tava se acabando, porque as Mestras que é onde você foi, lá, que é a Dulce, a Ivone e a Zeli, elas já tavam parando de fazer. A Zeli com a Ivone pegaro pra dar o curso pras mulheres da época. Foi em 2003. Elas pegaram para dar o curso, mas elas mesmo já não estavam mais produzindo, sabe? Aí, que praticamente resgatou, né? Reiniciou esse trabalho aqui de argila (Marina, VII-5).

Marina (figura 26), ingressou na atividade em um momento que a prática cerâmica vinha adquirindo poucas adeptas no bairro encapoeirado. A atividade nessa região remonta há muitos anos e as ceramistas que vivem neste bairro, especificamente na região do córrego frio, são consideradas mestras, pois ensinaram as novas gerações. Todas as reconhecidas mestras, tiveram relação com a falecida Custódia Jesus da Cruz (das que participaram dessa pesquisa está sua filha Ivone, sobrinhas Antônia e Dulce,

nora Zeli). A Mestra Custódia foi filha de Gregória, natural do encapoeirado, também artesã e responsável por ter passado o conhecimento do barro para as filhas Ivone, Eugenia, Albertina, Gonilda e Custódia.

Figura 26 - Marina segurando uma criação sua.



Fonte: O autor.

Ainda que transmitida entre gerações, a prática cerâmica no encapoeirado teve diferentes incentivos ao longo dos anos. Dentre os projetos que exerceu grande influência na atividade do barro, foi o Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (PETI), em 2002, fomentado pelo governo nacional (Ministério da Cidadania, 2020), que procurou estratégias de geração de renda para famílias trabalhadoras rurais da cidade de Apiaí visando retirar as crianças da lavoura agrícola. Atualmente Lourdes é uma das ceramistas que ingressaram na atividade cerâmica através deste projeto:

Aí, há uns dezoito anos atrás, em 2002 pá 2003, daí teve um projeto do governo, pra tirar as crianças da roça e a gente não precisar mais levar eles na roça, por causa dos agrotóxicos, do sol, essas coisas assim. As crianças iam pra escola e no outro período iam prum outro tipo de escolinha, assim, pra aprendê, eles iam aprender artesanato, alguma coisa, borda, pinta, essas coisas, passava lá. Mas, só que era um projeto do governo, então, esse projeto não ia dura a vida inteira, então, o que eles fizeram, montaram um outro projeto para as mães, pras mães ir, pra quando esse projeto das crianças acabasse, hora que num tivesse mais isso, para que as mães pudesse trabalha onde elas podiam estar junto, com as criança assim junto. Daí, começamo lá no encapoeirado, começamo num lugar bem pequenininho, teve

assessoria de fora, de São Paulo, os técnicos de fora, que tinha duas aula teórica e duas prática, começava às quatro e terminava às oito da noite por questão da lavoura. Aí, eu ia pra roça de manhãzinha, saia às seis hora, começava às sete na roça e ia até às três, daí das três eu ia lá pro curso (IX-2).

Para reunir as moradoras da região do encapoeirado e convidar para que ingressassem no programa, foi realizado grande assembleia popular. Apenas algumas poucas pessoas aceitaram a iniciativa e tomaram parte no projeto.

E assim nós fomo, acho que no dia da reunião, reuniro umas duzentas pessoa, daí todo mundo lá, já achando até que já vinha a renda lá do lugar, umas duzentas pessoa na reunião. Aí falemo da continuidade lá do... Aí a Creuza e a Luzia, o nome das meninas que tavam dando a palestra, falaro no dia, ó, quem for ficar até o fim, quer entrar no programa. Daí ela explicou tudo. Aí todo mundo foi saindo, saindo, saindo, sabe? Aí eu falei, meu Deus, mas a mulher veio de longe pra sair todo mundo, alguém tem que fica. Daí nós que tinha ido aqui do bairro combinemo, fico 19 pessoa. Só que depois volto algumas, acho que inteirou umas 30, mas assim mesmo não permanecero. Daí fico, daí que eles viero, sabe? (Cristina, VI-7).

O programa PETI, procurou junto com as participantes, escolher algo que houvesse afinidade com o lugar e que despertasse interesse no grupo a ser formado. Dentre as atividades ofertadas, como bordado, feitura de sabão e outras, a cerâmica despontou com a atenção do grupo (figura 27) e como Cristina ressaltou “[...] foi com a Ivone e a Zeli que deu pa nós o curso, na época. Daí que tentamo fazê, mas o que permaneceu daí, foi a argila no final” (VI-7).

Figura 27 - Oficina cerâmica durante a formação do grupo Arte nas Mãos em 2003.



Fonte: Prefeitura de Apiaí (2018).

As participantes do grupo não possuíam conhecimentos do feitiço cerâmico e desde o início do aprendizado viabilizado pelo PETI, permaneceram trabalhando em meio agrícola, dividindo os tempo e funções. Lourdes comentou acerca do ensino que ela e demais participantes receberam à época, que nesse momento, tiveram os primeiros contatos com todas as etapas do fazer cerâmico originário local bem como os modos de organização para o associativismo solidário. A atividade foi realizada durante um ano todo junto com a assessoria encarregada pelo programa PETI na região, até formarem um grupo coeso:

Ia lá cansado, ficava das quatro até às seis sentado, cansado, alí ouvindo, alí tinha toda... associativismo, tudo assim, como a gente começa um negócio, como que faz, como que não é... é tudo que envolve o essas partes, das quatro até às seis. Daí das seis às oito era mão na massa, daí era desse jeito que a gente massetou ali com a mão no pilão, essas coisa assim. Daí a gente começou, a gente preparava o barro, era todo mundo junto, todo o grupão junto. A gente começou com vinte e nove, e foi de semana em semana saia dois três, começava semana saia dois três, permaneceu dezanove, daí permanecemos em dezanove trabalhando e esse pessoal de fora, ficaro um ano com a gente, permanecero um ano trabalhando com a gente, assessorando, só vendo como a gente tava. Aí surgiu a ideia de formar uma Associação e ter um lugar de trabalhar todo mundo junto (IX-3).

Assim foi formado o grupo Arte nas Mãos e em 2005 formalizaram a “Associação dos Artesão de Apiaí - Custódia Jesus da Cruz”, levando no nome a lembrança e reconhecimento da Mestra já então falecida da região do encapoeirado. Através da associação, o grupo pode se articular cada vez mais com o engajamento das participantes em um direcionamento profissional no ramo, alternativo das atividades agrícolas. Para alcançarem os objetivos e conseguirem organizar um espaço, o coletivo demonstrou com seus esforços embates na concretização desse projeto que confere nas marcas de lutas e vitórias, a dignidade de memórias de enfrentamentos também imbuídos na ancestralidade que carregam.

Porque foi muito difícil no início pra conseguir levantar a parte da frente, ali, que era de madeira, pras menina começar a trabalhar. Elas tiveram que trocar dia com o pedreiro, elas iam trabalhar no lugar dos home na roça e eles vinham aqui trabalhar, porque não tinha quem fizesse. [...] Então, nós, nós temos, eu falo assim pra minha irmã, nós não podemos deixar a peteca cai, mas nós temos a obrigação. Enquanto nós tamo aqui nesse mundo, de preservar isso e tentar trazer

mais pessoas pra que o dia que nós não aguentar mais, tê gente, a coisa tá andando, né? [...] Aí, foi feito festa, ali embaixo, naquele salão, num era aquele salão, era um outro, mas foi feito festa ali, a comunidade ajudou também, o pessoal dava prenda, assava os frango lá. Aí de noite jogava os bingo, arremata, e aí foi surgindo o dinheiro, pegando dinheiro pra ir investindo aqui (Marina, VII-12).

Cristina em sua fala, narra momentos importantes do processo histórico de formação do grupo Arte nas Mãos, logo após o curso PETI, demonstrando o quanto o contato com os saberes tradicionais do barro, motivou um histórico de relações de engajamento entre as pessoas que formavam o grupo Arte nas Mãos. A seguir, colocamos o trecho em toda sua extensão, pois cada momento da fala de Cristina, acerca da construção lugar e organização do grupo, é válido e denso de significados:

Daí no final, fiquemo lá embaixo, aqui no Encapoeirado, ali perto da igreja tinha um salão. O pai de uma menina que tava com nós, a Sandra que arrumo pa nós um espaço que ele tinha, pa nós fica, sabe? Porque nós não tinha esse espaço aqui ainda. Daí fico com o espaço, o espaço era dele. Arrumou pa nós, pa nós ficar lá por um ano, até nós conseguia um lugar pa nós, um lugar pa nós levanta um barraquinho. Daí fiquemo lá no espaço dele trabalhando, nós fazia as peças lá e queimava na Ivone, daí. Porque ela tinha um forno no barranco, lá. Daí nós levava na Ivone pa queima. Daí só que depois fico essa burocracia, onde nós vamo faze, onde que nós vamo fazê nosso espaço? E daí fizemo uma reunião um dia, daí meu cunhado aqui, que é marido da minha irmã aqui, da Marina, ele se proponho de vê se, aqui era um, aqui tinha um dono aqui, sabe? Como era campo, já era da comunidade o campo (de futebol ao lado), daí eles perguntaro se nós podia faze, ele falou que doava pra nós um pedaço aqui, e ele doou mesmo, que é esse espaço aqui, daí. Que nós construímo, que na verdade era um barraquinho de madeira no começo, depois que veio os projeto, né? Que a gente foi adquirindo conhecimento mais com as pessoa, daí o projeto, através do Instituto lá, né? Através da Intercement, e foi, e foi fazendo as reforma aqui daí. Aí que nos mudemo pra de concreto, daí, no material. Mas foi sofrido, pra faze de madeira mesmo, como nós não tinha dinheiro, daí tinha os pedreiro, mas não tinha dinheiro pa paga os pedreiro. Daí, como tinha as meninas que trabalhava que tinha os marido de pedreiro, porque o meu na época não era pedreiro, ele não trabalhava de pedreiro, sabe? Daí eles plantavam tomate, daí eles falaro não, se vocês fô ajuda a nós no tomate, nós trocamos. Cês vão ajuda a gente no tomate, a amarra o tomate, faze lá a plantação de tomate, e nós vamo trabalha lá pra vocês, pa construí o seu barraco. Barraco mesmo que eles falava, né? Lá do artesanato. E assim nós fizemo. Daí primeiro nós falemo, temo que tê primeiro as madeira no jeito, daí fomo trabalha mesmo, eu fui trabalha pro marido da menina que trabalhava aqui, amarra tomate, fomo carpi, carpi pro marido da outra, que tinha um arroizal plantado aqui num terreno aqui pra cima, fomo carpi. Daí, fomo compra as madeira porque não tinha. Aí esse senhor que mora na casa aqui pra cima aqui, doou a madeira pra nós aqui, lá num terreno dele, longe,

longe, longe, nem sei o nome do lugar mais, que tinha umas árvores lá, né? Árvores que ele falo pra nós cortar, que era árvore que tava caída assim, que era pra nós cerrar, doou pa nós as árvores. Aí fomo lá cerra as madeiras, e daí? O rapaz foi cerra pa nós, cerrou as madeiras, as madeira era uns barroco, nós puxemo tudo nas costas aquelas tabuaiada, sabe? Pa nós construí, só as muierada, só as mulher, já fomo com o rapaz que foi com um trator, a mulherada foro trouxemo as tábuas tudo nas costa, até na estrada onde que o rapaz tava com o trator, e ali nós conseguimos traze pra construir o barraco. Era muito longe. Aí tudo foi se encaixando, daí sabe? O lugar aqui que tinha que empareia tudo com o enxidão, nós empareiemo tudo aqui com o enxidão. Daí tinha pa enche, e nós falamo, nós não vamo consegui enche bardeano terra com o carrinho de mão, imagina? Imagina, quanto nós ia consegui enche? Aí nós pedimo prum senhor aqui embaixo, que até que planta tomate, o Ivo, daí ele foi com o trator dele ali embaixo, pra baixo da casa da Silvelena, né? Tinha uns barranco lá embaixo e encheu umas tratorada, parece que foi 15 carretada de terra pra nós consegui enche, pra consegui fazer o piso. Foi sofrido, foi sofrido (VI-8).

Após esse primeiro momento as mestras continuaram a produzir na parte baixa do bairro encapoeirado, onde sempre viveram na região do Córrego Frio, e o grupo Arte nas Mãos (figura 28) na parte alta. Não muito depois desse período, houveram outros projetos que buscaram aprimorar a organização da Associação de Artesãos com vistas a aumentar sua rentabilidade. Joseneide Souza (2015), tratou em seu trabalho de conclusão de especialização em gestão de projetos culturais e organização de eventos, dos dois projetos implementados, ambos realizados pelo Instituto Camargo Corrêa³³ sob execução e coordenação do Instituto Meio³⁴, com o apoio da prefeitura de Apiaí.

O primeiro projeto de nome “Cerâmica de Apiaí - Moldando um futuro melhor”, foi realizado entre 2009 e 2010, com o objetivo de melhora na infraestrutura física do local de trabalho; realização de capacitações técnicas e gerenciais; melhorias de processo e design de produtos e apoio à comercialização (Cerâmica de Apiaí, 2022). Ao todo participaram das formações oferecidas 45 artesãs da região que estavam em etapa de início de suas atividades, sendo as práticas de ensino cerâmico ministradas pelas mestras da região do encapoeirado.

³³ O Instituto Camargo Corrêa (ICC) é uma organização sem fins lucrativos (ONG) responsável pelas iniciativas de investimento social da Camargo Corrêa Infra com seus parceiros. Na cidade de Apiaí está a instalada a fábrica de cimento InterCement, empresa do grupo Camargo Corrêa (CAMARGO CORREA INFRA, 2022).

³⁴ O Instituto Meio é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) com ações voltadas ao desenvolvimento social e comunitário, consultoria para empresas em programas de responsabilidade social e empresarial, com a atuação na gestão de investimentos sociais (INSTITUTO MEIO, 2022).

Figura 28 - Associação Arte nas Mãos, Marina, Jefferson e Cristina (sentada).



Fonte: O autor.

Aliada a esta ação, foram realizadas atividades junto com um grupo de designers para aprimoramento da padronização das peças em seus tamanhos e ornamentos, objetivando uma precificação adequada para cada tipo de peça. Momento em que algumas peças adquiram novos formatos, de modo a suprimir o padrão irregular e sinuoso de alguns objetos, sendo então elaboradas novas tampas mais simplificadas e outros objetos. Nesse projeto, destinado à formação do grupo Arte nas Mãos e fortalecimento das Mestras, foi também elaborado um site de vendas on-line, catálogo impresso (figura 29), folder de divulgação e uma cartilha para cada tipo de adorno, inspirados nos desenhos das mestras.

Complementar a esse projeto e decorrente as melhorias empreendidas que geraram bons retornos financeiros para os grupos envolvidos, durante o período de abril de 2012 a agosto 2013, foi realizado outro projeto, promovido também pela parceria dos Institutos Meio e Camargo Correia com apoio da prefeitura de Apiaí, de nome “Futuro em nossas mãos”, com financiamento proveniente do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), cujo objetivo visou fortalecer a cadeia produtiva e de comercialização da cerâmica na região do Alto Vale do Ribeira (Souza, 2015).

Figura 29 - Layout do site desenvolvido no projeto “Cerâmica de Apiaí - Moldando um futuro melhor”.



Fonte: Cerâmica de Apiaí (2022) – <https://www.ceramicadeapiai.com.br/>.

Dentre as ações empreendidas, foram realizadas melhorias na infraestrutura dos espaços de produção com a construção em alvenaria de unidades de produção comunitários para cada grupo em atividade, com espaços expositivos, novos fornos – construídos pelas próprias artesãs, com material disponibilizado pelo projeto e consultoria de profissional da área –, bem como disponibilizadas marombas para melhoria no preparo da argila, para que não fosse mais necessário macetar o barro com o recurso da mão de pilão. Junto a isso, novos treinamentos para gestão associativa do empreendimento, elaboração de preços e organização dos produtos para exposição coletiva e venda com repasse individual ao ceramista. A partir do projeto foram criados cerca de 100 novos produtos com auxílio de designers e repassado o ensino a 70 jovens aprendizes (Instituto Meio, 2022).

Ao todo, três municípios da região foram atendidos: Apiaí com o grupo das Mestras e o grupo Arte nas Mãos, na cidade de Itaóca, com o ceramista Abraão e na cidade de Barra do Chapéu, com a Associação Ceramistas de Ponte Alta, sendo assim quatro grupos beneficiados ao todo. Somado a isso, a Casa do Artesão em Apiaí foi reformada e teve renovado seu imobiliário.

Aspirando a consolidação em rede da produção e comercialização cerâmica entre os grupos, o projeto almejou aprimorar a caracterização da região como “Polo Cerâmico do alto Vale do Ribeira”, marca com qual o projeto criou um site (atualmente desativado) e materiais de divulgação impresso. A partir desse nome fantasia, para identificação e fortalecimento de ações cooperativas entre os quatro grupos, constituiu-

se como estratégia turística para fomento da visitação ao polo cerâmico (figura 30) a “Rota da Cerâmica” (Souza, 2015):



Fonte: Instituto Meio (2022).

Após a implementação dos projetos, o grupo Arte nas Mãos, prosseguiu com as atividades com um grupo coeso, com cerca de doze participantes, sendo que grande parte dele, cerca de sete ceramistas fizeram da cerâmica sua principal fonte de renda, deixando o ofício da agricultura que até então ocupava os tempos nos períodos entre safra (Souza, 2015). Decorrente o empenho e valorização, o grupo Arte nas Mãos em julho de 2015, ganhou o prêmio BNDES de “Boas práticas em Economia Solidária”, sendo contempladas com 20 mil reais, com o qual investiram em uma loja ao lado do galpão onde trabalham coletivamente. Marina, para dizer do aperfeiçoamento a que experienciaram, e a autonomia desempenhada durante as formações realizadas, ressaltou:

[...] porque o instituto que trabalhou é um instituto sério, sabe? Eles pegavam no pé bastante, mas isso pra gente foi bom porque nós aprendemos muita coisa. Aprendemos a se superar, sim. Nós fizemos coisas que nós achava que nós não ia conseguir fazer. Eles ficavam aqui, ensinavam, na verdade eles são muito assim de chegar e não ir fazendo, sabe? Eles ensinavam a gente a fazer mesmo, aprender a tomar decisões das coisas. Isso foi muito válido (Marina, VII- 27).

Frente a essa conjuntura, de estímulo à produção, muitas pessoas passaram pelo grupo Arte nas Mãos, bem como as ceramistas passaram a ser convidadas para irem às escolas darem palestras, bem como receber as e os estudantes, e como Lourdes, participante do grupo à época disse “[...] passou muito jovem aprendendo, aprendendo...depois trabalhava com a gente e saía e achava outro emprego, mas sabe conta a história de Apiaí que é da cerâmica e tal, assim, sabe? (Lourdes, IX-5). Atualmente, Jefferson participante do grupo, ao dizer dos momentos de sua trajetória que o levaram a trabalhar com cerâmica, se lembrou de uma visita escolar decisiva de sua escolha:

Eu aprendi com 14 e 15 anos, com a Dona Cristina. A Dona Cristina é minha mestra, ela que me ensinou. Eu conheci o trabalho dela numa visita que eu tive da escola aqui, com a escola a gente veio à noite conhecer o trabalho delas. Pegamos na argila, assim, elas contaram a história de como tudo começou, como elas sempre fazem para qualquer visitante que chegar, né? (Jefferson, VIII-6).

Pelas mudanças no cenário produtivo na região do encapoeirado protagonizado pelo grupo Arte nas Mãos, com peças inovadas e processos coletivos de produção, somado a outros aspectos, o grupo formado pelas Mestras se enfraqueceu por diferentes motivos, dentre eles, cruciais, o avanço da idade da maioria delas e a falta de identificação profissional com o barro entre as filhas, que têm se envolvido e procurado outras fontes de renda. Apesar do último projeto empreender a construção de um espaço coletivo para o grupo das Mestras, este fora desmontado pelas circunstâncias e até mesmo, por ter sido instalado dentro do terreno de propriedade da Mestre Ivone, que quis destiná-lo a outra finalidade³⁵. Diante dessa conjuntura, ainda que inegável o sucesso empreendido pela sequência de auxílios por meio de projetos bem aplicados no fortalecimento da tradição cerâmica na região, o desmonte do grupo cerâmico das mestras – ainda que implacável diante da idade avançada que as impossibilitou continuar produzindo –, nos alertam para a necessidade constante do atendimento de políticas públicas ao setor das expressividades do povo, de modo que mais adequado do

³⁵ Entre as Mestras participantes do projeto que beneficiou ao grupo com a construção deste espaço de produção, estão a Mestre Gonilda e Ivone, que voltaram a trabalhar na agricultura, as Mestras Dulce e Antonia que se encontram em quadro de saúde debilitado pela idade avançada e a Mestre Zeli, que é a única que ainda possui interesse em produzir, mas com o desmonte do espaço coletivo se vê impossibilitada, bem como, por problemas de saúde não consegue caminhar longas distâncias e ir até o espaço Arte nas Mãos.

que só a provisão de incentivos, o seu acompanhamento por agentes culturais coerentes com as linguagens e sensíveis aos anseios dos agrupamentos, é determinante na organização de conjunturas acessíveis e continuamente abertas democraticamente para todas e todos.

A ancestralidade em meio a tais conjunturas, é partícipe dos avanços, das transformações e inovações, na medida que é fator de enraizamento no território e oportunizar a valorização de saberes que emergem coletivamente do cotidiano, sendo assim indiscriminadamente agregadora daquelas e daqueles que almejam colaborar na manutenção e aprimoramentos de tais saberes a todas e todos disponíveis. Aí, que a linha entre a devastação e a preservação de uma tradição é tênue, e pode dividir toda e qualquer boa intenção em duas faces. Novamente e re-novadamente, a ancestralidade nos ensina ao conclamar sobre os saberes aterrados uma certa virtude que se lança sobre os agrupamentos como potência daquilo que podem ser em um movimento constante, sempre adiante daquilo que poderíamos imaginar. Não nos basta assim, almejar aquilo que seja bom para todos a partir das sensibilidades de uns e outros, mas sempre daquilo que possui sentido à comunidade.

A lógica ancestral vai além, e possui na figura dos antepassados a oportunidade de ser mais, saber mais. Sobunfú Somé (2003), no livro “O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos”, ao tratar da vida em comunidades africanas, nos alerta que nela, a pessoa é forçada a diminuir de ritmo, a vivenciar os momentos e comungar com a terra, a natureza, de modo que a paciência é essencial e a pressa não possui sentido algum. Diante das urgências, as e os anciões são chamados para conclamar decisões, e frente as questões de justiça, os espíritos junto com elas e eles, também são invocados. O autor, tomando como exemplo as aldeias da etnia Dagara em África, nos diz que para o reconhecimento e iniciação ritual de um ancião, um conselho de anciãs e anciões é formado, cinco mulheres e cinco homens que irão representar cada qual respectivamente, terra, água, mineral, fogo e natureza:

O elemento terra é responsável por nosso sentido de identidade, nosso pé no chão e nossa habilidade de apoiar e nutrir uns aos outros. Água é paz, concentração, sabedoria e reconciliação. Mineral ajuda-nos a lembrar nosso propósito e nos dá os meios para nos comunicar e compreender o que os outros estão dizendo. Fogo relaciona-se com sonhar, manter nossa conexão com o ser e os ancestrais e manter nossa visão viva. Natureza nos ajuda a ser o nosso verdadeiro ser, a passar por importantes mudanças e situações que ameaçam a vida. Traz mágica e riso (Somé, 2003, p. 23).

Ao buscarmos um aprofundamento da noção da ancestralidade presente nas atividades que ceramistas elaboram umas com as outras, tais descrições e mitologia nos servem para com vagar, refletirmos acerca das novas relações estabelecidas entre ceramistas no Alto Vale do Ribeira entre as reconhecidas Mestras, anciãs do fazer do barro, junto com as participantes do grupo Arte nas Mãos.

Ao visitarmos as Mestras e estarmos com elas, pudemos encontrá-las cada uma a seu modo, a enfrentar o dia a dia conforme suas possibilidades. Entretanto a baixa visão de Dulce, a imobilidade causada pela fraqueza das pernas de Antônia, as e os netos de pouca idade de Zeli continuam solicitar a avó para as e os ensinar a produzir cerâmica, e ela mesma, sente vontade de prosseguir com a atividade, mas, como ela pode nos dizer “[...] todo mundo parou, aí eu parei. E a gente ficava ali uma com a outra, com a outra... Que a gente acostumou também, ficava todo junto trabalhando” (II-14). Zeli recebeu o convite do grupo Arte nas Mãos para se aproximar e produzir conjuntamente, mas a distância e os problemas que possui de coluna não a permitem: “[...], mas imagine eu, que tenho problema na coluna subir daqui lá a pé. Eu não aguento, se eu for lá, eu só chego lá, mas eu não aguento trabalhar, né? Porque, depois, tem que voltar de novo” (II-7).

Ao visitarmos a Mestre Ivone, ela havia acabado de voltar do campo, estava bem disposta e nos disse que retornou para as atividades da lavoura e dos cuidados com os animais, mas que muitas vezes sente vontade de visitar o grupo Arte nas Mãos: “Até que tem hora que dá vontade de subir e trabalhará com as menina lá em cima, mas só que pra mim é muito complicado, acho melhor ficar em casa mesmo, mexendo na roça, mas foi muito bom” (III-8). Ao se estender no diálogo, pudemos compreender que seu compromisso com a atividade cerâmica teve sempre relação com os vínculos familiares, das pessoas próximas de si, representando a expressão de seu cuidado com os afazeres junto de sua mãe e seu núcleo familiar: “Porque eu sei trabalha na roça e ajuda ela em casa, cozinava e mexia com aquelas peça pra ajuda ela” (III-15). Nesse sentido, nos disse: “Eu parei de produzir, depois que meu esposo faleceu eu desanimei, ele me ajudava muito, é ruim porque ele sempre tava ajudano, já vai fazer 5 anos (III-1). Atualmente os quatro filhos da Mestre são maiores de idade e quase todas possuem famílias, diante dessa situação a cerâmica foi deixada de lado e tem se ocupado com o pedaço de terra que a família possui.

Do mesmo modo, a Mestra Dulce relacionou seu distanciamento da atividade cerâmica à perda de seu marido: “Porque daí o meu marido morreu, e eu fiquei assim, com desvontade sem meu marido, a criançada crescero tudo, num quisero aprender nunca, ché!” (Dulce, V- 28). Outras ceramistas, todas elas já de um histórico familiar cerâmico, e que tem se aproximando de uma idade avançada, também nos disseram dos auxílios dos maridos no processo produtivo da cerâmica. E como a Maria Rosa (figura 31) ponderou, não é apenas na etapa em que esforços físicos são exigidos que os companheiros atuam: “Na família aqui, meu marido ajuda a preparar argila e passar as pedras, alisar as peças nós fala, alisar. Ele que pega as peças e dá um toque final nas peças para mim” (XVIII- 11).

E o Moacir sempre me acompanhou, ele é meu auxiliar, sempre foi, ajuda toda a vida ele ajudou, na parte mais pesada, de soca o barro, preparar o barro, tira o barro, puxar, bardea o barro, faze a remoção do barro do mato, pra até o lugar que o carro pega, as parte tudo mais pesada é tudo ele que faz. E agora abrir o barro, fazer as placas que nem as peças que eu faço, com placa também, ele que abre a placa (Loíde, XIV-13).

Ele não faz, ele alisa, ele queima, ele prepara argila, mas fazer ele não, mas eu acho que ele sabe fazer. Ele me ajuda, ele me ajuda alisar, ele pega a lenha pra mim, barro amassado ele que dá conta. Alisar ele não tá querendo, porque eu aliso mais, mas tô ficando muito bucha. Porque quando ele pega alguma coisa mal alisada ele alisa de novo. Ele fala que eu tô ficando muito bucha, porque tá ficando muito ruim. Mas ele ajuda (Luzia, XX-15).

Pelas falas, podemos atentar para o quão relacional foi e prossegue sendo a prática cerâmica, e que as atividades na concretização do produto final cerâmico exigem esforços nas diferentes etapas que, muitas das vezes, necessitam da colaboração de mais atores do que apenas as ceramistas na elaboração de uma peça. O que nos leva a aferir que se antes, os vínculos familiares sustentavam como coletivos a realização do processo da atividade com o barro, cabe agora aos novos agrupamentos, não mais apenas familiares, a colaboração para que o sucesso dos afazeres seja bem sucedido produtivamente produtiva entre todas participantes nas etapas deste fazer.

Ao tomarmos em destaque as alterações nos modos dos agrupamentos e as transformações a que os grupos cerâmicos têm se deparado, torna-se oportuno ponderar o quanto as mudanças provocaram na inserção mercadológica das ceramistas e suas peças, podem tornar cada vez mais relevantes os diálogos acerca da cooperação interna

dos agrupamentos e entre os grupos, na conformação de estratégias de aperfeiçoamento colaborativo e solidário entre todas, mediante a temporalidade própria e os valores ancestrais que compartilham.

Figura 31 - Maria Rosa segurando uma moringa, criação sua, em galpão.



Fonte: O autor.

Diante das experiências que podem sugerir níveis de inserção comercial que destoam da circulação regional cerâmica e de vendas por encomendas particulares que ceramistas têm realizado – por encomendas muitas vezes alcançadas pelas exposições em feiras locais, estaduais e nacionais –, o grupo Arte nas Mãos, logo após as formações que tiveram com agentes externos, fecharam um contrato de alta demanda com empresa varejista de móveis e decoração de alcance nacional, a Tok & Stok.

Pra Tok Stock nós tivemos que três mil peças. Três mil peças dentro de quatro meses. Só que nós tava bastante, né? Nós éramos em oito, nós estava em oito pessoas. Então, aí deu, deu pra dar conta de fazer. Mas, foi muito... foi muito legal, sabe? Saiu um caminhão baú. Foi um sonho, assim, sabe? Porque eu lembro que a Lourdes ficou até emocionada. Porque foi um sonho realizado. Eles pensava assim: Ah, nós vamos vender um caminhão de peça! As pessoas riam, né? Achava, imagina, tão ficando louca, quando é que vão conseguir na vida vender um caminhão de peça. E saiu mesmo um caminhão baú lotadinho de peça. Não cabia nem mais uma caixa. Quando foi

colocado, quando deu meia-noite, nós fechamos o caminhão. Foi jogada a última caixa dentro do caminhão (Marina, VII-7).

Apesar da conquista e fecharem outros contratos com este cliente, Marina ressaltou que não estava sendo viável a parceria, já que os ajustes nos valores eram insignificantes por parte da grande empresa compradora. Entre os esforços dispendiosos que teriam de arcar, preferiram continuar com uma produção que as dignificasse naquilo que enxergam como valoroso:

Daí nós ficamos sabe? Trabalhando com a Tok Stok um tempão. Ainda depois, sempre pediam duzentas peças, trezentas peças, cento e cinquenta peças. E nós paramos de trabalhar com eles depois que não tava sendo viável mais, e eles não quiseram aumentar o valor das peças, sabe? É... pra nós não estava sendo viável, porque tudo as coisas estavam subindo, né? Logística mais caro, porque era nós que estava entregando, daí então, não tava compensando (Marina, VII-8).

Diante dessa experiência podemos apreender o quanto a ancestralidade, quando apropriada e considerada parte da elaboração das dinâmicas internas aos grupos, contribui com os agrupamentos ao impulsionar certa autonomia sobre as escolhas a serem tomadas para que a temporalidade, gestada em meio as relações e esse lugar, sigam sendo preservadas e expressas nas peças cerâmicas como elemento significativo de seu viver no Alto Vale do Ribeira. Neste aspecto, podemos conceber que o preço justo³⁶ é fundante das relações de precificação das peças artesanais, e que a produção cerâmica é inerente às relações que artesãs estabelecem com tantos outros elementos nesse lugar, onde fauna e flora e o respeito aos ciclos da existência ditam o ritmo da semeadura e da colheita, assim como dizem respeito à produção e o descanso além da infinidade de relações desse viver arraigado para que haja seu bom funcionamento e rendimento. Por esse “saber de experiência” (Freire, 2005), as táticas de um industriarianato³⁷ nocivo de toda qualquer identidade, como nos testemunhou o grupo Arte nas Mãos, é rapidamente detectado.

³⁶ O preço justo é um termo proveniente da economia social e solidária e refere-se à precificação justa dos valores empregados nos serviços realizados e produtos gerados, tendo como principal objetivo, dignificar aos trabalhadores e esforços envolvidos nas tarefas de sua realização.

³⁷ O industriarianato é um termo que une indústria e artesanato. A junção visa denunciar as estratégias nocivas de união entre as duas esferas de produção, pois a indústria, comprometida com artigos standards, padronizados, acaba por impactar as dimensões artísticas presentes no artesanato ao fixar as funções dos objetos e retirar deles sua atividade significativa, inerente ao conjunto social em que artesãos e suas criações se inserem.

Abraão, ao se referir a negociações com clientes desejosos de preços baixos e alta demanda, observou que muitas vezes ao se buscar cumprir com grandes encomendas, perde-se os tratos tradicionais com a matéria, e nisso, é desvalorizado seu trabalho e o reconhecimento do objeto como obra artística de cunho artesanal. Frente o aumento de pedidos, as técnicas tem se tornado objeto de questionamento, de modo que o uso do torno como elemento exógeno à cultura cerâmica tradicional da região, tem sido vista com outros olhos.

Então o pessoal, é grupo, de sete oito pessoas, que consegue... Só que eles trabalha com torno, né? Cumprem a missão, essas peças você faz rapidinho na quantidade de peça pedida..., mas como eu falo pra você, você perde um tanto o tradicional. Até penso nisso, mas assim, manter o tradicional também. Posso até fazer prum lojista assim, que queira um preço mais em conta, aí, você consegue fazer, né? O lojista quer comprar com o preço lá embaixo e a gente num consegue fazer, porque nosso produto é manual. Então, a gente dá um desconto, alguns não ligam pra essa parte, mas têm uns que quer comprar com o preço lá embaixo. Então no caso, tem que descer um pouco pra não perder o cliente. Mas eu não sei, mais pra frente, mas é... Mas você tem que explicar pra pessoa como que é, né? Então, a pessoa tem que entender, mas muita acaba valorizando. E, mostrar que não é só pegar o barro no torno e fazer (Abraão, XV-30).

Nesse sentido, a identidade cerâmica elaborada pelos grupos na região, é definidora das motivações com que artesãs se empenham na atividade. Contrária aos privilégios de uns em detrimentos de outros, a ancestralidade suplanta aos desejos utilitaristas e conservadores. Aí que ao definirem técnicas e padrões da elaboração tradicional das peças, artesãs não estão somente a deliberar sobre algo feito em suas criações, ou um fetiche para o capital. Nessa outra lógica, a responsabilidade sobre aquilo que deflagra a beleza é estética na medida que é ética em sua procedência, e a ética ancestral é comunitarista. Poder-se-iam dizer, mas que discurso idealista a da ancestralidade. Todavia, não. Uma vez que a sobrevivência daquelas e daqueles trazidos de África e indígenas dessa terra, é resistente e potente em reinvenção por não terem se tornados indivíduos, mas permanecido comunidades (Oliveira, 2012). As epistemologias afro-indígenas são encarnadas nas muitas experiências e convocam ao corpo em sua integralidade no lugar em que se estruturam, de modo que sua originalidade é a permanência, a resistência e a consistência dos indivíduos mais do que inovações ou rupturas à que o capital lhes queira impor.

Como experiência estruturante de um “bem-viver” (Acosta, 2016), a ancestralidade na prática social do barro é a visão de conjunto estabelecida sobre o contexto de criação, e que revela a totalidade nas singularidades de cada expressão. Nesse terreno, o artesanal extravasa o metiê das manualidades para conclamar as corporalidades, fazendo do artífice uma presença no tempo da comunidade, no lugar em que as relações entretecem uma forma, um gosto impregnado no barro como um jeito de ser. A criação como resultado das relações e por ser ancestral, atravessa a razão pelas sensibilidades fazendo dos afetos os elos entre umas e outras ceramistas, que elaboram suas peças com o calor de suas presenças no território que conjuntamente configuram.

Por conseguinte, difícil para as artesãs desvencilharem desse saber-fazer aquilo que o sustenta como prática geradora de vínculos e otimizadora da singularidade na medida que agrega a diversidade. A ceramista Lourdes, após ingressar na atividade cerâmica como integrante do grupo Arte nas Mãos, tendo feito parte em todo processo de formação da Associação, inaugurou em 2020 um espaço próprio, o Recanto da Cerâmica, junto ao sítio em que vive. Nele, junto com suas duas filhas, Josimara (figura 32) e Josinalva, construíram a oficina, com espaço adequado para a produção e exposição das peças para venda, bem como área para os fornos. Contudo, como Lourdes pôde nos dizer a transição não foi fácil, e levou um bom tempo para que deixasse de participar do grupo Arte nas Mãos, pois os vínculos de cuidado e a responsabilidade que possuem umas com as outras, esteve sempre à frente de suas próprias decisões:

Teve uma vez que eu pensei assim, acho que já tá bem encaminhada as coisas, eu acho, acho que eu preciso achar outro jeito de eu trabalhar sem deixa a arte, mas, eu achar um outro jeito de trabalhar. Aí uma das colega pego... A Marina, ela teve câncer de mama, daí, eu pensei, bom... Agora eu tenho que tá lá junto com eles. Fiquei lá, ela fez todo o tratamento dela e tal, aí, depois, quando fazia dois anos do tratamento dela, ela tava bem e está bem, tá trabalhando até hoje, foi uma outra, que, nossa! Que era nosso braço direito, também, pra trabalha em todo quanto é serviço da Associação, também, foi, pego por câncer de mama também. Aí, ela fez tratamento, mas ela não teva a mesma sorte que a Marina, ela ficou uns dois, três anos, mas a doença não teve jeito, ela num... Eu fiquei pensando... Não era o momento de eu deixa eles, eu tinha que tá junto lá... Na alegria e na tristeza, né? Tinha que tá junto mesmo, eu tinha que tá junto mesmo. Rosilene, era uma artesã nossa, era uma artesã muito dedicada, que ela trabalhou, tava com 42 anos me parece, mas ela se foi (IX-9).

Figura 32 - Josimara com seu filho no espaço Recanto da Cerâmica.



Fonte: O autor.

Após a saída, em momento propício, Lourdes seguiu com seu projeto e dessa maneira, com maior autonomia sobre o seu tempo e não necessitar mais caminhar quilômetros de distância de sua casa no bairro rural Garcias até o encapoeirado, otimizou os afazeres, podendo auxiliar o marido na lavoura. Em sua fala, Lourdes expõe o que vinha sentindo no período de afastamento do grupo Arte nas Mãos, do qual guarda boas lembranças:

[...], eu pensava assim, nossa! Eu fico envolvida o tempo inteiro e muitas vezes num sobra tempo nem pra dá atenção pra família, os irmãos vem lá de longe e a gente só se vê, se conversa umas duas três horas, depois a gente... só envolvido no serviço, eles num vem nem dormi na casa da gente porque a gente acha essas coisa assim, ...Eu vô, sem deixa a arte, sem deixa o serviço, sem deixa as coisa, sem para com a minha vida, mas vô dá mais valor para as pessoas assim, [...] eu vô me dedica mais pra família assim, sem deixa o serviço e bola pra frente (IX-10).

Do mesmo modo que já recebera estudantes locais que realizavam estudos acerca da cerâmica, Lourdes se agrada em poder organizar um lugar que possa receber pessoas interessadas e afins de conhecer mais sobre o fazer do barro. Para ela, o gosto pela cerâmica é um motivo para unir pessoas em torno daquilo que reluz em valores estimáveis, o que lhe dá prazer e, por isso, a faz almejar dar sequência e aprimorar o projeto Recanto da Cerâmica (figura 33).

É mais tranquilo, tem esse tempo, assim. Então, mesmo esse tempo da pandemia com todos os cuidados a gente conseguiu receber algumas visita, o pessoal da escola mesmo, assim. Tinha um pessoal da escola que ia fazê um TCC e envolvia essas urna, e pediu se podia fazê e que viriam aqui busca essas urna, aí com os cuidados, vieram. E a gente continuou recebendo quem queria vim conhecer, quem queria fazer alguma coisa, que não dava pra fazer assim on-line, a gente continuou, porque por ser um espaço aberto assim, livre assim, é bem mais tranquilo (IX-12).

Figura 33 - Ateliê Recanto da Cerâmica.



Fonte: O autor.

Lourdes aprecia o lugar de sua moradia e oficina, onde compartilha da atividade cerâmica com sua família e com quem mais se interessar. Dali, ela consegue apreciar a manifestação da natureza por todos cantos da residência e por esse motivo batizou o espaço com o nome de Recanto da Cerâmica:

[...] um lugar assim é o que eu sempre queria, que as pessoas pudesse vir visitar, almoçar, jantar, conviver assim com a gente. Aqui, pode ficar até a semana inteira, porque eu sei que essas pessoas que vem, não vem assim do nada, por acaso e são pessoas especiais, importantes. Por isso que a gente tem essa total confiança de receber e assim... a família receber, tal, e assim, e isso é muito gratificante. [...]. Eu fiquei pensando em vários nomes para o lugar, lua arte, recanto da lua, sabe? Poque aqui dá pra ver a lua de todos os cantos, é maravilhoso aqui à noite. Vamo coloca o nome de Recanto da Cerâmica, por que? Porque quando a gente fala o Recanto da Cerâmica, quem pensar e for, não vai pensar que vai encontrar um lugar assim que é bem facilzinho, na beira da pista sem buraco, sem mato sem nada, lá vai ser um recanto, recanteado, e é esse o Recanto.

Esse é o Recanto, e Recanto da Cerâmica. E desse recanto eu só mudo prum recanto eterno! (IX-15).

A oficina, também reconhecida como paiol pelas mestras, ou o ateliê, é o espaço em que ceramistas acomodam seus instrumentos, ao barro e a argila preparada, as peças cerâmicas já prontas ou em processo de fazer. Para o grupo Arte Loose, alocado no bairro rural mineiros da cidade Apiaí, o espaço construído para a produção é reconhecido entre as participantes como ateliê. O nome Loose para o espaço, faz referência ao sobrenome familiar de Diná, todavia, Loíde e seu esposo também participam do grupo fortalecendo uns aos outros. Nas palavras de Loíde:

Aqui em casa mesmo, a gente produz aqui, prepara o barro lá em Mineiros, né? Prepara o barro lá e daí, produz as peças aqui em casa e, daí, leva para queimar lá, lá em Mineiros, todos juntos, é um grupo, né? Somos em 5, uma ajuda a outra. Aqui a gente só produz as peças na minha casa, só produz as peças, o ateliê é lá em Mineiros (XIV-15).

Ao todo estão em cinco pessoas, Diná, o marido e sua filha Jaqueline, Loíde e o marido. Juntos, realizam as etapas de produção do barro, sendo a modelagem das peças feitas individualmente por cada família, principalmente pelas mulheres, contudo o marido de Diná também produz peças. O grupo, a partir de sua organização e compromisso com a produção conjunta, teve o reconhecimento pela Sutaco como o primeiro grupo familiar do estado.

E, daí, também o ano passado a gente foi privilegiado pela Sutaco, que a gente foi o primeiro grupo do Estado de São Paulo familiar, que foi, né? A gente teve o privilégio de ser o primeiro grupo familiar que, ainda não tinha que, geralmente é uma associação ou cooperativa. Daí, como nós somos em família, duas famílias só, então, a gente não tinha também ajuda das coisas, de benefício, por ser individual, né? Então a gente é o primeiro grupo registrado no Estado de São Paulo, primeiro grupo familiar de artesanato (Diná, XII-19).

Para melhor entendimento de tal mérito, vale ressaltar que Diná não provém de família ceramista e após o aprendizado com vizinhas na cidade Itaóca, ingressou na atividade buscando o contínuo aperfeiçoamento. Com a mudança de cidade, para a terra de seus pais no bairro mineiros, buscou firmar sua produção e organizar um espaço para que pudesse alocar os instrumentos e a matéria prima. Em um momento de poucos

recursos financeiros, conseguiram um financiamento e construíram o atual espaço, reconhecido entre elas como ateliê (figura 34):

Daí meu esposo cotou no Banco do Povo. Aí, por causa que a gente tinha pagado tudo certinho no primeiro empréstimo, a gente então conseguiria um valor a mais, um pouco a mais, já aumentava mil reais a mais, né? Aí, foi, compramos a madeira e foi montado o ateliê onde nós estamos. Aí, nessa época, onde a gente montou o ateliê, ainda não tinha porta, não tinha pintura, ainda não tinha prateleira, não tava com nada (Diná, XII-12).

Figura 34 - Jaqueline e Diná no Espaço Arte Loose.



Fonte: O Autor

Após esse passo, enquanto o espaço não estava pronto, Diná e sua família prosseguiram produzindo em um barracão cedido por seus pais, e vendendo suas peças na loja e museu cerâmico da cidade Apiaí. Em uma das idas e vindas para levar as peças prontas para serem vendidas, Diná conheceu Loíde:

Um dia, levando as pecinhas na lojinha do portal, encontrei à noite a Loíde. Ela estava lá, uma artesã já antiga e a gente não conhecia ela. Daí, conversando, ela falou assim, nossa! Cês faz peça? Nós falamos, nós fazemos. Ela, nossa! Que pecinhas bonita! Ela falou para agradecer, porque nossas pecinhas não era bonita, nada (risos). Daí ela falou, nossa! Que pecinha bonita, ela falou assim, eu também fazia, teve um tempo que eu fazia. Mas eu falei, porque você não faz ainda? E ela disse, porque agora eu moro na cidade, não tenho espaço, não tenho forno, é difícil fazer fumaça no vizinho..., o vizinho não gosta. Aí eu falei, vai fazer uma visitinha para gente, vê se você gosta do espaço e se você gostar de lá, e achar que dá pra fazer lá suas peças, se der pra você fazer suas peças para você, a gente não vai cobrar nada, só...,

Tipo assim, vamos te ajudar, né? Mas tipo, não precisa pagar nada do espaço, nem nada, usa lá. Ela veio, gostou muito (Diná, XII-13)

Loíde provém de família de ceramistas tradicionais, é filha da Mestra Cacilda, que aprendera com sua tia Felícia, todas da região do bairro rural pinheiro verde da cidade Apiaí. Ainda em 2002, por ocasião da exposição na Sala do Artista Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), da Fundação Nacional de Artes (Funarte), Guacira Waldeck (2002) em pesquisa etnográfica realizada para o catálogo da exposição, ressaltou:

Loíde é casada com Moacyr Conceição de Lima. Tem dois filhos, [...]. A menina, aos 14 anos de idade, frequenta a escola e faz o trabalho doméstico para que a mãe possa atender às encomendas de seu apreciado jogo de feijoada, cujas peças também são vendidas avulsas. Da mesma forma que a mãe no passado, Loíde cultivava um roçado 'para o gasto'. Planta vagem, pepino, abóbora, feijão. Seu marido colabora retirando o barro, em Pinheiro Verde, transportado no trator, e pegando a lenha para a queima (Waldeck, 2002, p. 23).

Antes de se juntar a Diná, Loíde havia parado de produzir há dois anos pela inviabilidade de queimar as peças em sua residência, por ter se mudado para área urbana de Apiaí, no bairro Garcias. Loíde (figura 35), desde pequena esteve atrelada ao fazer cerâmico no bairro pinheiro verde e ao mudar para a cidade, em 2012 começou trabalhar na loja de artesanatos do portal da cidade de Apiaí por indicação de Úrsula Camargo, secretária municipal de cultura de Apiaí no momento e profunda conhecedora das famílias de ceramistas tradicionais da região. Em um dos dias de trabalho, conheceu Diná e após visitarem-se, deram início a uma longa parceria como grupo familiar.

Aí, foi que eu fui trabalhar lá, aí eu conheci a irmã Diná lá na lojinha, aí, ela falou assim: Viu, mas eu tenho o espaço lá onde eu faço as peças, que tal? Você não quer ir lá produzir uma peça com a gente? Porque ela viu que eu gosto, que eu gostava de fazer peça e tava sentindo por não poder fazer as peças. E eu disse: Ah! Não vai incomodar, não? E ela falou: Não, não vai incomodar, não! Vai ser muito bom para nós, aí uma pega a ideia da outra e vamos produzir juntos, se você se interessar de ir lá. E eu falei: Ah, claro! Me interessa sim, claro! E eu fui tão trabalhar com ela lá e foi muito bom e aí tamo no que tamo hoje. Aí, a ideia dela, né? Ela pegou várias ideias minha e eu peguei também ideias deles na preparação do barro. (Loíde, XIV-10).

Figura 35 - Loíde segurando suas criações.



Fonte: O autor

Atualmente o espaço Arte Loose conta com área expositiva, ateliê, depósito e cozinha com forno a lenha e área para receber visitantes que queiram passar o dia e aprender com o grupo. Nos últimos anos, conseguiram realizar melhorias no espaço com o auxílio de editais públicos municipais e estaduais, especificamente os de fomento à área da cultura durante a pandemia. Assim, com um projeto, construíram de um banheiro para o espaço Arte Loose, e com outro, fizeram um cômodo na casa de Loíde destinado a ser um ateliê. Já em um outro edital, conseguiram financiar uma maromba para o coletivo:

Daí, a gente construiu o espaço, daí, veio mais uma, teve um projeto ano passado da Lei Aldir Blanc, daí, a Jaqueline fez também o edital, né? A prefeitura, com ajuda da prefeitura, daí, a Jaqueline preencheu o edital e a gente foi privilegiado, a gente conseguiu uma verba e hoje, conseguimos também, a tão sonhada maromba, né? Que nós queria, para ajudar a socar o barro, tê o barrinho amassado, porque nós socava tudo na mão de pilão, né? (Diná, XII-16).

Nas palavras de Loíde, ela ressaltou as mudanças nas perspectivas da produção cerâmica na região, abarcando diferentes aspectos que demonstram as melhorias que tem presenciado: “Que nem, a parte da argila, a gente tirava que tinha que bardear³⁸

³⁸ Expressão para carregar com o balde

tudo, era tudo mais sacrificioso, hoje já melhorou mais” (XIV-17). Se durante sua infância não haviam nem mesmo transportes para auxiliar com o barro, hoje além de poderem contar com o aperfeiçoamento técnico no feitiço com a maromba, se apoiam em toda uma rede de auxílio que promove a atividade cerâmica, divulgando os trabalhos e tendo nela uma estratégica oportunidade de atração turística e de fomento do comércio local:

Porque a cerâmica era uma coisa muito boa, ajudava muito, mas era um complemento, ela não era, não dava para sobreviver da cerâmica, então por isso a gente plantava lavoura também, né? [...] Agora sim, agora tá dando para a gente sobreviver da cerâmica, que, que a divulgação melhorou muito, né? É isso, com a lojinha, a Jaqueline, as pessoas mesmo que entra também pra ajudar também, para ajudar nessa parte aí, [...] entrou na parte do Turismo para ajudar nessa parte, [...] muita divulgação. Então agora sim melhorou, melhorou muito mesmo, então, que agora a gente não tá nem vencendo de fazer as peças, as encomendas, né? [...] Hoje é o produto! (Loíde, XIV-14).

O reconhecimento da atividade cerâmica por instâncias governamentais, para as ceramistas é valoroso e caminha junto com a melhoria de oportunidades:

E daí, tamo, e aconteceu bastante coisa, temos assim, tivemos bastante vitórias, assim como temos bastante choro, temos bastante vitória também para contar, né? Pela prefeitura e o ComTur (Comissão de Turismo da prefeitura) a gente conseguiu as placas, hoje a gente já tem as placas de sinalização. [...], hoje a gente já tem a placa bem visível, que todo mundo chega aqui e fala, aí, eu vim aqui porque enxerguei a placa e senti de parar. Então, já ajuda bastante, né? (Diná, XII-15).

Tais relações com órgãos municipais, da área do turismo e da cultura, e os incentivos de diferentes âmbitos, constituiu-se em contribuições significativas ao grupo Arte Loose e todos os demais que têm sido levados a cada vez mais a se reconhecerem inseridos em todo um setor criativo de fomento na região. Nada obstante, a fala de Jaqueline sobre ter formalizado sua atuação como Micro Empreendedora Individual (MEI), é parte desse empoderamento da atividade produtiva do barro: “Acho que entre essas grandes conquistas [...] consegui a MEI, na verdade, para algumas pessoas isso pode não ser muito interessante, mas para nós, teve um grande impacto” (XIII-10).

Ao atentarmos para a afirmação de Jaqueline, vislumbramos o quanto que oficialização de sua relação como empreendedora com a prática cerâmica, é parte de toda uma construção que veio ao longo da tradição dando coesão para sua estrutura e

permanência. Observar os avanços a que os grupos têm galgado, perpassa reconhecer o espaço social que juntas, ceramistas tem elaborado por meio de suas ações e conseguido o reconhecimento pelo compromisso com que realizam sua atividade artesã. Para Henri Lefebvre (2013), o espaço social possui relação direta em sua constituição, com as mediações e os mediadores das ações, sejam elas de grupo, relativas aos conhecimentos, ideológicas, de representação, etc. De tal maneira que a construção do espaço social, não é uma coisa entre outra qualquer, mas envolve as coisas produzidas compreendendo-as em relações de coexistência e simultaneidade, e que, portanto, não podem ser resumidas a um conjunto de operações que reduzam aos objetos como meros produtos.

O espaço social contém objetos muito diversos, tanto naturais quanto sociais, incluindo redes e ramificações que facilitam a troca de artigos e informações. Não se reduz aos objetos que contém ou à sua mera agregação. Esses 'objetos' não são apenas coisas, mas também relações. Como objetos, eles possuem particularidades, formas e contornos discerníveis. O trabalho social os transforma e os coloca em outra configuração espaço-temporal, mesmo quando não afeta sua materialidade ou seu estado natural (Lefebvre, 2013, p. 134).
Tradução livre.

Por essa afirmação, podemos compreender que proveniente das relações entre ceramistas, bem como delas com órgãos oficiais do estado, têm estabelecido certas noções produtivas de suas atividades, conferindo às suas ações vínculos com o lugar na medida que contribuem com o aperfeiçoamento da produção cerâmica na região. Seja pela necessidade do reconhecimento como MEI, para poderem emitir notas e se aprimorarem nas formas de vender e colocar para circular suas produções, ou mesmo naquilo que elegem como formas autênticas na criação do barro, artesãs têm construído com suas experiências aquilo que legitimam como a cerâmica do Alto Vale do Ribeira, bem como transformado com suas atitudes e organização, os padrões que envolvem este fazer.

Isto posto, Jaqueline (figura 36) nos disse de uma experiência significativa em sua trajetória, em que nos demonstrou quão imbricados são os vínculos entre ceramistas na construção desse lugar ancestral e criativo com o barro. Em um período que iniciavam as atividades produtivas na região, teve a oportunidade de realizar exposição das peças de sua família em um evento no Palácio Bandeirantes do governo do estado de São Paulo, promovida pela Sutaco no ano de 2013 (Jaqueline, XIII-6). A ceramista

foi confundida com Jaqueline da cidade Barra do Chapéu, filha da Mestra Trindade e tal oportunidade abriu portas para exporem as peças e serem reconhecidas.

Teve caso de pessoas, ah! Eu vi vocês lá! E claro, a gente aproveitou a oportunidade e pôs tudo no Facebook, no Instagram, divulgando... E aí, aconteceu de pessoas comprar as peças porque tinha ido pra lá, né? Porque tinham ganhado visualizações a mais, e chegam aqui e perguntam, quais as peças que vocês exporam? Que vocês venderam lá, eu quero igual! Aí, dessa vez foi muito legal (Jaqueline, XIII-7).

Figura 36 - Jaqueline segurando chaleira criada por ela.



Fonte: O autor.

A exposição lhes rendeu visibilidade externa à região, bem como na própria localidade, estreitando laços com demais ceramistas, dado que em um primeiro momento, as peças cerâmicas produzidas pelo pai de Jaqueline, realizadas com o auxílio do torno, provocou reações até que houvesse sua recepção. Diná, para se referir a essa etapa de início, disse das dificuldades encontradas por seu marido com a técnica utilizada na região:

“[...] porque não tinha uma prática, aí, então, meu esposo ficou desempregado, ele tinha vontade de ajudar, mas não conseguia fazer as peças em rolinho, né? Ele não tinha habilidade para isso, então ele falou assim, se eu tivesse um torninho, quem sabe com a ajuda do torno eu não conseguiria, né?” (XII-11).

As viagens para exposição em feiras tem sido uma constante entre os grupos, pois recebem auxílio das prefeituras e do governo estadual para irem aos eventos. Os

eventos são tidos como momentos importantes, pois é de provisão pela quantidade de vendas e de oportunidades de contatos com novos clientes de várias regiões do estado e fora dele, bem como encontrar os que já possuem uma relação duradoura. Dentre os eventos que marcam presença já há anos, está o Revelando São Paulo, pois como Abraão ressaltou “Tem o final de ano também, né? Tirando as feiras... [...] o forte de venda nosso é o Revelando São Paulo, cê já ouviu falar, né?” (XV-44).

[...] a gente saiu nos Revelando [...] gente sai três, quatro vezes no ano, a gente vai para São Paulo, vai para Atibaia, vai para São José dos Campos, mas vai para Iguape e Lençóis Paulista também, e eu gosto. Agora, do ano que vem vai começar de julho em diante os Revelando São Paulo, daí a gente viaja muito. (Maria Rosa, XVIII-10)

A oportunidade de viajar e conhecer lugares, é também uma grande motivação entre as ceramistas, Lourdes para demonstrar quão satisfatório foi e tem sido prazerosa a amplitude e abertura de mundo que a cerâmica lhe tem proporcionado, observou:

Daí, comecei a viajar, quando começamos a fazê artesanato o que mais gostava era de sai, viajar, vendê o artesanato. A primeira viaje que eu fiz foi Ilha Comprida, eu num sabia nem Iguape onde era, conhecia male má Iporanga. Eu fui pra Ilha Comprida e fiquei 14 dias, a Josinha tinha 7 anos de idade, deixei ela e fui fazê temporada do mês de janeiro. Daí, gostei, vi que tinha público pro artesanato e gostei. O que eu mais gostava era de viajar, então eu ia pra lavoura, mais pra adianta serviço, pra ir poder fazer o artesanato, pra ir pras feira viajar. Nossa! Aquele Vale do Ribeira, ali, eu conheci tudo. Fui pro Rio de Janeiro, Salvador, tudo eu fui, divulgando o artesanato, divulgando a Associação, divulgando o grupo. (Lourdes, IX-7)

Sua filha Josinalva (figura 37), também ceramista, tamanho o interesse no contato com demais culturas e lugares proporcionadas pelas viagens aos eventos e feiras na área da arte popular, que realizou curso técnico em turismo:

Aí, eu comecei a participar também dos eventos, sabe? Das feiras, dos Revelando, e eu comecei a gostar bastante, sabe? Das feiras, porque é muito... assim, enriquecedor, a gente adquire bastante experiência. [...], então... Eu fui aprendendo, me aperfeiçoando e através dela eu pude conhecer muitas coisas diferentes pela cerâmica. Quando antes, bem no comecinho, com quinze anos eu fui viajar lá pra Goiânia, então são experiências, [...]. E as outras possibilidades que ela traz da gente conhecer pessoas, viajar, conhecer outras cidades divulgando a cerâmica, divulgando a cidade, divulgando essa cultura, né? Porque eu

acho muito bonita essa cultura. Acho que tudo que eu sou hoje foi através da cerâmica (Josinalva, XI-3, 8, 10).

Figura 37 - Josinalva segurando criações suas.



Fonte: O autor.

Pelos contatos feitos nessas viagens, bem como na veiculação de imagens dos trabalhos na internet, ceramistas têm empreendido sua produção para além da região do Alto Vale do Ribeira. Abraão, nos disse um pouco como seu dia a dia produtivo tem se organizado mediante as encomendas recebidas:

Tem uma mulher de Florianópolis lá que vai querer tudo que sobrar daí, a maioria tá marcada pra São Paulo, porque tem outra mulher de São Paulo que vai querer também. Essa fornada eu já vou queimar essa semana que vem, aí, porque ela pegou uma quantidade boa. Aí, ela vai pegar uma quantidade também. Essa semana, já vou botar a mão na massa e fazer outras, entendeu? Daí, quando surgir outras encomendas já vou ter também, né? (Abraão, XV-43)

O período pandêmico (datado do início de 2020 ao início de 2023), foi desafiador para as ceramistas pelo material sensível com que trabalham, que pode se quebrar ao ser enviado por serviço postal, e até mesmo as negociações de encomendas serem realizadas mediante a presença dos compradores junto com as peças, dado que

muitas vezes a padronização dos produtos pode se alterar entre peças e levadas da produção artesanal. A ceramista Diná, nos disse do salto que deram no aperfeiçoamento das vendas por meio da internet:

Então na pandemia também, a gente ficou muito preocupado no começo, porque os clientes acabou se fechando, o meu pai tem problema de enfermidade, começou a ficar com muito medo, fechou o portão, colocou um cadeado no portão, começamos a ficar preocupado também. Porque fechou bastante. Mas daí, também, a Jaqueline começou a mexer com a internet, colocar online daqui, ali no WhatsApp, e as vendas aconteceram da mesma forma. Então, a gente fica muito grata, porque achamos que Deus abençoou demais nós durante a pandemia, devido às vendas que a gente achava que não ia vender nada, acabamos vendendo pela internet bastante e, hoje, ela tem vários clientes que continua fiel, devido a pandemia, né? Que vende pela internet (Diná, XII-1).

Marli, do mesmo modo, conta com o auxílio de sua filha para tratar dos assuntos de vendas on-line. Para dizer dos compromissos com datas de entrega originadas pelas vendas na internet, notou:

Vou falar pra você que o pessoal tem mostrado bastante interesse. Graças a Deus alavancou as vendas assim, ó, muito. Tanto que, assim, que eu tô te falando, eu já fico desesperada, porque as minhas peças estão acabando e o tempo não tá colaborando comigo. Neste final de ano mesmo, eu não vou conseguir nem repor meu estoque de peças, porque é só encomenda, encomenda, encomenda, né? É on-line, as pessoas conhecidas mesmo ali, depois vem buscar. Porque transportadoras, assim, é..., têm uma burocracia chata (XVI-1, 11).

Abraão, entretanto, nos disse das dificuldades de envio das peças cerâmicas por serviço postal sem se quebrarem, condição que pode recair em um procedimento custoso até mesmo para o ceramista, caso as peças se partam durante a viagem “Eu vendi uma peça para uma pessoa lá em Santa Catarina, chegou a peça lá e quebrou a peça no meio do caminho, eu tenho que enviar uma tampa para lá, a panela chegou inteira e a tampa quebrou” (XV-23). Pela conexão com os clientes pela internet e as dificuldades de uma entrega bem sucedida sem que os objetos se quebrem, ceramistas e compradores têm se aproximado e conforme as possibilidades de visitas dos clientes, oportunidades são também favorecidas.

Porque assim, pelo correio, também já mandei, mas não compensa. O cliente acaba pagando mais caro o frete do que a peça e às vezes a

peça chega quebrada para o cliente, né? Eu não acho isso legal, mas a maioria vem buscar em casa, assim mesmo, para conhecer, né? De curiosidade mesmo, né? Já vem em casa (Marli, XVI-13)

Marli e sua filha mais velha, hoje compõe o grupo Oleiras Mendes, uma auxilia a outra, sendo que a filha se dedica mais aos assuntos de comunicação com compradores e também à modelagem das peças. Marli ingressou na atividade após longo período fora da região, após constituir família na capital São Paulo, retornou para Itaóca para cuidar dos pais e acabou encontrando na cerâmica, uma maneira de prosseguir a tradição de sua avó.

Eu falei assim, eu preciso trabalhar, ganhar dinheiro, mas eu preciso ter uma flexibilidade de horário para entrar e sair, e voltar. E foi aí, que eu comecei, sabe? Aí, tinha umas plantinhas legal aqui, eu falei, vou fazer um vaso legal pra mim planta essas plantas. Aí, eu fiz. Aí, o vizinho viu e falou, faz um para mim. Aí, começou a..., desandou a coisa, assim, que eu não consegui parar mais. Eu falei, tá aí, né? Eu tenho a matéria-prima aqui no sítio também, eu não preciso comprar, eu tiro da natureza, eu não destruo nada. Eu falei, assim, é tudo orgânico, tudo certinho, eu falei, tá aí, vou ganhar o emprego que eu pedi a Deus, né? Em troca de ficar também, ao mesmo tempo, cuidando deles, né? Foi bem interessante isso, foi assim que comecei a minha história com barro aqui (Marli, XVI-5).

No sítio em que vivem, possuem um espaço decorado e adequado à produção e exposição das cerâmicas produzidas, bem como área para receber visitas que queiram aprender mais e realizar curso com as ceramistas. Extraem e queimam e o barro na propriedade. Lugar em que também plantam e colhem cereais hortaliças para consumo próprio.

Abraão, assim como Marli, é da cidade de Itaóca. Em seu espaço de atividade cerâmica, ao lado de sua residência, possui forno e área em alvenaria adequada à produção, construída com auxílio do projeto junto ao Instituto Meio em sua segunda etapa. Há prateleiras para exposição das peças prontas e em processo, bem como área para o trabalho e uma maromba para processar o barro, que é coletado nas proximidades de sua casa. Sua produção tem o auxílio de sua esposa, que o ajuda na finalização das peças na etapa do alisamento. Conforme suas palavras, o trabalho em grupo, anima e dá prazer, além de contribuir na melhoria da produtividade dos serviços com o barro:

Porque a gente trabalha sozinho, né? Esse serviço é gostoso, mesmo, se você trabalhar em dupla, porque junto fica animado, e, assim, você

pode divulgar mais o trabalho, né? Criar até um site, algo na rede social hoje, divulga e você ter mais renda, mas pra isso você precisa ter pessoas trabalhando, né? Trabalho muito já, pra atender o mercado. Não adianta você divulgar seu trabalho, criar um site se você sozinho não tem condição, entendeu? Então você tem que divulgar seu trabalho na medida, na quantia que você cumpre. Igual tem uns que divulga, mas é em grupo (XV-29).

Cristina para dizer dessa relação com as demandas cerâmicas e a atividade do grupo Arte nas Mãos, reconheceu que sua presença é fundamental para concretização de dos objetivos coletivos, em virtude que todas as participantes assim o são:

E, daí, eu falei assim, que esse ano eu num ia planta, ia fica mais aqui mesmo no artesanato, e foi bom porque agora as menina aqui tão bem poca, né? E se tivesse prantando, eu não conseguia tá aqui, daí, eu tinha que tá na roça, só, e daí como agora nós estamos mais pouca, nós tamo direto aqui agora né? Produzindo bastante juntas, daí, né? Porque sozinha, também, daí não faz, não consegue fazer, né? E a união faz a força, né? Se nós tivé de duas, de três ou quatro, uma dá força pra outra, né? Sozinha cê desanima, também, né? (VI-3).

Pela vida em bairros rurais, o gosto por cultivar alimentos na terra pelo prazer ou até mesmo para obter renda, é uma constante: “Eu quando tenho um tempinho também, eu planto um feijãozinho, um pé de mandioca... Só pra assim, pra se alimentar, sabe? Mandioca, feijão, de tudo um pouquinho, só pra consumo” (Abraão, XV-40). Entretanto, o compromisso com as tarefas do barro para atender as atuais demandas, são exigentes de dedicação e solicitam muitas das vezes a escolha por sua preferência:

E eu plantei tomate cerejinha o ano passado, sabe? Um capão de cerejinha, junto com meu irmão lá, que ele planta bastante e ele me perguntou se eu queria plantar, plantei mil pé de tomate cerejinha. Mas, só que cerejinha, tipo assim, como nós tem o trabalho aqui, daí, não dá pra gente concilia as duas coisas, sabe? Ou cê fica num lugar, ou fica noutra (Cristina, VI-2).

Se até alguns anos atrás, as Mestras se dividiam entre as atividades agrícolas e sazonalmente, no período entressafras, à produção do barro, atualmente a cerâmica têm solicitado a integralidade do tempo de artesãs³⁹. O que tem sido um estímulo e satisfação para as ceramistas, como a fala de Marina nos demonstrou:

³⁹ Vale ressaltar neste ponto, que não foi possível entrevistar as ceramistas da cidade Barra do Chapéu, apenas a Mestra Trindade, pois nos momentos em que estivemos em campo, não as encontramos em tempo propício para o diálogo, pois o trabalho na lavoura do tomate vinha ocupando aos grupos de modo integral, de jeito que a atividade cerâmica vinha sendo adiada.

Tanto que quando eu pego o dinheiro duma assim, duma peça que a gente vende é muito, muito, muito é muito mais gratificante do que quando você pega um dinheiro e aquele tanto que estão te dando aqui, tipo 100 reais, é outro valor, sabe? De que quando você pega o dinheiro de uma peça. Você sabe que é o mesmo dinheiro, né? Não vai valer mais. Mas, pra gente tem um sentido, um sentido diferente (VII-18).

Para compreendermos mais do prazer que Marina nos descreve ao vender uma peça cerâmica e analisarmos seu histórico, podemos ver que é filha de agricultores e cresceu na região de Apiaí acompanhando aos pais e aprendendo este ofício. Ao realizarmos buscas pelo histórico dessa profissão na região, é possível observar durante a infância e juventude de Marina a mudança dos modos de cultivos na região para uma cultura premente e intensiva de tomate, com o uso indiscriminado de agrotóxicos na durante os anos 90. De acordo com reportagens à época, encontramos os seguintes relatos:

Depois de tratar com inseticida 10 mil pés de tomate em uma lavoura de Apiaí (326 km a sudoeste de São Paulo), Aílton Lauriano, 26, tinha as mãos e os braços amarelados pelo agrotóxico, na tarde de 17 de fevereiro último. Mesmo assim, continuou o trabalho que havia iniciado às 7h, disposto a prosseguir até o anoitecer. Junto com a mulher, Ivone, 28, Lauriano aplicava o agrotóxico sem utilizar nenhum equipamento de proteção. ‘Só uso máscara quando aplico veneno forte’, disse à Folha o agricultor, enquanto limpava o suor do rosto com as mãos sujas de veneno. [...]. Lauriano é um dos cerca de 400 produtores de tomate de Apiaí, uma das culturas que mais consomem agrotóxicos. Apesar de grande produtora de tomate, a região de Apiaí não conta com nenhum trabalho de treinamento dos agricultores para a utilização dos agrotóxicos (Oliveira, 1998).

Ainda, durante o ano de 2010, podemos conferir por reportagens as situações degradantes do trabalho em certas lavouras na região:

O tomate, [...] é produzido em condições sub-humanas na região do alto do Vale do Ribeira, onde se concentra a maior lavoura do fruto do Estado de São Paulo. [...]. ‘Faltam mesa e cadeiras para as refeições, água e sanitários. Os produtores não fornecem proteção de cabeça contra a radiação solar, macacões para fazer a pulverização do tomate e não fazem a higienização das roupas’, afirma Edmundo de Oliveira Neto, auditor fiscal do trabalho que participou da fiscalização (Fernandes, 2010).

Em reportagem de 2020 sobre a cultura agrícola de tomate na região, os relatos ainda são os mesmos:

Foi naquele pedaço do Vale do Ribeira, no sudoeste paulista, que uma força-tarefa autuou cinco produtores em 2019 por submeter trabalhadores a más condições laborais. [...]. É uma cultura de ciclo rápido e colheita acelerada, com uso bem intensivo de agrotóxicos. Um cultivo bastante agressivo com o solo, que não permite fazer várias safras no mesmo local (Biondi, 2020).

Diante de tais situações e escassez de oportunidades para além da agricultura na região, a produção cerâmica tem sido uma atividade valorizada e reconhecida como um fazer de provisão atestado pelas famílias que confiam na tradição do fazer do barro um meio de sustento. É um tempo outro, ao qual as próprias Mestras reconhecem como diferente:

Mas, naqueles tempo não é como que agora. Agora as vasia tem preço, agora ela tem preço, era bem mais barato naquela época. Vendia aqueles baita panelão por 10 conto. Aqueles vaso, umas jarrona, ah! Dá uns 12 conto, vendia aquele mundo veio ali tudo em precinho baixo, tudo vendia daquele jeito, mas não era só a gente, era tudo, era porque já vinha de lá, já vinha de lá, acho que uma medida que eu sei lá, num posso contar o que que era. Agora, hoje não, a turma agora não, dá mais valor, tem mais saição, tem mais saída, né? Mas naqueles tempo não, sei lá, a gente num tinha muita aceitação com o barro, né? Mas graças a Deus deu, deu para gente viver, né? (Dulce, V-34)

Com os apoios frequentes dos órgãos municipais e estaduais, a atividade cerâmica veio sendo fortalecida, de jeito que sua participação na difusão dos trabalhos das artesãs, foi sempre providencial. A mestra Dulce, nos deu um exemplo de como já há anos os auxílios na esfera pública, impulsionaram suas dinâmicas:

Porque numa hora que a gente tá passando por uma situação em que tá bem necessitado, num apuro de dinheiro, né? A gente pega, corre lá, faz uma vazia, pega manda para prefeitura, de repente vem um dinheirinho pra gente, o pagamento da prefeitura vem tudo certo (Dulce, V- 5).

Contudo, o aperfeiçoamento e atenção das gestões municipais com as atividades expressivas do povo, pode auxiliar cada vez mais em sua continuidade e na melhoria das condições de sua permanência. A segurança de um cenário produtivo de criação,

resguarda a confiança de artesãs para que se lancem à novidade, ao próprio aperfeiçoamento de si mediante a imaginação cultivada nesse território de oportunidades. Loíde, fazendo uma análise de quando ainda produzia com sua mãe as cerâmicas, e revendia no espaço que hoje é reconhecido museu de Apiaí, percebe as inúmeras conveniências com as quais o fazer do barro conta na atualidade:

Facilitou muito para vender, na época era muito difícil, na época atrás, quando a gente... Produzir era muito difícil, agora tá muito fácil, agora facilitou muito, agora tem a lojinha no portal e têm o Ateliê, lá de mineiros, que é o nosso local próprio mesmo, aí tem o artesanato ali também, que é o museu também, põe peça para venda e fora as encomenda que faz, a gente faz venda pela internet, envia pelo correio e as encomenda assim, também que têm, as pessoa vêm busca na casa. Melhorou muito, né? Ajuda muito, né? A gente já fica mais animado para fazer quando facilita mais as coisas [...]. A gente já busca mais coisa diferente, a gente já sabe que aquilo ali vai ser uma coisa boa, né? [...] Antes, a gente fazia as peças mais, as mais anteriores mesmo, né? Que era a gente... Eu, toda vida nunca fiz assim, copieei de ninguém, era mais, mais as antigas, mesmo, as peças, mas hoje, a gente já tem umas ideias mais diferentes, né? (Loíde, XIV-18)

Mediante o suporte e as facilidades encontradas na produção, a renovação e invenção das produções, ceramistas tem encontrado maneiras de reafirmarem suas identidades e expressarem em suas peças aquilo buscam representar com o barro. O lugar em que estão e os sentimentos de ter uma vida profissional que lhes é prazerosa. Outras ceramistas nos disseram dos auxílios que tem recebido de órgãos públicos nos afazeres cerâmicos, como a ceramista Ester da cidade Itaóca, que requer ajuda em muitas etapas: “A prefeitura qualquer coisa de transporte ela ajuda, sempre deram muito apoio, sabe? Porque é muita coisa, para buscar argila, levar lenha, para bardear eles ajuda” (XVII- 15).

Marli nos contou de uma situação em que precisou enviar algumas cerâmicas para São Paulo, uma encomenda de uma cliente que não poderia ser entregue sem os devidos cuidados, pela delicadeza das peças criadas sob encomenda de uma cliente:

Às vezes, a prefeitura me ajuda para levar uma peça, igual semana passada mesmo, eu tinha 18 peças, guirlandas, para mandar para São Paulo [...] daí, eu liguei para o prefeito e falei, ó, eu tô com 18 peças para mandar para São Paulo, elas são muito delicadas, porque tem ponta, tem folha e não tem como, ser com qualquer um que vai, na loucura, né? Por mais que eu embale, essas peças precisam chegar intactas lá. E a prefeitura nunca abandonou a gente em negócio de transportar, de levar para uma feira, sabe? Ela sempre apoiou muito

nessa parte. Aí, ele falou, não, pode deixar. Eu falei, ó, eu tenho que entregar até quarta-feira, aí, na quarta-feira o menino veio aqui carregou e levou as peças, graças a Deus chegaram intactas lá, né? [...]. Então, até onde a Prefeitura vai, eu consigo manda, né? (Marli, XVI-12)

As ceramistas Ilza (figura 38), sua irmã Maria Rosa e amiga Luzia, da cidade de Bom Sucesso do Itararé, também são auxiliadas pelo poder público municipal e reconhecem os incentivos recebidos, nas palavras de Ilza: “E tudo que a gente tá precisando aqui a prefeitura tá apoiando, sempre que a gente precisa sair para vender as nossas peças, tá saindo, levando pra receber. Tudo que a gente pediu até agora eles estão apoiando” (XIX-12). Maria Rosa também avaliou em sua fala:

[...], porque sem eles não temos condições de sair para vender peças fora, porque nós não temos carro, [...], as peças são pesadas e precisa de um carro maior, né? Então, eles estão dando muito apoio, e, Apiaí apoia muito mais, porque toda vida a gente levou as peças lá e eles venderam tudo certinho. (Maria Rosa, XVIII- 22)

Figura 38 - Ilza e sua irmã Maria Rosa.



Fonte: O autor.

Ainda sobre as relações entre o poder público e as artesãs do barro, a cidade de Itaóca possui um relato significativo de ação comunitária. Como resultado da colaboração entre munícipes e a prefeitura municipal, foi construído um forno em um espaço adequado para o fazer cerâmico aberto ao público, com oficina de alvenaria e equipamentos. Por meio de um mutirão organizado entre ceramistas da região, as artesãs

se encontraram e auxiliaram na construção. Ester, que é contratada pela prefeitura e continuamente realiza cursos de cerâmica para a população gratuitamente, nos contou como se deu este momento:

[...] Porque o início do forno foi ajuntado com a prefeitura e os artesãos, aí a gente conseguiu o espaço e a prefeitura entrou com o material e tudo para fazer o barracão o forno lá. Isso surgiu na época... foi quando tinha bastante artesão, bastante gente mexendo com o barro e eu dando o curso na prefeitura. Então, a gente não tinha onde lá na cultura. Não era próprio, então ficava muita poeira. Aí, foi os artesãos tiveram uma ideia de criar um espaço para nós. Aí, a gente conseguiu aquele espaço e o material, daí, a gente ajuntou os artesãos da Barra do Chapéu, Bairro Ponte Alta que é o Oraílton, tem também um outro que trabalha com os artesãos, que ajuda pra leva as peça pra fora, tá sempre junto... mas não lembro o nome dele agora, ele sempre vai nos Revelando, sempre tá nos leva e traz... Aí a gente conseguiu o material, se juntamos, fizemos aquele mutirão, o Júlio veio, a primeira dama e tudo nós os artesãos, foi ajuntado o pessoal de barra do Chapéu, Encapoeirado, Apiaí, a gente ajuntou, acho que uns dez, doze, artesão e a gente montou o forno. Aí, fazia a peça lá queimava lá (Ester, XVII- 12).

Por diferentes trajetórias, as ceramistas se encontram e dedicam a um fazer que lhes dá gosto e prazer, haja visto nos diferentes discursos, o empenho e esmero com que se voltam para o fazer do barro. Por suas práticas e envolvimento com o Alto Vale do Ribeira e sua gente, as ceramistas são parte desse lugar ao conformarem nos objetos criados, sonhos, desejos e anseios, cuja expressão dos detalhes nas peças, revelam suas vidas de encontro com o barro e a tradição, feita de um cotidiano próprio e compartilhado. Os objetos assim produzidos e mesmo os instrumentos utilizados, as técnicas, o forno e o barro, representam a ancestralidade de toda a conjuntura, que dota o histórico de cada ceramista e pessoa da comunidade que se aproxime deste fazer, com processos educativos unificadores das coletividades.

Maria Rosa, para dizer da ancestralidade de sua prática, nos disse do forno (figura 39) construído por antepassadas suas de muitas gerações atrás e que atualmente está desativado. O poder público municipal, buscando fortalecer a prática, construiu um galpão no terreno que auxiliou a família e a todos os munícipes que quisessem criar suas peças. A ceramista Diná mesmo, criou o gosto pela atividade ao visitar o forno e lá conhecer ceramistas e suas peças (XII-1). Nas palavras de Maria Rosa:

Figura 39 - Forno da serrinha.

Fonte: O autor.

Tem um forno lá que tem mais de 150 anos que foi a bisavó da minha mãe que construiu. Você passou por ali, só que o forno tá meio descaído, porque no tempo que nós trabalhava lá, nós trabalhamos muito tempo lá, queimando nesse forno, então, daí o prefeito fez a casinha está toda bonitinha (XVIII- 2).

A ancestralidade contida nos objetos e território, pode iluminar toda uma projeção aberta à todas que nesse lugar situado, enxerguem suas belezas. Ao olharmos para as memórias das ceramistas e suas trajetórias, podemos compreender que a cerâmica do Alto Vale do Ribeira é diversa, e que as experiências sensíveis em sua constituição, guardam virtudes as quais podemos reconhecer processos educativos de fortalecimento de suas identidades populares e tradicionais.

Como as diferentes trajetórias das ceramistas nos apresentaram, suas relações com o meio e entre as pessoas são profundas e seus limites alcançam ao mundo. Seus caminhos, cruzados por tantas trajetórias, iluminam uma visão de futuro que não se prende a um presente subalternizado por uma lógica instrumental, mas relaciona-se por estratégias, vínculos entre umas e outras que dotam aos objetos criados de objetivos

compartilhados e sonhos a serem satisfeitos. Diferente de uma vida amortizada por diferentes produtos e entregue apenas ao consumo de objetos e identidades, entre os grupos populares a “socialidade se constitui através de atos comunicativos em que o Eu se volta para os outros, apreendendo-os como pessoas que se voltam para ele” (Schutz, 1979, p. 161). O que nos leva a atentar que a prática social de criação cerâmica é potencializadora da intersubjetivação de artesãs, e como resultado de suas ações com o meio, nas possibilidades avistadas e percebidas nos lugares de suas próprias vivências, constituem os sentidos que sustentam suas relações sociais, reveladoras de mundo na medida em que o significam como corporeidade dinamizando cultura, a cultura do barro do Alto Vale do Ribeira.

Diante das etapas de composição cerâmica, a ceramista Luzia nos demonstrou duas delas em que a coletividade se faz presente auxiliando no processo de feitura, a da coleta do barro e a da queima cerâmica. Ao dizer de suas memórias, confrontando-as com o presente, observou semelhanças nas práticas de seus antepassados com as de agora em Bom Sucesso do Itararé, em que realiza junto com suas vizinhas Maria Rosa e Ilza:

Quando eu voltei para cá e casei com ele e tornei a fazer, eu vi a turma e minha sogra fazendo e me interessei, ela se chamava Aparecida Souza Leite. Nós fazia tudo assim, as mesmas coisas que a gente faz aqui, lá, né? Vamos supor, cada família fazia em sua casa e ajuntava para queimar. Colhia o barro tudo junto, só para fazer que era cada um em sua casa. [...] A gente queima juntos e uma ajuda a outra, porque são 10 horas de fogo, aí tem que fica, uma vez fica um, outra vez fica outro, então nesse dia ninguém não faz nada, fica só em função do forno. Daí a lenha meu marido ajuda e o barro também nós tiramos todos juntos. A gente combina, somos em quatro famílias, tem o filho da Dona Rosa também que é como uma família. (Luzia, XX-16, 26).

Para além dos esforços empreendidos na retirada do barro e o processo de queima cerâmica, Luzia nos disse também da lenha que seu marido auxilia ao grupo com a coleta. Todavia serem etapas em que a manipulação da argila é distanciada do fazer criativo com a matéria, são processos tidos com esmero para algumas ceramistas, como a Mestra Ivone ao relembrar das dinâmicas de sua infância ao auxiliar sua mãe, junto com familiares:

Era bom de tudo que nós fazia, tira o barro, baldeava ele nas costas, hoje não faz mais porque tem trator, mas no tempo que nós era tudo criada nós trazia tudo nas costa, lenhava lá no meio do mato lá

com as foices, pisava em cobra, era difícil. É lenhava no meio do mato, com minhas irmã, minhas primas, nós ia bastante gente pega lenha. (Ivone, III-13)

Por envolver atividades que exigem esforços, algumas ceramistas que desempenham a atividade de modo independente, ou até mesmo em grupos que retiram o barro longe da área de produção, em barrancos de difíceis acessos dentre outras inúmeras dificuldades que podem haver, a maneira encontrada para coleta, transporte e preparo do barro é pagando a terceiros para fazerem o trabalho, como nos disseram Ester (figura 40) e Dulce:

Figura 40 - Ester segurando uma panela cerâmica de sua criação.



Fonte: O autor.

Agora há pouco que eu cheguei, né? Que eu fui lá no barro, fui ali ver argila ali no mato, lavei a mão, tá até amarela, ó. Daí tá muito difícil de entrar lá, então eu vou pedir para uma pessoa entrar e tirar, porque é muito difícil tirar argila, é difícil. É lugar próximo, mas é ruim de ir lá. Eu que descobri esse barreiro. Eu tava andando para o mato. Eu gosto muito de andar pro mato pro rio. [...]. Para preparar argila, daí eu pagava para um rapaz lá no Quilombo do Cangume para ele socar, porque para socar é difícil, porque fica muito seca e tem que bater assim com muita força aqueles torrão, sabe? (Ester, XVII- 8, 16).

[...] daí nós fizemos, eu e a Sula, minha irmã, que é muito craque de vasilha também, [...]. Daí, é... Nós, ía, nós tirava, tinha nosso barreiro, tirava o barro, pagava o trator, pagava caro, [...], tirava o barro, fazia um oção, um buracão, entrava no fundo do barreiro e vinha tirando com escavadeira, enxada, enxadão. [...], cavocando, assim, ia saindo o

barro e ia ensacando. Aí, depois de ensacado, depois trazia o barro pra casa, daí como não tinha maromba, hoje ainda tem a maromba, aí socava na mão (Dulce, V-10).

Em meio a tradição, os barreiros das comunidades de ceramistas, como parte do núcleo de produção, ainda que situados dentro de propriedades, sempre foram tidos como sendo de uso coletivo, de modo que a inibição de sua utilidade pública, pode ameaçar a própria continuidade do fazer em uma dada região, caso não hajam outras fontes para retirada da matéria-prima. Loíde ao se referir ao barreiro de muitos anos de sua família no bairro rural pinheiros, ressaltou:

[...] a gente tirava lá, era da nossa família, era um barreiro da família, aí todo mundo tirava lá. Todas as artesãs da Ponte Alta tiravam lá, era livre a terra, era do meu avô e ele cedia para todas as artesãs tirarem, era do meu avô casado com a Custódia, daí, minha avó era Custódia (Loíde, XIV-11).

Ao ponderarmos tais relações com a retirada do barro e sua preparação, poderíamos pontuar algumas observações relevantes ao tratarmos de um fazer criativo popular. Como as diferentes falas nos disseram, o barro não é coisa qualquer, seu saber é parte de uma vida em meio ao um lugar no qual ceramistas constituem a si, na medida que dão formas aos objetos que elaboram no cotidiano. Por mais que possamos discriminar etapas do fazer em que a atitude frente ao barro se constitui em tratamentos cognitivos de maior intensidade criativa que outros na formação do objeto cerâmico, há todo um processo cultural que atravessa esse saber e que o torna denso de elementos sensíveis culturalmente.

Aí que não bastaria entender a criatividade apenas em chave intelectual com a matéria e o saber do barro como um conhecimento técnico e expressivo a mais, um tipo de modelagem com tal e outro recurso para o aprimoramento e aperfeiçoamento artístico e produtivo de um grupo e outro. A criação proveniente dos âmbitos populares diferentemente, como expressão ancestral, se liga a um território pelas corporalidades, em que outrem é elemento ontológico que oportuniza a potência de se vincular ao mundo e não o subtrair dele. Como Ellen Tedla (1995) pontuou, não haveria como extrair da criação ancestral este ou outro elemento, selecioná-lo e subsumí-lo dos demais, dado que tudo está dentro da criação, e desde que a criação é a manifestação da vida em inúmeras formas, tudo está interligado. Em uma comparação, ao retratarmos a criação como teia da vida, onde as várias teias representam as formas de vidas

diferentes, podemos perceber que na elaboração de uma imagem de interligação há uma unidade da vida. Assim como a teia vem da aranha, o mesmo acontece com a vida (criação) que sai da própria vida (criador).

Saber como achar, extrair e macerar o barro, constitui-se assim, saber dessa natureza qualitativa, sensível de um viver e se envolver com o lugar como parte elementar deste fazer, tão influente nos processos de elaboração cerâmico quanto naqueles que de recepção de suas formas. A epistemologia do saber e do sentir popular, é assim um sentipensar ancestral de coexistência com a matéria na qual elabora o seu saber, e discorrer sobre suas propriedades é pensar sua própria natureza e existência no lugar onde está. A linguagem plástica do barro desse modo, é constituída na cotidianidade como espaço de criação e não apenas de reprodução da força de trabalho, lugar de produções simbólicas que merecem atenção como parte da própria transformação da matéria em sua estrutura simbólica. Estamos assim, a tratar de um saber sensível, que ao ser transmitido é transformador e que é linguagem na medida do repasse de experiências como presenças, como dinâmicas geradoras não alienadas sobre a matéria.

O encantamento do barro (figura 41), tal como Sinhá Ana descreveu ao dizer que “o barro é encanto” (Heye; Travassos, 1989, p. 16), não é da ordem do sublime como uma certa sensação, mas uma experiência de ancestralidade que nos lança à conquista, para a manutenção e contínua ampliação da liberdade de todas e de cada uma. É criativa com a materialidade na medida que é ética, pois não se estagna em um reconhecimento material ou imaterial da produção de um lugar, mas como parte constituinte do movimento estabelecido entre pessoas e que apenas fazem sentidos ao serem confrontadas com as heranças das antepassadas. “A ancestralidade é uma forma cultural em si mesma ética porque o contorno de seu desenho é uma circularidade que não admite o excluído” (Oliveira, 2012, p.43). A criatividade popular assim manifesta, é um saber fazer integrador que, ao se constituir como tal ou qual linguagem expressiva como a do barro, produz mundos muito mais do que conceitos.

Figura 41 - Mãos de Luzia segurando o barro.



Fonte: O autor.

Nessa medida, o uso de novos instrumentos como as marombas ou o torno, a contratação de pessoas para retirarem o barro do barreiro, a compra de lenha já cortada e separada, e mesmo o deslocamento de tais materiais até ao barracão ou ateliê – para os grupos que assim queiram chamar –, recai sobre a autonomia de cada ceramista, nos múltiplos consensos que elaboram em coletividade no cotidiano de suas ações em meio a tradição nesse território. Essa persistência em produzir cerâmica na região, superando as dificuldades e encontrando maneiras de prosseguir com a tradição em direção a um futuro aberto em possibilidades, ao qual o saber ancestral reafirma as posições de partilha, do contato afetivo, do cuidado e da doação como elementos práticos e inerentes dessa história, feita pela contínua expressão das vidas de ceramistas populares em suas peças, demonstrando nos detalhes que existimos no mundo como decorrência partilharmos nossa presença, apreendendo uns com os outros a todo tempo. Marcos Arruda (2003), por conseguinte, nos auxilia a melhor enxergar tais pormenores ao atentar que muito ao contrário do que dizem ser a mulher e o homem agressivo e competitivo por natureza, consideramos o ser humano um ser cooperativo, solidário, amoroso por história evolutiva, “[...] e que sua missão neste III milênio que inicia é resgatar estas qualidades com intenção e vontade e encarná-las concretamente nas suas relações socioeconômicas, políticas, culturais e interpessoais” (p. 84).

Por esse viver arraigado a um lugar e de um querer que expressa um contato com a realidade intercorpórea, mais do que subjetiva, a ceramista Diná no dá um exemplo de uma experiência. Ao se mudar para o bairro rural mineiros, permanecendo na região,

não possuía barreiro próximo a sua residência, de modo que se viu ameaçada na continuidade de sua prática. Contudo, permanecendo com esperança, encontrou um barreiro em sua propriedade:

[...] daí a gente ficou muito preocupado, porque a gente não conseguiu barro, procuramos, eu e meu esposo, procuramos em todo vale aqui do sítio, na baixada que tem água, tudo aqui no sítio. [...] e ele também tava desempregado e ia precisar também começar a trabalhar junto, né? E as argilas já tava muito pouca, já... Aí, um dia veio umas visita aqui na casa da minha mãe, evangélica, daí, eles fizeram uma oração e chamaram a gente para participar, e nisso, depois que levantou da oração, o irmão falou assim, pregou, tipo, para gente, e falou assim, vocês tão muito preocupado, Deus mostrou pra mim, com a matéria-prima. E ele então, nem nunca tinha conhecido nós, não sabia como que nós trabalhava, nem nada, e falou, se você tiver fé no coração, Deus vai fazer nascer a matéria-prima onde não tem, para mostrar para vocês que de Deus não se duvida. Aí, passou, com o decorrer dos meses passando, meu esposo subiu no alto do sítio, lá na montanha, e descobriu em cima da pedreira o barreiro. Daí, existe o barreiro até hoje, lá que é aonde a gente tira a argila (Diná, XII-10)

Diná e sua família, diante das dificuldades do desemprego, da ausência do barro, tendo mudado de cidade há pouco tempo e sem muitas relações a que se amparar, prosseguiu obstinada, esperando por tempos melhores e confiante que encontraria a provisão com a prática do barro que tanto vinha, com esmero e auxílio de seus familiares, buscando concretizar. Entre a falta e ausência das circunstâncias possíveis, a esperança despontou sustentando esse querer, atitude que nos leva a valer as palavras de Freire (2010): “Não é, porém, a esperança um cruzar de braços e esperar. Movo-me na esperança enquanto luto e, se luto com esperança, espero” (p. 95).

Por essa busca de encontro com o barro, à qual as inúmeras ceramistas se deparam no dia a dia, sua materialidade não poderia ser coisa qualquer. Como elemento dotado de propriedades específicas, o barreiro disponível pode definir um certo tipo de produção para tal e qual grupo. Como exemplo, Abraão nos disse que o barreiro próximo a sua residência é bom para panela e objetos que não vasam água, diferente de outros que podem transpirar mesmo após a queima:

E eu fazia também bastante vaso, só que eu foquei, já que o barro é bom pra panela eu vou fazer panela. Acho que eu tô no caminho certo, né? [...]. No meu caso é só se for por encomenda, faço um, dois vasos, mas, aí, eu já até passo... Se a pessoa encomenda vaso, eu passo o contato do pessoal de Mineiros, da Loíde, porque lá eles fazem vaso, né? (Abraão, XV-42).

As peças que Abraão não produz, seja por motivo do tipo barro ou para melhor se dedicar a outras peças, ou ainda tantas outras questões, não é limitante ao ceramista, pois está amparado em todo um contexto no qual as pessoas estão disponíveis e abertas a se solicitarem e ajudarem. O barro assim, é elemento que se multiplica, “Argila não acaba, você pode tirar, você vai tirando... Aí, o que é que ela tem, que você vai tirando, você vai jogando para trás e vai soterrando, aí, você não vendo, você vai longe” (Ester, XVII- 23). E como as falas nessa categoria nos levam a apreender, sua presença nos quintais, próximos aos açudes ou em cima do morro, como terra que tudo dá, o barro sobeja. Como elemento agregador que se multiplica, o barro aproxima as noções de produção e criação e faz com que toda mão na massa seja já uma criação iminente, uma vez que cada presença neste contexto compartilhado não passe despercebida. O barro, repetindo o que Ester nos disse, “você não vendo, você vai longe” (XVII- 23), sua ação encante faz dos esforços os sentidos de sua prática.

Aspecto esse do barro, que nos remete ao que Merleau-Ponty (2000), na obra “O visível e o invisível” ajuizou, ao dizer que nossa percepção do mundo, não se limita ao que é visível, mas é proveniente de todo um tecido interconectado de significados, relações e sensações subjacentes à experiência que possuímos. O invisível assim, não é o sobrenatural ou oculto, mas concerne às camadas mais profundas, não apreensíveis por sentidos imediatos e que desempenham papel na compreensão de mundo que possuímos, moldado pela nossa experiência, linguagem, cultura e contextos individuais. Por essa estrutura que constituímos e participamos de sua elaboração histórica, em que a percepção que eu possa ter, é já, a “pré-posses de uma totalidade que está aí antes que se saiba como e por que, cujas realizações nunca são o que teríamos imaginado que fossem e que, contudo, preenche em nós uma espera secreta já que nela acreditamos infatigavelmente” (p. 50).

A aproximação da realidade do barro e ir longe em sua prática, seja na atividade junto ao barreiro, durante a modelagem ou a queima, é já a aproximação desse contexto cujas possibilidades, como irradiação desse mundo, pode ser, cada vez melhor elaborada na medida das ações de ceramistas ao refletirem sobre o invisível que estruturam suas atividades, ampliando conforme suas idealizações, essa conjuntura em contínua expansão.

Maria Rosa e Luzia, possuem idades avançadas e ensinaram gerações da cidade de Bom Sucesso, são pessoas que podemos considerar anciãs da tradição, Mestras, pois

reconhecidas por sua comunidade como detentoras do conhecimento do barro e terem crescido em meio a prática, descendentes de indígena e quilombola respectivamente. Nas palavras de Luzia:

Eu já ensinei muito, eu dava aula aqui pra assistência (social) aqui do município, teve bastante gente que aprendeu, [...]. Eu tinha 35 aluno, entre criança, adolescente e adulto. [...], porque é bom ensinar, pra passar pro outro, né? Como diz, a gente não é eterno, né? Hoje a gente tá aqui, mas amanhã só Deus sabe. Mas eu tenho bastante fruto prantado nessa parte aí (Luzia, XX-13).

Como Mestras, seus saberes se estendem sobre todo o contexto, fazendo dos elementos ao redor conhecimento sensível para elas. As flores, os elementos da mata e os seres que habitam a região, são fontes de saber (figuras 42, 43 e 42). Ao caminharmos pela terra de seus familiares, onde está o forno ancestral desativado e o barreiro, utilizado por muitas antepassadas, apresentaram diferentes plantas medicinais e que crescem em abundância por toda a região.

A argila que nós temos lá em Bom Sucesso, é muito boa. Ela é boa para fazer panela, essas coisas. Tem outras pessoas que tem, mas é diferente essa daqui. É muito boa. Além dela ser boa para fazer as peças, ela serve como remédio também, no tempo que a minha vó era viva, tinha gente que ia lá pegar, uns japoneses pegavam argila para fazer remédio, fazer uns comprimidos da argila e ainda até agora tem gente que costuma ir pegar para passar na perna, para servir de remédio para passar dor, até câncer de pele (Maria Rosa, XVIII-21).

Figura 42 - Rubi – Cura ferimento, dor e gripe forte.



Fonte: O autor.

Figura 44 - Cavalinha – Cura infecção de rim bexiga.



Fonte O autor.

Figura 43 - Chapéu de couro – Cura pedra no rim.



Fonte: O autor.

Em Bom Sucesso do Itararé, o forno que ceramistas utilizam atualmente, é dentro da residência de Maria Rosa, todas elas da cidade moram em uma mesma rua e continuam se reunindo para extrair e queimar conjuntamente as peças criadas.

Pelas oportunidades, ceramistas prosseguem com a tradição do barro, demonstrando pelos vínculos umas com as outras e o barro, um saber sensível, “estésico” (Souza, 2014) com a realidade, solo no qual crescem e podem melhor desenvolver a percepção artística – estética – da vida. Atentar para essas relações, fundadas criativamente em suas culturas, os laços que estabelecem umas com as outras, pode auxiliar no aprimoramento mais acurado da estesia, a sensibilidade no fortalecimento desse solo existencial, a fim de que com a ancestralidade ao longo do tempo, com as novas e outras gerações, a expressividade artística contida nos relacionamentos com suas peças, possam aflorar com cada vez mais propriedade daquilo que coletivamente almejam. Permanecendo vigorosas e resistentes às dificuldades de todos os âmbitos e principalmente daquelas que externamente as anestesie umas às outras e influencie com um mau gosto, inibidor do contato renovador com o mundo e da abertura a todas as demais influências artísticas que possam contactar.

A prática cerâmica, como fundamento desse mundo compartilhado tem no barro as suas razões encantadas, o respeito àquelas que já se passaram e legaram oportunidades sem as quais a realidade de sua prática e o sentido do sentir sua beleza, não se daria. O que leva a ponderar na prática social do barro, processos educativos de empoderamento e valorização do contexto em que vivem, demonstrando na contínua atividade de criação cerâmica o protagonismo da ancestralidade que as unifica e as fortalece. Seus históricos arraigados neste território, condicionam assim um ambiente propício para a expressividade e poética de cada ceramista participante que se aproxima e encontra nessa manifestação artística popular, uma oportunidade de conduzir sua vida como integrante dos tantos coletivos, em que mulheres e homens superam diferentes enfrentamentos por seu envolvimento e engajamento expressivo em meio a sua conjuntura popular e tradicional.

Categoria B – “Eu gosto muito de mexer no barro”

A presente categoria emerge dos significados que ceramistas elaboram em seu envolvimento com o barro, os princípios que legitimam esta prática e que desvelam processos educativos presentes na prática social da criação cerâmica. Aborda, portanto, as etapas de composição realizadas pelos grupos e os movimentos de inovação e permanência da continuidade da tradição cerâmica do Alto Vale do Ribeira. As especificidades do trabalho e as maneiras de tratos com a argila, os procedimentos apropriados de modelagem, pintura e queima das peças cerâmicas. O título “Eu gosto muito de mexer no barro” provém de uma fala de Loíde (XIV-21) ao ressaltar o que a cerâmica representa em seu mundo-vida, e fora escolhida por expressar o quanto os diferentes aspectos que unem as ceramistas, estão vinculados por dimensões estéticas, sensíveis e conteúdos expressivos que formam parte ativa de seu dinamismo e constituição, sendo assim participantes de sua realidade social manifestando por meio de suas criações a autoafirmação de suas presenças, seu tempo próprio e de se reconhecerem parte dessa expressão artística comunitária.

Ao serem compreendidas em conjunto e como experiência sedimentada de amplo domínio na região, as práticas ordenam modos de fazer cerâmico que afirmam as identidades sociais ao mesmo tempo que expressam as dimensões de construção de suas sociabilidades criativas no encontro com o barro. A dimensão artística nesse contexto cultural, cumpre assim funções que apontam para diferentes aspectos históricos, políticos, religiosos e socioeconômicos que legitimam a criação cerâmica como experiência materializada, que revela o seu domínio em dinâmicas que renovam seu sentido comunitário.

As práticas descritas pelas ceramistas, desse modo, são geradoras de formas expressivas, relacionadas a um histórico pessoal e coletivo na construção daquilo que atualmente é reconhecido como cerâmica específica da região. Isto posto, podemos compreender as falas de cada ceramista como trilhas que nos conduzem a certas conjunturas que fazem ver dimensões críticas que revelam a organização de significações próprias e compartilhadas, que podem ser entendidas em âmbitos de resistência frente a qualquer projeto que desafie aos grupos a uma assimilação homogeneizante.

Nas diferentes relações com o fazer cerâmico, entre os significados do envolvimento com a matéria encontramos um certo sentido de satisfação, espaço em

que as emoções tomam contornos e no qual o entendimento comove, nas palavras de Ester: “Ah! Pra mim, é o maior prazer que eu sinto na vida de pegar a peça para fazer, criar a peça, para mim eu não sei expressar o que ela é para mim, mas ela é tudo” (XVII-18). Outras ceramistas, expressaram esse sentimento que atravessa diferentes esferas da vida, como na frase de Luzia: “A cerâmica pra mim é tudo, abaixo de Deus, primeiramente Deus, depois a cerâmica. Me lembro de uma frase que tinha uma senhora, fala assim, passava na televisão assim, tinha na televisão, ela dizia assim: O barro é minha vida, o barro é o meu viver!” (Luzia, XX-29).

Cristina, ao ponderar sua atividade com a cerâmica, nos trouxe um certo entrelaçamento de significados que oportunizam uma aproximação dos sentidos contidos neste contato com o barro:

Ai, eu acho que a cerâmica, assim, é um... é uma coisa assim, que não tem explicação, né? Porque ocê pega uma bola de barro, assim, um nada, como se diz, uma bola e ocê transforma aquela bola em um vaso, em... né? Em uma coisa assim, que ocê nem imagina, né? Tipo assim, um vaso que ocê... Porque quando a gente não conhece, a gente não dá valor, sabe? Que nem eu mesmo, toda a vida as menina fazia, aí, e eu não dava muito valor, mas hoje eu vejo que a cerâmica assim, é tudo, sabe? (Cristina, VI-10).

Em um primeiro momento de sua fala, a ceramista Cristina expressou o quão profundo é significar aquilo que para ela mesma a surpreende com inovações, por mais que vislumbre no contato cerâmico a um vaso, a uma panela, a uma boneca, a um objeto já conhecido, sua abertura no contato com a argila informe, perpassa sua criatividade e não apenas a recepção das impressões que recebeu do mundo. Ao descrever que transforma uma bola de barro em algo, incute nessa ação sua atividade, sua percepção que molda ao mundo mesmo. Em outras palavras, ela descreve sua valorização pela liberdade que encontrou nessa atividade, seu envolvimento com um elemento que oportunizou expressar aquilo que “nem imaginava”.

A ceramista Ester, também nos conduziu em sua fala para um entendimento daquilo que é o seu encontro com o material cerâmico:

Daí eu faço as peça, tudo. Como diz o dizer, hoje eu vivo feliz porque como diz, apesar de muitas vez não ter uma saúde boa, mas eu sou feliz porque eu tenho condições de mexer com artesanato, de fazer uma peça, de criar peças, e... sabe? De ver a vida com aquilo que eu gosto, com aquilo que me espelho, porque eu sou uma artesã. Porque eu pego um punhado de terrão ali eu transformo em material e quando

vejo, tô com uma peça ali na mão que eu modelei. Se eu for explicar como eu modelei, eu não consigo, dá trabalho, mas pra mim, eu modelo ela como se... (Ester, XVII-9).

As reticências ao final da frase de Ester, representa seu silêncio reflexivo frente a significação daquilo que para ela é a criação cerâmica, e demonstram o desafio de descrever mais acuradamente sua compreensão acerca do contato com o barro, aquilo que caracteriza um fazer estético. Ao dizer que se espelha no barro, entretanto, a ceramista nos dá pistas para o reconhecimento dos valores gerados em meio as suas experiências e interações com o mundo como artesã, no qual o contato com o barro oportunizou a criação, assim como enxergar a si mesma.

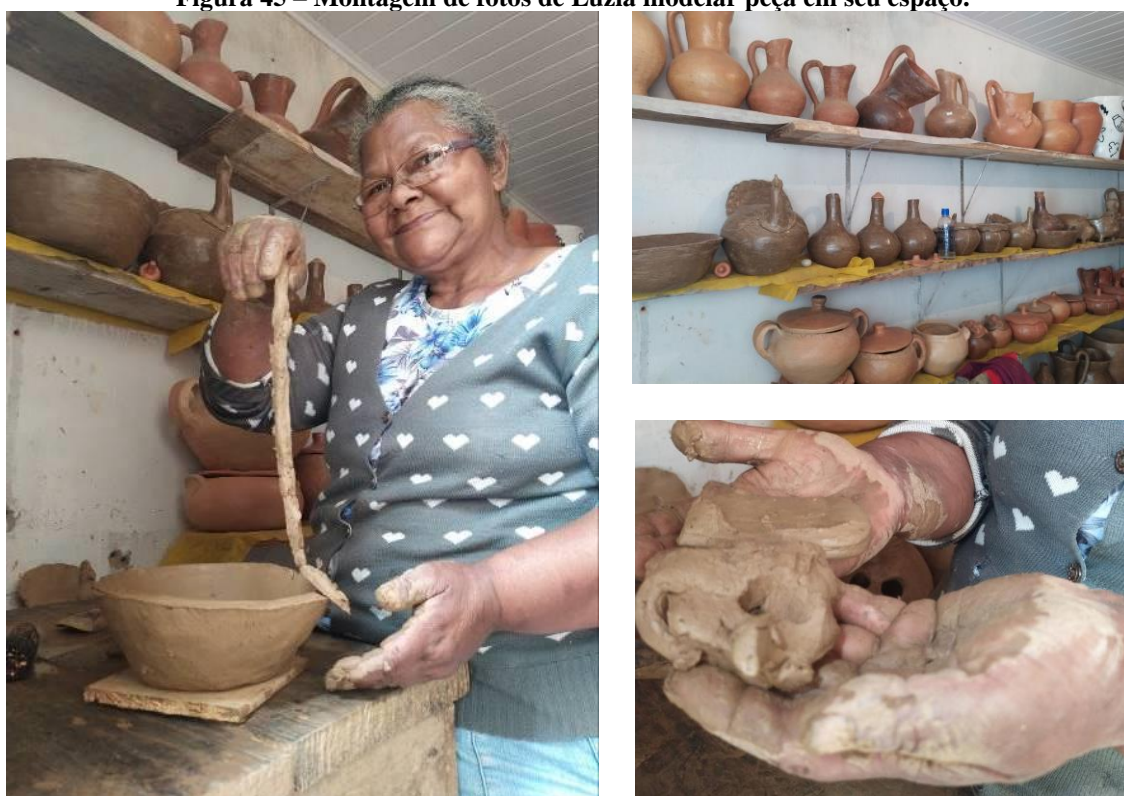
O fazer cerâmico popular do Alto Vale do Ribeira, é permeado pela intencionalidade criativa das diferentes ceramistas em permanente construção, lugar em que a inventividade e a inovação, tão próprias ao campo da arte, se encontram em flerte com a manutenção da tradição deste terreno cultural. As ceramistas, ao dizerem que pegam uma bolota de barro, um torrão de terra, para transformarem naquilo que emerge de suas vivências nesse contexto popular, nos apresentam um entendimento de criação responsável por alargar dimensões simbólicas de vínculos intersubjetivos na construção deste lugar, território em que a inventividade se dá entre os planos de co-existência e as obras em sinergia, sendo assim constituintes de significados de um cotidiano concreto e pulsante, proveniente dos encontros de ser-ao-mundo de ceramistas em contínua transformação.

Diante disso, nos voltamos para os detalhes, para as minúcias desse fazer reconhecendo as significações particulares contidas nos processos de criação com o barro e visando pelos efeitos de serem reconhecidos em conjunto, pois, ainda que sob uma primeira vista diante dos objetos utilitários e decorativos, pese à forma os contornos funcionais das criações locais (e diante de um conjunto de jarras de diferentes ceramistas, todas tenham a função do armazenamento de água), procuramos o alargamento de análises superficiais para encontrarmos o que se encontra nas significações dos traços expressivos – com contornos gratuitos ou não – inerentes a tal ou qual ceramista criadora dessa ou outra peça.

Seja isso diante de um açucareiro, de uma boneca, da representação de um ser da fauna local ou qualquer outra peça utilitária ou prático-decorativa, procuramos nessa categoria ampliar a esfera analítica da criação popular ainda tão impregnada por um legado do colonialismo e das estéticas que subjugarão corpos, territórios, imaginários, e

reduziram sua percepção ao repetitivo e simplista do artesanal. Nessa busca por articular a arte e a vida cotidiana, o estético e o técnico, longe de desligarmos a forma e função – e considerarmos estético o que perdeu sua função original –, intentamos junto com ceramistas mirar para a relação estética que se enraíza em sua própria unidade (figura 45). E nessa perspectiva estender o campo dos objetos, dos atos ou processos com os quais cabe estabelecer uma relação estética, para neles enxergar processos educativos densos de significação e valorização de suas práticas.

Figura 45 – Montagem de fotos de Luzia modelar peça em seu espaço.



Fonte: O autor

Sendo assim, ao observarmos as unidades de significado em convergência de Cristina e Ester, podemos considerar tais interpretações como formativas. De acordo com Luigi Pareyson (2001), a formatividade refere-se ao processo no qual os seres humanos constroem significados, valores e conhecimento por meio de suas experiências e interações com o mundo, ao fazer e inventar que em uma experiência sensível e estética é elaborada mediante a liberdade da interpretação de cada indivíduo em sua relação com o objeto estético⁴⁰. Nessa perspectiva, a criação cerâmica, como as artesãs

⁴⁰ A teoria da formatividade do filósofo Pareyson (2001), entende que nas relações entre forma e conteúdo, o substrato material e o aspecto sensível de uma obra artística são resultado de uma

nos disseram, é proveniente de um contato contínuo com o barro, matéria com a qual formam saberes e sensibilidades constitutivas de uma certa dinâmica criativa que reconhecem sendo própria ao Alto Vale do Ribeira, entretanto, com configurações abertas para a expressividade de cada ceramista. Decorrente esse envolvimento, podemos entender que as formas cerâmicas originadas nesse território, são o resultado do trabalho com a matéria, e nela, dos diferentes tipos de argila e dos modos técnicos de modelagem, pintura, alisamento e queima, nas quais as escolhas particulares de cada ceramista reflete uma relação com o seu meio e suas influências no trato com o barro, de maneira que o resultado de sua criação é a sua própria expressão ao tomar forma.

Por conseguinte, ao contemplar as cerâmicas como objetos poéticos, podemos entender que a expressão contida nos diferentes ornamentos e formas singulares nas peças de cada artesã, são configurados como criações de seu mundo vivido:

[...] reparando no fato que nem sempre as obras de arte representam objetos ou exprimem sentimentos, porque nenhum objeto real ou possível e nenhum sentimento determinado está contido num arabesco, numa música abstrata, numa obra arquitetônica que não obstante, têm um significado humano e uma ressonância espiritual, procurou-se o conteúdo a um nível mais profundo e num campo mais vasto e encontrou-se o ‘mundo’ do artista: o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção do mundo e seu posicionamento frente a vida, a sua *Weltanschauung* e o seu *ethos*, as idéias, os pensamentos, os sentimentos, os ideais, as aspirações que nutre no seu coração, as experiências, as escolhas, as crenças de que informa a sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua espiritualidade (Pareyson, 2001, p. 58).

Nessa perspectiva, superando as contradições entre arte e artesanato, artista ou artesã, concebemos a inseparabilidade entre forma e conteúdo na matéria formada pela experiência da artesã que imprime sua espiritualidade na obra. E nesta, apreendemos o caráter de sua personalidade, introjetada nas características pessoais do envolvimento com o barro e nas maneiras de compor cada peça cerâmica.

Ante o exposto, apresentamos outras falas de ceramistas que expressaram essa relação com o barro, proveniente de um contato significativo e satisfatório com a matéria:

configuração proveniente das cores, dos sons, das palavras, da tenacidade da materialidade trabalhada ou qualquer outra coisa, como sendo formada.

[...] é assim, como que eu posso dizer? É o que dá sentido, sabe? Pra minha vida. Porque eu, a, porque eu não me vejo assim, viver sem... Eu viver sem eu fazer, sem eu fazer mais uma peça de argila. Entendeu? Eu não consigo me ver sem esse trabalho. Mesmo que se um dia se isso aqui se acabasse, mesmo que fosse na minha casa eu ia dar um jeito de fazer. Muito bom trabalhar com... Trabalhar com a cerâmica é muito bom, muito, muito (Marina, VII-19).

É, eu falei que a pessoa tem a dificuldade de entende..., mas pra mim, eu não acho que a pessoa tenha dificuldade, porque já é coisa que eu faço há muito tempo, então pra mim é normal, é minha vida, então, pra quem nunca fez, ou tá aqui e vê a gente contar assim, vai acha que a gente tá louco, de tanta... Não é coisa da cabeça, é a realidade. Eu passo isso pras pessoas, pra elas entender que é o valor do trabalho. Tem uma história por trás, não é só pegar e fazer uma peça, essa é minha vida. Todo o processo. Muitos querem modernidade, né? Tudo industrializado... Algo padronizado. Não tem uma história, que não tem inspiração. Aprendi com você essa palavra. Eu falo história e você inspiração (Abraão, XV-47).

Ao relacionar a inspiração na criação das peças com suas próprias vidas, ou em seu mundo-vida, de encontro com a própria história da atividade cerâmica na região, Marina e Abraão nos levam à conjuntura das culturas populares, das criações simbolicamente legitimadas, dos vínculos profundos em dada região ontológica, que além de geográfica, também é metafórica, envolvendo o *Ser-em-Seu-Fazer-ao-Mundo*, ou seja, em contexto. Não é só pegar e fazer uma peça nos disseram Marina e Abraão. A cerâmica como elemento cultural, constitui parte da própria construção do mundo-vida dela e dele e de tantas outras ceramistas. Isto é, a criação cerâmica tem parte ativa na significação daquilo que é construído por mulheres e homens nesse território a fim de expressarem os seus valores e criarem um sentido para sua existência e co-existência. Aí, que suas cerâmicas não se confundem com os objetos provenientes de um fazer padronizado e industrial, pois possuem peculiaridade em cada detalhe, ensimesmada na história do Alto Vale do Ribeira.

Por este mesmo envolvimento, podemos conceber a satisfação de Lourdes, como uma resposta ao efeito de ser-estar e se construir em meio a sua cultura: “A cerâmica é um trabalho muito bom, muito gratificante, a gente trabalha assim, depois vê as peças assim é muito bom. [...] é dedicação, valores e acima de tudo o Amor, né? É gratidão a tudo, à vida” (IX-11, 13). E complementa:

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 o que eu faço hoje [...], criando peças em cima das que já existem. Assim, como no passado, há mais de... desde que existiu ser humano morando aqui, nesse 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 (IX-14).

Identificamos nas unidades de significado reunidas nessa categoria, que as maneiras de composição cerâmica, remetem à tradição desse lugar, às raízes simbólicas impregnadas nas peças, de modo que a aprendizagem dos processos e técnicas podem ser considerados produtos sociais que se reconfiguram no contexto de vida das ceramistas, afirmando e fortalecendo suas identidades, suas ancestralidades, conforme vimos na “categoria A”.

Para Ricardo Gomes 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; um objeto capaz de traduzir tanto a sua identidade quanto a daquele que o produziu, seja um indivíduo ou uma coletividade” (p. 40). Nesse bojo, para o autor, não existe o inventor ou criador isolado, o objeto artesanal é definido duplamente pelas condições de ser, por um lado, condicionado pelo processo de produção essencialmente manual, de outro, marcado por certa liberdade da artesã para definir o ritmo de sua produção, a matéria-prima e a tecnologia empregada.

Nesse sentido, ao observarmos as falas das ceramistas e a produção que resulta de suas atividades, podemos ponderar que a criação cerâmica se dá como efeito da relação que estabelecem entre si, pessoas e grupos para as quais a cerâmica e a definição de suas formas são imprescindíveis. Por esse fazer arraigado em símbolos que se renovam e repassam mediante relações, contatos, lembranças, sensibilidades e afetividades que estruturam as dinâmicas do fazer estético com o barro, compreendemos que a prática social da criação cerâmica é constituinte da própria construção de mundo dos grupos do Alto Vale do Ribeira, dotando de processos educativos de partilha de saberes e de modos de fazer.

Minha mãe mesmo, já não guardava as peças não, produzia e vendia igual minha avó. Porque a bisa faleceu quando ela ainda era nova, ela não viveu até ficar velhinha, se ela tinha vivido até velhinha, teria mais tradição nas peças, aí, seguia mais, mas a bisavó faleceu muito

nova, na verdade ela se encantou com o biso lá na tribo e ficou lá, sabe? (Maria Rosa, XVIII-17).

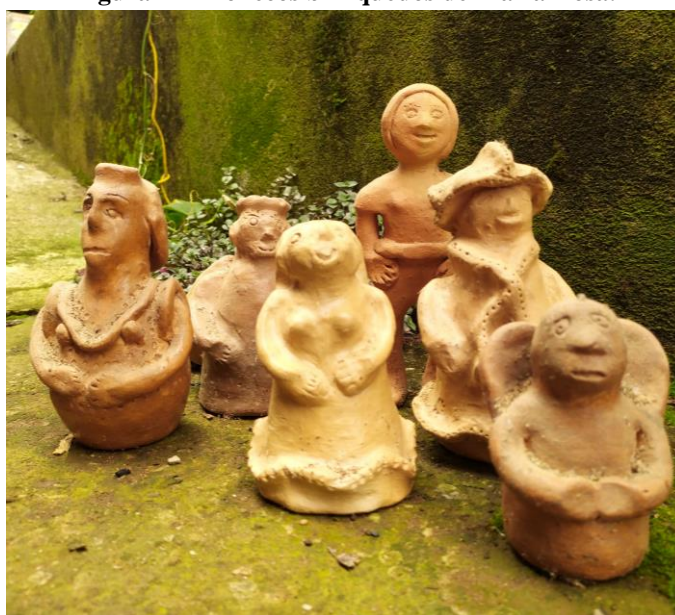
Nesse território cultural, as peças possuem tradição e remetem a saberes repassados entre gerações. Como a Mestra Maria Rosa ponderou, haveria maior tradição entre o seu grupo caso tivessem guardado peças de antepassadas, e tivessem tido contato com sua bisavó (figura 46 e 47). Memórias materializadas em peças que recordam certa maneira de modelar, queimar, pintar, peças grandes ou pequenas, rememorando também pessoas e presenças, afetos e percepções motivadoras de um fazer:

Figura 46 - Vaso de Maria Rosa.



Fonte: O autor

Figura 47 - Bonecos brinquedos de Maria Rosa.



Fonte: O autor

As peças eram pote, tripé... não tinha essas variedades de agora, era pote, era moringa tripé, moringa comum, era tudo que eles faziam, mas não era desse tamanho não, era maior, tipo urna. Urna pra guardar mantimento, porque não tinha armário naquele tempo, eles usavam isso, para guardar mantimento. E o pote de água deles dava três do meu de tão grande o deles, era bem maior (Luzia, XX-9).

Minha vó fazia boneca, sabe? Ela fazia várias peças, mas ela gostava muito de fazer muita moringa tripé que eles fala, que tem o formato do A de Apiaí, né? Ela gostava muito de fazer essa moringa (Ilza, XIX-9).

Das peças que eu criava, as urnas foi a sogra que ensino, era ela que fazia, ela que ensinou, ela fazia, ensinava a gente fazer, mas só que bem grandona, bem grandona não consegui aprender, consegui

aprender maior tamanho desse vaso que trouxe aí, mas panelão assim, muito maior que esse vaso aí, desse tamanho, não. Não sei com quem ela aprendeu, acho que aprendeu com a mãe dela ou com a vó dela, num sei, um vai ensinando o outro, né? (Zeli, II-18).

Minha mãe aprendeu com a mãe dela. Eu tenho um vaso, só um vaso dela de lembrança, mas da minha bisa eu não tenho. Eles faziam vários tipos de peças, mas fazer galinha igual eu faço, não. Elas faziam vasos, panelas, fornos de fazer farinha, urna, fazia muito dessas urna, era urna Kaingang (Maria Rosa, XVIII-5).

A tradição assim, pautada por peças que afirmam o pertencimento a este território motivam a criatividade pela harmonia dos sentidos encontrados nas cerâmicas com aqueles provenientes da estrutura cultural do Alto Vale do Ribeira. As peças possuem nas diferentes maneiras de composição ensinadas, uma densa trama simbólica produzida em vivências concretas dos agrupamentos, dotando os sentidos do *fazer-com*, no interior das comunidades.

Diante disso, podemos compreender a declaração da Mestra Antônia: “Hoje mesmo eu sei peça tanto da Leonora e da Custódia” (Antônia, IV-6). Como efeito, a aprendizagem de peças pela repetição, é uma prática presente na atividade cerâmica na região:

Eu aprendi fazendo esses modelos com a Dona Sinh’Ana, faz essa parte de baixo, 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 modelo (Abraão, XV-21).

O ensino cerâmico, se deu entre gerações, através da repetição de técnicas apropriadas tradicionalmente:

Fazia todos os tipos de peça, fazia panela, pote, moringa... Várias coisas que fazia, sabe? E pintava com a mesma cerâmica, com mesmo barro, a coloração é diferente o nosso barro, que era bem vermelhinho. A gente pintava com uma cor mais amareladinha e a cor destacava bem. Para pintar... Produzia tudo com tripinha, na mão, nada de torno, toda vida na mão, com tripinha, e pra pinta usava uns pincelzinho assim pra pinta, mais fácil, mas também pintava com a mão memo, com os dedo (Loíde, XIV-5).

De um modo ou outro, para melhor analisarmos o repasse dos conhecimentos cerâmicos pautados na repetição, Peter Berger e Thomas Luckmann (2004), no livro “A

construção da realidade social”, nos ajudam a melhor entender como se dão os processos de repasse de conhecimentos entre pessoas, comunidades e gerações ao tratarem do tema da sedimentação das experiências, processo no qual o indivíduo dá sentidos a sua própria biografia e que as lembranças são consolidadas e reconhecidas. Os autores nos auxiliam a tratar do tema da tradição com acuidade ao relacionarem a intersubjetividade ao tema, indicando que esta ocorre quando há participação de vários indivíduos em uma biografia comum. A socialização é entendida assim, em um processo dialético elaborado por três momentos: a exteriorização, a objetivação e a interiorização.

Nestes termos, a exteriorização de um sistema de sinais no universo social, constitui-se elementar na produção de conhecimentos, sendo por meio de sua objetivação e interiorização, em uma dialética com o contexto, que os saberes podem ser transmitidos pela linguagem:

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).

Ao relacionarmos tais considerações com a atividade cerâmica, podemos ponderar que os procedimentos compartilhados entre as ceramistas na região através das diferentes peças produzidas, os modelos e etapas de composição repassados entre pessoas que aprendem e ensinam, constituem as bases de um sistema de sinais já objetivados e que conferem uma condição de um anonimato elementar para as experiências já sedimentadas. São os fundamentos daquilo que se convencionou reconhecer como cerâmica do Alto Vale do Ribeira e que se destacam de um âmbito biográfico individual para tornarem-se acessíveis a todas aquelas que participam ou participarão de tais sistemas de sinais no futuro.

Nesse sentido, inerente à tradição estão os alicerces de sua prática, orientados por referências históricas, socioeconômicas, estéticas, afetivas, sensíveis, entre outras características marcadas pela fruição de um viver nesse território. Por assim ser, ainda que pautada na repetição de peças, um equívoco seria a ponderação de que a criatividade em meios populares é um elemento a menos na composição dos objetos. A criação em âmbitos populares é regida por outras lógicas, nas quais a manutenção e

continuidade de certos traços e procedimentos, não são inibidores de outros, embora diminuída em comparação com à inventividade e inovação tão presentes nos âmbitos da arte culta, sua desconsideração seria um erro.

Ainda que se constitua num campo em constante reformulação, ao ponderarmos a arte popular e mesmo o artesanato – marcado pela repetição das peças –, poderíamos argumentar que este campo de criação é uma forma de arte com critérios distintos e intrínsecos que justificam e validam seu valor como uma expressão artística. Todavia, seria inapropriado utilizar as réguas de um campo sob o outro, estendendo os mesmos critérios da arte erudita ao domínio da arte popular e vice-versa. Ainda que não haja resoluções e seja esta uma questão permanente sobre a criação artística em sociedades divididas em classes, podemos conceber de acordo com Canclini (2015), que nos confrontos e diálogos, a hibridação entre os campos artísticos e culturais nos mostra que não há identidades essencializadas e que nas divergências e negociações para reconhecer o diferente e elaborar processos de intersecção e transações, é o que torna possível a interculturalidade, de modo que:

Seria possível avançar mais no conhecimento da cultura e do popular se se abandonasse a preocupação sanitária em distinguir o que teriam a arte e artesanato de puro e não contaminado e se os estudássemos a partir das incertezas que provocam seus cruzamentos. Assim como a análise das artes cultas requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta do campo e dos objetos, o exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos (p. 245).

Ao ponderarmos sobre a prática popular cerâmica do Alto Vale do Ribeira, e refletirmos sobre a criação no campo popular, vislumbramos que ceramistas trocam e legitimam saberes há tempos estabelecidos na região, compartilhando conhecimentos entre si e com demais pessoas nos diferentes espaços que circulam e habitam, aperfeiçoando-os entre gerações ao imprimirem significados próprios à prática em cada uma das etapas do feitiço cerâmico, podendo neste movimento, expressar tais envolvimentos com as peças e fazendo com que seus objetos sejam considerados a partir das características particulares de suas criações, sem que nisto, deixem de pertencer à tradição desse lugar. É nas relações estabelecidas neste campo, ao serem reconhecidas em sua autonomia, que cabe às próprias autoras e sua intencionalidade

superarem os propósitos dos objetos utilitários e decorativos a que se inclinam, almejando serem um objeto artístico de acordo com suas preferências e influências. Como um mundo da arte (Becker, 2010), originado pelas redes formadas entre ceramistas e as peças legitimadas artisticamente entre elas, podemos conceber que ceramistas cooperam ainda que informalmente em torno daquilo que acreditam e chamam de arte.

Assim sendo, a satisfação de produzir esta ou outra peça cerâmica, a sensibilidade de escolher e produzir com equilíbrio, densidade adequada, de acordo com os detalhes certos que elevam os objetos para a beleza introjetadas em suas formas, podem nos conduzir a uma maior apreensão acerca da experiência estética popular. Aquilo que a caracteriza e oportuniza enxergar nos significados, as dimensões sensíveis operantes na conformação dos sentidos presentes na cultura cerâmica (figuras 48 e 49).

Figura 49 - Peça de criação da Mestra Zeli pintadas com o dedo.



Fonte: O autor.

Figura 48 - Peça de criação da Mestra Zeli pintadas com o dedo.



Fonte: O autor.

Porque eu gosto de fazer sempre a galinha, o porquinho; moringas também, mas não sou chegada a fazer, é mais a Rosa que faz. Eu gosto mesmo é de fazer porquinho, galinha, outros tipos de peça, vasos, travessas, bomboniere, esses eu gosto de fazer, mas moringa não sou muito chegada em fazer, principalmente as de dois bico, a Rosa que sempre faz, eu não gosto de fazer. E bonecas às vezes eu faço (Ilza, XIX-20).

Eu fazia cuscuzeira, fazia modelos de panela de todos os tamanhos, a maior que eu fiz foi desse tamanho assim, desta altura, foi um baita

panelão. Daí, eu criava pecinhas pequenas, conforme as pessoas pedia, que eu via que dava pra mim fazê, que tava no meu alcance eu pegava as encomenda. Aí, tinha vez que não dava, mas eu fazia moringa, combuquinha... Eu faço bastante peça (Ester, XVII-17).

O filósofo Merleau-Ponty (2000), nos auxilia a melhor entender a densidade das escolhas operantes no ato de criar esta ou outra peça, ao considerar que nossa percepção é moldada por nossa participação ativa e corporal no mundo. Em outros termos, o filósofo nos indicou que nossos sentidos, assim como sensibilidades, não são apenas mecanismos de detecção de estímulos externos, mas estão intrinsecamente ligados à nossa experiência subjetiva e compreensão do ambiente.

Toda sensação assim, não se dá isolada da experiência perceptiva que possamos ter, mas é constituída e influenciada por nossas expectativas, memórias, contextos e nossas próprias respostas corporais e culturais. Nosso próprio gosto, prazeroso de tal e tal escolha, é envolvido por nossa compreensão de mundo e de nossa própria existência, sendo assim influenciada por nossos afetos, emoções, texturas, odores, sabores, cores e sons, em uma conjuntura operada por nossas próprias histórias, inacabadas e abertas à historicidade do mundo. Movimento que nos caracteriza e contribui com nossa subjetividade pela marca de liberdade que este movimento possui, pois como Merleau-Ponty (2000) destacou, é sempre constituído pelo encontro do nosso ser interior com o exterior e as escolhas que fazemos.

Ceramistas ao discriminarem o prazer em fazer uma ou outra peça, nos indicam em parte, sua história de encontro com tradição cerâmica do Alto Vale do Ribeira, as condições que favoreceram o contato com o fazer cerâmico, as dificuldades e oportunidades de manejo do barro e outros aspectos de seu mundo-vida. Escolhas que revelam que muito além do que a preferência por um recurso, um traço gratuito ou escolha técnica, estão implicadas em suas expressões, necessidades inúmeras diante de uma situação adversa economicamente, de disposições materiais ou acesso a um conhecimento adequado para tal ou outra transformação. Diante disso, no âmbito de suas criatividade, há um contexto pujante que conforma aos gostos mediante os diferentes enfrentamentos na criação das peças, seja pelos conhecimentos necessários para modelar uma peça grande, a disponibilidade de tempo para determinados tipos e até mesmo espaço para armazenar e cumprir com uma encomenda, entre tantos outros fatores que podem envolver também o anseio e a necessidade de efetivar a venda o

quanto antes. O universo de criação popular é específico, e sua diferença é a expressão de um lugar.

Os fatores são múltiplos que irão definir a particularidade de uma artesã no toque de cada peça, todavia, diante dos contatos de umas com as outras, ceramistas resguardam na identidade coletiva a oportunidade de uma relação vigorosa com o barro que sob a intencionalidade de cada uma delas é decisivo na elaboração daquilo que é o gosto, denso de experiências. O que, longe de suprimir o traço de particularidade nos objetos e de buscas do que cada artesã estabelece para si como beleza, a identidade de ceramista popular é um fator que potencializa as expressividades ao definir nessa região ontológica aquilo que juntos ponderam ser dotado de equilíbrio e harmonia:

Bora manual, fica meio tortinho, umas coisas, sim, mas cê tem que dá um acabamento bem feito, sabe? Um acabamento bem alisado, modelá bem, pro cê faze tipo, assim, não tão bem, porque não é torno que é feito (Cristina, VI-17).

Ver também que as pessoas vêm e valoriza uma obra de arte sabendo que aquilo é um trabalho manual, porque hoje dificilmente as pessoas querem trabalhar igual o trabalho é feito, que é feito à mão. Igual você viu aqui, tem todo o processo, né? [...]. Que nem na vermelha, na vermelha eu toco 14 vezes na peça, na peça minha preta é 17 vezes. Cê põe ali a peça, alisa uma vez, se não fica bom, depois tem que alisar outra vez (Abraão, XV-26).

É assim mesmo, a gente faz a coisa, né? E tá bonitinha ali, né? Depois de queimado a gente vai olhar assim, de longe e vê que ficou um lugarzinho mais gordinho, outro mais magrinho, mas é manual, né? Que nem Esse daqui eu sei onde tá o defeito dele, eu sei, eu sei dizer, mas não sai perfeito, não sai (Luzia, XX-18).

Ante as diferentes falas, Cassirer (1994) nos auxilia a entender o cenário ao ponderar que uma análise significativa do encontro entre pessoas e seus fazeres culturais, deveria atentar para os traços constantes da experiência sensorial humana, uma vez que as diferenças, são infinitas, sendo assim necessário “[...] uma distinção entre o que é substancial ou acidental, necessário ou contingente, invariável ou passageiro” (p. 128). O fazer do barro no Alto Vale do Ribeira é denso de sentidos que conduzem a apreensões simbólicas em suas dinâmicas, pois provém de um histórico originado pelas etnias que ali se abrigaram, e como podemos observar nas afirmações de Luzia, Abraão e Cristina ao reconhecerem que suas produções cerâmicas são feitas por um envolvimento manual, reconhecem aquilo que as vincula a esse território cultural e

impregna suas criações a ponto de transformar o que consideram uma falha na finalização de suas peças em um traço de identidade, uma marca de sua intersubjetividade no contato com as propriedades intrínsecas do barro. Em outras palavras, nos dizem que o resultado cerâmico é o efeito de sua intercorporeidade nesse lugar, sua vida tramada com o barro mais a pedra para alisar, e as tintas adequadas para pintar, e o forno montado com a quantidade de lenha mais o dia e a noite para queimar... São muitos os fatores e em cada etapa uma escolha mediada pelos vínculos de cada ceramista com a história deste lugar, aspectos que dotam suas peças com significados profundos e que recaem sobre suas decisões na medida da autonomia de se saberem parte dos inúmeros consensos entre ceramistas ao longo da tradição neste território.

A manualidade inerente de seus fazeres revela a propriedade que possuem desta atividade e o saber de experiência que compartilham, o que nos leva a aferir que forma e vida estão imbricadas nas peças e constituem por tal ligação uma unidade essencial que dá lógica para os objetos criados em cada grupo de ceramistas, conduzindo-nos para o entendimento de sua atividade simbólica como algo que permanece para além das diferenças entre os objetos em si, pois relativa às características fundantes, específicas à sua formação, acompanham a vida em sua atividade sensível, contínua e ininterrupta. Aí que, por tal enraizamento, artesãs observam com reticências e questionamentos todo sentido alheio e uso de qualquer outra tecnologia externa a este ambiente que possa influenciar na criatividade operante de suas práticas, como o uso do torno, tão usual em contextos de produção cerâmica popular. Jaqueline, em sua fala nos demonstra esse aspecto, ao tratar dos processos de inserção e reconhecimento de seu grupo familiar junto as demais ceramistas do Alto Vale do Ribeira, descreveu as dificuldades enfrentadas por utilizarem o torno, instrumento técnico, no processo de criação cerâmico:

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? E aí, quando teve o lançamento desse programa, o Vale do Futuro, teve um tipo... Alavancou bastante (Jaqueline, XIII-5).

Relato que nos leva a conceber que, pela experiência enraizada e capacidade de perceberem um sentimento de beleza contido nos objetos, ceramistas comunicam-se entre si nas diferentes maneiras de compor esse mundo compartilhado, conformando nas diferentes marcas pessoais sobre as peças cerâmicas e nos encontros de umas-com-as-outras, os sentidos mobilizados pela sensorialidade e historicidade nesse contexto, que as une e mobiliza em direção a outrem. Diante disso, melhor podemos compreender que para criarem e inovarem, ceramistas inspiram-se umas nas outras:

Na verdade nós nos inspiramos entre nós mesmos, não é olhando pras peça nada, não. Entre nós mesmo, começamos no caso, às vezes, nós pensa, vou fazer uma peça diferente, vamo fazer um enfeite diferente. E nós mesmos vamos criando o modelo, experimentando até dá certo. Inspira entre nós, Eu a Ilza, meu filho e a Luzia, né? Que nós, na verdade, que queimamos junto aqui, que vivemos aqui, a Luzia faz as peças dela. A Luzia faz as peças dela e é diferente das nossas aqui, mas uma coisa ou outra ela começou a pegar do nosso modelinho aqui, mas antigamente ela fazia bem diferente (Maria Rosa, XVIII-14).

Acho que a inspiração vem de dentro da gente mesmo, né? E a gente inspira nos outros, também, sabe? Assim, a gente vê as pessoas, que nem, assim, a gente olha uma peça de um outro lá, nossa! Como que a pessoa, né? Vou tenta me inspira naquela pessoa pra gente consegui fazê uma também, né? Meio... Que nem, assim, a gente vê as pessoas, mesmo a Ivone fazendo, depois a gente aprendeu com ela, né? (Cristina, VI-12).

Eu faço umas florzinha, sabe? Umas florzinha, e quem me ensinou a fazer essas flores foi a Maria, daí... Aí um dia eu tava lá no barracão e eu falei: Maria, como é que faz flor? Aí ela me ensinou, me ensinou a fazer umas pecinha de flor (Josimara, X-3).

Ao se influenciarem e reconhecerem umas às outras dinamizando uma densa trama cultural por meio de suas criações, ceramistas proveem com processos educativos que aprofundam as noções de alteridade no fazer cerâmico e das habilidades de aprender-fazer umas-com-as-outras ao valorizarem aquilo que é próprio de suas culturas. O que nos leva a compreender que a criatividade em meios populares não abrange apenas a aspectos coletivos e anônimos em suas manifestações, mas que na existência de espaços abertos para a criação de sentidos pessoais que as fazem vigorar no tempo, de tal maneira que a ausência de tais dimensões recaem com efeito na desvalorização da imaginação de seus agentes e na mera reprodução de sentidos já dados contextualmente.

Atentos ao que João-Franciso Duarte Júnior (1981) ponderou: “Uma cultura adoece na medida em que a harmonia entre os múltiplos sentidos se rompe” (p. 61), podemos analisar ao contexto de criação cerâmico no Alto Vale do Ribeira, buscando aquilo que a sustenta e a faz perpetuar no tempo como tradição e enxergar nas particularidades de cada ceramista, uma certa unidade orientada para aquilo que as une, os simbolismos – já estabelecidos e consolidados nas formas – que se enriquecem com a multiplicidade de sentidos originados pelas ceramistas envolvidas com esta prática. Ou seja, os aspectos que potencializam a cultura popular cerâmica pelos canais abertos para sua expressão e que podem assegurar, mediante os contínuos acordos diante da criatividade coletiva, uma via saudável na elaboração de seu dinamismo de criação pelas diferentes etapas de tratamento das peças em sua produção.

O ceramista Abraão, ao tratar da modelagem das peças utilitárias, apresentou como se deu seu aprendizado no contato com as peças da Mestre Sinhá Ana e o momento em que começou a modificar as formas, de acordo com sua experiência:

[...] aí você aprende, aí depois se você quiser continuar fazendo, a criar o seu trabalho, depois que você aprendê a modela o barro, depois você cria, né? A forma que você quer, porque é muita coisa que dá pra ser feita com o barro, né? Eu penso comigo assim, eu comecei a fazer aqueles modelo lá da Dona Sinhana, né? Aí veio uma inspiração assim, do nada, começou a me dá, sabe? Você vai se inspirando durante, quando você tá fazendo as peças. Opa, cê tá fazendo uma peça... Eu fazia peça do fundinho estreitinho, né? Aprendi com ela, sabe? Fiquei aqui... uns dois, três anos fazendo daquele jeitinho, aí veio na minha cabeça que eu podia fazer a panela do fundinho mais largo, né? Igual, eu fiz, assim, em vez de eu fazer o fundinho estreitinho, ah, fazia mais larguim, ficava mais fácil pra uso no fogo, o fogo pegava melhor no fundo ali e ergui mais ela, assim. E abri, ergui, assim, um puxadinho, fui criando assim, até dá certo. Igual aquele modelo lá, às vezes eu fazia igualzinho o dela, só que eu não fiz aquela beirinha, beiradinha que ela fez, já ficou um outro formato, diferente, assim, entendeu? Outro. Aquele lá, mais baixinho, tá mais pra muqueca, se a pessoa qué fazê entendeu? Tem as panelas, aquela lá maior, aqueles caldeirãozinho que faz tempo que eu não faço. O formato da panela de pressão (mostrando uma tampa). Essa daí (apontando para outra panela) até o pessoal dos mineiros faziam, daí, como as panelas deles tavam dando trabalho, começaram a fazer pedido para eu fazer umas, aí, como eu achei legal, fiz umas a mais e deixei aí, já que eles não tavam fazendo mesmo, então... Mas é uma técnica deles sim (XV-38).

Entre os diferentes recursos e técnicas, ceramistas compartilham de procedimentos apropriados, dos quais os detalhes e formas, desvelam um

relacionamento com o mundo e com as demais ceramistas, em que as inovações compreendem a traços que demonstram nas peculiaridades, as identidades de cada qual no trato generoso com a tradição. Nas palavras de Jefferson (figuras, 50 e 51):

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 é a técnica do rolinho, né? A cerâmica manual. Mas, a partir disso você vai mudando, colocando 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 50 - Jefferson segurando uma criação figurativa cerâmica sua.



Fonte: O autor.

Figura 51 - Jefferson modelando açucareiros.



Fonte: O autor.

O fazer cerâmico assim, constitui processos de aprendizagem que muitas vezes, mediante as condições e as tarefas diárias, exigem um compromisso incessante com o

barro até que o contato certo e o domínio das técnicas sejam exitosos e satisfatórios, tal qual Diná nos apresenta em sua fala:

Aí, tinha vez que uma senhora, lá, foi me ensinar fazer do começo uma galinha. Para galinha, pega umas tripinha, vai puxando com sabugo e fecha aquela bola, aquela bola oca, fechada, ela tem que ficar com ar lá dentro, fecha todinha dentro, ela é oca pra fazer as galinha. Lá em Bom Sucesso, fazia muita galinhinha. Daí, é..., eu batia, às vezes, a semana para fazer uma galinha. Fazia uma parte dela, caía, eu chorava, ia lá e orava, pedia para Deus ajudar e foi indo, e foi indo assim (Diná, XII-6).

O saber de trato com o barro, exige assim, o fortalecimento de certos rudimentos, padrões e técnicas que exigem a dedicação para o seu domínio, resguardando sob cada etapa, a liberdade do agir de cada artesã, demonstrando na maleabilidade do barro e nos toques do modelar da argila, a tenacidade de uma tradição que entre uma peça e outra, uma ceramista e outra, constroem a oportunidade de seguirem juntas sentipensando as formas cerâmicas do Alto Vale do Ribeira.

[...] às vezes eu vejo um uma peça diferente, e eu penso, será que eu tenho capacidade de tá produzindo uma peça quase igual àquela? Porque igual a gente nunca faz. Porque toda a vida, um faz diferente do outro. Mesmo eu com a Rosa, nós podemos fazer o mesmo modelo de peça, mas sempre tem uma diferença uma da outra. Aí eu fico olhando, será que eu vou conseguir? Mas eu vou tentar, aí às vezes eu consigo e vou ideando na cabeça uns modelos novos. Às vezes, né? Aí, eu falei, ai, eu pretendo tentar fazer esse e fazer outro tipo de peça, e fico tentando e até que eu consigo fazer (Ilza, XIX-17).

Diante da variedade de formas, podemos considerar que as expressões em meio à tradição, utilitárias ou decorativas, abrigam nos sentidos a ela dado contextualmente os enfrentamentos, as dificuldades e superações que a cerâmica oportuniza enfrentar, constituindo na diversidade de significações expectativas frente o fazer do barro. Jefferson, integrante do grupo Arte nas Mãos, é um ceramista que há poucos anos ingressou na atividade e que podemos considerar como integrante da geração mais recente atuante.

Por seu envolvimento com a atividade, Jefferson nos conduziu a certas leituras de intimidade com a prática que distanciam qualquer olhar pragmático que possa

desconsiderar a expressão de envolvimento pessoal com esta prática social cerâmica popular:

Para mim além dela ser uma forma de eu tirar a minha renda, é uma forma de apresentar ao mundo, a minha identidade nas peças que eu faço, entendeu? Fazer com que as pessoas me conheçam através do meu trabalho, para mim, isso é cerâmica. Eu acho que a minha inspiração, assim, depende da minha vibe, entendeu? Porque toda... todo dia eu posso tá numa vibe diferente, pode ser no momento, pode ser uma coisa que eu vi na televisão, pode ser uma sensação que eu tive, ou até mesmo em algum sonho, porque eu tenho essa mania também, se eu vejo alguma coisa no meu sonho, eu retrato na argila, eu trago isso para o meu trabalho, entende? Na maioria das vezes isso é bom, porque sai umas peças bem... Uau! Diferente. Eu acho que é isso, minha inspiração, a minha vida fragmentada, um pouquinho de mim, tudo isso (VIII-10, 11).

Ceramistas, ainda que mantenham as formas de produzir arraigadas na ancestralidade, fazem parte de uma sociedade contemporânea e têm tido acesso a diferentes feiras nacionais e regionais, nas quais expõem seus trabalhos e recebem influências diversas, são reconhecidas pela tradição e suas peças são consumidos por pessoas de fora de suas comunidades, com encomendas de diversas partes do país. O que faz com que conheçam outras dinâmicas criativas e dos tratamentos da arte em meios cultos. Ante tais referências, e das muitas expectativas geradas pelos contatos com as demandas de diferentes tipos, ceramistas constantemente estão reelaborando suas ideias sobre os produtos que fazem, bem como sobre sua própria identidade. Nessas conjunturas, a figura de artesã e de ceramista tem se reconfigurado, e o que até então não possuía uma significação exata sendo tratado como ofício do barro pelas Mestras do Encapoeirado, adquire outras valorações, mais atreladas à individualidade expressiva e das diferenciações entre os trabalhos, abrindo espaços para experimentações com a matéria e até mesmo uma reavaliação dos preços, ponderando uma remuneração mais justa.

Diante dessas circunstâncias, a tradição também tem se transformado e alterado certas normas por outras no campo popular, como a presença da autoria da produção como indício de um maior reconhecimento do universo de criação popular (Mascelani, 2009; Frota, 2005; Bartra, 2005). Por ser produzida em meios populares e consumida e legitimada amplamente por outros grupos, externos à comunidade de origem - camadas das classes médias e intelectualizadas urbanas -, o deslocamento entre um grupo e outro, faz com que a arte popular seja considerada apenas por sua ambiguidade estrutural.

Nesse aspecto, por um ponto de vista hegemônico, o universo de criação popular, tem sido considerado como campo fragmentado estruturalmente, já que nem o produtor se propôs criar objetos que funcionem esteticamente, nem os consumidores veem esses produtos como dotados exclusivamente de função estética, por mais que as peças produzidas como elemento decorativo ou utilitário com certa gratuidade ou autonomia relativa das formas – no que se refere ao objeto como tema. Por essa condição, os conteúdos intrínsecos dos objetos artístico populares, formados em contínuas hibridações e intersecções entre os campos culturais populares e cultos, têm sido ignorados, assim como também têm sido desconsiderados em suas produções aquilo que dão a ver. As dinâmicas de sua produção e reprodução que oportunizam reflexões e apontam para desdobramentos que levam a um debate profundo das oposições entre tradição e modernidade, bem como a própria recomposição da cultura neste cenário, ao validarem e reforçarem autonomia dos grupos e suas capacidades de interagir com as diversas ofertas simbólicas nacionais e internacionais a partir de posições próprias. Perante esse impasse, Canclini (2015) sugeriu uma via para sair da estagnação em que se encontra essa questão. Para que o valor artístico da produção cultural popular seja reivindicado e valorizado em suas expressões, o autor sugere “[...] um novo tipo de investigação que reconceitualize as transformações globais do mercado simbólico levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências” (p. 244).

Face a isso, para nos aproximarmos daquilo que ceramistas tem elaborado criativamente no cotidiano, a fala de Loíde é oportuna:

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 (XIV-22).

Investigar a criação popular de ceramistas e imergir no campo de suas práticas sociais artísticas, perpassa uma aproximação ao seu mundo-vida, às suas con-vivências e o lugar onde constroem sua imaginação. Ao observarmos a fala de Loíde, poderíamos considerar ocasional sua colocação que com o barro se faz tijolos, posto que a ceramista não realiza essa produção. Todavia, conhecemos a história da ceramista, que veio de família camponesa e trabalhado desde criança nas tarefas do campo, casado aos 16 anos

com Moacir e que teve três filhos. Em suas palavras, ela nos disse que com o barro, se faz objetos utilitários, decorativos e também uma casa. Sabemos que Loíde desde a pouca idade acompanhava sua mãe nas atividades do barro, a auxiliando e aprendendo nesse fazer uma profissão. Com a cerâmica conduziu sua própria vida e dos proventos de sua produção construiu sua casa, lugar acolhedor que hoje recebe seus netos.

O tudo a que se refere Loíde, ao tratar do que é a cerâmica para ela, provém de sua relação dinâmica com os objetos que cria e das relações com que elabora um cotidiano. Ao dizer tijolo, a ceramista nos remete à rede simbólica dúctil, vivaz e resistente que faz parte, e que por isso mesmo não se reduz a uma coisificação como mera mercadoria. A cerâmica é tudo, pode ser um objeto utilitário, decorativo, ou também uma casa, um abrigo seguro de onde a projeção de anseios e desejos podem se concretizar. O barro assim para Loíde, podemos analisar ser um objeto plástico que ao ser modelado, torna-se significante e estruturador de simbolismos edificados e edificantes de sua cultura:

É, e tamo aí na luta e se Deus quiser, cada vez mais, espero que cada vez mais coisas novas vão vindo, novas peças. É tão gostoso agente vim produzindo as peças e vindo coisas novas para a gente fazer, é muito bom, né? É muito bom. E aí tamo na luta, na batalha (Loíde, XIV-20).

Loíde, provém de uma geração de ceramistas que possuiu o contato com feiras de artesanato e exposições fora dos ambientes em que produzem, bem como uma maior exposição às mídias, como a televisão, jornais e revistas. Período em que as vendas já se baseavam em diferentes tipos de encomenda e pelo contato com uma clientela revendedora ou turística na região. Aspectos que nos levam a compreender um pouco mais acerca de sua criatividade intrínseca com a atividade com o barro:

Eu já criava, já, desde o começo, eu aprendi o básico com ela, né? E desde o começo eu já gostava de eu mesmo criar, ter a minha criatividade. É, eu sempre gosto de fazer coisas diferente, até agora, toda vida, foi de criar minhas peças. Nunca peguei cópia de ninguém, nunca fiz, assim, nunca gostei de fazer nada, né? Igual dos outros, eu gosto de criar as minhas peças (Loíde, XIV-6).

Este ímpeto criador e de inovação, foi observado por Waldeck (2002), em investigação na região no início da década de 2000, ao comparar as peças de Loíde com as das gerações anteriores, como a de sua mãe Cacilda e de Sinhá Ana:

Dona Cacilda considera que as filhas que as filhas ‘fazem muito melhor’ e que ‘aquele jogo de jantar, daquele jeito um, eu não sei fazer’, pois ‘a gente não via em lugar nenhum’. O jogo de feijoada em cerâmica de Loide – bem diferente das panelas belas e despojadas que vimos ainda em uso na cozinha de dona Ana Gonçalves – faz sucesso na Casa do Artesão. Começa a influenciar os artesãos das regiões vizinhas, cujos trabalhos ainda não conquistaram o apuro técnico da filha de Dona Cacilda (Waldeck, 2002, p.23).

Essa criatividade legitimada por uma cultura, provém de diferentes âmbitos que dão validade para um novo elemento, um traço que dota com inovação aquilo que entre gerações vinha sendo patente nos tratos com o barro. Para nos acercarmos desses processos, Ester nos disse de uma peça que criou e que se distinguiu dentre as já produzidas, marcando sua experiência pelo reconhecimento que teve, ao apresentá-la na feira estadual de artesanato, o Revelando São Paulo.

Um dia eu peguei uma, uma bola de argila e fui brincando, modelando, modelando, mas não pensava em fazer nada, sabe? Mas ia só mexendo na argila, apertava, daí fiz uma rodinha e fui arrudiando, arrudiando... Fui subindo, fui subindo, aí fiz uma garrafona desse tamanho assim, subi, e aí eu olhei e pensei, ah! Mas podia ter um mais pequeno, aí fiz o outro, isso assim menor, e mais um outro, mais um outro, só sei dizer que fiz quatro em sequência, queimei e levei para o Revelando. Rapaz do céu! Aí, vou dizer para você, que todas as pessoas que estavam lá, visitantes chegava, tirava foto, filmava, vinha fazer entrevista comigo, vortava, vinha outro, só sei dizê que daí, dali a pouco, até a turma da Globo deu uma passada lá. Aí, a teima que surgiu lá, que deu trabalho pra mim explicar pra eles, é que não era peça de torno, era manual mesmo. Mas a peça não tinha sinal de manual, cê passava a mão nela assim, ó, era uma cerâmica lisinha mesmo, não tinha sinal das pedrinhas, não sei como produzi uma peça tão... Aí, compraro a peça, fiquei sem ela. Aí, eu fiz mais outras duas por encomenda, mas já não ficou tão igual aquelas que eu fiz a primeira (Ester, XVII- 21).

Sua identidade expressa no feitio de tradição, na técnica amplamente utilizada de rolete na região ao modelar a peça, é exemplar de seu cuidado e valorização de sua origem. Ao nos dizer que sua peça cerâmica teve sucesso, Ester ressaltou os contatos com compradoras e meios de comunicação que validaram o produto final ali exposto na feira de artesanato, entretanto, em seu dizer podemos observar que a beleza da peça estava em seu apuramento no manejo do barro sem outros recursos técnicos que aqueles já instituídos pela tradição no Alto Vale do Ribeira. Podemos ainda ver na ênfase que atravessa ao galardão que a peça cerâmica lhe brindou, a autenticidade de seu

envolvimento com a cerâmica e, nele, o seu viver genuíno com o lugar onde habita e cultiva a satisfação de realizar seu dia a dia:

Qué vê eu feliz é mexe com argila, artesanato no que eu pudé, anda pro mato, mexe com rio, mexe com pranta, com criação, isso aí pra mim é minha vida. Esses tempo agora até, como diz... Eu nem tô me incomodando com fazê cabelo, faze unha, porque agora que eu voltei a trabalha a semana inteira. Porque é muito maravilhoso, me sinto muito feliz (Ester, XVII-9).

Em seu dizer, Ester nos aproxima deste lugar e das sabedorias que dele provém e do qual a cerâmica faz parte. O contato com a mata, os relevos, as águas, a temporalidade e o barro do Alto Vale do Ribeira demonstram que a autenticidade cerâmica pode ser criativa na medida que as relações com as demais ceramistas e a densa rede cultural que estruturam, é aberta ao mundo nas diferentes oportunidades em que se lançam e dão a ver através de seus trabalhos. Por essa relação, consideramos universal a experiência de ceramistas na medida que transcendem a individualidade para demonstrarem as relações plurais e complexas em que estão envolvidas, sua intersubjetividade que comprova nas interações aquilo o que é singular e o que é comum da experiência do barro. Nada obstante, sob suas obras mais tradicionais e aquelas oriundas das inovações mais modernas – da particularidade expressiva individual –, ceramistas jogam com as matrizes icônicas de sua comunidade, superam a dimensão de padrões, propõem cosmovisões e defendem suas produções em níveis estéticos e culturais.

Marina (figura 52), que é praticante do catolicismo, buscando traduzir seu entendimento acerca do que significa a criação cerâmica, a relacionou a outras dimensões de seu cotidiano, entrelaçando em seu dizer aspectos que expressam a representação de sua própria fé:

A cerâmica, olha, pra mim que tem, que nasci na região e desde pequena é... fui desde pequena educada assim, dando sentido pra parte da espiritualidade, hoje assim eu pensando, assim, a cerâmica pra mim é... É como a nossa vida, sabe? Por exemplo, eu pego, eu vejo assim, Deus, ele pode fazer conosco da mesma forma que nós podemos fazer com a peça, com uma bola de barro. Eu vejo assim, eu sou como uma bola de barro nas mãos de Deus, né? Porque eu pego ali um pacote de barro ali, eu vou mexendo nele, eu amasso ele, eu vou modelando até onde eu quero, se a peça não tá saindo do meu jeito, do que eu quero, eu amasso ela de novo e começo a modelar ela de novo, vou dando forma e... Dessa forma que eu vejo e trazendo assim pro lado da

espiritualidade, é... trabalhar com a peça de argila, eu vejo pra mim, é muito gratificante ver a capacidade que tem a própria natureza, a capacidade que Deus dá pra nós, de nós pegarmos uma bola assim de barro e fazer aquilo se transformar numa coisa tão bonita, assim, sabe? E de repente transformar e já transformar até em dinheiro, que você pode comprar suas coisas. Então, isso pra mim é muito, é muito rico, sabe? (Marina, VII-17).

Figura 52 - Montagem de fotografias de Marina modelando suas peças.



Fonte: O autor.

Ir à fundo da criação popular, requer descobrir na intencionalidade real das práticas, o que há de defesa do olhar pessoal e comunitário sob as práticas, o que há de resistência às ameaças de um dia a dia marcado por inseguranças, o acolhimento em meio a tradição e nele, as oportunidades que confortam e fortalecem as experiências criativas gratuitas no contato com a matéria. Mais do que avaliar as mudanças, um comprometimento radical com a vida simbólica do povo, requer superar a rejeição, a crítica ou a adesão às perspectivas próprias das camadas populares, ponderações essas tão fixas na idealização de uma sociedade dividida entre classes. Para Alfredo Bosi (1992),

A rejeição elitista, a crítica racionalista ou a adesão romântica não concernem aos significados internos vividos pelo povo [...]. Uma tarefa mais árdua do que a de avaliar os modos pelos quais a Universidade ou a Imprensa vê o *ethos* da pobreza seria a de desvendar as possíveis mudanças internas que estariam afetando as representações, os símbolos e os sentimentos que constituem o cotidiano popular” (p. 374).

Pautar o imaginário popular como questão investigativa, exige de nós um conhecimento de suas representações, ou seja, daquilo que confere unidade e fortalece

as identidades, as características sem as quais a cultura popular não sobreviveria. Entendemos destarte, que encontrar o que desponta como expressão de suas escolhas pode favorecer ao seu enraizamento, fortalecendo-a diante das contínuas mudanças a que é submetida no contato com a modernidade, cujos signos da individualidade aprofundam a dissipação e o descentramento, a atacando por dentro. Sendo assim, ao tratarmos da criação popular cerâmica, ponderamos a necessidade de ir além do superficial das criações para enxergar nos atos das ceramistas, o que é que entre as operações com o barro revelam a autonomia de suas práticas e que podem afirmar sob a tradição sua cosmovisão. Aspectos que despontam com brilho sob as peças e nas interpretações que delas fazem, o reflexo inerente ao mundo-vida do qual fazem parte.

Com essa busca, de reconhecer os movimentos profundos das práticas sociais artísticas implicadas sob as peças cerâmicas, procuramos pelos aspectos que oportunizam em cada traço de inventividade a análise do investimento significativo de sua cultura. Ante a isso, visamos em meio as experiências e conhecimentos do fazer do barro, os afetos e sentimentos que alinham anseios e expectativas nessa atividade, ponderando de antemão as observações de Bosi (1992), ao dizer que a indivisibilidade intrínseca da cultura popular perpassa as relações materiais com o universo simbólico, funcionando de tal maneira interligada que demonstra em cada ato a expressão de seus próprios valores, isto é, na unicidade de seu viver apresenta as necessidades orgânicas e necessidades morais. De jeito que “[...] a vida do corpo, a vida do grupo, o trabalho manual e as crenças religiosas confundem-se no cotidiano” (p. 324). Perante o exposto, podemos observar na fala de Diná uma certa trajetória de contato com o barro, que nos aproxima desses desígnios indicados pelo literato e filósofo, de compreensão dos significados presentes na criação da cultura popular:

A gente olha na natureza e fala assim, ah! Não..., dá para decorar, né? Uma peça com uma folha, que é uma arte que Deus criou, a natureza. E a gente vai vendo que a gente pode também criar, né? E sempre a gente procura tá criando coisas novas, a gente se inspira muito na natureza, né? Tanto que é uma coisa que Deus criou e Deus vai ensinando a gente, vai ensinando a gente a trabalhar com as peças, daí (Diná, XII-24).

A ceramista nos mostrou mais a fundo os reflexos do que em meios populares se constituem em modos de conhecer intimamente ligados ao uso prático com a matéria, de seu contato com a terra que é o seu meio de sobrevivência. Daí, podemos conceber, que

lhe vem essa praticidade, esse senso dos limites e possibilidades de sua ação e que despontam em um modo de empírico enraizado, sua sabedoria que é sua maneira de conhecer e também de se defender diante das dificuldades e instabilidades de seu contexto econômico. Diná, em sua fala, conjuga esse contato prático a uma relação tácita com uma força superior, Deus, para expressar a providência, aquilo que é resposta diante dos acasos ora provindos de aflições e bonanças da própria vida. Loíde (figura 53), também nos contou de sua inspiração no contato com o barro, e que traz mais desse contato encantado com a realidade, gerado em meio a densidade de sentidos de suas experiências:

As folhas mesmo, que eu produzo ela, produzo ela já tá quase com três anos que eu tô fazendo essas folhas. A folha foi... É uma história bem assim, bem bonita, eu acho, né? Bonito, foi bem bonito, né? Que eu, eu tive uma visão, foi uma visão que eu tive das folhas, eu tive uma visão, porque foi acordada, né? Então, é que eu levantei cedo e fiz o café para o meu esposo e para o meu filho, que mora aqui com nós, o mais novo. Aí, eu levantei cedo, fiz o café para eles e na época o meu esposo já trabalhava na loja de móveis, fazia entrega de móveis. [...] Aí eu fiz o café para eles e pus na mesa para eles tomar e como eu levantei bem cedinho, eu resolvi voltar deitar mais um pouquinho. Aí, eu voltei deitei [...]. Aí, fechei o olho assim, quando eu fechei o olho, como se fosse na parede do guarda-roupa, eu vi uma mata, uma mata, muito bonita aquela mata. Aí, mas uma mata, assim, sabe? Aquelas folha bem verde, aquelas folhona grande, linda de bonita! Aí, eu olhava assim, com olho fechado, né? [...]. Aí, eu levantei e comecei a trabalhar no barro, comecei a fazer uma moringa. Aí..., Mas, olha, Deus podia me ensinar a fazer igual eu pensei lá. Aí, tinha um pé de mata aqui para cima na estrada, em frente à casa, porque aqui não tem mato, nós praticamente têm, mas não dá para escolher as folhas para fazer. Aí, eu olhei ali para cima e eu vi um pé de pranta e eu vi uma folha até meio larga, até consonante com aquela que eu tinha visto. Não era igual àquela, mas era meio consoante. Pois, eu vou colher aquela folha. Eu vou experimentar, de repente, quem sabe se Deus me ensina, aí, eu fazer, né? Aí, eu fui, colhi aquela folha e trouxe e quando eu pus ela em cima da mesa, que era pra fazer aquela peça, quando eu olhei na folha assim, veio clarinho na minha mente, abra o barro, eu abri a placa do barro. Aí, veio na minha mente, assim, põe a folha em cima, a folha em cima, eu pus a folha em cima. Aí, na minha mente, assim, passe o rolo, eu passei o rolo. Aí, foi vindo tudinho na minha mente, aí modela assim, modela assim. Aí, eu consegui fazer. Consegui fazer a folha (Loíde, XIV-19).

Figura 53 - Loíde segurando centro de mesa, sua criação.



Fonte: O autor.

Loíde, nos apresentou a origem das peças que hoje é marca do grupo ao qual faz parte, o Arte Loose, junto com Diná e sua filha Jaqueline. Diná e Loíde em suas falas, compartilharam desse sentimento de contato com a natureza como expressão de aspectos divinos. Todo o grupo atuante no bairro mineiros é religioso praticante, e participam de uma igreja da Congregação Cristã no Brasil, o que nos permite entender mais dessa relação implícita com um universo potencialmente mágico, que a despeito de serem iconoclastas, figuram na relação com a natureza a expressão de uma sabedoria presente nas culturas populares pela vida predominantemente rural. Uma relação que no sincretismo religioso, como nos diz Bosi (1992), se desdobra em várias entidades anímicas – que semânticamente condiz com a junção dos opostos corpo/alma – dotadas de energia e intencionalidade, constituindo objetos que deflagram no dia a dia popular aspectos a que a crítica racionalista se acostumou a considerar supersticiosos.

Contudo, a fala de Jaqueline também pode nos valer de certas reflexões acerca dessa conjuntura:

Igual as folhinhas, quando a gente começou a usar as folhinhas, a irmã Loíde começou a usar nas peças delas e, aí, a gente percebeu e falou, nossa! Como cada folha é mais linda que a outra e, no começo, quando a gente estava se descobrindo, a gente saía pelo mato e ficava olhando o verso das folhinhas que é onde tem a envergadura, né? Ah! Essa daqui é legal, vou colocar ela nas peças. Então, eu acho que a

natureza inspira muito, a gente vê a arte de Deus e a gente podendo transformar um pouquinho dessa argila em arte também, né? É a gente imitar o criador, eu não sei se isso pode, assim, como que é, né? Mas transformar a natureza, fazer essa transformação, porque a natureza inspira muito e automaticamente, Deus, né? A gente vê igual, a gente faz a peça, é um, é algo sem vida, a gente coloca todo amor toda dedicação. Vai um bocado de coisa ali, como um valor para aquela peça, né? A gente ver o que que aconteceu, assim, na natureza, no mundo, né? Na criação, como que surge as coisas, como que nasce uma plantinha, como que cria uma folhinha com tantos detalhes e... E a gente na mão, não faz. Então eu acho que isso é uma inspiração muito grande, a parte da natureza. [...]. Eu acho que é isso, a minha inspiração acho que é a natureza e automaticamente Deus (XIII-14).

Jaqueline está entre as ceramistas mais jovens na região, está finalizando a graduação em engenharia civil e esteve na direção da Associação do Associação Custódia Jesus da Cruz de ceramistas do Alto Vale do Ribeira entre 2018 a 2020. Em sua fala, a ceramista referenciou Deus, mas encerrou sua perspectiva na inspiração humana, somando em outro momento de sua fala, uma concepção técnica acerca do que é a cerâmica: “Eu acho que é isso, eu acho que é isso, e daí o físico, né? A cerâmica é a transformação da argila que é a matéria prima, [...] A cerâmica é só depois de queimada, porque antes ela é argila modelada” (XIII-12).

Ao analisarmos em conjunto as falas do grupo Arte Loose, entre uma fala e outra sobre a realidade, um olhar e outro acerca da cerâmica, seu fazer também tem se transformado. Diante disso, é inegável que ao se alterarem os códigos, muda-se o contato com a realidade da atividade do barro, a qual pode se adensar sob as muitas perspectivas, ou minguar na dispersão dos pontos de vista. Sendo assim, entre um empirismo cabal e uma descrição técnica, específica do barro em interação com demais elementos físicos, podemos conceber que a prática de criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira possui nas diferentes relações estabelecidas com sua tradição, aspectos simbólicos e emotivos que diante das contínuas elaborações com a matéria cerâmica, nos levam a conceber processos educativos de valorização da subjetividade como um recurso indispensável.

Prosseguindo com essa análise, outras ceramistas nos disseram a respeito dessa inspiração interior que perpassa sobremaneira o contato com o barro da região:

Mas a gente tem que inspira, assim, num sei dizê pro cê, assim, tipo, uma inspiração assim, dizê totalmente da onde veio aquela inspiração... De dentro da gente, da vontade da gente respira, da gente fazê alguma coisa e pensá em fazê, né? Algumas vez, a gente tá assim

quieto e vem aquele negócio, cê fala, ah! Vô pensa agora, fazê tal coisa, vô vê se eu consigo fazê. Daí, você vai pensando naquilo que cê que fazê, e cê consegue fazê, sabe? Mas, é... (Cristina, VI-13)

Em sua reflexão, a ceramista nos falou desse contato gerador com o barro, feito de processos ora distantes da matéria, em que apenas reflexivamente olha para o mundo perscrutando suas relações, e em outro momento, relativo ao primeiro, já com a matéria, fazendo, sentindo e pensando, naquilo a que se almejou. Diante desse mundo-vida artesão, as relações artísticas com os objetos são inúmeras e se conformam mediante a doação que ceramistas fazem ao mundo em comum acordo a tradição que as interconecta com as coisas e elas mesmas. É um respirar que se sabe sendo, oportuno pela vida valorosa e arraigada nesse território, lugar cujos os limites são apropriados e que conferem inspiração para os contornos de sua própria criação.

Nada obstante, Marli, nos descreveu um outro processo, em que o contato empírico com a matéria, possui nela, intrinsecamente, a inspiração para a sua criação: “Às vezes, eu tô tão sem inspiração, eu chego ali dentro, ali, pego uma bola de barro, começo amassar, daí, pronto, já vem o desenho da peça. E você já começa, do nada você já transforma ela em alguma coisa, nossa!” (XVI-19). De modo, que “[...] você vai fazendo, você vai aprendendo ao mesmo tempo, no dia a dia sabe? As coisas se descobrem por si. As pessoas chega pra mim e pergunta, nossa! Como você aprendeu? Eu falo, ó, eu não sei como eu aprendi, eu sei que eu sei” (XVI-3).

Assim como Cristina e Marli, outras ceramistas nos disseram desse contato provedor, descrevendo em suas análises, o aprendizado e aperfeiçoamento prático e expressivo que a argila oportuniza ao ser experimentada, moldada, feita e refeita por meio de peças ou pelo toque imaginativo e situado em meio a tradição:

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 que você faz da mesma, 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-4)

Depois eu mesmo fui prestando atenção e comecei, fazia o processo da argila, como tirar, como secar, como peneirar, como amassar, como

fazer o processo tudo, né? Aí comecei modelá, modelá, modelá... gente! Hoje, eu faço bastante peça (Ester, XVII-6).

E eu fiquei lá, daninhando⁴¹, daninhando, e fui indo, e fui indo, e fui indo..., foi dando certo, aí, finalizei a bolinha, ainda meio feinha, porque também era as primeiras que eu tava fazendo. Aí, levei para o sol. Aí, quando a mãe voltou, eu já tava tentando fazer outra. Nossa, Jaque! Espera que eu te ajudo! E eu, falei, não mãe, eu já fiz! (Jaqueline, XIII-1).

[...] Aí, quando eu peguei pra fazer, eu peguei pra mim fazer artesanato, eu já fiz minha primeira peça, eu fiz um jarro a primeira peça que eu fiz, logo na primeira vez já fiz uma peça. Dalí fui fazendo, fui fazendo, fui fazendo e assim que eu aprendi, sabe? (Marina, VII-4).

Como eu disse para você, ainda não aprendi tudo, tô aprendendo dia a dia. Cada peça que você faz você aprende um jeito mais fácil de fazer. [...]. Aquilo ali, vamos supor, depois que for começar, se você quiser achar um jeito de fazer ele, de ficar mais rápido, eu já posso ter uma ideia de fazer mais rápido (Luzia, XX-21).

Por esse envolvimento e aprendizado empírico com a matéria, que revela no tempo de envolvimento a oportunidade de seus próprios aprimoramentos, delineamentos expressivos e aprendizados, a fala de Abrão é esclarecedora: “Isso a gente aprende com o tempo, né? Agora eu sei [...]. Então assim, você tem muito segredinho que você vai aprendendo com o trabalho, com o tempo de trabalho” (Abraão, XV-18). O ceramista, em outro momento de sua fala, nos trouxe como exemplo uma experiência inicial de aprendizagem com o barro, logo quando se mudou da oficina da Mestre Sinhá Ana para começar a trabalhar por si em sua casa. Pela necessidade de se ausentar de sua produção durante alguns dias e poder dar sequência quando retornasse, deixou suas peças sob uma lona plástica, para que as peças ainda úmidas não recebessem influências do tempo, como o calor e o vento, e continuassem no ponto adequado para a sequência dos trabalhos até sua finalização:

Aí, se você for sair e você não puder trabalhar, aí é com o plástico que você cobre, daí é pra manter a umidade. Uma peça dessa se eu cobrir ela com o plástico fica até três dias aí. Aí, se você tá sem vontade você pode deixar aí (risos). Só que uma vez, eu não tinha muita experiência, era bem no começo quando tava começando, eu fui numa feira e deixei umas 10 travessa aí. Dez peças tava feita, mas tava úmida, eu não podia colocar o plástico nela ainda. Aí, cubri ela e fui

⁴¹ Fazendo travessura, brincando.

para feira, para o Revelando São Paulo em Iguape. Fiquei cinco dias lá. Aí, quando eu voltei as peça tava tudo caído, tudo. Porque a peça tava úmida e eu cobri com o plástico, o plástico sua, aí ela umedeceu ela, e ela caiu. Entendeu? Então, eu tinha que fazer assim, eu devia fazer, deixar um dia, dois dias, deixar secar bem, bem, perder um bom tanto da umidade, aí podia cobrir. Agora hoje, eu não faço isso mais. Isso a gente aprende com o tempo, né? Agora eu sei, isso foi no começo. Então assim, você tem muito segredinho que você vai aprendendo com o trabalho, com o tempo de trabalho (Abraão, XV-17, 18).

A Mestra Dulce, da mesma forma, ainda quando iniciava sua atividade cerâmica, não tinha o conhecimento dos tempos de secagem necessários para se cobrir determinados tipos de peça, ou mesmo tenacidade do barro adequada, e frente a uma encomenda numerosa com urgência de entrega de panelas pela prefeitura de Apiaí, se defrontou com adversidades na produção:

E começamo a fazê panela mesmo, porque pediram pra faze panela com tampa, gente do céu! E tava tudo certo assim. No outro dia era só ponha a boca e espera uns quatro dia pra alisa e queimá, já dava, aí nós tinha feito a fornalha aqui no barranco, a fornalha era boa também, daí foi, aquele dia, fechamo o barraco à noite bem fechado com cadeado e fizemo bem feito, porque eu falei, qualquer esbarradinho nele, como tá mole, já amontua, cai pedaço, né? Amassa, daí, num tem jeito, num presta. Daí, eu arrumei bem arrumadinho, eu peguei e ponhei uns pano molhado na boca ali e daí no dia seguinte, quando foi lá pro meio dia nós põe a boca em tudo essas panela, cobrimo ali com um lençol molhado pra no outro dia, isso já era 11 hora da noite. Viemo embora, quando foi o outro dia, tava tudo fechado, era coberto de plástico e bem arrumado o paiol, no outro dia amanheceu aquele rastro lá, ó, cada uma das panelas entortando, um pisado pra lá outro pra cá. Cada uma das panelas entortaram, mas aí, pisamo em tudo e fizemo de novo, não sei o que é que andou nele, não sei se é feitiço ou o que. Sei lá. Daí, depois acordamos cedo, abrimo lá e Senhor! Os pano tava carcado em cima. Eu falei, que isso, flor do céu?! Aí, minha irmã gritou, também! Aí, como não tinha conserto, soquemo de novo o barro, fizemo outro começo de novo, aí, quando foi na outra noite, aquele círculo de formigueiro em volta, aí tinha mais é formiga arrudiando, arrodia, arrodia, arrodia, no outro dia passamo o pesticida denovo, acabamo de leva as panela no forno, as panela começo a parti, parti, parti. Aquilo foi partindo, aqueles tanto daqueles um, não prestou aquele tanto. Daqueles tanto das 40 peça aproveitamo umas duas só, quebrou tudo (Dulce, V-25).

A Mestra, como pode nos dizer, enfrentou dificuldades no início de sua atividade com o barro, situação que marcou sua experiência com este fazer, e nela, a falta de um saber adequado para cada situação. São testemunhos que acompanham o desvelar que a partilha e o repasse de saberes específicos em cada etapa de produção

cerâmica, constituem processos educativos estruturantes da atividade do barro, sem a qual o desempenho da tradição se enfraqueceria. Nesse sentido, ainda que o relacionamento empírico com a matéria seja constitutivo de processos de aperfeiçoamento, podemos enxergar que no repasse de conhecimentos o próprio fazer se aperfeiçoa e em relação umas com as outras e com suas criações, ceramistas se aprimoram, de um lado pelas influências do toque singular de cada artesã que ampliam os repertórios, de outro pelo encurtamento dos processos que o conhecimento disponibilizado oportuniza.

Deste modo, entre os aspectos individuais e coletivos, ceramistas sedimentam suas experiências, mobilizando em suas ações a construção desse lugar reservado às suas particularidades, o sustento da continuidade criativa, específica da prática social cerâmica na região.

Eu sou assim, eu vejo o erro, eu conserto e se outro vê e vem me falar, eu já me estresso. Eu não aceito que o outro põe a mão na peça enquanto eu tô fazendo. E se falar, faz assim, faz assim, faz assim, também não aceito. Então eu prefiro fazer sozinha, porque se tiver torto, eu pego e faço de novo, né? Pego, porque eu que vi a tortura (Luzia, XX-17).

Daí, sabe que é verdade, aí, eu comecei a fazer alguma coisinha, a aprender, mas olhando elas fazer, porque eu nunca deixei eles pegar na minhas pecinhas, porque eu não deixava minha mãe pegar na minhas peças. Mesmo olhando, eu queria eu mesmo fazer. Isso é porque eu tinha 13 anos, daí dos 15 anos em diante eu já sabia fazer (Maria Rosa, XVIII- 4).

Por assim ser, tal relacionamento pessoal com o barro é investido por noções que apenas a intimidade com o fazer pode despertar e que com o tempo podem se refinar. Pois imbuído de plasticidade, o barro mobiliza sensações e emoções em seu fazer, despertando na materialidade de sua constituição – tenacidade, cor, existência de grânulos ou não, etc. – as possíveis oportunidades expressivas que, apenas com dedicação e concentração, podem levar a conduções certeiras para aquilo que realmente se deseja formar (figura 54). Por essa abertura explícita em sua constituição, ceramistas observaram que o barro capta seus pensamentos, suas energias:

Figura 54 - Marina modelando uma peça.



Fonte: O autor.

Cê pensa que vai saí um vaso, aí, e no final às vezes muda no caminho, mas sempre é aquilo que você tá pensando. É igual hoje, eu levantei, aí eu tava fazendo dois vasilho lá em casa, fiz até, fiz dois vasilho, aí cheguei aqui, a panela ficou meio... igual ao vaso, porque eu tava pensando nos vasilho que eu fiz (risos) (Josimara, X-6).

Mas daí, o dia que eu tô meio brava, alguma coisa, eu nem chego perto. Porque ele não dá certo, por mais que você tente, não dá, parece que ele, o barro, capta a sua energia, sabe? Tem dia que eu chego ali, eu não consigo fazer uma peça o dia inteirinho. Então, depende muito do emocional da gente, né? Mas quando eu tô bem, eu chego ali e faço até 10 peças por dia, né? Porque você tá inspirada, você tá lá, sabe? Aí, bem gostoso, parece que o ar ajuda, ali, ah! É bem gostoso, mesmo (Marli, XVI-20).

Quando você vai fazer a peça, você tem que tá com bom humor, para fazer é uma coisa que você tem que fazer feliz, só sorrindo, alegre. Porque se chegar uma pessoa e fala em cima de você um monte de coisa ali, de repente você não consegue fazer a peça, você tem que largar, não adianta insistir. Você tem que estar ali concentrado. Agora, tem gente que chega e começa a conversar com você, de repente você tá conversando com a pessoa, a peça tá pronta. Mas tem gente que parece que tá com uma energia tão negativa, tão negativa..., mas tem

outros, não, que começa a conversar com a gente parece que tem uma energia boa, sabe? É maravilhoso, é maravilhoso... (Ester, XVII- 30)

Para melhor entendermos sobre essa relação catalizadora de sentimentos que ceramistas estabelecem com o barro, entendemos que ela se compõe como um fazer outro que aquele pautado na liberdade formal da criação, em que o artista se envolve criativamente por uma relação que faz das emoções conteúdos expressivos, impregnando nos próprios processos certas ênfases de acordo com uma motivação interior e que impelem o fazer. A criação em liberdade com a forma, remete a esse contato no qual a artista se dispõe ao interpretar ao mundo, tal qual Ostrower (2008) descreveu:

Criar não representa um relaxamento ou esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida (p. 28).

Entretanto, ao tratarmos da criação em um contexto popular, cujas formas dos objetos abrangem certos teores ontologicamente estabelecidos e que quanto mais constituídos consensualmente mais podem aprimorar as emoções contidas nos objetos, reconhecemos que estamos a observar um território específico, cuja a linguagem expressiva com o barro é dada na formação e produção de subjetividades e intersubjetividades. O que nos leva a compreender que na prática social de criação cerâmica, as peças elaboradas são constituintes e constituidoras de dimensões de partilha e pertencimento, pois possibilitam outras formas de existência e de estar ao mundo. Os sentimentos canalizados pelo barro assim, são parte de um amplo domínio individual e social, cujas relações intrínsecas de cada ceramista com a matéria se estabelece no exercício das múltiplas trocas no interior de sua cultura.

Pelas relações que estabelecem com o barro e entre si, ceramistas se põe em obra no ato de fazer, em uma concordância emocional que permite fazer conversações, de maneira que ao transformarem o barro dando corpo à matéria, junto também se transformam corporeamente. Neste ato, cada ceramista ao modelar a argila e se abrir para as escolhas com a forma, se abre também para os afetos, para outras relações e

outros devires. Neste fazer e refazer, sob cada ato se estendem as múltiplas sensações pela potência da materialidade e dos encontros que ela oportuniza, consigo e com outrem.

A atividade de modelagem, nesses termos, constitui-se por um agir mediado por emoções e ações, estruturadas pela linguagem do barro e construída mediante as trocas que ceramistas estabelecem entre si no contato com a matéria. Atividade em que os afetos são emprestados a outrem, produzindo uma malha em que o grupo se fia ao estabelecerem os processos do fazer, do agir e conduzir a própria vida como pessoa.

Quando a gente tá fazendo, a gente esquece, a gente fica só concentrado em fazer a peça, então, tem às vezes, às vezes, a gente tá com algum probleminha na cabeça a gente esquece os probleminhas do dia a dia, né? [...]. Surgiram peças novas, eu não lembro quais, mas surgiram, porque daí você tava ali, você queria ocupar a cabeça, então você vai criando, era só durante o dia (Maria Rosa, XVIII-16).

Eu acho comigo que muitas vezes é como que um tipo de terapia porque você vai fazer ali aquela peça, você tá movimentando as mãos... [...]. Porque às vezes você tá pensando coisas erradas, você vai ali, fica pensando, ah, eu quero fazer esse, esse modelo, você tira todo aquele pensamento diferente (Ilza, XIX-21).

Na cerâmica você esquece tudo quando tá fazendo, sabe? Acho que ela ajuda muito a gente, sabe? Ela é como se ela fosse assim uma terapia pra vida da gente. Você dorme melhor, tudo essas coisa, que você tá fazendo, porque você se dedica tudo, sabe? (Josimara, X-5).

Essa motivação é o carinho, o amor que eu sinto pelo trabalho. Quando eu tô estressada assim, lá dentro, meu socorro é esse quartinho, ah... Quando eu tô meio estressada eu começo cinco, seis, sem perceber, quando eu termino, termino um monte já, né? (Luzia, XX-22).

[...] é uma terapia pra gente e quanto mais você pega no barro, mais você quer pegar. Você faz uma peça mais você vai querer fazer outra, você faz uma peça assim, dá vontade de fazer outra, já, você olha [...]. Eu gosto muito de mexer no barro, pra mim é uma terapia, ocupar a mente ali (Loíde, XIV-21).

Entre as diferentes falas, cada ceramista nos apresentou ênfases de um envolvimento com a atividade cerâmica que levam a uma percepção que o contato com a argila ao ser modelada, conduz a transposição de pensamentos e sentimentos pela transformação subjetiva com a matéria. Cristina, nesses termos, disse que o fazer

cerâmico é um privilégio: “É uma mudança na vida, a cerâmica é... foi uma conquista na nossa, na minha vida e na de quem trabalha com a cerâmica” (VI-11)

Cristina, não é filha de ceramistas, mas por motivo de sua filha quando criança, ingressou em um projeto social que apresentou a prática social cerâmica como atividade geradora de renda. Atualmente ela faz parte do grupo Arte nas Mãos que tem tido expressiva contribuição no cenário de criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira, e foi o primeiro grupo a realizar encomendas com empresas de grande porte e, mais do que fechar contratos, soube dizer basta quando os valores não compensavam os esforços. Uma conquista sobre aquilo que desconhecia, foi a descoberta da prática cerâmica como oportunidade de conduzir o seu viver por meio do barro. Ao descrever como conquista e privilégio, a ceramista nos apresentou uma maneira de ampliar o entendimento das diferentes falas de superação presentes no contato com a argila que as demais artesãs apresentaram, nos conduzindo a um desvelar da prática social de criação cerâmica como sendo balizada por diferentes encontros para que o acesso aos seus conhecimentos seja efetivo; domínio que exige esforços para que seja alcançado e assim, distinguido como valoroso frente a demais outros.

Fazendo algumas comparações da fala da ceramista com aquilo que Maturana (2005) descreveu, que nosso viver é feito de um contínuo entrelaçamento de emoções e linguagens, podemos refletir o quanto que os significados de Cristina ao fazer cerâmico podem incutir sob a prática social cerâmica sentidos e sentimentos, emoções que mobilizam mudanças nos domínios das ações sob os processos. Como uma conquista valorosa, sua apreensão sobre a atividade do barro nos conduziu a um entendimento das capacidades inerentes a esse contexto e que fazem valer as confissões depositadas sob o barro ao curar angústias e sofrimentos. O que nos leva a conceber que, como conquista, estão as oportunidades de Cristina, Marina, Jefferson, Jaqueline, Loíde e todas as demais ceramistas que se envolvem com esta prática social situada, e que quanto mais problematizarem tais sentimentos e pautarem as mudanças no interior de suas atividades, mais possibilitarão processos educativos de solidariedade, respeito, colaboração e cooperação, tão necessárias em lugares onde o fazer criativo depende dos agrupamentos e da autonomia de seus agentes.

A criação por este viés popular, nos levam a um entendimento do domínio intencional dessa prática social, e sob este aspecto, a compreensão que mudanças nos traços e contornos expressivos individuais e coletivos podem ocorrer na medida em que as emoções são problematizadas nos domínios dos próprios processos. Chave essa que

pode auxiliar no favorecimento da experimentação sob o barro na medida em que os afetos impregnados sob as peças sejam concebidos como potência de suas criações, encarados em níveis de presentificação da tradição e não apenas sua representação.

A criação cerâmica popular assim legitimada, oportuniza ver nas ações das diferentes ceramistas, um estado ativo de suas relações com o mundo, das quais as criações são produtoras de devires, pois densamente constituídas por afecções e novas sensibilidades, anseios e desejos. À vista disso, podemos conceber que dentre os processos educativos inerentes à criação cerâmica, está a sua capacidade de inserção no mundo e de rompimento com o isolamento, tão característico às vivências subjetivas da modernidade.

Ceramistas, por esse viver afeiçoado à comunidade da qual fazem parte e juntas constituírem uma rede de relações e experiências, se baseiam em diferentes objetos do cotidiano para elaboração suas peças:

Olha, assim, a gente observa bastante coisa, sabe? Às vezes você vê uma peça, diferente, tipo... [...] tirei até uma foto pra mim fazê uma igual, mas não fiz ainda. Aí nas coisas assim, sabe? Até uma folha assim, simples que você vê... Você vê o formato de uma pecinha daquele jeito, um desenho, a natureza (Josimara, X-7).

Ah, vem da minha mente, vem da minha própria mente. Porque eu não uso molde nenhum. E eu tô fazendo às vezes, eu começo um prato para uma coisa e depois na hora eu penso, ah! Esse daqui... Vou imaginar alguma coisa assim que eu vi, eu vi não sei o que... Eu vou na casa dos outros, eu fico assim, ó, procurando, procurando as coisas. Não reparando, sabe? Não para saber o que tinha, mas pra vê se tinha um vaso bonito, que eu gostei, porque aquilo lá já fica na minha mente, aí, eu já dou um jeito de fazer (Luzia, XX-28).

Mas, assim é bacana mesmo o trabalho. Às vezes, eu canso daqui, 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 2.000 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? [...] eu acho que é o coração, sabe? Acho que antes de tudo. Porque às vezes eu saio assim, vejo uma peça e falo, nossa! Isso ficaria lindo na cerâmica, né? Então, a criação assim, vem de dentro, sabe? Da Imaginação (Marli, XVI-14, 16).

Por essa imaginação arraigada nas coisas e objetos com que conformam o seu viver, ceramistas nos aproximam daquilo que Duarte Junior (1991) nos descreveu “A

beleza habita a relação. A relação que um sujeito (com uma determinada percepção) mantém com um objeto” (p. 45). Em meio ao Alto Vale do Ribeira, constituem relações criativas com o barro através de sua propriedade e manejos específicos encontrados nos conhecimentos compartilhados nesse lugar, e por meio desse saber intersubjetivo, elaboram uma infinidade de objetos segundo a plasticidade de sua imaginação no contato com a matéria e a beleza de seu cotidiano. Como ceramistas, desenvolvem esse olhar próprio, curioso pro mundo e aberto às diferentes influências, entretanto seletivo daquilo que possui consonâncias com suas próprias perspectivas:

Aí, enfim, vim embora para cá, a gente fez essa visita e eu pedi um pouco de barro para Dona Cristina que eu queria fazer uma outra escultura, aí eu fiz a Mafalda, do quadrista argentino Quino. Eu gosto muito da Mafalda. Você conhece? Ah! Eu gosto muito da Mafalda, porque ela tem uma visão muito boa do mundo, ela é uma criança, assim, de opinião, entendeu? Ela retrata realmente como as crianças são, a criança que pergunta, a criança que quer saber sobre... Não sobre as guerras do Vietnã como ela faz, mas enfim, uma criança que tem o seu interesse no mundo, no mundo adulto, assim, fiz a Mafalda como para mostrar a minha gratidão pelo barro, que eu recebi, né? Eu fiz uma escultura para Dona Cristina, também tem uma ovelhinha pequenininha, para ela. Fiz uma ovelha, pintei tudo e fiz a lã dela com algodão e dei de presente para ela (Jefferson, VIII-9).

Igual eu, eu gosto muito de inventar, se eu ver uma peça na televisão, numa novela, porque eu não gosto de novela, eu gosto dos vasos, das peças, das peças que aparecem na novela. Quando eu assisto a televisão, assim, a maior parte é dessas que tem vaso, tem de coração, eu gosto dessa parte, não da parte dos personagens, mas, sim pelas decorações que eu assisto (Luzia, XX-14).

Inspiradas na natureza, nos utensílios domésticos que entram em contato ou de imagens que fazem referência a outros lugares, reflexões e modos de vida acessados pelas mídias (figura 55), ceramista nos demonstram que os motivos representados em sua produção são diversos e proveem desse universo marcado pelas interpretações feitas através daquilo que já se sabe, sendo assim apropriado e transformado pelo fazer situado do barro.

Figura 55 - Montagem de imagens do Ateliê Oleira Mendes de Marli e família.



Fonte: O autor.

Dessa expressão, como experiência particular e expressiva de cada ceramista, as peças criadas abrigam esse mundo ao qual fazem referência, sejam elas utilitárias ou decorativas, nos levam às belezas desse lugar, no qual o gosto é transmitido de forma relacional pelas muitas existências e aperfeiçoadas conjuntamente. Diante dessas relações, podemos melhor apreender o que Fiori (1987) apontou: “Talvez possa se admitir que conhecer é um certo assemelhar-se ao outro” (p.141), e até mesmo nos aproximarmos do entendimento que “Conhecer é atividade que tem em si mesma o seu acabamento; é superabundância de ser, que aperfeiçoa, interiormente, o sujeito, com perfeições que lhe são externas” (p. 140).

A despeito das diferentes reproduções e inovações com a forma, a criação proveniente dos contextos da cultura visual do povo, harmoniza nos aspectos materiais com a concretude da vida, pois expressam dimensões simbólicas que afirmam a identidade e a coletividade simultaneamente. O que nos leva a conceber que o barro, como elemento dotado de significados compartilhados, é suporte das experiências nesse território e abriga por essa perspectiva, as oportunidades de instituir nele, sob os muitos olhares, um poder transformador capaz de aperfeiçoar mutuamente a si mesmo e a realidade comunitária ativada por meio das peças. De sorte que o melhor caminho para conhecer a arte e o pensamento das ceramistas populares é através do contato direto

com suas obras e a tradição continuamente renovada que as historiciza e as conferem denso estofo simbólico.

As cerâmicas, por esse olhar, como objeto dotado da experiência existencial das ceramistas com o barro, são o resultado das relações entre-tecidas por meio delas e o lugar onde são aperfeiçoadas e produzidas continuamente, a cultura e a história do Alto Vale do Ribeira. Nesse sentido, ao entendermos os objetos cerâmicos como parte dos modos de ser próprio de artesãs em um lugar específico, e que fora dele a cerâmica já não seria a mesma, mas outra, podemos conceber que estamos a tratar de algo que está profundamente intrincado com a experiência de mundo dessas mulheres.

Por assim ser, Freire (2005) nos auxilia a melhor compreendermos os dinamismos operantes nesse tipo específico de experiência ao descrevê-lo como saber de experiência feito, pois, feito por aquilo que dá sentido ao viver de mulheres e homens, é o conhecimento de compreensão de mundo presente:

[...] nas mais variadas dimensões de sua prática na prática social de que fazem parte. Sua fala, sua forma de contar, de calcular, seus saberes em torno do chamado outro mundo, sua religiosidade, seus saberes em torno da saúde, do corpo, da sexualidade, da vida, da morte, da força dos santos, dos conjuros (p. 118).

Diante desse saber que atravessa por inteiro a vida de ceramistas nos lugares em que habitam, podemos observar a cerâmica como elemento desse viver, de modo que ao ser consumida e levada a outros lugares, carrega em sua forma a história do lugar de onde proveio, as marcas culturais que delineiam sua propriedade constituída pelas muitas vivências em meio a esse saber de experiência nos bairros rurais.

É uma forma da gente expressar, né? Da gente fazer uma transformação ali, de uma matéria prima, o Barro, em alguma coisa que a gente tanto faz para a gente, no caso, e transformar isso numa peça utilitária que a pessoa vai levar para uma mesa, vai servir um almoço pruma família num momento especial que a gente consegue tá ali junto. Então, eu acho que a cerâmica, deixando de falar da matéria-prima, eu acho que é uma experiência, é uma transformação que a gente consegue levar da gente para uma próxima pessoa, pruma outra casa, pruma outra família, uma outra pessoa (Jaqueline, XIII-11).

Elaborado como prática social artística, o contato com o barro é legitimado pela estrutura ao qual faz parte, e, de acordo com os manejos que geram satisfação para si, artesãs produzem suas peças em ligações diretas com aquilo que admiram e tratam

como sendo belo, pois em constante concordância com os coletivos e compradores, se esforçam para o reconhecimento como tal.

Igual a muitos aí, que aprenderam e acabaram desistindo, né? Porque não levaram a sério, né? Precisa ter disciplina. Precisa tê aquela elegância de fazer aquela peça também, porque também é seu nome vai ficar ali é você, né? Então você procura fazer o possível de fazer uma coisa bem bonita para agradar a pessoa (Abraão, XV-4).

O que você qué bonito pra você, você tem que fazê bonito pros outros, né? Bonito, porque, ocê fazê uma coisa mal feita, né? As pessoas, não vai querer. É que desvaloriza também as peças, o seu trabalho, então tem que fazê... [...] Mas ocê tem que fazê o máximo seu ali na peça, sabe? Pro cê consegui fazê uma coisa bem bonita ali pro cliente, como diz, é... Pra quem vê fala: Ó que peça bonita dela. Daí, quando as pessoas chega e fala, nossa! Vi uma peça sua lá, não sei aonde, mas é bonita, nossa, mas é muito grato isso pra gente (Cristina, VI-16;18)

A despeito que possamos ponderar que existencialmente, como “[...] modo de ser próprio do homem *e da mulher*” (Abbagnano, 2007, p. 398), a cultura cerâmica faz parte do lugar onde estão situadas as ceramistas, e que por meio da prática social cerâmica possuem um modo particular de conduzir suas vidas, as artesãs não estão encerradas em seu mundo-vida, mas abertas às muitas relações que suas peças lhes possam proporcionar. Nessa medida, as interferências que despontam com transformações nas peças, podem provir de diferentes meios em que ceramistas estão em contato contínuo.

Aí..., aí, teve uma cliente, a Mayara, ela mora em São Paulo, ela..., só que ela gosta das coisas bem feias, assim, tipo, amassada, tipo. Eu levanto as peças, não tem que cortar, ela gosta amassada, com as marcas dos dedos, ela gosta de tudo daquele jeito. Daí, eu falo, ai meu Deus do céu, sério? Você quer que eu faça desse jeito? Porque eu não sei, sabe? Eu sou muito perfeccionista, então, sempre para mim, quanto mais perfeito, melhor, sabe? Daí, ela falou, ah! Eu não aguento você (risos). Aí, ela falou, faz uns copos para mim? Faz uma..., aí ela vem com uma..., porque ela gosta de fazer muita peça para japonesada, né? Chaleirinha para saquê, travessinha para servir um monte de nome que eu não sei guardar tudo. Aí, eu falei, misericórdia! Eu falei, faz desenho Maiara e manda para mim. Daí, ela vem buscar aqui. ela esmalta as peças, eu queimo aqui, mas ela leva para fazer a parte da esmaltação. Dá uma segunda queima, já com a tintura da esmaltação, mas o legal que ela leva assim. Ela mora na Vila Madalena. O legal que ela leva assim, ah! Você queimou as suas peças com quê? Aí, eu falei, ah! Foi com lenha de eucalipto. Ah! Daí, ela vai lá, e pega um monte de cinza, pega dali pra fazer a esmaltação, ela já levou um monte de folha de bananeira queimada. Então, você vê, ela

diz que dá tonalidades diferentes na peça, e ela vai criando também, sabe? Aí, ela põe as proporções dela lá, e as coisas, ela manda foto e fica muito legal. Então, assim, ao mesmo tempo que ela busca, também, ela já chega, já cata o que dá para ela fazer, assim, pra ela interar, sabe? E ela gosta de tudo mal acabado, e ela leva madeira, bambu para fazer os cabinhos da chaleira, sabe? Ela pega aqui, vai no rio, pega no rio, cata aqueles tronco já desgastado pela água, assim. Eu sei que ela volta com o carro cheio, com madeira, folha, cinza, assim, sabe? Ela leva no carro para fazer as experiências, é uma moça nova ainda, mas ela tem uns 20 e pouco, não tem mais que 30 anos ela, mas é uma pessoa bem divertida ela, só que eu falei pra ela, só que nós duas não bate nesse negócio de feio e bonito, porque pra ela..., o que para mim é feio, para ela é maravilhoso, eu falei, nisso a gente não combina (risos), mas a gente faz. O quê o cliente pediu, a gente faz, do jeito que quer. É legal isso, é bem gostoso. (Marli, XVI-23).

Todavia a solicitude de Marli em fazer as peças que os clientes encomendam, para ela o desenho prévio pelos compradores das peças que querem, pode auxiliar bastante no momento da criação: “Assim, mas ajuda bastante quando o cliente fala, ah! Você faz uma peça assim e manda uma foto, aí, nossa! Aí então para mim tá beleza, né? Tá resolvida a coisa. Eu olho para a peça ali e faço ela, né?” (XVI-22).

Pelas relações que estabelecem com clientes, as mídias, as viagens para feiras e exposições, as ceramistas do Alto Vale do Ribeira, apreendem mais sobre si mesmas ao se defrontarem com a diferença, aquilo que pode contribuir bem como confundir o desenvolvimento interno de sua própria cultura. Por meio dessas relações interculturais, as artesãs avaliam suas compreensões de mundo, colocam-se à experimentação e interpretam as influências culturais estrangeiras, podendo nessas vias torná-los significantes ao serem interpretados e embasados naqueles que são oriundos de suas experiências culturais prévias. Por esse entendimento podemos conceber que admirando a si mesmas, ceramistas constroem as conjunturas de elaboração de sua criatividade, sua temporalidade nos bairros rurais que tanto inspiram nos modos de continuidade de certos traços, maneiras de compor as peças.

Tão somente o homem, na verdade, entre os seres incompletos vivendo um tempo que é seu, um tempo de que-fazer, é capaz de admirar o mundo. É capaz de objetivar o mundo, de ter nesse um “não eu” constituinte do seu eu, o qual, por sua vez, o constitui como mundo de sua consciência. A possibilidade de admirar o mundo implica em estar não apenas nele, mas com ele; consiste em estar aberto ao mundo, captá-lo e compreendê-lo; é atuar de acordo com suas finalidades a fim de transformá-lo. Não é simplesmente responder a estímulos, porém algo mais: é responder a desafios. (Freire, 1969, p. 124).

Em meio aos tantos desafios com que constituem sua cultura, ceramistas umas-com-as-outras estabelecem aquilo que gera admiração nesse lugar, colocando-se em situações desafiadoras, aprendendo a lidar com as diferenças: dos gostos na composição das peças, das influências mercadológicas que alteram a precificação de suas peças, nas relações que diferentes compradores estabelecem consigo, nas alterações das peças diante das solicitações da clientela, nas demandas das encomendas e tantos outros desafios que implicam na continuidade de manutenção do rigor da tradição do barro. A resistência com que constituem a prática cerâmica no Alto Vale do Ribeira, é testemunho do fortalecimento de vínculos rigorosos dos valores que ceramistas compartilham e que estão impregnados nos pensamentos criativos do fazer cerâmico da região. Por essa consistência que o fazer do barro possui nesse lugar, ponderamos que entranhada à sua atividade criativa, estão processos educativos que despontam a potência de imaginar futuros compartilhados e de organização coletiva de anseios e desejos, de modo que os vínculos pessoais com a matéria possuem ligações intrínsecas com a prática social, organizada pelo esperar de tempos sempre melhores para todas as envolvidas.

Por este ímpeto, ceramistas se fortalecem e se abrem às oportunidades de conceber sob as peças a gratuidade de um traço que enfeita uma peça ou outra, assim como continuamente questionar suas características, enfatizando transformações em suas aparências de modo a angariar mais visibilidade. Todavia, diante de uma relação com uma clientela variada, as exigências que podem limitar ou alargar os traços próprios e característicos desse mundo elaborado entre ceramistas e suas peças, bem como as decisões entre produzir esta ou outra peça e a própria inovação, estão sempre a depender das oportunidades que a autonomia de suas práticas sociais pode oferecer, sendo assim mediada pelas inúmeras influências que podem incutir ou expelir transformações de acordo com as situações em que se encontram:

[...] É que, não é que... às vezes a gente pensa assim, eu podia tá fazendo um modelo diferente, mas o que mais sai é esse modelo, então vamos produzir mais esse modelo de peça. porque é o que tá saindo bastante. Aí, então, a gente deixa de muitas vezes fazer outros modelos de peça e acha, vai que não vai ter tanto sucesso que nem tá tendo essas umas, então, então vamos... e opta por fazer as mesmas peças. Sempre, todas as peças que a gente produz sai bem (Ilza, XIX-18).

Seja pela influência do mercado, das encomendas particulares, feiras locais, estaduais e nacionais, das diferentes mídias, do contato com outros grupos ou até mesmo pelos fatores em confluência, podemos melhor entender as relações interculturais ao se pensar a constituição das peças e da criação situada nesse território, sua transformação e inovação. Pois como Batalla (1995), ponderou, as capacidades de decisão em um fenômeno cultural, o exercício de seu controle é proveniente de todo um sistema cultural, cujos valores, conhecimentos, experiências, habilidades e capacidades preexistem, de tal maneira que sua ação é histórica.

De acordo com Duarte Junior (1981), podemos classificar essas relações em dois tipos, tomadas aqui pelas extremidades daquilo que representam, de um lado, as que podem se caracterizar pela interdependência, e de outro, pela invasão cultural. No primeiro extremo, as influências culturais podem ser analisadas como sendo dotadas de equilíbrio, em que as trocas contribuem para mudanças em ambas, sendo propositivas, pois se influenciam e interpretam umas às outras, oportunizando a criação com autonomia, sem substituírem os modos de viver de uma e outra até então adotados. Em outro extremo, ocorre o inverso, nos processos sucedidos pela invasão cultural, sucede o inverso. Nele, os sentidos estranhos e estrangeiros, são assumidos integralmente, substituindo os que já existem. Isto é, deixam-se de lado os valores e sentidos próprios e adotam-se os importados de outra cultura, de modo que são adaptados sem passarem nesse processo por uma adequação coerente, ou possibilidade de serem repensados pela cultura invadida. Como decorrência, as significações assim adquiridas não constituem expressão de situações vividas, e por não serem dotadas de sentidos internos conduzem apenas para imitação e reprodução alienada de outros. As ações e objetos produzidos neste esquema “[...] deixam de ser expressivos, constituindo-se em atividades e produtos meramente mecânicos, artificiais” (p. 60).

Freire (2005) ao referir a esse processo com relação à aprendizagem, reconheceu que novas significações só são aprendidas quando interpretadas a partir das já existentes no repertório do indivíduo, seu saber de experiência feito, de modo que só se conhece o novo compreendendo-o através do que já se sabe. Em uma visão contrária, para o filósofo da educação, está uma concepção que tem na situação educativa apenas a transferência mecânica de informação aos modos de depósitos, por isso a reconheceu como sendo uma educação bancária, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante. Esta educação, reproduz e perdura com uma sociedade opressora, pois estimula a contradição, frustrando as mulheres e homens na ação de

condução de suas vidas em movimento a um pensar autêntico e significativo. Por conseguinte, em uma educação bancária o conhecimento é apenas transferido de uns a outros, daqueles que se julgam saber para os que nada sabem, sendo assim supressora de toda noção de interesse pelo mundo e domesticadora na medida que imbui nessa negação de vínculos com os contextos e situações, a vocação ontológica de humanização inerente ao conhecer.

Em uma educação que se valorize os muitos saberes oportunizados pelos encontros entre pessoas e culturas, e mesmo em situações educativas – entre educandos e educadores –, uma nova informação significa uma maneira diversa de sentir e interpretar a vida, podendo revelar aspectos até então desconhecidos de uma ou outra pessoa ou conjuntura. Por essa via, que se preza a autonomia das pessoas em suas culturas, a nova significação é interpretada a partir da experiência de seus membros, ou seja, são filtrados por aqueles já existentes podendo se integrar a ela. Consequentemente, para Freire (2005), uma educação assim pensada, pautada na problematização dos saberes e na desmistificação, é libertadora, pois, na medida que se “funda na criatividade e estimula a reflexão e a ação verdadeiras *das mulheres e dos homens* sobre a realidade, responde à sua vocação, como seres que não podem autenticar-se fora da busca e da transformação criadora” (Freire, 2005, p. 83).

Face as diferentes culturas, ceramistas elaboram com sua criatividade arraigada na tradição procedimentos que definem como próprios e sob os quais constroem modos e maneiras de pautarem sua imaginação. Em conjecturas cada vez mais envolvidas por relações interculturais, a tradição do barro tem se constituído como elemento influente na elaboração de sentidos. Isso fica aparente ao nos voltarmos para as experiências do grupo Arte nas Mãos que, ao passarem por diferentes formações para o aperfeiçoamento de seu fazer, vieram transformando com as novas experiências aquilo que até então era característica agregadora de sentidos, não rompendo com o status ontológico que as une e as fazem vigorar no lugar onde se situam. Experiências que nos relatos, nos ajudam a melhor entender o que Batalla (1984; 1995), ponderou ao conceber que um cultura pode ser reconhecida como própria e nisso, emancipada, na medida que suas respostas ante os enfrentamentos de toda ordem, de dominação, de agressão e também de esperança, mobilizam seus sentidos em todos os âmbitos de seu agir, cujas capacidades aglutinadoras são fecundas em criatividade e podem prover alternativas diversificadas quanto mais amplos e diversificados sejam os repertórios da cultura própria.

Dentre as formações por que passaram, as ceramistas do grupo Arte nas Mãos, estiveram junto com as Mestras e foram atendidas por diferentes projetos de aperfeiçoamento para o mercado⁴², nos quais entraram em contato com designers de produto (figura 56), profissionais da área de projeção de peças, que contribuíram com aprendizados significativos na construção do grupo e do acervo de peças que hoje reproduzem e elaboram a partir de suas referências.

Figura 56 - Montagem de imagens de vaso e botijas de diferentes tamanhos criados por Marina do grupo Arte nas Mãos.



Fonte: O autor.

Porque a gente... Eu faço assim, mais peças do que a gente aprendeu, mais assim, no curso que a gente fez de design, sabe? Que nós tivemos aí, porque daí o rapaz veio fazê o design das peças, daí é essas peças mais que a gente aprendeu a fazê mesmo. O rapaz que veio, ele, foi muito grato, o curso que ele passou pra nós, que a gente aprendeu a fazê [...]. Cada vez mais a gente foi pegando e aprimorando mais, pra cada vez mais as peças da gente ficá mais bonita, mais acabada (Cristina, VI-15).

Momento desafiador da associação foi quando no trabalho, mesmo, com o Instituto. Porque daí, nós desenvolvemos o trabalho, foi muito novo, tudo muito novo, ter que fazer, fazer peças grandes, porque, daí, nós fizemos trabalho de designer, de novas peças e as peças que eles fizeram, os desenho nós nunca tínhamos feito. Aí, os rapaz que trabalhava aqui com nós, o Eduardo e Laércio, disseram, ó vocês vão ter que fazer essas peça aqui. E pra peça sair bonita? Eles eram designer, eles não impuseram nada... Eles falaram, ó, nós vamos criar uma nova linha de peça baseada no que vocês têm, nos desenhos e tudo. É, mas nós temos que criar uma nova linha de peças. Vocês tão com muita pouca peça. E, era pouco mesmo. E, nós fazia sempre as mesmas peças. Porque eram peças fáceis de fazer, tigelinha, vaso. Vasos grandes assim, ninguém fazia. Aí, eles criaram, fizeram design e daí, fizeram o desenho, a medida das peças tudo (Marina, VII-14).

⁴² Como apresentado na Categoria A.

As peças de Cristina e Marina, acompanharam o desenvolvimento de seus interesses e se aperfeiçoaram na medida das possibilidades de seus repertórios no fazer do barro. As duas nasceram no bairro encapoeirado e desde crianças sabiam acerca da tradição do barro. Conforme se tornaram ceramistas e tiveram cursos, suas práticas não foram fragilizadas frente aos desafios de aprenderem e se aperfeiçoarem mais acerca da modelagem com as diferentes influências. Marina, em sua fala reconheceu como sendo desafiadora a aprendizagem com os profissionais de design de produtos, entretanto, toda a relação com o conhecimento disponibilizado foi impulsionadora de seus objetivos, ampliando o seu universo e relação mesma com o barro, seus valores e sentidos tão particulares à vida que reconhecem como sendo própria ao lugar onde vivem.

Por esse saber aglutinador, no qual as influências se dão como oportunidades de uma aprendizagem e aperfeiçoamento contínuo, a expressão sobre as peças cerâmicas é também a abertura ao ser-mais, mais daquilo que mobiliza o anseio em seguir adiante como projeto em continuidade com suas experiências ao mundo, elaborando nos detalhes e delineamentos da forma, suas percepções de si e da realidade em que se encontra. O que nos indica, mediante as experiências relatadas, que a criação popular cerâmica é elemento expressivo desse viver situado no Alto Vale do Ribeira, na qual as inovações e mesmo a continuidade da elaboração de certas peças, constituem-se em decisões pessoais e coletivas que impregnam sob esses produtos, dimensões que animam e dão a ver as condições de permanência de seu cotidiano próprio e apropriado na medida que se transformam segundo sua autonomia.

Face a esse entendimento, e buscando demonstrar tais aspectos Abraão (figuras 57 e 58) nos trouxe uma reflexão oportuna ao ter falado de um incremento que realizou sobre os modelos de panelas que aprendeu com a Mestra Sinhá Ana. Ao dizer que adicionou tampas às panelas, o ceramista nos apresentou a ampliação que esse elemento utilitário incutiu em sua maneira de olhar para o contexto, levando-o a observar suas relações com as peças e a Mestra que o ensinou, e lançar suas perspectivas para aquilo que idealiza com seu agir através delas em sua identidade ceramista.

Depois que eu criei esse modelo aí, já, é que ela fazia as panelas e não fazia as tampa, eu comecei a criar a tampa. Comecei a fazer tampa. [...]. Eu que quis fazer. Então, se eu aprendi é lógico que eu podia acrescentar alguma coisa também, né? E ela gostou da iniciativa e começou fazer também, daí começou a fazer mais, né? Porque daí, chegou um ponto que ela viu que as pessoas queriam com tampa. Eu disse, vamos fazer também, ela fazia tampa igual a minha, um ajuda o

outro, né? Então fica assim, se não tem tampa na panela, se não tiver panela com tampa, você não vende mais. Agora tem que ter a tampa, tem que ter a tampa (Abraão, XV-22).

Figura 57 - Panelas de Abraão, em seu mostruário.



Fonte: O autor.

Figura 58 - Abraão modelando uma peça.



Fonte: O autor.

Abraão nos disse que por ter aprendido com a Mestre, poderia realizar suas modificações nas peças cerâmicas, suas criações. Ao adicionar um elemento sua relação com a tradição foi alterada, passando para a de criador. É o seu olhar à frente, oportunizado pelos conhecimentos do barro que se estenderam adiante de si, conformando estratégias abertas para a troca e auxílio dos demais envolvidos nessa atividade, pois nesse encontro criativo segundo ele, um ajuda o outro. Diante das relações tecidas nesse lugar, as motivações para inovações são inúmeras, e podem provir de incentivos diversos, muitas vezes implicados no próprio contexto familiar, junto com as pessoas que acompanham as trajetórias pessoais de ceramistas ao mundo.

Às vezes experimento umas coisas, até que agora pouco tempo, né? Eu experimentei fazer uns vasos diferentes, que ninguém tinha feito ainda, aí minha filha falou, nossa! Mãe porque você não faz esses modelos diferentes assim, a senhora tem que diferenciar um pouco, daí eu fiz uns modelos diferentes, mas é, não tem o sucesso ainda, porque ainda não saímos, né? Mas vamos tentar, né? Não levamos para vender fora, quem sabe se a gente sair, vai ter sucesso os modelos diferentes também. A minha filha sempre está incentivando: Mãe você tem que pensar diferente, a senhora tem que fazer peça diferente, não pode ficar numa peça só. Aí eu, tá bom, vou tentar. Aí, ela que fica me

incentivando a fazer outros tipos de peça, aí eu vou tentando, sabe?
(Ilza, XIX-19)

Seja a legitimidade do mercado em afirmar uma peça ou outra, ou pela própria comunidade ao observar as competências criativas de uma ceramista, a tradição do barro é elemento que provoca a admiração nas conjunturas que assenta as bases de sua criatividade. Por esse vínculo com a cultura, a criação cerâmica não foge de alguns caprichos que apenas em intimidade com as pessoas e o território se tornam perceptíveis, as maneiras próprias de se relacionar, os ditados populares utilizados que conduzem a certos pensamentos e jeitos de lidar com as situações da vida. A ceramista Marli, em uma de suas falas, nos disse de uma situação em que foi provocada a criar peças, apenas pela brincadeira do desafio:

Aí tem uma menina que me desafia, ela falou: aí, você faz isso? Faz isso, faz isso? Eu falei, não adianta você vir me desafiar, não. Eu não vou cair, porque ela gosta muito de desafiar, faz as encomendas e não leva, né? Ai, você faz isso? Aí, tá! Daí eu já fiz duas vezes para ela [...]. Eu fico até ofendida com essas brincadeiras, porque eu falei assim, porque eu sei que eu sou capaz, então você não precisa ficar me desafiando, se você quer alguma coisa pede que eu faço, não precisa levar para esse lado (XVI-25).

Em meio as relações tecidas nesse território, os saberes específicos de criação cerâmica em cada uma de suas etapas produtivas, também acompanham os contatos estabelecidos e afirmam sobre eles, aprendizados que demonstram a propriedade intelectual de cada ceramista no processo de criação com o barro e a referência à rede de relações que a legitima, formada entre ceramistas, familiares, vizinhos e toda a comunidade que a aprecia no dia a dia. O que nos provoca a melhor perceber a fala de Ester ao dizer: “Mas tem um processo e tanto a tar de argila. Não é qualquer coisa que dá que vou pisar, macetar... Não faça isso, você perde tudo material (risos). E aprendi tudo isso com a Dona Sinhá Ana” (Ester, XVII- 29). A Mestra, é símbolo de um procedimento certo e que conduziu Ester no caminho que afirma sua identidade neste lugar, frente a todas demais pessoas como uma ceramista autêntica, dotada de saberes que conduzem sua motivação nas diferentes frentes de sua vida. Por essa experiência vinculada com seu território, Ester habita a região e sua presença a leva a explorar cada torrão de terra de sua cidade Itaóca em busca pelas melhores matérias-primas, o barro com o qual materializa sua expressividade:

Aonde que eu tô andando na estrada, se eu olhar no chão e vejo que tem algum molhadinho, alguma terra molhada assim na estrada que o cavalo resvalou, eu vejo que tá... Eu já tiro amostra daquela argila, nem que seja um punhadinho, eu cato e trago para mim fazer o teste se ela vai dar para fazer peça boa ou só para decoração, para uso (XVII-22).

O barro, como elemento participante desse viver, é dotado de saberes, e encontrá-lo exige de cada ceramista conhecimentos adequados:

[...] o barro me inspira também, você chega lá, tem toda a dedicação pra tirar o barro. Você escolhe o barro, antes de chegar. O barro, ele sempre fica lá separado na terra, sempre tem uns 30, 40 centímetros de terra, e no meio, é como se fosse um ouro, aquilo, tem uma quantia no meio, e depois, embaixo e em cima é terra, ele fica separado, então é um estado da natureza, entendeu? (Abraão, XV-45).

Muitos são os fatores que podem influir em um contato proveitoso com o barro, e a tradição no Alto Vale do Ribeira resguarda procedimentos cultivados entre gerações que auxiliam nas composições das peças:

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 bom, 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)

A lua, a chuva, o tempo seco ou úmido, são diferentes variáveis que envolvem os tratamentos com a matéria, todavia, para cada peça, um tipo de barro é necessário:

Agora tem argila, que nem, tem argila para pote, para moringa e da panela, cada uma tem um processo, uma certa resistência. A Dona Sinhá Ana mesmo, se ela tira daquele lugar, daquele lugar para pote, é para pote. Lá ela tira para panela, a argila da panela se fizer para o pote ele vaza água, fica pingando. E quando é argila para o pote, pode fazer o da moringa tranquilo que segura a água, você pode fazer, cozinhar até nas panelas (Ester, XVII- 24).

Abraão, buscando nos apresentar soluções para a preparação da argila, nos apresentou maneiras para que o barro utilizado seja eficiente na criação das peças almejadas:

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 (XV-19).

A disponibilidade de um certo tipo de barro, nesses termos, configura em si oportunidades que darão abertura ou não para cada grupo em criar certos tipos de peças. O que nos demonstra o quanto suas propriedades são fundantes das características criativas. Seja pelas cores de sua materialidade, sua tenacidade grossa ou fina, sua liga, e outros aspectos de sua composição, o barro possui influência definitiva das possibilidades de cada grupo em suas atividades:

Mas o legal, também, é que aqui, a nossa região tem um diferenciado, por exemplo, até na cor do barro muda, lá em Apiaí a cor do barro é outra. Em Itaóca é uma cor... Pro cê vê como Deus faz as coisas bem feita, né? Pra num fica aqui tudo igual, né? Pra fica diferenciado, por exemplo, a pessoa compra uma panela e pela cor já sabe que esse daqui é de Itaóca. Se compra lá do Encapoeirado, das bandas de Apiaí, já sabe, esse daqui é de Apiaí. Tem as peças do pessoal do Bairro Mineiros, que, por mais que eles quer um tom igual a nossa também, eles tem um tom diferenciado. Tem um outro jeito diferente de fazer, tanto que eles lá trabalham mais com peças decorativas, né? Como vasos, canecas... E o barro deles não deu próprio pra panela, e, aí, elas pega minha aqui. Aí elas revendem. Aí eles vendem panela minha lá e outros tipo de peça também... Essa semana mandei umas peças pra lá. Então, aí, quando você chegar lá, já vai reconhecer minhas peças. Tem a mesma cor, o jeitinho de fazer, né? (Abraão, XV-36)

O tratamento dado ao barro, logo após a retirada do barreiro, possui suas exigências, tendo de passar por sua secagem e ser triturado (figura 59). Após isso, é feita uma catação de elementos estranhos que não sejam de sua propriedade, e por alguns grupos, após ser esfarinhado ainda é peneirado antes de ser molhado.

Figura 59 - Luzia apresentando o barro para ser macetado com a mão de pilão.



Fonte: O autor.

Mas, ó, o barro é assim, ó, você vai no barreiro e retira o tijolo, ele sai assim, ó. Aí, depois, você tem que secar ele no sol, ele sai um pouco úmido, mas não é muito úmido no ponto de você fazer, sabe? Você tem que secar ele no sol, porque você tem que triturar ele no triturador. Aí, você vai fazendo esse pozinho aqui ó, tem que tirar todas as pedrinhas, umas raisinha. Aí, depois desse pozinho, aí que tá pronta para fazer a peça. Aí, você vai molhar ele, entendeu? Ele dá o ponto, depois que ele vai formar isso daqui. Molha ele, deixa uns 3 dias curtindo, pra depois fazer a peça. Molha ele numa vasilha grande. Eu molho uma quantidade como aquela ali (apontando para o local de armazenamento), que é para trabalhar uns 30 dias, e mantém ali com plástico ali, úmido, senão ele seca. Porque se esse barro vira uma pedra, você não consegue mais desfazer. Então, assim, aí..., você vai fazendo a peça. O plástico é para manter úmido (Abraão, XV-13).

Ao longo dos anos, o uso do cocho era usual para todo este processo até a mistura com a água, onde era deixado em repouso coberto com lona plástica para manutenção da umidade. Contudo, através dos diferentes auxílios via projetos de governo estadual, bem como fomentados por iniciativas do terceiro setor, muitos grupos possuem maromba atualmente⁴³, mas não todos, como nos disse Luzia, ao apresentar seu cocho com barro já preparado: “Aqui eu guardo o barro e soco ele com a mão de pilão. Eu queria uma maromba” (XX-4).

Após todos esses processos, a argila, mantida úmida sob o plástico, tem de ser cuidada para que não tenha contato com elementos que possam deteriorar sua qualidade.

⁴³ Projetos apresentados já na categoria A.

Nesse quesito, Ester alertou que mesmo durante a modelagem das peças a argila não pode cair no chão para que sua propriedade não seja alterada:

E outra coisa, é uma argila, é um barro. Todo mundo diz: o barro é sujo. Não. O barro é limpo. Porque se a gente tá fazendo as peça eu não posso cozinhar, eu não posso lavar roupa, é só as peças, é as peças, se eu tô mexendo com as peças e tem que ir lá tomar um café, lavar roupa, eu tenho que lavar a mão, secar a mão para mim mexer na peça com a mão seca, porque se eu tiver mexendo, saí lá na torneira, enxágua a mão... Voltou lá e mexeu na peça com a mão molhada, já que vou mexer com argila mesmo... Ponhou no forno, estoura tudo. Quebra tudo e ela ainda danifica as outras tudo, porque pelo impacto que ela dá, ela arrebenta as outras peças. É um processo que Deus o livre o tenha, não pode [...]. E quando vai preparar ela também, se derramou no chão, não vá lá catar. Porque não tem como, você tem que ponhar um plástico, preparar ela toda ali e aquela que caí no chão, depois a gente utiliza ela, mas para fazer vasos, qualquer coisa assim que não seja para alimentos, porque daí, para alimentos já tem que ser... Se vai fazer uma panela, você põe a panela no fogão ela vai vazar e ela vai derramar, né? Ou ela vai estourar, mas o vaso não, ele pode trincar você pode plantar planta e ele continua lá (XVII- 26, 28).

Finalizado o preparo da argila, cada grupo e ceramista possui uma maneira de condução dos processos de produção, contudo, o conhecimento de todas as etapas não é fator que retira do fazer o desafio com que cada uma delas se deparam na concretização de suas peças até a finalização de uma fornada. Este saber que coloca sobre o fazer aspectos que mobilizam as sensibilidades de cada ceramista em cada etapa, é decisivo na elaboração de suas produções, sendo assim, sensíveis nos seus processos ao gosto de cada artesã. Pois como Abraão ressaltou “[...] o trabalho que a gente faz, são várias etapas, mas são todas etapas diferentes, umas são diferentes das outras, então sempre tem uma que inspira mais” (Abraão, XV-46). A produção assim, é desafiante:

Porque 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 ela, 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-13).

Diante dos procedimentos do fazer, cada ceramista possui seus instrumentos (figura 60) e com eles, afeiçoa sua produção aos seus próprios modos:

[...] enquanto que a gente ficava fazendo a vasia, aquele mundo veio de vasia, a gente ocupava tábua, cuié, sabugo e uma tabuinha, nós fazia e ia alisando, aí passa o sabugo, daí passa a tabuinha, depois passa a cuié, e vai levantando, e faz o vaso, botija, moringa, faz panela de cozinhá, faz forno, faz o que quizé, né? (Dulce, V- 11)

Figura 60 – Montagem de fotos de instrumentos utilizados por Ester.



Fonte: O autor

A composição cerâmica em suas etapas, repassadas entre gerações, acompanham as vidas das ceramistas e, a despeito de inspirarem pelas sutilezas e diferenças nas etapas, bem como das propriedades dos barros utilizados, acompanham um vigor sempre renovado pelas surpresas que cada produção pode apresentar, com resultados satisfatórios ou não. A Mestra Dulce, com o interesse de falar o quanto sua prática foi gratificante e que se satisfazia em fazer cerâmica, rememorou o momento que sua tia Custódia, já falecida, a ensinou, nos demonstrando os procedimentos com os quais conduziu sua produção durante toda a vida e que hoje é impossibilitada de realizar pela perda da visão advinda de sua idade avançada. Para dizer do passo a passo, apresentou como se inicia a modelagem por meio dos roletes – feito pela sobreposição de rolinhos (figura 61) de argila –, chamados por ela de rodia:

Daí ela pegava, enrolava a massa, fazia rodia, ensinava a prega primeiro a rodia e assentava na tábua, daí ela dizia assim, agora cê pega mais um tanto de barro feito aqui e cê ia passando a mão assim e arrumando, daí deixava lá, e pegava mais umas outras vasia e pegava mais uns quatro e cinco e passava lá o sabugo, daí depois a colher, depois a tábua e ia levantando até chegar assim que acabava o

vasinho. Quando era um vaso ponhava um bojo, se era uma panela colocava a boquinha, se era o que fosse, um pote d'água fazia uma beira. Aí a gente aprendeu e logo começou a sair, graças a Deus. Aí é fácil e logo a gente aprendeu e começou a sair (Dulce, V- 20).

Figura 61 - Montagem de fotos de Loíde modelando com a técnica acordelado.



Fonte: O autor.

Para a ceramista Luzia, o “[...] sabugo de milho aqui é a principal peça do início do trabalho, depois do barro” (Luzia, XX-2). E para apresentar os modos de modelar, ponderou:

Essa aqui é a argila, né? Vou abrir por causa que daí, fica mais fácil para iniciar a peça. Você faz como que uma coxinha. Aqui eu vou fazer um burquinho, vem fazendo assim e abrindo o barro. Esse começo é para qualquer peça que for fazer, é isso daqui o início. Após isso, vem passando o sabugo. [...]. Essa daqui é a base de madeira, eu tenho dois tipos de base. Depois volta com o sabugo denovo. Tem gente que vai ser entrevistada e não gosta de mostrar essa parte. [...]. Usa depois uma cuiapéva de bambu pra alisar a peça. Original mesmo é de cabaça. O que estou usando é um pedaço de sapato. Depois eu venho com a faquinha para retirar o excesso ao redor e deixar na mesma altura. Esse daqui eu vou fazer inteiro pra você ver. Vou dar mais uma alisadinha, só pra dar um cheguei nele, daí, daqui eu vou ver o que vou fazer depois, se vai ser uma moringa ou qualquer coisa que eu quiser, já dá (XX-3).

De acordo com o ceramista Abraão, há três tipos de modelagem possíveis para dar início a uma peça, uma primeira técnica feita a partir de uma bolota de barro – como

Luzia apresentou dizendo da coxinha –, em que se vai ocando ela a partir de um furo com o dedo. Uma segunda técnica com o uso de roletes, como apresentado pela Mestra Dulce. E um terceiro modo a partir de um molde, em que se sobrepõe a argila em uma peça de plástico ou outro material que não seja aderente e que se queira reproduzir.

A gente faz sentado, faz de pé... Aí é mais ou menos assim, têm vários jeitos de fazer, você faz uma bola de barro, faz um rolinho, faz um molde. Têm três tipos que eu faço, pra quem tá assim, iniciante, que tá aprendendo, eu recomendo fazer no rolinho, aí depois que você pega o jeito... Com uma bola de barro você faz uma panela. Aqui é assim, a gente vai ocando o barro. Dificilmente você consegue fazer uma panela na hora, porque o barro é úmido, então a gente começa várias peças e aí vai aos poucos, vai secando, trabalha uma, trabalha na outra, vai ocando (Abraão, XV-15).

Com a prática, cada ceramista organiza sua produção visando atingir suas metas e encomendas:

Porque daí eu vou até uma parte, porque vou e começo mais cinco, daí termina aquelas cinco primeiro, adianto as cinco segunda, coisa assim e já começo mais cinco, quando termino a segunda, a outra parte da segunda, já tô indo pro acabamento da terceira e já começo mais cinco e, assim, ó! Começo de manhã (Luzia, XX-23).

Aí como você faz várias peças, aí, você deixa uma de lado e conta uma, duas, três, quatro... Aí, quando você fazer 20 panelas, de 15 a 20 panelas, quando você termina aquela etapa, a primeira vai estar no ponto de você pegar ela, aí você vem trabalhando nela e assim ela vai secando, principalmente quando tá calor, né? Aí no inverno, você faz várias peças, aí no verão não, no verão não dá para fazer muita coisa, porque seca rápido. Eu já deixo várias tábuas preparadas (Abraão, XV-16).

Após a modelagem, as peças precisam passar pela secagem. De modo que “Quando tiver secando, não pode deixar tomar sereno, principalmente para fazer peça que a gente vai usar como panela. [...] tem que colocar no sol (Ester, XVII-27).

Feita essa etapa, a posterior é a do alisamento das peças (figura 62 e 63). Segundo Luzia, na tradição cerâmica indígena essa etapa possuía outro nome: “E naquele tempo eles gostavam de lixar as peça, eles gostavam de riscar as peças, eles usavam pedras, as mesmas de hoje, só que falavam riscar e não alisar” (Luzia, XX-10). E acerca dos procedimentos de acabamento das peças, continuou: “Essa pedrinha aqui é minha companheira fica aqui comigo. Eu molho a peça e passo a pedra. Quando ela tá

vermelha a peça tá bem vermelha tá bom. Eu aliso de pé, depois passa o pano para dar lustre. Depois já fica para queima só com essa pedra” (Luzia, XX-27).

Figura 62 - Jefferson alisando uma peça cerâmica.



Fonte: O autor.

Figura 63 - Pedras de Abraão para alisamento.



Fonte: O autor.

Maria Rosa, que mora em frente à casa de Luzia – e que possuem um histórico familiar conjunto de produção cerâmica –, reconhece as diferenças nos tratamentos de finalização entre sua família e a de sua vizinha:

Minha família sempre foi assim, só o alisar nosso que é diferente do deles, porque eles alisavam as peças um tanto molhadas e não dava tanto brilho. Nós não, já alisamos com as peças mais secas, aí pega mais brilho, a única diferença (Maria Rosa, XVIII- 12).

A etapa do alisamento é essencial na finalização das peças para que tenham um bom desempenho em sua funcionalidade. Abraão, que se especializou nas peças utilitárias de cozinha, ressaltou a necessidade de cuidados com essa etapa:

Porque não é só fazer a peça, ela tem todo um trabalhinho, sabe? Porque quando a gente faz a peça, não sai tão perfeita, tem algumas imperfeições, aí a peça é alisada com algumas pedrinhas. Essa peça que eu estou fazendo aqui, ela não tem muita imperfeição, mas tem algumas ondinhas aqui, então isso aqui eu tiro tudo. Faz, deixa secar um pouco, aí já dá para tirar, essa mesma aqui já não tem muito que tirar. Tem umas peças que ficam bem onduladas mesmo. Tem outras com umas ondas bem pequenas, tem algumas peças fundas, como algumas panelas, têm que ir lá com a mão e tirar os buracos. Então tem que molhar com uma esponja e depois com uma pedra, vir alisando. A gente fala alisa, ó. Alisar mesmo. Essa pedra eu ganhei de Dona Sinh'Ana, tá até gastada, ó. A prova tá aqui que a gente alisa, ó,

a pedra tá gastada (apontando para a ponta da pedra), essa daqui tem mais de 20 anos, só eu usando, né? Não é só uma que eu uso, tem um segredinho. Essa daqui (mostrando uma dentre várias dentro de um recipiente de plástico com pedras variadas), eu consigo alisar aqui fora, ó, aí quando eu venho aqui dentro é essa daqui, entendeu? Aí no fundo, essa daqui, vem até aqui. Essa é para alisar aqui (apontando parte da alça) (XV-12).

É alisar, deixar liso, sem porosidades. Com a peça cerâmica sob a coxa, ou sob a mesa, alisar as peças é parte característica da composição das peças, nela estão as marcas dos acabamentos que demonstram as minúcias dos cuidados que ceramistas aplicam sobre suas criações. É sua relação com as perfeições introjeadas sobre as peças e que podem demonstrar o esmero que possuem por este fazer. Abraão, que produz peças brilhosas e de uma coloração avermelhada intensa, prosseguindo com sua explicação acerca do alisamento específico das panelas, avaliou:

Porque quase 100% da pessoa que compra uma panela, ela compra com intenção de pôr no fogo, entendeu? Então, eu, que há 23 anos trabalho com panela, se eu tive umas três reclamação, que a pessoa reclamou pra mim, foi porque a pessoa não soube usa, entendeu? Mas, é até demais, ó, porque a gente procura trabalhar certo, né? Porque a gente sabe que quase 100% pessoas, pelo menos duas vezes, ele vai pôr a panela no fogo. Então ela tem que ser bem acabada por dentro, por fora nem tanto, mas por dentro tem que ser acabada. [...]. Porque aqui tem dois trabalhos, você fazer e depois alisar, porque depois de fazer tem mais o trabalho de alisar. Aqui você alisa uma vez, alisa outra, espera seca um pouquinho, se não, e dá mais uma alisadinha. Aí, por último é o fundo que você alisa, a última parte que seca é o fundo. Uma peça assim inacabada, até dá para decoração, usar de vaso pra ficar no jardim uma decoração, plantar uma planta, não precisa nem alisar, né? Mas a peça que vai ser panela tem que ser assim, alisada (Abraão, XV-27).

Não à toa que um dos instrumentos que Abraão esmera, é sua pedra de alisar as peças cerâmicas. Ao nos apresentar suas pedras, mostrou dentre as que estavam em um pote com várias, a que ganhou de Sinhá Ana no começo de sua trajetória como ceramista. Uma pedra brilhosa toda desgastada pelo uso. Estava guardada, e nos disse que ainda a utiliza, pois suas angulações oportunizam alisar certas partes internas das peças ou cabos e asas das panelas, que outras mais robustas não permitem acesso. A pedra de Abraão, como elemento dessa identidade ceramista, possui uma memória, uma trajetória que se mistura ao seu viver e que quanto mais entranhada à sua vida, mais representa uma longa trajetória pessoal. Aspecto que nos leva a compreender melhor, aquilo que Ecléa Bosi (2003), em seu livro “Tempo vivo da memória”, ressaltou ao

descrever que “Quanto mais voltados ao uso cotidiano mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam” (p. 26).

A ceramista Ester, para dizer de seu esmero com suas peças, e a ênfase que dá ao alisamento, nos disse:

Tem vez, quando eu tô mexendo com panela, é onze horas, meia-noite, eu chego levar uma toalha prástica na cama, sentar lá porque agora a televisão tá na sala, mas quando a televisão era no quarto, forrava lá e ficava alisando as panela e olhando para televisão até a hora que o sono chegava, eu encostava a panela numa mesinha que tinha assim, eu dormia, no que eu levantava cedo, já ia direto olhar a peça que eu tava fazendo (Ester, XVII- 20).

A pintura, é a última ação anterior à queima, e como a Mestra Ivone descreveu, essa etapa “[...] foi mudando com o tempo. Mudou pra pintura, mudou pra muita coisa aí, né? Tem vários tipo de peça, né? Que foi aprendido faze, mas no começo era essas urnas que nós fazia, boneca... pintava com os dedos” (III-19).

Eles pintavam a peça com taguá, com a pedra vermelha igual dos índios. Os desenhos eles fazem uns riscos assim, eles faziam desenhos (indígenas). Aí, depois de nós fazer a flor, pintava as flor de taguá, mas, assim, realmente a maior parte dos índios era feito assim, um zig-zag assim em volta das peças assim, fazia com a pena bem fininho. Daí, agora, porque tá difícil achar as pedras de taguá, nós paramos de fazer, mas..., mas, nós pintamos muita peça, mas agora tá difícil de achar. Tem alguns grupos em Apiaí que tá usando, mas fica branca a pintura deles, na época usava vermelha, só vermelho (Maria Rosa, XVIII- 13)

Como Maria Rosa nos disse, as antepassadas utilizavam o taguá, que é um barro com alto teor de óxido de ferro que, após diluído e feito um líquido grosso, era utilizado para as decorações que, após queima, possuíam coloração ocre. Atualmente outros tipos de barro são utilizados, e em conjunto, com as matérias retiradas de cada canto do Alto Vale do Ribeira, formam uma paleta de cores da localidade. Para a pintura, os grupos tem utilizado o pincel para realizar os ornatos que até então pelas mestras eram elaborados com os dedos.

Os motivos para a pintura são plurais, mas possuem a temática floral em muitos dos grupos. Não à toa, o contato com a flora local é uma constante na vida das ceramistas, que enfeitam os quintais de suas casas nos bairros rurais com flores da

região, são dalias, hibiscos, roseiras, cascas d'anta, frutos como camboatás, araçás e tantas outras referências que as inspiram na representação pictórica em meio a Mata Atlântica (figura 64). Os desenhos se repetem e além das flores aparecem ramos e folhas, além de eventuais aves como pássaros e galinhas.

Figura 64 - Paleta de cores e pigmentos de terra organizados por áreas do Alto Vale do Ribeira, organizada pelo grupo Arte Loose.



Fonte: O autor.

Em investigação realizada por Heye e Travassos (1989), as pesquisadoras puderam já observar durante a década de 1980, o desuso entre ceramistas da pintura com taguá por recomendações de terceiros como pela Sutaco e a prefeitura da cidade, que as peças pintadas, não eram do gosto de compradores, para que estes pudessem pintar ao seu gosto.

Ana Heye – Há quanto tempo a senhora não pinta mais?

Quintina – Não tenho na lembrança, faz tempo já.

A. H. – É bonito. Onde a senhora aprendeu essa pintura, esses desenhos?

Quintina – A gente tira assim da idéia; a gente tá pintando uma peça, já vem na mente outro jeito de pintar outra peça, e eu pintava assim sem repetir, inventava assim uns tipos de ramos, de flor, e assim ficou bom, né? (mostrando uma peça antiga que tinha guardado). É bem simplinho esse aí...

A. H. – E põe o taguá antes de queimar ou depois?

Quintina – Antes de queimar, passa lá a pintura, daí tem que alisar com a pedra. Se não alisar, para ele firma firmar na peça, ele desce, fica saindo tudo (Heye; Travassos, 1989, p. 24).

Entretando as diferentes influências de compradores e mediadores da distribuição das peças cerâmicas, a produção no Alto Vale do Ribeira prossegue através das influências de cada artesã no contato com o barro da região, a água e o fogo na composição de suas peças cerâmicas. Cenário de liberdade que o acolhimento entre ceramistas oportuniza a inovação e diferenciação, como a das peças de Marli, que utiliza cores sintéticas na coloração de suas peças, como as de tintas acrílicas.

Após essa etapa, é realizada a queima das peças.

Aí, depois de uns oito dia leva ele pra enforna. Leva pra fornalha. Faz a fornalha, enforna ele bem bonitinho, depois de seco, né? Enforna ele bem bonitinho, daí depois vai ponhá ele no fogo. E vai esquentando ele devagarzinho, não sei se hoje ainda é assim, mas naqueles tempo só botava dentro seis horas, antes de fogo na boca da fornalha, daí ponhava, fazia aquele fogarinho na boca da fornalha, ia empurrando ele devagarinho, ia aquecendo empurrando ele de novo, até secá, aí quando tava bem muxa, mas bem quente aquelas vasia, aí ponhava fogo, aí o fogo tem que ser fogo mesmo, né? Fogo, fogo, fogo, ponhava fogo de vermelhá, depois que vermelhava tudo, as peças, as vasia. Daí, como eu morava longe, eu vinha embora lá de baixo, mas quem morava ali por perto ia se acomodá pra dormir, porque no outro dia desenforna essas vasia. Saia muito, muito bonito essas vasia, ficava muito bonito (Dulce, V- 13).

Marli, que iniciou a atividade cerâmica depois de constituir família e filhas e retornar para o município de Itaóca para cuidar dos pais idosos. Durante o início de suas experimentações com a queima de peças, se lembrou de sua avó: “Eu lembrava que minha avó pegava depois que terminava a comida, ela pegava tudo aquele cachimbinho e puxava assim a cinza do fogão, jogava ali e cobria, e ali que ela queimava”, e após uma sequência de tentativas e testes, aprendeu o processo: “Aí, depois, eu fui testando as horas de queima, se queimou menos ela quebra fácil, então eu vi que a química geral é de oito a doze horas, né? Doze horas as peças grandes, oito horas pras peças mais pequenas” (XVI-6).

Todavia, como Abraão ressaltou, cada lugar tem seu tipo de queima:

Cada lugar tem um tipo de inspiração aqui. Algumas coisas não batem, porque uns queimam com menos horas, igual do Arte Loose, eles queimam com sete a oito horas, e o meu é de oito a nove horas.

Daria, né? Às vezes no jeito de arrumar ali, porque você não consegue, em cada fornada arruma de um jeito, dá uma diferença, porque umas tem peças maiores, e na outra fornada tem peça menor. Por isso que varia na queima, né? Aí as maiores, as peças maiores, são mais fáceis de queimar que as menores, contando o tempo, né? Porque as peças maiores sobra mais espaço alí entre outras as peças, e nas menores, por ser pequena, vai uma mutuando, acaba fechando as entradas do calor do fogo que vem de cima pra baixo, então eu achei, me inspirei nisso aí... Que é um segredo que a gente nem acaba descobrindo, né? Então me inspirei nisso, pode ser isso (XV-48).

E como o ceramista destacou, a queima também pode levar a variações nos resultados das peças, de acordo com os processos e materiais empregados.

Aí a cor são iguais, elas ficam vermelhas na hora da queima, isso depende também da hora do ponto da queima, se deixa passar a cor muda e aí a peça fica com uma cor diferente. Porque tem algumas peças que fica na parte de cima do forno, né? Porque o fogo no forno, vem queimando de cima para baixo, então aqueles que ficam por cima às vezes pega mais calor, acaba ficando mais vermelha e as que ficam embaixo, que pega uma temperatura menor, mas fica quase meio parecida. Aí, se algumas ficam mais escurinhos assim, eu já coloco uns bambus, umas madeiras pretas, aí, elas escurecem. Quem faz assim é lá no Espírito Santo, que o pessoal faz as panelas pretas, eles defumam. Aí, as vermelhas é oito horas de queima, aquelas ali são de três a quatro horas, aí você retira elas, calcifica todas, volta de novo no forno, vai fumaçando. Faz uns 8 anos que faço elas, mas o forte é a vermelha mesmo. Mais quando as pessoas pedem mesmo, acabo fazendo. O mais forte é a vermelha mesmo. Só se for pra fazer a vontade do cliente, só que é mais trabalhoso, né? Aumenta o valor também, tem esse lado também. Só que é mais trabalhoso, né? Porque você tem que tirar do forno, calcificar ela, voltar para o forno, fechar o forno, mais três horas, por máscara, óculos. Apesar de que com esse forno, agora não sai tanta fumaça, a fumaça sai para cima. O problema é no futuro, né? Da fumaça..., pode fazer mal no futuro pro pulmão. Temos que nos cuidar (Abraão, XV-20).

Porém, as influências materiais durante a queima, como a colocação de outras madeiras durante o processo, não são os únicos elementos que podem influenciar na queima tradicional da região, a lua e sua relação com os dias do mês podem provocar modificações deveras nas peças neste momento de finalização (figura 65 e 66).

Quando vou fazer, que nem, você pode modelar cinco, seis peças, tudo medindo os centímetros de altura, de boca, de fundo, de tudo. Quando você tá fazendo, quando você seca aquelas peças, você deu ela pronta e queimou, você pode marcar, um, dois, três, quatro, cinco, pra você não misturar elas, aquelas, com outras peças... Você bate a fita nelas na altura, no bojo e... Não. Porque a argila dá uma forte

diferença, porque dependendo do dia que você mexe com ela parece que expande ou diminui (Ester, XVII- 25).

Figura 65 - Lourdes e Josimara em seu ateliê no Recanto da Cerâmica.



Fonte: O autor

Figura 66 - Forno em funcionamento no espaço Recanto da Cerâmica.



Fonte: O autor

Após esfriarem, no dia seguinte à queima, as peças são retiradas do forno para serem armazenadas nos lugares adequados que cada grupo reserva para suas peças, seja no paiol, na própria oficina ou em mostruário, bem como, são encaminhadas para as lojas na entrada dos municípios ou museu da cerâmica da cidade de Apiaí.

Ao nos voltarmos para os processos de criação cerâmica, podemos observar as interconecções entre as criadoras, a cerâmica e o ambiente cultural circundante como uma interação dinâmica, fruto da experiência elaborada nesse fazer. Nesse sentido, Varela, Thompson e Rosch (1991), nos ajudam a melhor compreendermos a formação dessa experiência criativa. Com a finalidade da elaboração de uma teoria que pudesse revelar os processos cognitivos da aprendizagem, os autores trataram acerca da interação dinâmica entre o organismo, o cérebro e o ambiente na constituição da cognição e da experiência. A partir de suas investigações, revelaram processos orientados primariamente, pela representação e construções simbólicas que envolvem todo o sistema mente-corpo-ambiente. Para simplificação, podemos tomar como exemplo o processo de aprendizagem de um instrumento musical organizado primariamente pelo contato com a representação dos sistemas de notas, e sua

consumação no toque musical pela aquela pessoa que está a aprender. A aprendizagem neste entendimento pode representar um processo constituído na medida que tais elementos intermediários (representação das notas) são acoplados diretamente ao corpo, sendo assim eliminados – e nisto, transpostas as regras, uma vez que tocar a flauta não é apenas seguir padrões. A aprendizagem, portanto, é dada na medida em que a relação simbólica com aquilo a ser apreendido é transformada em acoplamento direto ao corpo. Esse processo, foi reconhecido pelos autores como sendo a enação, que, em outros termos, se relaciona à atuação do indivíduo, encarnação ou corporificação do conhecimento. A cognição assim, passa a funcionar fora do registro da representação em acoplamento com a matéria que o mundo fornece.

Para Maria Candido Moraes (1996), esta compreensão acerca da aprendizagem, coaduna com um viés sentipensante para a educação, pois fornece uma virada para o pensamento sobre a aprendizagem ao transpor a noção de adequação àquilo que se deseja apreender, para uma atitude de agenciamento de si com o objeto cognoscível, e não mais como sendo resultante de uma estrutura de causa e efeito. Como um processo oriundo da interação entre o sujeito e o objeto, a aprendizagem parte do pressuposto de que a motivação é interna e de que existe um processo de auto-organização individual e coletivo. A auto-organização, assim, esclarece a capacidade de renovação e de criatividade permanente existente no universo,

[...] demonstrando que os sistemas vivos podem escapar à entropia e alcançar novos estágios de desenvolvimento, uma nova ordem superior não previsível, uma nova complexidade a partir de elementos mais simples. Essa visão associada à compreensão de que os organismos vivos são sistemas abertos, a partir do diálogo constante que estabelece com a natureza, um diálogo sempre novo e criativo, leva-nos a conceber o processo de aprendizagem não mais como resultante de uma estrutura de causa e efeito (Moraes, 1996, p. 63).

Ao relacionarmos tal teoria com a atividade cerâmica no Alto Vale do Ribeira, podemos conceber que artesãs aperfeiçoam aos processos cerâmicos, na medida que criam permanente suas peças em relação com o barro, reinventando-se também a si mesmas como ceramistas, incessantemente. Esse retorno ativo do aprendiz, leva a um constante aperfeiçoamento, que em contextos populares, como o fenômeno de criação cerâmico nos demonstra, é também reelaborado pela intersubjetividade ativada pelas peças, sua criatividade ativa levando a um aprimoramento dos coletivos.

Em seu histórico de contínuos aprendizados, a cerâmica do Alto Vale do Ribeira atravessou diferentes momentos, passou por mudanças pelas relações que estabeleceu com agentes externos e por motivações internas que mantiveram o saber entre gerações. Dessa continuidade, a cerâmica conta em seu repertório com exposições, feiras e galerias de colecionadores, lojas de artesanato e consolidou seu histórico com um acervo patrimonial, contudo, as alterações em seu feitio, mesmo com as mudanças de repertórios, não foram significativas para alterar a prática do barro como veio sendo realizada ao longo dos anos. Em meio a esse fazer arraigado em histórias, Abraão nos mostrou uma peça de Sinhá Ana, a última que ela fez em vida, criada já em um momento que estava debilitada e não produzia mais (figura 67 e 68). Ele e ela se encontraram por motivo de um registro documental na região.

Pra fazer essa última vez, pra gente fazer esse último trabalho juntos, fomos fazer uma peça, ela conseguiu fazer a peça. Ela lembrou de tudo. Ela já não fazia há mês e as pessoas quiseram levar a última peça, imagina... a última peça que a pessoa fez, eu não vendo. Eu não vendo, é uma lembrança. Ela fez até o acabamento, já até queimei, tirei as partes mais altas. Fizemos juntos só pra mostrar (Abraão, XV-33).

Figura 68 - Sinhá Ana na porta de sua casa.

Figura 67 - Última peça de Sinhá Ana.



Fonte: O autor.



Fonte: O autor.

A memória que as peças possuem, guardam uma vida, uma historicidade tecida entre todas as ceramistas na região e que condicionam o seu fazer, o barro assim, maleável, é fonte do encontro com as experiências desse lugar e reserva nos tratos de sua lida uma sensorialidade pujante, que une as artesãs em um contínuo movimento, das quais as inúmeras sínteses são sempre provisórias, pois imbuídas daquilo que as constitui liga umas às outras a esse lugar, o Alto Vale do Ribeira.

Não tenho nem o que expressar, quando eu olho para cerâmica, fico sem saber. É uma felicidade que eu esqueço de comer que eu esqueço de sair de casa, eu esqueço de tudo, eu quero tá ali, é de dia, é de noite (Ester, XVII-20).

Essa conexão, esse prazer que Ester nos falou, é fruto de seu contato sensível com o barro do qual o resultado é uma peça cerâmica bem feita, mas também sua intencionalidade no tempo de vida. É significação. De acordo com Vanessa Freitag (2015) ainda que no fazer artesanal estejam imbuídas as noções de reprodutibilidade e no fazer artístico, a inventividade e a originalidade como características predominantes, podemos considerar que artesão e artistas, compartilham duas esferas importantes no processo criativo. Uma primeira é a relação manual com uma técnica ou linguagem particular, o domínio e o seu aperfeiçoamento. E a segunda, estreitamente relacionada com a primeira, que se relaciona com a intencionalidade, o sentido e o significado daquilo que produzem.

Seja pelo termo artesã ou artista, ambos nos falam dessa vida e a atividade sensível que dá formas a objetos estéticos e criativos. Ao tratarmos de uma prática ancestral e criativa, os objetos como parte desse enlace vital histórico e renovador em um território, não se fixam, apenas é matéria, por ser vida: “Porque, né? Pode ser uma vida. Porque desde os 13 anos que eu tô fazendo cerâmica, então, pode ser uma vida, mesmo, porque a gente tá ali produzindo ela” (Ilza, XIX-22). Para a ceramista, sua criação é o seu mundo-vida, definido pela própria estruturação daquilo que é o barro e a cerâmica formada. Entre as definições de artista e artesã, nas múltiplas relações com o meio e os agentes externos, ceramistas estão a configurar um cenário que continuamente pode prosseguir se desenvolvendo segundo a autonomia e valorização de suas práticas. Nesse sentido, ao concebermos o mundo-vida de ceramistas como estrutura significativa, podemos aprender que juntas, co-elaboram cenários oportunos da própria possibilidade histórica de suas ações, favorecendo a contínua ultrapassagem das

estruturas assumidas pela qualificação que assumem sobre os afazeres, lançando-se umas às outras a um campo de possibilidades.

Nesses termos, Merleau-Ponty (1975) nos auxilia a entender que toda ordenação humana de sua existência não é definida por uma reflexão intelectual, mas seu comportamento pautado na percepção revela um mundo de abertura entre os seres e coisas em dois sentidos de um movimento simultâneo: um, no qual a consciência se abre para as coisas, e lança o ser fora de si entre os demais entes; e outro, em que a consciência se abre, deixando que os entes também se exponham a ela e se objetivem. Em ambos movimentos, a estrutura do Ser está polarizada pelo corpo e pelas coisas, e se configura em uma dinâmica significativa em que de um lado, somos fonte de significação por rompemos com a atualidade de nossas vivências com respostas que marcam a unidade de nosso proceder, enquanto de outro, pelos objetos, conformamos um mundo dotado de qualidades expressivas que imprimem sentidos às nossas ações.

Ao analisarmos os processos educativos provenientes da criação cerâmica, e nos depararmos com a profunda historicidade e sensorialidade que o fazer do barro possui com o contexto, entendemos que os objetos cerâmicos não se limitam a serem objetos segundo partes de uma engrenagem mecânica, mas possuem e adquirem significados múltiplos ao que ceramistas fazem e criam, co-elaborando um mundo cultural, compreendendo assim a todo um comportamento que não tem significação, mas é significação.

Entre a abstração com a matéria que revela uma autoria particular, presentes na cerâmica decorativa de Marli, nos bichinhos de Loíde e Diná, nas galinhas de Jaqueline, nas bonecas de Maria Rosa e Luzia, nos personagens de Jefferson, ou nas painéis e utilitários de Ester e Abrão, nos enormes vasos de Lourdes que relembram as urnas funerárias, os cofres no formato de porquinho de Ilza, nos vasos de onça e outros animais de Josinalva, as flores de Josimara, as bombonieres e vasos de centro de Marina e Cristina, as descrições são inúmeras, e não se limitam, mas entrecruzam nesse universo criativo em que a função extrapola o seu destino, encontrando na gratuidade das formas, a gestualidade de um mundo conjuntamente tecido. A apresentação das características das peças de cada ceramistas, não se restringem a uma ou outra função, mas na abertura de possibilidades sobre aquilo que idealizam em suas práticas. Entre as peças utilitárias ou decorativas, ceramistas desvelam uma conjuntura densa de dimensões simbólicas que afirmam a coletividade elaborada neste território. Lugar onde as renovações e inovações acompanham o ritmo das repetições do extenso repertório,

em que mesmo a assinatura das peças ou seu anonimato, fazem relação com as experiências já sedimentadas do fazer do barro do Alto Vale do Ribeira.

Neste cenário, de encontro com realidade concreta daquilo concebem no cotidiano, o próprio barro em sua propriedade e tenacidade é definidor das possibilidades daquilo que pode ou não ser produzido:

Eu me inspirei na panela e outras pessoas na escultura... [...]. Porque às vezes, você é inspirado numa determinada obra de arte, numa... qualquer peça pra você fazer, mas inspirada na panela, precisa ser um barro bom, [...]. Tem isso daí também, né? [...]. Como meu barro deu prova boa pra panela, eu tenho que focar em panela, não adianta eu inventá de fazer vaso, escultura (Abraão, XV-41).

Pela memória arraigada nesse lugar sob cada peça criada, pelos saberes compartilhados, vemos revelados processos educativos de criação cerâmica ligados ao reconhecimento da diversidade presente ontologicamente nesse território, feito continuamente pela marca da ampliação dos imaginários em coexistência.

5. CONSIDERAÇÕES

Em meio a diversidade das manifestações das culturas populares, encontramos as ceramistas do Alto Vale do Ribeira, às quais voltamos a nossa atenção buscando em suas práticas criativas com o barro, desvelar a essência da criação, a poesia que dá sentido a uma vida moldada em constante diálogo com um território e sua gente. Aspectos que nos propusemos apresentar através desta investigação ao revelar as respostas enraizadas em modos compartilhados de conhecer que emergem da atividade cerâmica na região. Desse entendimento, consideramos que em meio à tradição, cada gesto na criação e forma obtida, contém significados profundos e comunicações silenciosas, em que a interação entre as ceramistas e o apoio da comunidade são aspectos cruciais de sua prática. Assim, em suas características encontramos traços provenientes da maneira de assumir a vida e construir suas significações, pois mediados pelos diferentes meios de comunicação ampliaram as possibilidades de contato com uma vasta clientela e entre os próprios grupos. O que tem aproximado novas gerações ao feitiço cerâmico, as quais tem contribuído com a renovação de referências por seu contato com as mídias e a cultura visual.

Ao considerarmos 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 características de envolvimento com a matéria e nas maneiras de compor cada objeto artístico. É neste mundo situado da cultura que encontramos a originalidade artística popular em seus processos de criação, onde as interpretações entre ser artista ou artesão e a definição entre arte e artesanato recaem sob a autonomia das escolhas de seus agentes, sob as realidades históricas concretas nas quais agem, reagem e refletem. Lugar em que a estruturação de um terreno artístico é dada nas múltiplas relações 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, reconhecemos na arte popular potentes referenciais para o conhecimento das dimensões culturais de um povo, nela estão expressos aspectos não explicitamente formulados nas demais construções racionais humanas; porquanto que, ainda que suas formas sensíveis se encontrem com funções sociais, revelam-se capazes

de provocar a imaginação de tempos múltiplos e espaços muitas vezes impossíveis. Nesse sentido, ao tratarmos da prática social de criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira, estamos nos referindo a esse conjunto de dinâmicas que continuamente se transformam no tempo adquirindo nas particularidades poéticas de seus participantes, pela diversidade de olhares e contrastes entre identidades, aspectos que podem conferir possibilidades ou limitações sobre a própria liberdade de escolha dos grupos.

A criação assim encarada, é decorrente a esses processos educativos de relação com o contexto em que as decisões individuais refletem todo um sistema cultural, onde preexistem valores, conhecimentos, experiências, habilidades e capacidades. O que nos leva a conceber que a criação popular estudada, conforma em seus delineamentos ancestrais, a manifestação de toda uma conjuntura vivida por ceramistas em meio a sua cultura, as quais imbuem em suas peças aspectos de seu viver.

Neste ponto, podemos ressaltar que a tradição tem intensificado seu enraizamento por seus valores de contato com o meio ambiente rural, o que tem aproximado as comunidades das dimensões simbólicas artesanais. Diante das transformações nos modelos organizacionais dos grupos e sua profissionalização, ceramistas tem complexificado as noções da figura da artesã pela de artista e difundido a significação da tradição pela característica da renovação e inovação. Aspectos que têm ampliado a presença da cerâmica como atividade e setor criativo na região, sem, contudo, perder as marcas das trocas pessoais e abundantes com a natureza. Deste modo, ao abarcarmos aos processos educativos de criação e produção cerâmica, entendemos que a atividade expressiva com o barro, resguarda nas possibilidades de continuidade ou renovação das formas, condições de permanência ou de resistência em um cotidiano próprio e apropriado de acordo com suas autonomias.

Frente aos desafios que compõem o contexto criativo cerâmico, seja pela filiação de novas ceramistas provenientes de históricos distanciados da tradição e a adesão de novas técnicas, que podem conduzir a alterações das condições produtivas, as ceramistas se defrontam com distintas questões acerca da legitimação entre os grupos, bem como na validação de suas criações pela distribuição e venda na região. Âmbitos estes, que buscamos problematizar e reconhecer como elementares da definição da criatividade presente na prática, dado que a representatividade em cada uma das etapas de produção envolve dimensões de autonomia na criação das peças. Do mesmo modo, ao tratarmos dos caminhos da criação popular, pudemos destacar a presença do gênero feminino nas principais etapas, pois ainda que nos grupos hajam familiares homens ou

até mesmo pessoas contratadas para auxiliar, a influência das mulheres na maioria dos grupos exerce predominância nos processos de elaboração material e simbólico das cerâmicas, presentes no processo de modelagem, o que reforça ao nosso ver uma expressividade apropriada em liberdade por essas mulheres ceramistas.

Ressaltamos, portanto, com a realização deste estudo, a oportunidade de desvelar processos educativos que apresentam o vigor da criação como parte de um território, em que as projeções e realizações atravessam aos coletivos irmanando sob a atividade significados utópicos, lançados ao futuro pela busca e concretização de sonhos e desejos. O que tem demonstrado sobre a prática social, vínculos que extrapolam aos níveis individuais de cada ceramista, para ser pensada como um projeto envolvente e convidativo para todas aquelas pessoas que busquem contribuir na realização desta atividade. Sendo assim, pontuamos que quanto mais forem problematizados os anseios depositados sob a prática, maior a oportunidade de serem problematizadas as mudanças no interior de suas dinâmicas, possibilitando o aperfeiçoamento de processos educativos de solidariedade, respeito, colaboração e cooperação, tão necessárias em lugares onde a criação é pautada pelo agir dos agrupamentos e da autonomia de seus agentes.

Abarcar a criatividade imanente às realidades dos grupos do Alto Vale do Ribeira, requer compreender que a legitimação de sua produção cerâmica é parte de uma atividade em constante movimento, e que mapear aquilo que simbolicamente mobiliza os coletivos no cotidiano, os sentimentos presentes nesse fazer, perpassa um projeto comprometido com seus agrupamentos naquilo que estimam umas às outras como um campo de oportunidades. A tradição assim entendida, amplia as significações particulares de uma ou outra ceramista, para um estado influente e influenciador de possibilidades entre todas, criando dimensões de cuidado que extrapolam os contatos com os objetos ao se estenderem aos vínculos entre as participantes, consolidando cenários afetivos e valorosos que implicam em incentivos entre os grupos para que exerçam a liberdade sobre aquilo que almejam com suas práticas.

Entender e salvaguardar tais memória materializadas nos objetos cerâmicos criados em seus contextos populares, propicia não apenas a compreensão das significações encontradas nos objetos, mas configura um direito à toda conjuntura popular, dado que tais expressões contidas nos registros históricos e memoriais podem apresentar caminhos frutuosos já elaborados na construção de contextos criativos pelos valores que um dia mobilizaram. O passado tido dessa maneira, é ancestral na medida que oferece ao presente as estratégias percorridas e que podem desmistificar o futuro,

criando laços entre pessoas e o território por não se saberem sós, mas em meio a todo um contexto virtuoso de auxílio e projeção.

Nesta visão, não caberia a uma prática social artística popular como a cerâmica do Alto Vale do Ribeira, ser tratada e mapeada como folclórico, atrelado a um passado do qual as referências não se vinculam ao presente vivido de cada participante no agora. Como objeto memorial, a história da cerâmica regional é constituinte de dimensões simbólicas nas inúmeras vivências atuais, enraizando as práticas de criação e produção cerâmica em sua própria valoração. Por essa dimensão de potência que carrega, podemos considerar que toda manifestação artística ancestral, resguarda em si um certo coeficiente de inovação, isto é, uma certa fagulha daquilo que pode ser renovado na medida em que sua prática é compartilhada, sendo concebida como instauradora de uma temporalidade particular, acessível para todas as pessoas que de modo situado concretizem sua criação e realização.

Com isso em vista, em uma conjuntura popular de criação, entendemos que sob o reconhecimento de patrimônio cultural estão implicados aspectos para os quais a elaboração de políticas públicas adequadas, têm de atentar. Dentre elas ressaltamos a necessidade de tais ações de fomento serem sempre acompanhadas e geridas em acordo com os próprios agentes culturais, pois em meio aos incentivos estão presentes pessoas reais, unidas por vínculos e históricos que podem vir a ser impactados sob leituras superficiais e distanciadas de seu contexto. Neste quesito, dentre os possíveis apontamentos para melhoria do quadro produtivo cerâmico na região levantados ao longo do desenvolvimento desta tese, podemos destacar a necessidade de ações junto aos grupos que realizam a atividade cerâmica ainda de modo sazonal – nos intervalos entre safra da produção agrícola –, de modo a encontrar maneiras de os articular e fortalecer em sua atividade com o barro, para que adquiram melhores rendimentos e oportunidades de sua realização contínua.

Sendo assim, ressaltamos a necessidade de contínuas investigações junto com os grupos populares e suas expressões artísticas, para que os possíveis investimentos materiais e outras contribuições tenham destinação coerente com as práticas e com aquilo que as pessoas e suas criações necessitam e almejam, de acordo com a autonomia estimulada entre todas as pessoas participantes de uma manifestação cultural de modo articulado. Em vista disso, pudemos apresentar parte dos resultados desta tese para os grupos, para conferirem e compartilharem impressões. O que foi muito proveitoso, pois ao dialogarmos acerca de suas falas, se sentiram legitimadas e reconhecidas,

asseverando possíveis contribuições do trabalho para o seu dia a dia, como documento que conta suas histórias e que confirma os esforços e realizações ao longo de suas trajetórias.

Por conseguinte, ressaltamos como sendo limitantes as concepções que ainda hoje, reconhecem de modo insuficiente as dimensões do artístico presente nas culturas populares, face a isto, ponderamos que apenas em alteridade e diante de um diálogo intercultural respeitoso é que podem ser avaliadas as semelhanças e diferenças entre perspectivas nas práticas sociais criativas. Dado que apenas ao serem validadas as distintas temporalidades e os valores universais de cada cultura, é que aspectos genuínos, emergentes e emancipadores podem ser dinamizados e deflagram, no reflexo das escolhas e decisões, os contínuos processos estratégicos de enfrentamentos coletivos de criar mundo através da forma.

Nestes termos, consideramos que a arte possui um papel definitivo, capaz de projetar imaginários motivadores e unificadores de coletividades. O fazer poético, por sua espessura existencial, é ético, e nesse sentido, pode ser encarado como urgente e necessário para que a heterogeneidade e complexidade de cada cultura emergja frente à totalidade hegemônica, apresentando trajetórias possíveis para preservação da diversidade em meio as confluências, hibridações e miscigenações entre distintas culturas.

Como resultado, podemos refletir o quanto é oportuno aprender com a arte popular e nos lançarmos em dimensões cada vez mais compartilhadas e consensuais de nossas vivências, aprendendo sobre os vínculos expressivos que existem entre as obras e um território cultural. A arte assim concebida, como elemento próprio de um viver, pode nos conduzir a leituras que envolvam uma intencionalidade sobre o cotidiano e nos remeter a essa abertura a outrem, às belezas que podemos aprender com as diferenças e as semelhanças que nos aprimoram, constituindo espaços de fruição e construção coletivas, tal como Canclini (2015) ressaltou, que a:

[...] arte abrange todas aquelas atividades ou aqueles aspectos de atividades de uma cultura em que se trabalha o sensível e o imaginário, com o objetivo de alcançar o prazer e desenvolver a identidade simbólica de um povo ou uma classe social, em função de uma práxis transformadora (Canclini, 1980, p. 209).

Nesse sentido, pela característica de exterioridade, seu viver tramado em meio a manifestações estéticas e expressividade nas mais variadas linguagens artísticas, as culturas populares nos afirmam dimensões universais que fazem das possibilidades de

toda e qualquer mudança, ligadas a aspectos de uma conjuntura histórica. Diante dessas poéticas plurais e enraizadas, consideramos como um desafio a futuras investigações, partirem do entendimento que quanto maior atenção e legitimidade dada a estes grupos em sua dimensão histórica e ancestral, mais poderão contribuir com compreensões acerca da criatividade e favorecerem a transformações de mundos em sentidos progressivamente esperançosos, pela condução por caminhos plurais, diversos e utópicos, vigorosos pela valorização e fortalecimento de tradições, identidades e culturas.

6. REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ACHINTE, Adolfo Albán. Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones. In: HAIDAR, Julieta; GUEVARA, Graciela S. **La arquitectura del sentido II: la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas**. D. F. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011. p. 87-118.

ACOSTA, Alberto. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

AFONSO, Marisa C. Pesquisas arqueológicas no vale do rio Ribeira de Iguape (Sudeste-Sul do Brasil): uma síntese. **Revista del Museo de La Plata**, La Plata, v. 4; n. 2, p. 463-480, 2019.

AFONSO, Marisa C. Arqueologia Jê no Estado de São Paulo. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, [S. l.], n. 27, p. 30-43, 2016.

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia: artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniais: practicas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. p. 443-468.

ALVARES, Sonia Carbonell. Maragogipinho - as vozes do barro: práxis educativa em culturas populares. 2016. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

AMARAL, Daniella M. **Loiceiras, potes e Sertões: um estudo etnoarqueológico de comunidades ceramistas no agreste central pernambucano**. 2018. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 2019.

AMIGOS DA ARTE. **Revelando SP: o maior festival de cultura tradicional de São Paulo**. Disponível em <<http://amigosdaarte.org.br/programas-e-equipamentos/revelando-sao-paulo/>> . Acesso em: 20 ago. 2022.

ANDRADE, Anna Maria; TATTO, Nilto. **Inventário cultural de quilombos do Vale do Ribeira**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2013.

ARANTES, Antônio Augusto. O que é Cultura Popular. 13^a Edição. São Paulo. Editora Brasiliense, 1988.

ARAÚJO, Astolfo. G. M. A tradição cerâmica Itararé-Taquara: características, área de ocorrência e algumas hipóteses sobre a expansão dos grupos Jê no sudeste do Brasil. **Revista de Arqueologia**, Juiz de Fora, [S. l.], n. 20, p. 09-38, 2007.

ARAÚJO-OLIVEIRA, Sônia S. Exterioridade: o outro como critério. OLIVEIRA, Maria W.; SOUSA, Fabiana R. (Org.). **Processos educativos em práticas sociais: pesquisas em educação**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2014.

ARAÚJO, Emanuel. Artísticas e artífices: ancestralidade, arcos e permanências. Uma introdução à estética popular. In: AGUILAR, N. (Org.). **Mostra do redescobrimto: arte popular**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

ARENDT, Hanna. **A Condição Humana**. 12. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária,

ARRUDA, Marcos. **Humanizar o infra-humano: a formação do ser humano integral: homo evolutivo, práxis e economia solidária**. Petrópolis: Vozes, 2003.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Lisboa: Ed. Litoral Edições, 1989.

BAGNO, Marcos. Não é errado falar assim! Em defesa do Português Brasileiro. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BARTRA, Eli. **Mujeres em el arte popular: de promesas, traiciones, monstruos y celebridades**. Universidad Autónoma Metropolitana: Medellín, 2005.

BERGAMASCO, Sonia M. THOMSON, Carolina R. BORSATTO, Ricardo S. Da extinção da embrater à criação da anater: os desafios da política de assistência técnica e extensão rural brasileira. In: DELGADO, Guilherme C. BERGAMASCO, Sonia Maria P. P. (org.) **Agricultura familiar brasileira: desafios e perspectivas de futuro**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2017.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Livros Horizonte: Lisboa, 2010.

BERGER, Peter; LUCKMAMN, Thomas. **A construção da realidade social**. Petrópolis: Vozes, 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 2007

BICUDO, Maria A. V. (Org.). **Pesquisa qualitativa segundo a visão fenomenológica**. São Paulo: Cortez, 2011.

BIONDI, Pedro. Modelo de produção do tomate estimula exploração trabalhista. Repórter Brasil. 01 de abril de 2020. Disponível em: < <https://reporterbrasil.org.br/2020/04/modelo-de-producao-do-tomate-estimula-exploracao-trabalhista/>>. Acessado em: 08 de nov. de 2023.

BODENHAMER, David J.; CORRIGAN, John; HARRIS, Trevor M. (org.) **Making deep maps: foundations, approaches, and methods**. New York: Routledge, 2022.

BONFIL BATALLA, Guillermo. **Lo propio y lo ajeno**. Una aproximación al problema del control cultural. In: COLOMBRES, A. (Org.). La cultura popular. México: Premiá, 1984. pp. 79-86.

BONFIL BATALLA, Guillermo. Etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización. In: BONFIL BATALLA, Guillermo. **Obras escogidas de Guillermo Bonfil Batalla**: Tomo 2. México: INAH/INI, 1995. p. 464- 480.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BORGES, Kássia V. O. **As mulheres ceramistas do mocambo**: a arte de viver de artefatos ambientais. 2017. Tese (Doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BRANDÃO, Carlos R. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRANDÃO, Carlos R. **A educação como cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

BRASIL. **Constituição**: 1988. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 2012.

BRASIL. **Programa Brasil quilombola**: comunidades quilombolas brasileiras, regularização fundiária e políticas públicas. Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Brasília: SEPPPIR, 2012.

CAMARGO CORREA INFRA. **Instituto Camargo Corrêa**. Disponível em: <<https://camargocorreainfra.com/instituto-camargo-correa-2/>> Acesso em: 20 ago. 2022.

CAMPELLO, Tereza; NERI, Marcelo C. **Programa Bolsa Família**: uma década de inclusão e cidadania (Org.). Brasília: Ipea, 2013.

CAMPOS, Silmara E. A. **Ser caiçara em Ilhabela**: as construções de identidades nas tensões entre o passado e o presente. 2008. 226f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de São Carlos, 2008.

CAMPOS, Silmara E. A.; CORRÊA, Denise A.; GONÇALVES JUNIOR, Luiz. Motricidades del sur: Congada de San Benedicto en Ilhabela – Brasil. **Retos**, v. 44, n. 2, p. 918-927, 2022.

CANCLINI, Nestor G. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CARNEIRO, Maria J.; MALUF, Renato S. Introdução In: CARNEIRO, M. J.; MALUF, R. S. (Orgs.) **Para Além da Produção**: Multifuncionalidade e Agricultura Familiar. Rio de Janeiro: Mauad. 2003. p.17-26

CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**: ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CAZELLA, Ademir A.; BONNAL, Phillipe; MALUF, Renato S. Multifuncionalidade da agricultura familiar no Brasil e o enfoque da pesquisa. In: CAZELLA, Ademir A.; BONNAL, Phillipe; MALUF, Renato S. (org.). **Agricultura familiar**: multifuncionalidade e desenvolvimento territorial no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURAL POPULAR. O centro. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1>. Acesso em: 20 ago. 2022.

CERAMICA DE APIAÍ. **O grupo**. Disponível em: <<https://www.ceramicadeapiai.com.br/ogrup.html>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

CERAVOLO, Marina V. N. Cerâmica de Apiaí: momentos de uma pesquisa em arte popular. **Revista Cerâmica ABCERAM**, São Paulo: v. 34, n. 217, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

DANTAS, Carolina Vianna. O Brasil café com leite. Debates intelectuais sobre mestiçagem e preconceito de cor na Primeira República. In: **Revista Tempo**, Niterói, ed.26, 2009, pg. 57-58.

DAMKE, Ilda R. **O processo de conhecimento na pedagogia da libertação**: as ideias de Freire, Fiori e Dussel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia?** São Paulo: Moraes, 1992.

DESCARTES, René. Discurso do método. In: DESCARTES, René. **Coleção Os pensadores**. v. XV. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1996. p. 61-128

DIAS, Carla. **Panela de Barro Preta**: a tradição das panelleiras de goiabeiras, Vitória - ES. Rio de Janeiro: Ed. Mauad e Facitec. 2006.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. São Paulo: Cortez, 1981.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O que é beleza**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. 2. ed. Curitiba: Criar, 2003.

DUSSEL, Enrique. **Filosofia da libertação**. São Paulo: Editora UNIMEP, 1977.

DUSSEL, Enrique. **Método para uma filosofia da libertação**. São Paulo: Loyola, 1986.

DUSSEL, Enrique. **Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação**. São Paulo: Paulinas, 1997.

DUSSEL, Enrique. **Ética da libertação**. Petrópolis: Vozes, 2000.

DUSSEL, Enrique. **Filosofia de la cultura y la liberación**. Ciudad del México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

DUSSEL, Enrique D. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 51-73, 2016.

DUXBURY, Nancy; GARRETT-PETTS, Will F.; LONGLEY, Alys (org.) **Artistic approaches to cultural mapping**: activating imaginaries and means of knowing. London: Routledge, 2019.

DUXBURY, Nancy; GARRETT-PETTS, Will F.; MACLENNAN, David (org.). **Cultural mapping as cultural inquiry**. New York: Routledge, 2015.

EAGLETON, Terry. A ideologia da Estética. Trad. Mauro Sá rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **Definición de la cultura**. Ciudad del México: Editorial Ítaca/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del Pueblo**: cuestiones sobre arte popular. Santiago do Chile: Ediciones Metales Pesados, 2014.

FALABRETTI, Ericson S. A estrutura como logos da experiência pré-reflexiva. **Revista Veritas**, Porto Alegre, v. 58, n. 2, p. 371-398, ago. 2013.

FALS BORDA, Orlando. **El problema de como investigar la realidad para transformarla por la praxis**. Santafé de Bogotá: Tercer mundo S. A., 1997.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968

FERNANDES, Fátima. Blitz vê trabalho precário em tomate: fiscalização aponta cultivo em condições sub-humanas na região que concentra a maior lavoura do fruto em SP. São Paulo, terça-feira, 02 de março de 2010. **Folha de São Paulo**. Agro Folha. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi0203201029.htm>>. Acessado em 08 de out. de 2023.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério. **Antropolíticas da educação**. São Paulo: Képos, 2011.

FIORI, Ernani M. **Textos escolhidos v. I.: Metafísica e história**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FIORI, Ernani M. **Textos escolhidos v. II.: Educação e política**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

FONSECA, Carla; CASTAÑE, José A.; PERUCHI, Ricardo. **Dá gosto de ser do Ribeira**. São Paulo: Garimpo de Soluções: SEBRAE, 2020.

FRADE, Isabela. A pedagogia do artesanato. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.41 -9, 2006.

FREIRE, Paulo. Papel da Educação na Humanização. **Revista Paz e Terra**, São Paulo, n. 9, p. 123-132, out. 1969.

FREIRE, Paulo. Papel da educação na humanização. **Rev. da FAEEBA**, Salvador, n. 7, [S. I.], p. 9-17, jan./jun. 1997.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a liberdade e outros escritos**. 9ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 49. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Paulo. **À sombra desta mangueira**. 1. ed. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2010.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 36. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**. 57 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

FREIRE, Gilberto. Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da família patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

FREITAG, Vanessa. Ser artesão e artista: considerações sobre o processo criativo artesanal. In: OLIVEIRA, Marilda O. **Arte, educação e cultura**. 2ªed. Editora UFSM: Santa Maria, 2015. p. 57-74.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**, século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FROTA, Lélia Coelho. Arte do povo. *In: Museu casa do pontal: seminários temáticos arte e cultura popular*. Rio de Janeiro: O Museu, 2007. p. 23-27.

FUKUI, Lia F. G. **Sertão e bairro rural: parentesco e família entre sitiantes tradicionais**. São Paulo: Ática, 1979.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2021.

GARNICA, Antônio V. M. Algumas notas sobre pesquisa qualitativa e fenomenologia. **Interface: comunicação, saúde, educação**, v. 1, n. 1, p. 109-122, 1997.

GEERTZ, Clifford J. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2013.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOLDSTEIN, Ilana S. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras moveáveis. *In: HIKIJI, Rose S. G.; SILVA, Adriana O. Bixiga em artes e ofícios*. São Paulo: Edusp, 2014.

GOMES, Isabelle S.; CAMINHA, Iraquitan de O. Guia para estudos de revisão sistemática: uma opção metodológica para as Ciências do Movimento Humano. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 20, n. 01, p. 395-411, jan/mar de 2014.

GOMES, Nilma Lino. **Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil**, uma breve discussão. São Paulo: Ação Educativa, 2012.

GONÇALVES JUNIOR, Luiz; SILVA, Petronilha B. G. S.; CARMO, Clayton da S.; AYALA-ZULUAGA, José E. Aprender a investigar: la postura y el método soportado por la fenomenología. *In: TORO-ARÉVALO, Sergio A.; VEGA-RAMÍREZ, Javier. (org.). Manifestaciones de la motricidad humana: brotes desde el sur*. Valdivia (Chile): Ediciones UACH, 2021. p. 59-80.

GONÇALVES JUNIOR, Luiz; CORRÊA, Denise A.; CARMO, Clayton S.; CAMPOS, Silmara E. A.; TORO-ARÉVALO, Sergio A. Etnomotricidad: juegos de resistencia cultural en la comunidad caizara de Ilhabela – Brasil. **Estudios Pedagógicos**. Valdivia, v. 38, n. especial 1, p. 249-266, 2012.

GONÇALVES JUNIOR, Luiz; CARMO, Clayton S.; CORRÊA, Denise A. Ciclovigagem, lazer e educação ambiental: processos educativos vivenciados na Serra da Canastra. **Licere**, v. 18, n. 4, p. 173-208, 2015.

GOULART, Bruno. Notório saber para os(as) mestres(as): caminhos para o reconhecimento institucional dos saberes tradicionais. **Revista Mundaú**, 2021, v. 2, número especial, p. 144-167

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992, pg. 23

HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? *In*: HEIDEGGER, Martin. **Coleção os pensadores**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo I**. Petrópolis: Vozes e Universidade São Francisco, 2005.

HEYE, Ana. TRAVASSOS, Elizabeth. **Barro é encanto**. Rio de Janeiro: Sala do Artista Popular, Museu de Folclore Edison Carneiro, catálogo de exposição. 1989.

HURTADO, C. N. **La revolución ética**. 2º ed. Guadalajara: Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario, 1999.

Husserl, Edmund. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

HUSSERL, Edmund. Investigações lógicas: 6ª Investigação. *In*: HUSSERL, Edmund. **Coleção os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.

HUSSERL, Edmund. **A crise das ciências europeias e a fenomenologia: uma introdução à filosofia fenomenológica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

INSTITUTO MEIO. **Instituto Meio 10 anos**. Disponível em: <<https://institutomeio.org/wp-content/uploads/2021/12/Livro-Instituto-Meio-10-anos.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2022.

KANT, Immanuel. Primera parte de la crítica del juicio: crítica del juicio estético. *In*: KANT, Immanuel. **Crítica del juicio**. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **O futuro é ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAFUENTE, Antonio. **Elogio do artesanato**. Outras palavras: poéticas. 24 agosto 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-elogio-do-artesanato/> Acessado em: 15 de setembro de 2023.

LAGES, Fernando. **Dança do Barro Apiaí/SP**. Youtube, 24 de out. de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VTADVdli6w0>>. Acessado em: 16 de nov. de 2023.

LARROSA-BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [S. l.], n. 19, p. 20-28, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Madrid: Captán Swing Libros, 2013.

LIMA, Camila C. Tradições, técnicas e estilos na produção cerâmica do Vale do Jequitinhonha. **Revista Digital Art&**, São Paulo, v. 8, n.16, p. 1-7, dez. 2015. Disponível em: < <http://www.revista.art.br/site-numero-16/8.pdf>> Acesso em:08 out. 2020.

LIMA, Manoel R. N. **Fotografia como instrumento da documentação e preservação da memória: arte e sobrevivência no Alto Vale do Ribeira**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

LIMA, Ricardo G. Arte popular. *In*: BARCINSKI, Fabiana W. **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Martins Fontes, Edições SESC, 2014.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz A. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LUNARDO, Evandro S. Mestras do barro: a essencialidade feminina na arte do alto do moura. *In*: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 15, 2019. Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-2019-xv-enecult/>> Acesso em:08 out. 2020.

LUZ, Rubens C. **Santo Antônio das Minas de Apiahy**. Apiaí: Gráfica Regional, 1996.

MACHADO, Ozeneide V. M. Pesquisa qualitativa: modalidade fenômeno situado. *In*: BICUDO, Maria A. V; ESPÓSITO, Vitória C. H. (org.). **A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico**. 2 ed. Piracicaba: Unimep, 1994. p. 35- 46.

MAGRINI, Amanda. **Lá no Alto, o barro é encantado: a cerâmica do Alto Vale do Ribeira**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019.

MALDONADO-TORRES, N. El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales**. n.8, p. 26–28, jul. 2017.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira**. Museu Casa do Pontal: Rio de Janeiro, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação. cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTINS, Joel; BICUDO, Maria A. V. **A pesquisa qualitativa em psicologia: fundamentos e recursos básicos**. São Paulo: Moraes, 1989.

MARTINS, Joel. **Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como póiesis**. São Paulo: Cortez, 1992.

MATTOS, S. M. Para D. Izabel Mendes da Cunha. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

MERLAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

MERLAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. *In: Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MONTEIRO, Jhon Manuel. **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

MORAES, Maria Candida. Paradigma educacional emergente: implicações na formação do professor e nas práticas pedagógicas. **Em Aberto**, Brasília, ano 16, n.70, p. 57-69, abr./jun.1996.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão Negra no Brasil**. 1ª reimpr. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

MINISTÉRIO DA CIDADANIA. **Programa de erradicação do trabalho infantil**. 2020. Disponível em <<https://www.gov.br/cidadania/pt-br/acoes-e-programas/assistencia-social/servicos-e-programas-1/acao-estrategica-do-programa-de-erradicacao-do-trabalho-infantil>>. Acesso em: 10 maio 2022.

MUNDURUKU, Daniel. **Das coisas que aprendi: ensaios sobre o bem-viver**. 2. ed. Lorena: DM Projetos Especiais, 2019.

MUNDURUKU, Daniel. **Minha vó foi pega a laço**. 02/10/2017. Disponível em: <<http://danielmunduruku.blogspot.com/2017/11/minha-vo-foi-peg-a-laco.html>> Acessado em: 10/08/2022.

NASCIMENTO, F. B.; SCIFONI, S. A paisagem cultural como novo paradigma para a proteção: a experiência do Vale do Ribeira- SP. **Revista CPC**, São Paulo, v. 1, n. 10, p. 29-48, 2010.

NASCIMENTO, Haydée. Cerâmica folclórica em Apiaí. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 186, [S. l.], p. 51-121, jan./dez. 1974.

NIMUENDAJÚ, Curt. Apontamentos sobre os Guarani. Tradução e notas de Egon Schaden. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 3, [S. l.], p. 9-57, 1954.

NOELLI, Francisco S.; SALLUM, Marianne. A cerâmica paulista: cinco séculos de persistência de práticas tupiniquim em São Paulo e Paraná, Brasil. **Mana**, v. 25, n. 3, p. 701-742, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo D. de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, [S. l.], n. 18, p. 28-47, 2012.

OLIVEIRA Maria W. *et al.* Processos educativos em práticas sociais: reflexões teóricas e metodológicas sobre pesquisa educacional em espaços sociais. *In*: OLIVEIRA, Maria W.; SOUSA, Fabiana R. (Org.). **Processos educativos em práticas sociais**: pesquisas em educação. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2014. p. 29-46.

OLIVEIRA, Roberto de. Safra gera intoxicações em Apiaí: em janeiro último, dez agricultores foram internados devido aos efeitos dos pesticidas. Folha de São Paulo, São Paulo, terça, 3 de março de 1998. Agro Folha. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/agrofolh/fa03039803.htm>>. Acessado em 08 de out. de 2023.

O POVO BRASILEIRO. Episódio 1: Matriz Tupi. Direção: Isa Grinspum Ferraz: SESC TV. 26min.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2008.

PAREYSON, L. Os problemas da estética. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PETAR ONLINE. **Sejam bem vindos ao parque das cavernas, ao petar!** Disponível em: <<https://petaronline.com.br/>>. Acessado em: 30/08/2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura. S.; MENESES, Maria P. (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84- 130.

QUILOMBOS DO RIBEIRA. Vale do Ribeira. Disponível em: <<https://quilombosdoribeira.org.br/vale-do-ribeira>>. Acessado em: 10/07/2018.

READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REIS, Claudia Vendramini. **Um museu está desaparecendo em São Paulo**: a trajetória do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SANTOS, Boaventura S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura S; MENESES, Maria P. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31- 83.

SANTOS, Boaventura S; MENESES, Maria P. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção / Milton Santos. - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. Canibalismo da memória: o negro em museus brasileiros. **Revista do Patrimônio**, n. 31, Rio de Janeiro: IPHAN, 2005.

SANTOS, Otávio A. C. R.; ALBUQUERQUE, Larissa C.; FERREIRA, Alexandre de O. O notório saber de mestras e mestres populares e suas contribuições para uma práxis que inclua saberes populares na educação. **Revista Educação Inclusiva - REIN**, Campina Grande, PB, v.4, n.04, set./dez. - 2020, p.111-124. PUBLICAÇÃO CONTÍNUA - 2020

SCHELER, Max. **A situação do homem no cosmos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SCHEUER, Herta Loëll. **Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p.71-99, 1995.

SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO. **Subsecretaria de Trabalho Artesanal nas Comunidades – SUTACO**. Disponível em < <https://www.desenvolvimentoeconomico.sp.gov.br/programas/subsecretaria-de-trabalho-artesanal-nas-comunidades-sutaco/> >. Acessado em 20/08/2022.

SÉRGIO, Manuel. **Alguns olhares sobre o corpo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

SÉRGIO, Manuel. **Para uma epistemologia da motricidade humana**. Lisboa: Compendium, 1987.

SILVA, Antonia T. **O sentido dos existenciais básicos para Heidegger**. 1991. Dissertação (Mestrado em Psicologia da Educação) – Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

SILVA, Petronilha B. G. **Educação e identidade dos negros trabalhadores rurais do limoeiro**. 1987. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1987.

SILVA, Mariana A. A. **O encontro dos rios: a Associação de Cerâmica da Barra (BA) no contexto da arte popular**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019.

SILVA, Mirna P. M. “Minha avó foi pega no laço”: a questão da mulher indígena a partir de um olhar feminista. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 2, 2018. Goiânia. **Anais...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 752 - 763.

SIMAS, Luiz Antonio Simas. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2018.

SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: A ciência encantada da macumba**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2018.

SLAVEVOYAGES. **Atlantic slave trade database**. Disponível em: < <https://www.slavevoyages.org/> >. Acessado em:01/07/2022.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos**. SP: Odyseus Editora, 2003.

SOUZA, Joseneide F. **Artesanato e Design: Identidade e Mercado, A produção cerâmica no Vale do Ribeira/SP**. São Paulo: Monografia, EACH - USP. 2015.

SOUZA, Paulo C. A. **O mundano e o promíscuo na arte latinoamericana: a prática social de pintores populares**, 2014. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

SOUZA, Paulo C. A. A extasia da estética latino-americana: um enfoque epistemológico dos saberes populares. *In*: SOUZA, Paulo C. A.; GHIZZI, Eluiza B.; CAMARGO, Isaac. A. **O olhar em formação: processos de criação e princípios epistemológicos das artes visuais**, 2016. p. 129 – 146.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo da miscigenação. *In*: **Estud. Av.** vol.8 nº20 São Paulo Jan./Apr. 1994, pg. 146-147

TEDLA, Ellen. **Sankofa: african thought and education**. New York: Peter Lang, 1995. p.1-41.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The embodied mind: cognitive science and human experience**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

WALDECK, Guacira. **Mestras da cerâmica do Vale do Ribeira**. Rio de Janeiro: Sala do Artista Popular, Museu de Folclore Edison Carneiro, catálogo de exposição, out-nov. 2002.

WALDECK, Guacira. De “luta do barro”, “isso do barro”, “nesse serviço” à cerâmica de Apiaí. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 107-128, mai. 2014.

WEIL, Simone. O enraizamento. *In*: BOSI. Ecléa (org.). **Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão**. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996. p. 411-412.

ZUCON, Otavio; BRAGA, Geslline G. **Introdução às culturas populares**. Curitiba: InterSaberes, 2013.

APENDICES

A.Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



Termo de consentimento livre e esclarecido

1. Você está sendo convidada/o para participar da pesquisa em nível de doutorado intitulada “**Modelando a Vida, Sentipensando com o Barro: Processos educativos na produção e criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira**” de autoria de **Conrado Marques da Silva de Checchi**, sob orientação do Professor Doutor Luiz Gonçalves Junior, ambos vinculados ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de São Carlos.
2. Você foi selecionada/o por ser participante de um dos grupos de ceramistas que compõe o Polo Cerâmico do Alto Vale do Ribeira. Sua participação não é obrigatória. A qualquer momento você pode desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa em participar da pesquisa ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, não trará nenhum prejuízo para você no presente ou no futuro.
3. O objetivo geral dessa pesquisa é identificar, descrever e compreender os processos educativos provenientes da prática social de criação cerâmica realizada pelos quatro grupos que compõem o polo cerâmico do Alto Vale do Ribeira. Logo, busca-se analisar sobre o fazer estético, criativo, das/dos ceramistas, quais procedimentos são de autoria pessoal e aqueles compartilhados coletivamente entre as/os participantes de cada grupo e entre os diferentes grupos cerâmicos, para que, neste sentido, sejam desvelados os valores existenciais dados à prática social de criação cerâmica desta região.
4. Para o levantamento dos dados realizaremos sessões de roda de conversa e entrevistas individuais, assim sua colaboração nesta pesquisa consistirá na participação nessas seções, visando discutir e comentar o objeto de estudo, contribuindo também com a descrição das práticas de criação cerâmicas realizadas individualmente e junto com o grupo que participa. Junto a isso lhe será emprestada uma câmera fotográfica digital, que ficará com você, podendo a levar para casa durante o transcorrer desta pesquisa. Ela lhe servirá para criações de imagens e registros que julgue responder à pergunta: “O que é isto: a criação cerâmica?”
5. Destaco que todas as imagens produzidas são de direito particular seu, para isso serão todas numeradas em arquivo digital e devolvidas por meio de mídia, gravadas em um CD ao fim da pesquisa, ou em momento anterior que as queira em mãos. Todo o direito intelectual sobre as imagens fotográficas criadas é de direito de seus autores.
6. Para registro dos dados das entrevistas e rodas de conversa, será utilizada a gravação em áudio e vídeo, mediante o seu consentimento. Prevê-se também o uso de diários de campo como complemento de registro das coletas para que após as conversas em roda e

entrevistas individuais o pesquisador anote reações, comportamentos, etc., enriquecendo os dados coletados por meio do vídeo.

7. Notifico que para desenvolvimento desta pesquisa, todos os dados obtidos, assim como as imagens fotográficas e registro audiovisuais, notas de campo e entrevistas, serão utilizados nos relatórios periódicos do projeto, exclusivamente em meio acadêmico-científicos, podendo ser divulgados em congressos, simpósios, palestras e congêneres.

8. Você terá que despende um tempo para participar das rodas de conversa, entrevista e tirar fotografias, mas vale enfatizar que não há respostas certas ou erradas, assim como as maneiras de fotografar, e o pesquisador poderá sempre auxiliar quando houver dúvidas. Para evitar qualquer alteração significativa na rotina, as seções da presente pesquisa ocorrerão no ateliê de cada grupo, espaço em que os grupos se encontram para produzir, em horário posterior ao das atividades.

9. Embora a entrevista e roda de conversa seja realizada da forma mais amena possível poderá gerar constrangimento (timidez, vergonha, nervosismo) e desconforto (dor de cabeça, tensão nervosa, choro, angústia, tristeza, estresse), uma vez que ao compartilhar informações pessoais e confidenciais, você terá que expor sua vida profissional e pessoal. Para minimizar os riscos, o pesquisador declara total compromisso e respeito aos participantes, respeito aos cuidados éticos deste termo de consentimento, e para sigilo dos participantes, caso queira, em todo registro da pesquisa conforme sua vontade, será utilizado nome fictício de sua preferência e escolha, para sigilo de sua identidade. Vale ressaltar que os registros fotográficos serão realizados apenas com permissão das/dos participantes, e o uso das imagens utilizados apenas com a anuência de cada pessoa fotografada. É interessante reforçar que a/o participante poderá retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa.

10. Em relação aos benefícios desta pesquisa pode-se dizer que as rodas de conversa poderão contribuir com a sua formação e do grupo, ocasionando trocas de saberes entre todas/o as/os participantes, bem como se estabelecendo enquanto um momento de reflexão. Poderão ainda impactar de forma positiva a questão da valorização e do reconhecimento das/os ceramistas do Alto Vale do Ribeira. Cada participante ainda poderá contribuir com reflexões que poderão subsidiar a formação de outros grupos de criação e produção cerâmica em outras localidades e até mesmo na região do Vale do Ribeira que queiram se aprimorar e se estabelecer nesta atuação, e contará com a devolutiva do pesquisador dos resultados obtidos, por meio do envio, em um arquivo digital, do trabalho até o mês de fevereiro de 2023.

11. As informações obtidas dessa pesquisa serão confidenciais e asseguramos o sigilo sobre a sua participação. Os dados não serão divulgados de forma a possibilitar a sua identificação.

12. A participação nesse projeto não implicará em ônus financeiro para você.

13. Você receberá uma cópia deste termo na qual consta o telefone e o endereço eletrônico do pesquisador principal, podendo tirar suas dúvidas sobre o projeto e a sua participação, agora ou a qualquer momento.

Conrado Marques da Silva de Checchi

RG: 45955767-1 / CPF: 370.111.128-63

Doutorando do PPGE/UFSCar, orientador Prof. Dr. Luiz Gonçalves Jr.

conradomarq@gmail.com / Fone: (16) 988286321

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa e concordo em participar. O pesquisador me informou que o projeto será encaminhado ao Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos da UFSCar que funciona na Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de São Carlos, localizada na Rodovia Washington Luiz, Km 235 – Caixa Postal 676 – CEP: 13.565-905 – São Carlos – SP – Brasil. Fone: (16) 3351-8111. Endereço eletrônico: cephumanos@power.ufscar.br

Assinatura da/o participante

Nome da/o participante:

RG: _____ / CPF: _____ / Fone: _____

_____, ____/____/2020

B. Transcrição das Entrevistas

Entrevista I – Ponte Alta – Mestra Trindade

Conrado: Dona Trindade, o que é a cerâmica para a Senhora?

Mestra Trindade: Ajudou muito, fazia muito dinheiro com isso daí. Essa casa aqui a gente comprou bastante coisa com o dinheiro da cerâmica. Parei porque não aguentava, por motivo da enfermidade, trabalhei trinta e cinco anos com isso daí. Eu fazia e sei fazê isso daí. Gostava bastante. (Trindade, I-1)

Seu Calil: Eu tirava, socava o barro, queimava pra ela. E ela fazia. Mas a cerâmica é coisa muito bom. Quem pode fazer é um ramo muito bom, não tem despesa e o serviço é só mão de obra. Não precisa de veneno nem de nada, é só mão de obra, então ajudou muito nós, nunca eu falo mal disso porque é muito bom. Sinto que ela não pode fazê e os novo agora não quer, muitos não querem fazer mais e eu sinto por isso. Pro cê vê, os filhos da minha irmã Cacilda, o quanto que ela fazia cerâmica. Deus já levou ela faz muito tempo, mas eram as duas que faziam muito. Então, cerâmica é muito bom, ajudou muito, não tem o que reclamar. Foi muito bom. A cerâmica e a Dona Úrsula, que foi muito boa pra nós.

Trindade: É, que dá um dinheiro fazê... Agora só as mais velhas que tão fazendo. Tem que ir por aí. (Trindade, I-2)

Calil: É que são setenta e poucos anos... Então, até pela misericórdia de Deus, nós temo durado bastante (risos). Tamo aí, mas Deus pode fazer uma obra e a gente volta pra cerâmica às vez, né? O que mata não é a idade, mas a enfermidade. Às vez por nós ser véio, eu tô com 73 e ela com 72, mas nós puder fazer, fazemos bastante cerâmica, porque é bom. Muito bom.

Cido: Então, nós gostaria de deixar uma oração pra vocês, pra... Né? De agradecimento por essa oportunidade de estar aqui nessa tarde com vocês;

Calil: Pode, pode, oração é uma coisa que tudo nós depende. Quem não depende de Deus? Só Deus pra olhar por nós, oração é muito bom.

Cido: É, nós somos todos da mesma denominação, minha mãe lá, que infelizmente faz dois anos que se foi, né? Ela foi da Congregação, a mesma de vocês, então a gente quer fazer uma oração: Senhor meu Deus e meu pai, neste momento Senhor, te agradecemos pela oportunidade de estarmos aqui na casa de nosso irmão Calil, nosso amigo de muitos anos de luta e de estrada. Aqui Senhor, Deus todo poderoso, está nossa irmã Trindade, que há muito tempo desenvolveu a sua luta aí na cerâmica do barro, sabendo que o homem veio do pó e ao pó um dia voltará, Senhor todo poderoso. Senhor Deus nesse momento te agradecemos a oportunidade de estarmos aqui nesta casa, sabemos ó Pai amado, da dificuldade desta família, da dificuldade Senhor da saúde, ó Pai todo poderoso, nós sabemos que tu Senhor tudo pode, ó Pai Amado, e estamos aqui, ó Deus, agradecendo Senhor. Viemos aqui para trazer alegria Senhor, ó Pai Amado, para esses corações sofridos Pai, que estão passando por essa dificuldade. Trazemos aqui nessa casa alegria Senhor, conhecimento, poder Senhor, e colocamos esta família em suas mãos. Não sou curandeiro ó Pai, nem médico Senhor, nem tenho poder algum, ó Pai Amado, mas acredito em ti Senhor que é o todo poderoso. Acredito em ti Senhor como criador do céu e da terra e de todas as coisas.

Calil: Aleluia

Cido: Sabemos Pai, se tu quiseres, hoje, ó Pai, tu podes colocar a mão nessa enfermidade e retirar essa enfermidade, acabar com esse sofrimento, tudo está na sua mão Senhor, tudo está nas suas mãos Senhor. Santo, santo é o teu nome Senhor. Ó Pai

amado, colocamos mais uma vez essa família em suas mãos Senhor, e pedimos a ti Senhor, olha com seu olhar de misericórdia e faz uma obra Senhor. Acreditamos que ele é um servo Senhor, ele tem te servido muito ó Pai Amado, tem ido em sua casa, tem clamado a ti, ouve, ó Senhor, o clamor deste povo, o clamor dessas pessoas, Deus todo poderoso, Deus amado, ó Deus santo, Santo é o teu nome Senhor. O Senhor é meu pastor e nada me faltará, deitar-me faz em verdes pastos, guia-me pela vereda da justiça pelo amor de teu nome. Ó, Senhor Deus todo poderoso, ainda que eu andasse pelos vales da sombra da morte, ó Pai, mas sei que Tu me livrarás. Ó, Pai Amado, Senhor Deus todo poderoso, mais uma vez te peço e apresento essa família em tuas mãos Senhor, e peço a ti Senhor alegria, a energia positiva que viemos trazer, agradecemos pela recepção dessa casa, pelo teu servo ter nos recebido Senhor na casa dele, ó Deus Amado, porque Tu disse, ó Pai, batei na porta e se for recebido deixai a minha benção, e aqui nós estamos deixando a benção e na casa que não for recebido, chacoalhai as sandálias e deixai o pó das sandálias. Aqui, ó Pai, fomos recebidos Senhor, sentimos o sofrimento de sua serva, e fazemos nosso pedido, coloca as tuas mãos Senhor, manda um anjo teu e fazer uma cirurgia é minha oração Senhor. Também agradeço pela companhia do José Camilo, que está aqui com nós, ó Deus amado, acompanhando, desenvolvendo seu trabalho de diretor de cultura Senhor, ó Deus todo poderoso, tu conhece os pensamentos dele, os planejamentos dele, e tu sabes o que é melhor para ele. Apresento também o nosso amigo Conrado que vem junto com nós, que tá realizando o trabalho dele Senhor, coloca conhecimento nele Senhor e carimba aquele diploma que ele está atrás. Acredito que ele está atrás. Ó, Deus todo poderoso, e agradecemos tudo em nome de Teu Filho nosso Senhor e salvador Jesus Cristo, Amém!

Todos: Amém!

Calil: Santo Deus, que Deus abençoe. As coisas de Deus é muito linda, né? Primeiramente Deus, depois as outras coisas, que Deus vai preparando o caminho, né? Deus cria o caminho. Lindo, lindo.

Trindade: Deus abençoe vocês.

Entrevista II – Encapoeirado – Mestra Zeli

Conrado: Dona Zeli, me conta um pouco da sua história.

Zeli: Eu, Maria Ivone, Angelina e a Dulce, nós somos as Mestras, né? Nós que tava ensinando os mais novos tudo, mas deu uns problema no barracão, aí paramo tudo. Mas sei fazê. Se eu pegar pra fazer eu faço, porque desde os 12 ano eu fazia, e faz uns quatro, cinco ano que paremos, mas desde os 12 anos que eu mexia com essas coisa.(Zeli, II-1)

Conrado: Zeli, que mais me contaria?

Zeli: Foi com a minha vó que eu comecei, a Dionísia de Oliveira Rosa, ela mandava assim pro artesanato, também. Eu aprendi com ela, fazia as pecinha pequenininha, assim, mas era com ela. Aí, depois que eu casei, daí minha sogra fazia também aqueles panelão, né? Potão, e ela acabou ensinando eu fazê as peças grande daí, e acabei aprendendo com ela melhor, né? Aqueles potão, aquelas urna, panelão já foi a minha sogra que ensinou. Ela morava alí naquela casa, ali. Faz vinte ano que morreu. Ela chamava Custódia de Jesus da Cruz. (Zeli, II-2)

Conrado: E a Dona Custódia veio de onde?

Zeli: Ela sempre foi daqui de Apiaí. Eu morava na região, morava em um bairrinho aqui de frente, era perto da minha avó. Aí depois que eu casei eu vim pra cá, sai do Cambuta. Isso já faz uns 35 anos que eu casei. Eu estou com 54. (Zeli, II-3)

Conrado: Poxa, está nova!

Zeli: Nova? Tô véia pra caramba. Tenho filhas, netos. Tenho um neto de dez anos e mais dois pra aparece, da mãe desse piazinho e outro da filha grávida. Tive três meninas, uma mora comigo, a mais velha, e as outras aqui perto, ali e ali (apontou para as casas). Elas fazia também (apontando pra cerâmica) (Zeli, II-4). Mas como nos paremo, né? Porque daí a Izolina, que é nossa amiga parô, porque nós fazia tudo junto, aí, ela foi meche com tomate e paro. Aí vai a Dulce aposento, e já tinha uma aposentadoria e aposentou na horta, né? Que ajuda, né? E aposentou por idade, aí ela falou: Ah, num vou fazê mais porque é muito sacrifício pra mim, parô. Ficou só eu fazendo, aí eu parei (Zeli, II-5). Quando eu parei a cunhada também parou e já foi lá e pediu o barracão, agora ela diz que é dela o barracão. Tá lá, o Aparecido viu como que tá lá. Mechero, tiraro a fornalha. A gente se fala normal, porque ela é minha cunhada, né? A gente fala a mesma coisa, ela é minha cunhada, né? ela fala, lá é meu, o Compadre meu deu para mim. O Aparecido sabe de toda a história. Então como é que é que eu vou fazer, e ninguém fala nada, mas se todo mundo entrar no meio, aí dá certo, mas ninguém fala nada, todo mundo sabe e fica quietinha. Então todo mundo fica quieto também. Se tivesse todo mundo fazendo uma hora que tiver com tempo, podia fazer também uma pecinha. Mas a gente não tem onde fazer (Zeli, II-6). Que nem, vocês foram lá na Marina lá em cima, né? Então, ela falou para mim, faz aí e traz aqui que eu queimo, mas eu não tenho como fazer, eu tenho um barracão pequitico e ainda é cheio de muambaiada, então eu não tenho como fazer. Daí, ela falou, então sobe aqui para fazer, mas imagine eu, que tenho problema na coluna subir daqui lá a pé. Eu não aguento, se eu for lá, eu só chego lá, mas eu não aguento trabalhar, né? Porque, depois, tem que voltar de novo, então se tiver uma hora um barracão que der para eu fazer, eu faço (Zeli, II-7). Porque eu gosto de mexer com essas coisas, porque desde criança eu mexia, né? (Zeli, II-8). Mas se eu não tiver, eu não tenho como mexer. Eu peguei a minha argila, do jeito que tem eu fiz, eu fiz, mas do que eu não fiz tá até agora amontoado argila aí. Eu tenho argila parada aí para queima. (Zeli, II-9) Aqui mesmo, que eu tenho minha, feita, é uma peça só, que eu não vendo, não dou, que é a peça mestra que foi para o site. Porque eles carimbaram ali e falaram que caso tivesse algum pedido, era pra nós fazer igual a peça que tá lá, daquele tipo. Aí, ficou aí, tá aí na sala. Eu falo para você que é só para depois que eu morrer para se desfazer dessa peça aí. Por enquanto se um dia chegar e pedir, não. As mulher viu lá de cima, porque se ele chegar e pedir para mim, eu tenho que dar um jeito de fazer, né? Aí essa peça tá guardada. (Zeli, II-10)

Conrado: De onde vem a inspiração pra criar as peças.

Zeli: Eu penso assim se eu tivesse um lugar eu fazia de novo, porque é um vaso, né? Que dá para você plantar flor nele... Ele tá ali na sala ali, eu deixei embaixo da minha mesa para criançada não ficar batendo nele, e dá para plantar flor nele. Eu vou pegar ele para você ver ele. Faz tempo que a gente não faz isso, né? Não sei bem... Porque se for para eu pegar para mim fazer eu faço. (Zeli, II-11) Tem vez que às vezes eu tenho vontade, porque tem um menino de 10 anos que ele fala, ó vó, eu vou lá socar o barro vó, e você vai me ajudar a fazer, eu quero aprender. Mas eu falo, não adianta eu fazer, pra por aonde? E ele soca, daí ele fica bravo, porque ele quer aprender daí, porque é muito curioso, né? Eu vou lá teço pra ele, ensino e mostro, digo que é assim. Daí, ele vai de novo, tenta fazer, não consegue e diz, ih! Vó, vem aqui, eu não consigo! E eu vou lá ensina de novo ele e ele fica bravo. Mas ele quer aprender. E ele quando eu fazia ele era do tamanho desse piazinho (apontando para um dos netos). Ele já fazia comigo, ele já ia lá, pegava e fazia as pecinhas dele. A mãe dele também fazia, eu ensinei a mãe dele fazer e ela fazia também (Zeli, II-12). As outras eram amigas que faziam comigo aqui, uma era cunhada, a outra era irmã da igreja, né? É que era irmã da cunhada, a outra era

cunhada também. A Maria Ivone é cunhada e a outra era cunhada e trabalhava junto já (Zeli, II-13). Todo mundo parou. Eu tenho problema de coluna porque eu não posso fazer força, aí, na hora de queimar dá muito trabalho, né? E todo mundo parou, aí eu parei. E a gente ficava ali uma com a outra, com a outra... Que a gente acostumou também, ficava todo junto trabalhando, mas aí depois pararam para mexer com tomate, né? Aí só sei que foi parando aí um parou, outro parou, parou, parou... (Zeli, II-14) Daí minhas peças, eu tava cheia de peça, levei tudo no barracão da turma lá em cima, aí as mulher ficaro vendendo e quando vendia mandava mensagem para mim ir lá buscar o dinheiro que tava lá (Zeli, II-15). Eu fico mais em casa porque eu não tô bem da coluna. Meu marido tá trabalhando e eu vô cuidando da casa e planto, assim, umas couve, umas coisinha para mim comer (Zeli, II-16). Mas eu fico mais cuidando da casa, das crianças. É o lugar da gente, né? Muita gente saiu para morar fora, longe, né? Muitos foram, a gente ficou, ficou, né? Tenho meus filhos, tenho os filho casado todo já, tenho neto, tudo no mesmo lugar (Zeli, II-17). Das peças que eu criava, as urnas foi a sogra que ensino, era ela que fazia, ela que ensinou, ela fazia, ensinava a gente fazer, mas só que bem grandona, bem grandona não consegui aprende, consegui aprender maior tamanho desse vaso que trouxe aí, mas panelão assim, muito maior que esse vaso aí desse tamanho, não. Não sei com quem ela aprendeu, acho que aprendeu com a mãe dela ou com a vó dela num sei, um vai ensinando o outro, né? Que nem, minha sogra é mãe da Gonilda, vocês falou que vão lá, né? Gonilda é irmã da mãe da Ivone, ali. Uma vai ensinando a outra, né? (Zeli, II-18)

Entrevista III – Encapoeirado – Mestra Ivone

Conrado: Dona Ivone me conta um pouco sua história.

Ivone: Eu parei de produzir, depois que meu esposo faleceu eu desanimei, ele me ajudava muito, é ruim porque ele sempre tava ajudano, já vai fazer 5 anos. (Ivone, III-1) Eu aprendi com a minha mãe, né? Que é a Custódia, a minha mãe aprendeu com minha avó. Aprendeu e passou para nós, né? Daí... O quanto ela conseguiu trabaia, eu ajudei, porque eu trabalhava com ela desde os doze anos (Ivone, III-2). Fazia muita peça pra fora, pra... Pra Tatuí, fazia vaso, fazia urna, fazia de tudo. Eu gostava de tudo, de fazê tudo. (Ivone, III-3) Fui aprendendo trabalhando junto, né? Daí fui aprendendo. A vida toda ela fazia aquilo pra ajuda na casa, porque a única coisa que tinha pra ajuda era aquilo. (Ivone, III-4) Porque nós trabalhava tudo na roça e na roça num dá nada, né? Que só... Trabalhava naquilo era só pra ajudá, porque aquilo lá saia muito bem, saia muito bem, agora, daí foi, passaro uns tempo e ficou ruim pra vende, depois pararo um pouco (Ivone, III-5), Deus levou ela também, ela faleceu, né? Daí nós fiquemo, seguindo aquele negócio de tá trabalhando daquele jeito, é... fazendo as peças, vendendo pro artesanato memo, pro particular que nós vendia sempre (Ivone, III-6), mas eu gostava muito daquilo, só parei mesmo porque eu fiquei sozinha, daí, depois do falecimento do meu esposo, depois de uma certa situação fica muito ruim de tá se virando, até hoje eu gosto disso aí (Ivone, III-7). Até que tem hora que dá vontade de subir e trabalhá com as menina lá em cima, mas só que pra mim é muito complicado, acho melhor ficar em casa mesmo, mexendo na roça, mas foi muito bom. Faz cinco ano que já num faço mais. (Ivone, III-8) Eu que ensinei as menina do barracão ali do artesanato, ali em cima, bastante gente, os primeiro que ensinou foi eu que ensinei eles por ali, tudo lá os morador por ali. (Ivone, III-9) Então era muito bom pra nós, desde criança, criançada gosta de brincar com o barro, bardeava o barro nas costa, nós pegava lá no córrego frio, nós pegava de lá, num tinha estrada, no começo, né? Ou era no cavalo, ou era numa vasia pra traze nas costas o barro, pra trabaia aqui em casa, né? Porque era lá no córrego frio esse tempo, né? Pra trabaia aqui, depois foi mudano,

mudano... Daí passamo a pega no terreno nosso pra cá, mas era muito longe, mesmo assim, ainda era muito longe, mas nós fazia muita peça pra ir pra fora. (Ivone, III-10) Nasci aqui, a casa azul ali era da nossa mãe, minha vó também viveu aqui, morreu com quase 100 ano. A mãe da minha mãe era fia de índio, pega no laço. O nome dela era Tride. Chica Tride, só que eu num cheguei a conhecê ela, minha bisa. (Ivone, III-11)

Conrado: O que é a cerâmica pra Senhora?

Ivone: Nasci aqui, a casa azul ali era da nossa mãe, minha vó também viveu aqui, morreu com quase 100 ano. A mãe da minha mãe era fia de índio, pega no laço. O nome dela era Tride. Chica Tride, só que eu num cheguei a conhecê ela, minha bisa. (Ivone, III-12)

Era bom de tudo que nós fazia, tira o barro, baldeava ele nas costas, hoje não faz mais porque tem trator, mas no tempo que nós era tudo criança nós trazia tudo nas costa, lenhava lá no meio do mato lá com as foice, pisava em cobra, era difícil. É lenhava no meio do mato, com minhas irmã, minhas primas, nós ia bastante gente pega lenha. (Ivone, III-13)

Conrado: E para as novas gerações, o que a Senhora diria?

Ivone: Ah, é bom. Eu não quero que pare, porque num pode para, né? Não é porque eu parei que eu quero que pare também, né? É muito **bom isso aí**, é uma coisa muito boa que teve, é uma fonte muito boa que a gente teve, que ajudou muito, eu num tenho o que fala que foi ruim porque num foi, foi muito boa. Porque nós fazia muita coisa pra vende. (Ivone, III-14) Eu fazia muito sozinha, porque no começo minhas menina era tudo pequena, aí quem ajudava a fazê as coisa era meu marido, no começo eu fazia muito sozinha, minha mãe era muito doentinha, num guentava trabalhá, ela tinha muita bronquite e eu tinha que ajuda ela. Porque eu sei trabalha na roça e ajuda ela em casa, cozinava e mexia com aquelas peça pra ajuda ela. (Ivone, III-15) Daí nós fazia muita urna pra eles, tinha um tal de Joaquim que pegava nossa, ele pegava pra enterrar índio, só que nós fazia ela sem fundo, que o fundo era uma coisa de um ovo. Nós fazia a forma primeiro, uma forminha, no formato de um ovo, daí nós fazia a peça nessa artura aqui ó, pra cabe um índio dentro depois de morto. Ia pra lá. Ele encomendava pra ir pra lá, nós fazia bastante. Ele pedia de 30, bastante, só que pra queimar aquele negócio era muito grande, tinha esse tamanho aqui, mais ou menos, de largura, os primeiro que nós fazia, daí o furo dele era tipo de um ovo, um ovo pra fazê o buraco e eles enfia o índio, colocava no chão... sei lá como eles fazia só sei que ia pra lá. (Ivone, III-16) O Joaquim que encomendava, acho que ele já morreu, tinha filhos, um dos filhos era o Tomás, faz muito tempo. Aqueles tempo não tinha nem estrada aqui e ele vinha lá de Tatuí. Levava um bom pedaço lá pra cima no carrinho de mão, porque aqui não era estrada que nem agora, era tudo mato. Levava lá onde é aquela casa da frente. Aí usava um carrinho, um ia segurando a urna, chamava urna, chama até hoje de urna, né? Um empurrava o carrinho e outro segurava na beira, até bardeá la em cima, levava junto porque se não caia na estrada (Ivone, III-17) E era tudo **tecida com o dedo por fora**, nesse estilo que nós fazia., ele encomendava sempre de 20 urna, levava dois três mês pra tá pronta, porque não podia levantá de uma vez só, o máximo que a gente podia levanta era essa arturinha aqui só óia, aí tinha que para e até chega naquele negócio lá, daquele tamanho, ia tempo, esperava se não desmoronava. Num dá pra erguer de uma vez só. (Ivone, III-18) Mas foi muito bom isso daí pra nós isso. Com o tempo foi mudando, foi mudando com o tempo. Mudou pra pintura, mudou pra muita coisa aí, né? Tem vários tipo de peça, né? que foi aprendido faze, mas no começo era essas urnas que nós fazia, boneca... pintava com os dedos... (Ivone, III-19)

Conrado: E sua inspiração? O que você gostava no Barro?

Ivone: Era de tudo, eu gostava de queimar, do barreiro. Gostava, era bõo tirar o barro do barreiro, usava cavadeira, nós pegava com cargueiro, com cavalo, tirava lá e daí ponhava no cargueiro e trazia pra casa (Ivone, III-20). Nesse tempo era sozinho e em grupo entrô quando começo o artesanato de cima, ali. Mas era eu, minha mãe e minha irmã, e as meninada que eu tive daí. Nessa época não tinha grupo, só depois que entro as muierada do barracão, lá do artesanato que daí que... pego um grupo de 20 daí foi mingando, foi mingando, foram saindo, agora não sei quem tá lá agora, faz tempo que num vô lá. É... agora esse tempo é de lavoura. (Ivone, III-21)

Conrado: A Senhora teve quantos filhos?

Ivone: Eu tive seis filhos, cinco muié e um home, a minha caçula tá com 23 anos. Tenho quatro netos. Mora comigo duas filhas. (Ivone, III-22)

Conrado: Dona Ivone, foi grande a satisfação de estar com a Senhora. Obrigado!

Entrevista IV – Encapoeirado – Mestra Antônia

Conrado: Antonia me conta um pouco de sua história.

Antônia: Uhm não tem história...

Conrado: Mas como foi e tem sido sua vida, sua trajetória.

Antônia: Eu aprendi com duas pessoas, com a Custódia, depois a Eleonora, as duas são falecida. Só sei que lembro que comecei bem criancinha, tinha na base de uns 10 anos. Isso foi tudo lá pra baixo, nós era tudo criançadinha e andava junto e a gente se criando junto ali, daí ela perguntou, você quer fazê vasia de barro comigo? Eu falei, ah, eu vô interessa em fazê um pouco de vasia, daí eu entrei fazendo aquelas pecinhas pititiquinha, pititiquinha assim, nem me ensinou a fazer vasia grande, também. E, daí, que eu fui fazendo, daí eu passei a **fazê barro** no tamanho da cintura, nessa base, a cintura era pequenininha daí, e o da Custódia era aquela urna. A urna era pra ajunta osso, enterrar defunto... Eu tive três filhos e uma neta. O mais novo meu tá com 28 anos. Se criaram socando o barro. Sempre cresci aqui no córrego frio (Antônia, IV-1).

Conrado: Qual a inspiração que te vem hoje ao pensar no barro?

Antonia: A gente gostava de mexe, né? A gente era mais novo né daí, gostava de tirá o barro, de soca, e daí, eu socava pra mim, pras tia, porque ela tinha mal de bronquite e num podia soca, daí eu socava o barro pra mim pra ela, a gente gostava, tava no meio da família (Antônia, IV-2). A gente gostava, era só barro e a gente precisava, dava lucro (Antônia, IV-3).

Conrado: O que a senhora diria para as novas gerações?

Antonia: Que se eles quiserem saber alguma coisa do barro, é só me perguntar (Antônia, IV-4). Na época a gente fazia porque da precisão que a gente tinha e eu gostava de fazer (Antônia, IV-5). Hoje mesmo eu sei peça tanto da Leonora e da Custódia (Antônia, IV-6).

Conrado: Obrigado Dona Antônia, um prazer te conhecer.

Entrevista V – Encapoeirado – Mestra Dulce

Conrado: Dona Dulce, me conta um pouco da sua história.

Dulce: Nós tirava muito barro aqui pra fazer muita coisa bem feita, mas deu pra quebrar o galho aqui, uns trinta e poucos anos fazendo aquilo ali, né? Mas, fizemo bastante coisa. A gente tinha fornalha, barraco... (Dulce, V-1) Mas depois do projeto não virou mais nada. A Ivone fez casa nele, né? É complicado, daí eu não sei se ela vendeu ou deu, eu sei que ela tomou conta do pedaço. (Dulce, V-2) Era nós que trabalhava, mas depois eu fiquei ruim, eu perdi uma vista né? Ih rapaz, fiquei ruim, perdi, é... perdi, deu glaucoma nessa vista. Eu perdi a vista esquerda e não enxergo nada. Isso já faz alguns

anos já, che! Ainda tinha o barracão ali embaixo. Porque a mexeriquinha só dá depois de 9 anos, agora a mexeriquinha já faz cinco seis anos que ela já tá dando. É difícil, né?

A função do Barro... As vazias.

Eu tenho 66 anos, se eu falar para você, passou dos 50, para lá a morte é por conta (Dulce, V-3). Quando nós era novo, nós ia pra lá, ia pra cá, ia fala pelo SENAR, pelo SEBRAE, fomo até pra Itapeva, né? Mas depois enveiô, ficou tudo parado, né? Vou contar a função do barro. Mas faz tempo que eu não faço, num tamo fazendo. (Dulce, V-4)

Conrado: Mas a mão tá afiada Dona Dulce?

Dulce: Che! Pra fazê? Não, num tá, coitado! Não presto pra nada, só pra ficar aqui em casa, só pra sai embarcada pra ir pra Apiaí, se não eu trupico, eu caio, porque eu não encherço dessa vista esquerda, por causa do glaucoma e a direita já tá com 4 ano que eu tô pelejando com ela pra mim não acaba de perde. Mas, já tá 10 por virgula três, bem ruizinha, enxergo bem male má. Mas tamo aí, graças a Deus, no barro, né? Sempre que vinha gente aqui pedir informação eu sempre contava que o barro num é lá aquelas coisa que deixa a gente rico, mas arremedia, né? Porque numa hora que a gente tá passando por uma situação em que tá bem necessitado, num apuro de dinheiro, né? A gente pega, corre lá faz uma vazia, pega manda para prefeitura, de repente vem um dinheirinho pra gente, o pagamento da prefeitura vem tudo certo. Até pouco tempinho ainda eu recebi um pagamento de 180 conto, não, 100 conto da minha menina, porque o meu eu já recebi quase tudo, daí ficou os dela. Então é uma coisa que a gente não consegue ganhar bastante, bastante... não. Mas eu digo, ah! (Dulce, V-5) Mas que nem, eu sou eu sozinha com as minhas crianças, levava minhas criança pra escola, quando elas voltava me ajudava, quando elas não tava indo, quando eu não tava fazendo vazia, elas tava indo pra roça, porque eu trabalhava na roça também, né? Tava com criançadinha nova, criançadinha pequena, tinha que tá trabalhando, né? Bom. Aí, quando vinha as folgas a gente ia fazer as vasias, em tempo frio também fazia vazia. Graças a Deus! Então, eu ganhei um bom dinheiro, não fiz coisa mior porque a gente pega o dinheiro com uma mão e sortia com a outra, né? Família grande, né? Mas, tudo mundo que afinca no barro, né? E tivé vontade, dá lucro. (Dulce, V-6) Eu comecei fazê nem lembro mais em que tempo, eu sei que eu fiz vazia mais ou menos entre o tempo que eu tava aprendendo e que tava fazendo mesmo, faz 25, 30 anos, então... Eu Fiz vazia 30 anos (Dulce, V-7). Depois punharam nós como Mestre de ensinar os outro, nós ia ensinava como fazia vazia, né? Aí, a gente se ensinava fazer vazia, em como tirar o barro, como é que socava, né? Como é que alisava, como é que fazia o processo de enforna (Dulce, V-8). Daí, por Deus nós ganhamo o forno ali embaixo, né? Mas é, com muita luta, mas nós ganhamos, né? Porque as coisas são difícil mesmo né? Ganhamo uma fornalha, né? Só que aí depois, quando nós ganhamo a fornhalho fui ficando mal da vista e perdi a vista, foi, eu ajudei a fazer a fornhalha (Dulce, V-9). Daí, eu peguei e fiz, daí nós fizemos, eu e a Sula, minha irmã, que é muito craque de vasilha também, faz muito bem vasilha também. Daí, é... Nós, ía, nós tirava, tinha nosso barreiro, tirava o barro, pagava o trator, pagava caro, naquele tempo a gente ganhava mais dinheiro, ganhava mesmo, porque a gente tinha mais despesa, né? Mas daí, nós ia arrumar o barreiro, alugava o barreiro, daí a gente comprava o barro, tirava o barro, fazia um ocão, um buracão, entrava no fundo do barreiro e vinha tirando com escavadeira, enxada, enxadão. Pra limpa o barreiro era com enxada e enxadão. Aí, pra tirar o barro, ia cavocando com a escavadeira, cavocando, assim, ia saindo o barro e ia ensacando. Aí, depois de ensacado, depois trazia o barro pra casa, daí como não tinha maromba, hoje ainda tem a maromba, aí socava na mão, ainda tem uma filmação que até nós temo, filmaram, um bando de muierada socando o barro e nós fazendo uma entrevista do

barro, né? Faz muito tempo que a gente não faz (Dulce, V-10). Mas bom, daí assim, daí, depois enquanto que a gente ficava fazendo a vasia, **aquele mundo veio de vasia**, a gente ocupa tábuas, cuié, sabugo e uma tabuinha, nós fazia e ia alisando, aí passa o sabugo, daí passa a tabuinha, depois passa a cuié, e vai levantando, e faz o vaso, botija, moringa, faz panela de cozinhá, faz forno, faz o que quizé, né? (Dulce, V-11) O barro dá muito lucro, né? E é bom lida com ele. (Dulce, V-12) Aí, depois de uns oito dia leva ele pra enfora. Leva pra fornalha. Faz a fornalha, enfora ele bem bonitinho, depois de seco, né? Enfora ele bem bonitinho, daí depois vai ponhá ele no fogo. E vai esquentando ele devagarzinho, não sei se hoje ainda é assim, mas naqueles tempo só botava dentro seis horas, antes de fogo na boca da fornalha, daí ponhava, fazia aquele fogarinho na boca da fornalha, ia empurrando ele devagarinho, ia aquecendo empurrando ele de novo, até secá, aí quando tava bem muxa, mas bem quente aquelas vasia, aí ponhava fogo, aí o fogo tem que ser fogo mesmo, né? Fogo, fogo, fogo, ponhava fogo de vermelhá, depois que vermelhava tudo, as peças, as vasia. Daí, como eu morava longe, eu vinha embora lá de baixo, mas quem morava ali por perto ia se acomodá pra dormir, porque no outro dia desenfora essas vasia. Saia muito, muito bonito essas vasia, ficava muito bonito (Dulce, V-13). Cê viu já essas vasia, né? Saia muito bonito e vendia bem, né? (Dulce, V-14) Mas também, quando rebenta, tem umas que... Mas eu não tenho reclamação, eu sei que a vasia dá lucro, dá lucro e que é uma coisa muito boa. Quem quer tirá esse dinheiro, for fazer algum serviço, né? Por meio da vasia eu falo que a vasia me ajudou muito, quem tem criançada, e naquele tempo a gente fazia e num ficava sem serviço, sem um dinheirinho no borso, né? Minhas criançada eu criei tudo, né? São oito filho, dez até, porque eu tinha um casal de criança que eu criava que era da minha irmã. Peguei e criei. Tudo com o poder de Deus, a força de Deus e as vasia que nós fazia, né? (Dulce, V-15) E depois ia pra roça, quando terminava o trabalho da vasia a gente ia pra roça, luta com o tomate, né? Carpi, plantá roça de milho, plantava milho, plantava feijão, plantava de tudo, né? Tudo, arroz, essas coisa. Aí, quando era tempo da colheita, nós ia pra lá, colhia a lavoura da gente, dos outro, né? Enfim, que a gente ia, mantendo a lida, né? Tocando a vida até que enfim a gente chegou nessas altura, né? (Dulce, V-16) Daí meus filhos tudo crescero, casaro, todo mundo cresceu, casô. E agora vivo sozinha, só eu e Deus agora, aqui dentro dessa casa. Entre vivo e morto, eu tive treze filhos, mas morreram cinco. Ficaram oito vivos e tudo casado, a caçula que é casada já tem filho com 16 anos, ela tem 36 anos. Daí então eu tenho 21 neto (Dulce, V-17).

Conrado: E a Senhora aprendeu com quem?

Dulce: Aprendi com a falecida Custódia. Faz uns 20 anos que ela faleceu. Eu, na época, tinha na base de uns 24 anos, daí. Eu aprendi com ela, porque nós plantava tomate e quando não tava plantando, ficava em casa. Aí, ela veio aqui em casa, porque morava ali pra cima e me pergunto: o que cê tá fazendo agora? Olha, eu tô... agora eu tô meio de barde tia - eu chamava ela de tia porque ela era minha tia mesmo -, tô meio de barde tia, aí ela falo assim, então vamo trabaiá comigo ali embaixo, vamo lá que eu vô ensina ocê a fazê umas vasia, ela falou. Aí eu falei: Ah! Mas depois... Eu não aprendo nada! Ela falou: Aprende fia, nem que não saia bem feito, mas você faz! Ué, então se a senhora ensina, eu vou, né? (Dulce, V-18) Aí fui, né? Peguei e... Naqueles tempo o barro era bão pra trabalhar, peguei umas ferramentas aqui, catei uns bótão e desandei lá pra baixo fazer. Fumo lá pro barraco, no barreiro lá embaixo, ai, meu Deus... O barreiro é lá embaixo, aí foi, foram 18 ou 14 saco de barro. Daí, nós trouxemo, deixamo o barro tirado e um carro, um trator, baldeô o barro pra nós. Daí, nós trouxemo. Daí, que nós começamo a socá, eu socava um, ela socava o outro (Dulce, V-19). Aí, arrumamo umas tabuinha, ela pediu pra eu ir lá no tomateiro pegar umas tabuinha tudo quadradinha,

assim, e levei pra ela umas trinta tabuinha daquele jeito, aí ela falou, agora é assim. Daí ela pegava, enrolava a massa, fazia rodia, ensinava a prega primeiro a rodia e assentava na tábua, daí ela dizia assim, agora cê pega mais um tanto de barro feito aqui e cê ia passando a mão assim e arrumando, daí deixava lá, e pegava mais umas outras vasia e pegava mais uns quatro e cinco e passava lá o sabugo, daí depois a colher, depois a tábua e ia levantando até chegar assim que acabava o vasinho. Quando era um vaso ponhava um bojo, se era uma panela colocava a boquinha, se era o que fosse, um pote d'água fazia uma beira. Aí a gente aprendeu e logo começou a sair, graças a Deus. Aí é fácil e logo a gente aprendeu e começou a sair (Dulce, V-20). Daí, a minha irmã também sabia. A Antônia fazia primeiro que eu, ela fazia há muito tempo. Ela também é minha irmã e já sabia e trabalhava muito bem, ih! Vinha de seis ou sete anos, antes de eu ela já sabia (Dulce, V-21). Daí, tudo bem. Daí, depois que eu comecei a fazer aqui em casa, eu fiz com a tia Custódia lá embaixo, mas daí pra mim era difícil, porque eu tinha bastante criançada, tinha marido pra cuidar, trabalhava na roça, daí eu falei, vou fazer um barraco pra mim. Daí, eu fiz o barraco (Dulce, V-22). Mas no começo deu muito prejuízo, não sei se é olho gordo, feitiço, praga, não sei, porque assim, pro cê vê, que nós tirava o barro com tanto trabalho, nós fizemo 40 peça, 40 começo de peça, eu e Antônia, ela fez 20 e eu 20, falei: Tonha do céu! Era pra entregar pra uma exposição, porque em Apiaí, eles tinham avisado lá, eles falaram ó, cês façam vasia aí que vai vir visitar num sei quem lá e vão procurar vasia no artesanato, e lá vai nós, ah! (Dulce, V-23) Socava barro e ficava até duas hora da madrugada, daí nós puxamo a lampida lá no paiol, hoje já não tem mais paiol, porque nós paremo de fazer, daí as crianças meu com meu marido socava o barro lá, e nós ia, não tinha maromba esse tempo nós ia com a mão (Dulce, V-24). E começamo a fazê panela mesmo, porque pediram pra faze panela com tampa, gente do céu! E tava tudo certo assim. No outro dia era só ponha a boca e espera uns quatro dia pra alisa e queimá, já dava, aí nós tinha feito a fornalha aqui no barranco, a fornalha era boa também, daí foi, aquele dia, fechamo o barraco à noite bem fechado com cadeado e fizemo bem feito, porque eu falei, qualquer esbarradinho nele, como tá mole, já amontua, cai pedaço, né? Amassa, daí, num tem jeito, num presta. Daí, eu arrumei bem arrumadinho, eu peguei e ponhei uns pano molhado na boca ali e daí no dia seguinte, quando foi lá pro meio dia nós põe a boca em tudo essas panela, cobrimo ali com um lençol molhado pra no outro dia, isso já era 11 hora da noite. Viemo embora, quando foi o outro dia, tava tudo fechado, era coberto de plástico e bem arrumado o paiol, no outro dia amanheceu aquele rastro lá, ó, cada uma das panelas entortando, um pisado pra lá outro pra cá. Cada uma das panelas entortaram, mas aí, pisamo em tudo e fizemo de novo, não sei o que é que andou nele, não sei se é feitiço ou o que. Sei lá. Daí, depois acordamos cedo, abrimo lá e Senhor! Os pano tava carcado em cima. Eu falei, que isso flor do céu?! Aí, minha irmã gritou, também! Aí, como não tinha conserto, soquemo de novo o barro, fizemo outro começo de novo, aí quando foi na outra noite, aquele círculo de formigueiro em volta, aí tinha mais é formiga arrudiando, arrodia, arrodia, arrodia, no outro dia passamo o pesticida denovo, acabamo de leva as panela no forno, as panela começo a parti, parti, parti. Aquilo foi partindo, aqueles tanto daqueles um, não prestou aquele tanto. Daqueles tanto das 40 peça aproveitamo umas duas só, quebrou tudo. (Dulce, V-25) Daí, nós fomos desacorçoando, ou seja, já tinha pagado o trator, a gente num tinha o dinheiro, a gente sobrevivia daquilo, mas num sobejava, aí pagava por dia o tratorista pra ele vim e carrega pra gente, aí pagava o barro, comprava o barro, pagava o trator, aí tinha que pagar a lenha também porque tinha que trazê lenhona cumprida, e eu com as criança num dava, meu marido num podia porque ia trabalhar. Aí, foi desmoronando o barreiro, esse barro já num tava ajudando, aí foi desmoronando, mas nós que fomos azarado

(Dulce, V-26). Porque quem começou a tocar, tão bem de vida, como a turma do artesanato ali em cima, tão bem de vida, deve tá, né? Eles tão bem de vida, né? Porque eles tão há vinte e poucos anos lá, que eles... porque dá dinheiro, mas depois da urucubaca, porque o nosso foi urucubaca, mesmo, né? (Dulce, V-27). Porque daí o meu marido morreu, e eu fiquei assim, com desvantade sem meu marido, a criançada crescero tudo, num quisero aprender nunca, ché! (Dulce, V-28). Vamo lá soca barro, ah num quero, daí fala, meu negócio é na roça, isso aí é coisa de muié, e só empurrava (Dulce, V-29). E o veio meu, também, nunca aprendia, mas sempre ele tava ali ajudando nós. Aí, depois que ele morreu, che! Aí, depois que ele morreu, como que faz pra arrumar tudo? (Dulce, V-30). E as criança tudo casado, só tem um sorteiro e num gosta de trabalha. Aí, o barraco foi ficando véio, véio, num tinha uma pessoa pra arruma, aí, caiu aos pedaço. Aí, minha irmã Antônia pegou depressão, ela tá mais deitada do que andando, ela só levanta para comer um feijãozinho, para ajudar a menina limpar a casa, é noite e dia deitada (Dulce, V-31). Mas é, comecei a aprende aos 24 anos, mas como eu disse, já num tinha outro recurso pra fazê, quer dizer, tinha outras coisas para fazer, mas como apareceu esse serviço e a tia Custódia querendo ajudar, aí, eu peguei, né? E eu digo, para todo mundo que me venha perguntar, que vem fazê entrevista, uns par deles, eu falo que não tem revelação, que a gente não ficou bem de vida porque a gente não tinha condição de fazer bastante vasia pra fazer muita exposição, o pouquinho que a gente vendia a gente ia recebendo, ia gastando, mas ó, o barro dá lucro, o bairro dá lucro, barro dá lucro (Dulce, V-32).

Conrado: Dona Dulce, e qual era sua inspiração para criar as peças?

Dulce: Inspiração...?

Conrado: Sim, sua relação com o fazer do barro, o que a Senhora gostava na produção?

Dulce: Ah! O que deu pra produziu com o barro é... Uai! Não deu para produzir porque a gente era fraco, o pouquinho que a gente ganhava a gente investia em casa pra poder comer, beber, roupa pras crianças ir na escola e... A gente vendia bastante, mas não, a gente vendia pouco, dava pouco lucro. Mas, só que vamos supor, a gente tinha lá uns 150 conto e vinha de lá e tinha aquela bocaiada em casa, tinha que fazê uma comprinha em casa, aí o dinheiro acabava. Aí, a prefeitura ligava e falava ó, aqui tem uns 80 conto, 150, o quanto que tivesse, aí, já tava voltando da escola e tinha que comprar as coisas, passava no fiado e, depois das vasia, ia lá e acertava. Ficava só no estudo das crianças, em casa, na comida, na bebida, não tinha outro jeito, porque, se não, se estivesse trabalhando, aí, pegava o dinheiro e comprava uma criação para ter uma criação. Eu comprei criação com o dinheiro das minhas vasilha. Não comprei um terreno, isso eu não comprei, mas investimos, sabe? No que comer, no que beber, comer e beber, já... (Dulce, V-33). Mas, naqueles tempo não é como que agora. Agora as vasia tem preço, agora ela tem preço, era bem mais barato naquela época. Vendia aqueles baita panelão por 10 conto. Aqueles vaso, umas jarrona, ah! Dá uns 12 conto, vendia aquele mundo veio ali tudo em precinho baixo, tudo vendia daquele jeito, mas não era só a gente, era tudo, era porque já vinha de lá, já vinha de lá, acho que uma medida que eu sei lá, num posso contar o que que era. Agora, hoje não, a turma agora não, dá mais valor, tem mais saição, tem mais saída, né? Mas naqueles tempo não, sei lá, a gente num tinha muita aceitação com o barro, né? Mas graças a Deus deu, deu para gente viver, né? (Dulce, V-34). A mãe daquele menino também, também sabe mexer no barro e trabalha muito bem, menino que passou aí, agora (neto), só que ela não tá aqui agora, ela tá lá para Itaoca. Mas, é o que a gente fala, o barro dá lucro sim, dá lucro, é muito bom, quem sabe e que quer exercer, tem vontade, é muito bom (Dulce, V-35). Era bom se abrisse lá de novo, na Ivone, abrisse o casarão, lá, de novo. Porque até a fornalha desmancharo

tudo, né? Mas é que vieram um monte de gente aí e fizeram a fornalha, mas depois, daí, arrancaram tudo (Dulce, V-36).

Conrado: Obrigado Dona Dulce, que a cerâmica da região tenha longa vida, maravilhoso seu testemunho!

Entrevista VI– Arte nas Mãos –Cristina

Conrado: Cristina, me conta um pouco de sua história.

Cristina: A gente nasceu e se criou aqui mesmo desde a infância, e a gente, né? Veio de uma família muito boa, humilde, mas muito boa, meu pai, né? Ele me educou muito bem, a gente teve uma boa educação, e a gente aprendeu a fazer de tudo, trabalhar na roça, né? E... Até pouco tempo eu trabalhava na roça, agora que eu não trabalho na roça, depois que eu entrei pra trabalhar aqui no artesanato, e, assim nós vai (Cristina, VI-1). A gente... Eu trabalho aqui no artesanato, meu marido é pedreiro, ele plantou muito tomate também, né? Ele... Só que tomate, assim, era muito difícil, sabe? Toda vez, cê trabalhava o ano inteiro, chegava no final da safra e num dava nada, ficava só em despesa a lavoura, né? Ficava só em despesa a lavoura. Daí, nós resolvimo, ele resolveu num planta tomate mais, trabalha de pedreiro. E eu plantei tomate cerejinha o ano passado, sabe? Um capão de cerejinha, junto com meu irmão lá, que ele planta bastante e ele me perguntou se eu queria plantar, plantei mil pé de tomate cerejinha. Mas, só que cerejinha, tipo assim, como nós tem o trabalho aqui, daí, não dá pra gente concilia as duas coisas, sabe? Ou cê fica num lugar, ou fica noutra (Cristina, VI-2). Porque no tomate, todo dia cê tem que tá lá fazendo o trabalho, né? Quando chega a colheita é mais ainda que cê tem que tá lá, porque daí, você num vence colhe num dia, então, cê tem que ih todo dia pro cê colhe. Mesmo mil pé de cerejinha, mas, como ele é um tomatinho muito miudinho, cê colhe cinco, seis caixa no dia, só, né? Num é que nem tomatão que cê colhe até 50, num é?... Então é uma diferença bem grande. E, daí, eu falei assim, que esse ano eu num ia planta, ia fica mais aqui mesmo no artesanato, e foi bom porque agora as menina aqui tão bem poca, né? E se tivesse prantando, eu não conseguia tá aqui, daí, eu tinha que tá na roça, só, e daí como agora nós estamos mais pouca, nós tamo direto aqui agora né? Produzindo bastante juntas, daí, né? Porque sozinha, também, daí não faz, não consegue fazer, né? E a união faz a força, né? Se nós tivé de duas, de três ou quatro, uma dá força pra outra, né? Sozinha cê desanima, também, né? E é isso (Cristina, VI-3).

Conrado: E seus pais sempre foram daqui?

Cristina: Meu pai sempre viveu aqui, ele... Nós nascimo, né? Nós se criemo, meu pai tinha nosso terreno, tinha a casa, teve os filho, os filho todos trabalhava na roça, todos aprenderam, né? Todos trabalhavam, a maior parte ainda trabalha na roça, na lavoura até hoje. Meus pais assim, vieram de uma família também bem boa já, eu digo, porque tudo eles eram muito educado também, né? E eles sempre foram da roça, da lavoura. Meu pai sempre trabalhou, fazia de tudo, plantava de tudo, plantava milho, feijão, arroz, né? E tudo pra gente, pro consumo da gente, da família, sabe? E criava porco, galinha, e... Eram todos daqui. Minha mãe era de Itaóca, mas tudo daqui mesmo, da região e a família de Itaóca, de Itaóca não, minha mãe nasceu no Paraná e se ciou em Itaóca, veio pra Apiaí e conheceu meu pai. Ele foi nascido e criado aqui no bairro, aqui no encapoeirado, porque era, antes, tudo encapoeirado, depois que dividiu e ficou bairro Fazenda, bairro Garcia e, depois, o Encapeirado, na verdade, aqui, né? Mas, a geração dele não sei de onde é, mas a vida dele foi sempre aqui, nunca saiu daqui (Cristina, VI-4). Eu sou a sexta filha dos dez. Eu era pajem dos mais novos, na verdade, assim, é porque a gente ficava cuidando dos mais pequenos pra minha mãe ir pra roça, sabe? É que falava pajem, mas é babá, era babá dos mais novos na verdade, e ela, toda vida, foi

trabalha, né? Na casa do meu vô, que era o pai da minha mãe, eles tinham um cilindro, que eles falava, de fazer rapadura, de moer cana, né? Aí, nesse cilindro, nós plantava a cana e minha mãe fazia rapadura, fazia é... Doce de laranja, fazia farinha de mandioca, e era tudo na casa do meu avô, sabe? Na casa do meu avô, e, daí, a minha mãe, nós plantava cana e nós aprendemo a fazê essas coisa aí também, sabe? E, daí, nós ia, nós cortava toda a cana e trazia, o trator buscava e nós trazia e descarregava, e tinha o lugar de descarregar lá, e, daí, o cilindro era uma máquina que era puxada pelo cavalo, sabe? Era o cavalo que puxava aquele cilindro e daí aquele cilindro tinha a máquina que punha dentro a cana, ia saindo a garapa e depois fazia a rapadura, daí tinha dois forno que, assim, que era feito de barro, de tijolo. Daí, tinha o forno que era de ferro dentro, que ia pra punha a garapa que era pra faze a rapadura, ponhando a garapa pra faze a rapadura, fazia rapadura, doce de laranja que fazia com o melado e taiada, que fazia com farinha de mandioca, tudo isso que nós aprendimo. Daí, na casa do meu avô, que era pai do meu pai, aí tinha o monjolo que era pra faze a farinha. E nós aprendimo, tudo isso que nós aprendimo a fazê. A gente debuiava o milho e socava, levava no monjolo e socava, porque eles falava pindocá o milho, pindocá. É, pindocá o milho pra... pô o milho e fica tudo quebradinha pra sai o farelo. E, depois, colocava numa saca pra coloca de molho. Aquele milho ficava de molho, aquele milho ficava de molho por oito dias, daí, aquele milho, depois de oito dias, cê ia lá, lavava ele bem lavado pra tirar o azedo dele, dava uma enxugada nele com um pano e depois cê colocava aquele milho no pilão do monjolo. Daí, o monjolo ia socando, socando e ia saindo aquela massa que você fazia a farinha. Era um monjolo com bica d'água. É, daí, cê tinha o córrego que descia a água, e tinha o monjolo e, daí, tinha o coxo do monjolo, que era um coxo de madeira, daí, naquele coxo caia a água que pesava pro monjolo socá, sabe? Daí, aí... era muito bom, é uma coisa assim, que cê tem saudade, sabe? Da infância, da gente, na verdade, né? Daí a mãe fazia, a mãe levava nós pra dormir no monjolo, passava frio no monjolo, porque era frio lá, sabe? Porque era tempo que a gente era muito, muito pobre memo, já digo, e a gente ia dormi no monjolo pra acordar de madrugada pra botar o monjolo pra socar, pra tirar a massa pra fazer farinha. Daí, aquela massa cê peneirava numa peneirinha bem fininha, a massinha pra fazer a farinha. Era uma farinha muito boa. Até hoje tem gente que faz, sabe? Mas já não é mais no monjolo. Aqui mesmo na Associação do Garcia tem o monjolo, mas já é aquela de força, máquina, né? Aquela de força, já, sabe? Não é à água, assim, eles fazem a farinha de monjolo e fica a mesma coisa, mas é diferente, já é mais industrial, né? Dormia na madrugada no monjolo pelo trabalho, sabe? Minha mãe toda vida foi muito trabalhadeira, sabe? E na verdade, ela, assim que já começava o dia, já de manhã, sabe? Porque daí ela ia posá no monjolo cedo, pra começa a fazê farinha, tipo assim, três horas da manhã ela já levantava pra colocar o monjolo pra soca, pra no outro dia já tá com a farinha feita, pra vim embora pra vim pra roça (Cristina, VI-5). Trabalha no milho, no feijão, tomate, sabe? Era assim, sabe? Era tudo uma correria, sabe? A vida, sabe? E a gente agradece, porque a gente nunca passou por necessidade, enquanto a gente tinha o trabalho, assim, da gente, nós ia trabalhá. Também, nós ia pra roça, levava, nós ia pra toda parte. Só não aprendi é... A roçar com a foice, mas outras coisas nós fazia de tudo, nós distocava, nós plantava de máquina, milho, feijão, carpi... Tudo, tudo os trabalho nós aprendimo a faze. Então, é uma coisa assim que hoje você olha assim, lá atrás, mas você vê que teve valor tudo aquilo que você fez. Porque hoje mesmo, né? Se for preciso, eu ir na roça, trabalhar na roça, plantar e carpi, eu sei faze tudo, né? Só que agora eu num vô mais, porque, que nem, é só eu e meu marido em casa, então não tem necessidade da gente tá indo direto, porque eu trabalho aqui também. Mas era uma vida bem corrida antigamente, assim, bem puxada, pra nós assim, sabe? Mas é uma vida boa, gostosa. Era muito bom. Hoje

estou com 48 anos, dois filhos, o meu mais velho tem 29, e a minha menina tem 19, e eles já tão tudo casado, cada um na sua casa (Cristina, VI-6). Minha filha tá trabalhando de auxiliar de dentista ali na cidade de Apiaí, sabe? Ela trabalha... Porque ela na verdade ela não gosta de roça e não foi criada, também, né? Num levava... Porque depois, veio, porque não podia mais levar pra roça, né? Criança não podia ir pra roça, menor de 18 anos, daí, foi toda aquela burocracia, né? Até mesmo, o trabalho nosso aqui, é... Nós temos esse trabalho devido a isso, sabe? Devido a num pode leva criança na roça, que foi, que eles trouxero o programa, né? Pras mães, como complemento de renda pras mães, e, tipo, era 25 reais que a gente recebia por criança, só que, quem foi nesse lugar que ficava as crianças, foi só meu menino, na época eu não tinha minha menina ainda. Daí, eles ponharo esse programa que... Era o PETI, até que chamava esse programa, que era um complemento de renda para as mães, só que daí as mães deixava as crianças lá o dia inteiro, deixava as criança na escola o dia inteiro, vinha e ficava lá nesse lugar pra não crescer na roça, daí, recebia 25 por criança, por cada um por mês, daí, depois através desse PETI, que eles vieram, umas pessoas, acho que era de São Paulo mesmo, pra dá um curso pra nós, sabe? Que era pra nós ih, chamaro umas pessoas lá na cidade pra ih na reunião, que era um programa que tava pra vim pra cidade, daí eles falaro que era esse curso queriam faze alguma coisa pras mães como complemento de renda. Daí, viero vê com nós o que que nós queria, que que nós queria, porque tinha que ser um programa que utilizasse a matéria prima do lugar onde nós morasse, sabe? Daí, nós pensemo em várias coisa, uns falo que queria meche com granja, outros queria faze sabonete, outros falo de vela. Eles anotaro tudo, falaro no artesanato de argila, artesanato de palha que tinha na região e a argila que tinha na região. E, assim, nós fomo, acho que no dia da reunião reuniro umas duzentas pessoa, daí todo mundo lá, já achando até que já vinha a renda lá do lugar, umas duzentas pessoa na reunião. Aí falemo da continuidade lá do... Aí a Creuza e a Luzia, o nome das meninas que tavam dando a palestra, falaro no dia, ó, quem for ficar até o fim, quer entrar no programa. Daí ela explicou tudo. Aí todo mundo foi saindo, saindo, saindo, sabe? Aí eu falei, meu Deus, mas a mulher veio de longe pra sair todo mundo, alguém tem que fica. Daí nós que tinha ido aqui do bairro combinemo, fico 19 pessoa. Só que depois volto algumas, acho que inteirou umas 30, mas assim mesmo não permanecer. Daí fico, daí que eles viero, sabe? Aí, a gente ia pra roça, ia trabalhar e vinha da roça, o curso era todo de... Era puxado, sabe? O curso, quando dero pra nós, nossa! Cê tinha que fazê ali o planejamento de venda, de faze as peças ali, sabe? Fazê fechamento de caixa, tudo no curso, nossa! Tinha dia que cê ficava, cê num sabia o que fazia de tanto que era puxado o negócio. Que que nós fazia? Nós ia pra roça, ó... Dia três agora de dezembro, fez 17 anos que nós iniciemo, 17 anos que nós tamo no artesanato já. Aí, nós conseguimos, daí, nós fiquemo, aí fico, aí, que eles falaro tudo do artesanato. Daí, nós fizemo de vela, fizemo de sabonete, veio tudo gente dá palestra. Daí, veio, o de argila foi com a Ivone e a Zeli que deu pra nós o curso na época, daí, que tentamo fazê, mas o que permaneceu, daí, foi a argila no final (Cristina, VI-7). Daí, no final, fiquemo lá embaixo, aqui no Encapoeirado, ali perto da igreja tinha um salão. O pai de uma menina que tava com nós, a Sandra, que arrumo pra nós um espaço que ele tinha, pra nós fica, sabe? Porque nós não tinha esse espaço aqui ainda. Daí, fico com o espaço, o espaço era dele. Arrumou pra nós, pra nós ficar lá por um ano, até nós consegui um lugar pra nós, um lugar pra nós levanta um barracinho. Daí, fiquemo lá no espaço dele trabalhando, nós fazia as peças lá e queimava na Ivone, daí. Porque ela tinha um forno no barranco, lá. Daí nós levava na Ivone pra queima. Daí, só que depois, fico essa burocracia, onde nós vamo faze? Onde que nós vamo fazê nosso espaço? E, daí, fizemo uma reunião um dia, daí, meu cunhado aqui, que é marido da minha irmã aqui, da Marina, ele se proponho de

vê se... Aqui era um, aqui tinha um dono, aqui, sabe? Como era campo, já era da comunidade o campo (de futebol ao lado), daí eles perguntaro se nós podia fazê, ele falou que doava pra nós um pedaço aqui, e ele doou mesmo, que é esse espaço aqui. Daí, que nós construímo. Porque, na verdade, era um barraquinho de madeira no começo, depois que veio os projeto, né? Porque a gente foi adquirindo conhecimento mais com as pessoa, daí o projeto, através do Instituto, lá, né? Através da Intercement, e foi, e foi, fazendo as reforma aqui, daí... Aí, que nos mudemo pra de concreto. Mas foi sofrido. Pra fazê de madeira mesmo, como nós não tinha dinheiro, daí, tinha os pedreiro, mas não tinha dinheiro pra paga os pedreiro. Daí, como tinha as meninas que trabalhava que tinha os marido de pedreiro, porque o meu na época não era pedreiro, ele não trabalhava de pedreiro, sabe? Daí eles plantavam tomate, daí eles falaro: Não, se vocês fô ajuda a nós no tomate, nós trocamos. Cês vão ajuda a gente no tomate, a amarra o tomate, fazê lá a plantação de tomate e, nós, vamo trabalha lá pra vocês, pra construí o seu barraco. Barraco mesmo que eles falava, né? Lá do artesanato. E assim nós fizemo. Daí, primeiro, nós falemo, temo que tê primeiro as madeira no jeito, daí, fomo trabalha mesmo, eu fui trabalha pro marido da menina que trabalhava aqui, amarra tomate, fomo carpi, carpi pro marido da outra, que tinha um arroizal plantado aqui num terreno aqui pra cima, fomo carpi. Daí, fomo compra as madeira porque não tinha. Aí, esse senhor que mora na casa aqui pra cima aqui, doou a madeira pra nós aqui, lá num terreno dele, longe, longe, longe, nem sei o nome do lugar mais, que tinha umas árvores lá, né? Árvores que ele falô pra nós cortar, que era árvore que tava caída, assim, que era pra nós cerrar, doou pra nós as árvores. Aí fomo lá cerra as madeiras, e, daí... O rapaz foi cerra pra nós, cerrou as madeiras, as madeira era uns barrocão, nós puxemo tudo nas costas aquelas tabuaiada, sabe? Pra nós construí, só as muierada, só as mulher, já fomo com o rapaz que foi com um trator. A mulherada foro trouxemo as tábuas, tudo nas costa, até na estrada onde que o rapaz tava com o trator, e, ali, nós conseguimos traze pra construir o barraco. Era muito longe. Aí, tudo foi se encaixando, daí, sabe? O lugar aqui, tinha que empareia tudo com o enxadão, nós empareiemo tudo aqui com o enxadão. Daí, tinha que enche e nós falamo: nós não vamo consegui enche... Bardeá terra com o carrinho de mão, imagina? Imagina: Quando, nós ia consegui enche? Aí, nós pedimo prum senhor aqui embaixo, que até que planta tomate, o Ivo, daí ele foi com o trator dele ali embaixo, pra baixo da casa da Silvelena, né? Tinha uns barranco lá embaixo e ele encheu umas tratorada, parece que foi 15 carretada de terra pra nós consegui enche, pra consegui fazer o piso. Foi sofrido, foi sofrido (Cristina, VI-8). Por isso que eu falei que nós não pode desisti de nosso artesanato, porque foi uma luta pra nós chega até aqui, foi uma luta, e eu sou muito grata de tá trabalhando aqui hoje, sabe? Eu não tenho vontade de largar mão não, chê?! Falei assim, eu vou ficar aqui até enquanto eu tiver velhinha, eu tive aguentando eu vou ficar aqui trabalhando. Porque não foi assim, né? Se fosse... Porque as coisas, ocê larga muito fácil quando você pega de mão beijada, né? Quando não tem sofrimento, quando não tem luta pro cê consegui. Agora quando é uma coisa que ocê consegue assim, com seu esforço, aí você dá muito valor, é muito valor que ocê tem que dá porque não é fácil. E assim é tudo as coisa que eu sei fazer, eu dou muito valor, porque é que nem trabalhar na roça, eu dou muito valor, dou valor pros meus pais que me ensinaram a trabalhar e se for preciso eu trabalhar, eu tenho coragem, eu vô. E é isso, sabe? (Cristina, VI-9).

Conrado: E seus filhos te acompanham?

Cristina: A minha menina até que sabe faze assim, o artesanato, só que ela igual a criançada, num gosta muito, mas eu ainda, eu acho que ela mais pra frente se ela não conseguir assim, tipo um emprego, um estudo assim, ela não volta mais trabalha aqui. Agora meu menino ele já é mais de roça mesmo. Ele tá na cidade trabalhando, mas eu

vejo que ele gosta muito de roça, ele gosta muito de aventura, sabe? Ele gosta de pesca, ele gosta, sabe? É... ele sempre gostou de estar aqui, que nem eu falei pra você já, hoje, que ele foi por causa da menina dele que queria estuda, a mulher dele, daí... ela tá fazendo direito, tem 27 anos e ele com 28, e ele trabalha de poda das árvores da empresa, da Copel, em Curitiba. E ela tá estudando, ela tá empregada também, mas estuda também daí. Minha menina trabalha de auxiliar de dentista em Apiaí e mora aqui mesmo, no bairro aqui em baixo. Ela tá com 19 e ele 28. Ela casou em março agora, dia 15 de março. E tão trabalhando por aí mesmo, o esposo dela trabalha na cidade também. E é a vida, e nós tamo... né? Meu marido continua de pedreiro, ele que tá construindo a casa da minha irmã aqui na frente, ele que tá fazendo ali, sabe? E é um serviço que ele gosta também, de fazer, e eu vejo assim, que ele fez curso, assim, pra aprender, de pedreiro, mas é uma coisa que ele gosta de fazer muito bem feito, sabe? E ele plantava tomate, e tomate também ele não traz saúde e a pessoa, vai chegando a idade e como se diz, a pessoa não pode ficá no veneno, essas coisas faz mal, né? O veneno faz mal, faz.

Conrado: O que é a cerâmica pra você Cristina?

Cristina: Ai, eu acho que a cerâmica, assim, é um... é uma coisa assim, que não tem explicação, né? Porque ocê pega uma bola de barro, assim, um nada, como se diz, uma bola e ocê transforma aquela bola em um vaso, em... né? Em uma coisa assim, que ocê nem imagina, né? Tipo assim, um vaso que ocê... Porque quando a gente não conhece, a gente não dá valor, sabe? Que nem eu mesmo, toda a vida as menina fazia, aí, e eu não dava muito valor, mas hoje eu vejo que a cerâmica assim, é tudo, sabe? (Cristina, VI-10) Assim, pra gente, por exemplo, ocê tá ali concentrado, cê esquece ali tudo os problemas na verdade, sabe? Então é uma coisa que eu vejo que é um... é uma coisa que ocê não sabe explica na verdade mesmo o quê que é, na verdade, mesmo, na vida da gente. A cerâmica é uma coisa boa, é uma coisa que ocê tem que olhar, assim, como um privilégio na sua vida, sabe? Que ocê num, que ocê conquistou na verdade, sabe? É isso, sabe? Porque, né? É uma coisa que cê vê, assim, que, né? Que ocê acha que nunca, eu via assim, que eu nunca ia conseguir aprender a fazer, sabe? Cerâmica, é 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 trabalhá com a cerâmica é muito bom, mesmo. Assim, é uma coisa que se você tivé, 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-11)

Conrado: E a sua inspiração para criar Cristina, qual é?

Cristina: Eu não sou muito criativa, assim, das coisas, sabe? Eu sou mais assim... Tipo assim, sempre gosto de vê, assim, tipo assim, bastante coisa assim. Quando cê vê uma peça diferente, eu gosto de tenta fazê aquela peça diferente, sabe? Acho que a inspiração vem de dentro da gente mesmo, né? E a gente inspira nos outros, também, sabe? Assim, a gente vê as pessoas, que nem, assim, a gente olha uma peça de um outro lá, nossa! Como que a pessoa, né? Vou tenta me inspira naquela pessoa pra gente conseguir fazê uma também, né? Meio... Que nem, assim, a gente vê as pessoas, mesmo a Ivone fazendo, depois a gente aprendeu com ela, né? (Cristina, VI-12) Só que, na verdade, ela assim, acho, não dava muito valor pro que elas faziam, porque num tinha muito incentivo, daí, dos outros, acho que... Mas a gente tem que inspira, assim, num sei dizê pro cê, assim, tipo, uma inspiração assim, dizê totalmente da onde veio aquela inspiração... De dentro da gente, da vontade da gente respira, da gente fazê alguma coisa e pensá em fazê, né? Algumas vez, a gente tá assim quieto e vem aquele negócio, cê fala, ah! Vô pensa agora, fazê tal coisa, vô vê se eu consigo fazê. Daí, você vai

pensando naquilo que cê que fazê, e se consegue fazê, sabe? Mas, é... (Cristina, VI-13) Porque tem gente que é muito criativa, a menina que faleceu, ela era muito criativa, ela gostava de criar as coisas, fazê peças assim, ela penava assim, fazia muita peça diferente. Falava, nossa Maria! Ocê tem... tá inspirada hoje, ein? É, porque, eu acho que cada um tem um dom, né? De um, tem o dom de criar peças diferentes, outros... (Cristina, VI-14) Porque a gente... Eu faço assim, mais peças do que a gente aprendeu, mais assim, no curso que a gente fez de design, sabe? Que nós tivemos aí, porque daí o rapaz veio fazê o design das peças, daí é essas peças mais que a gente aprendeu a fazê mesmo. O rapaz que veio, ele, foi muito grato, o curso que ele passou pra nós, que a gente aprendeu a fazê... A gente aprendeu a fazê o design mais bonito, porque na verdade a gente não sabia fazê, sabe? A gente fazia umas peças muito... Muito torta, né? Fora de medida, e ele ensinou, daí, a gente foi vendo, né? Cada vez mais a gente foi pegando e aprimorando mais, pra cada vez mais as peças da gente ficá mais bonita, mais acabada (Cristina, VI-15). Porque cê olha assim, porque se cê chega num lugar assim, e vê uma peça muito mal feita, muito mal acabada, cê num vai querer, né? Cê vai querer uma peça bem acabadinha. Porque que nem eu falo pra você... Aí eu olho assim minhas peças como que se eu fosse comprar, sabe? Assim, eu olho, assim, bom, se fosse pra mim comprar eu queria essas peça? Por isso que eu falo assim, cê tem que fazer bem feito, porque cê tem que olha com os olhos como se fosse pra você aquilo. O que você qué bonito pra você, você tem que fazê bonito pros outros, né? Bonito, porque, ocê fazê uma coisa mal feita, né? As pessoas, não vai querer. É que desvaloriza também as peças, o seu trabalho, então tem que fazê... (Cristina, VI-16) Bora manual, fica meio tortinho, umas coisas, sim, mas cê tem que dá um acabamento bem feito, sabe? Um acabamento bem alisado, modelá bem, pro cê faze tipo, assim, não tão bem, porque não é torno que é feito (Cristina, VI-17). Mas ocê tem que fazê o máximo seu ali na peça, sabe? Pro cê consegui fazê uma coisa bem bonita ali pro cliente, como diz, é... Pra quem vê fala: Ó que peça bonita dela. Daí, quando as pessoas chega e fala, nossa! Vi uma peça sua lá, não sei aonde, mas é bonita, nossa, mas é muito grato isso, pra gente, sabe? Tava muito bonita sua peça, tava muito bem feito seu trabalho, a gente fica... Nossa que bom, né? Então, é... É isso, a gente faz o máximo que a gente pode. Cada ano que passa, cada ano que passa é uma vitória pra gente, porque quem não quer envelhecer, tem que morrer novo. Porque eu quero ficar bem velhinha trabalhando aqui (Cristina, VI-18).

Conrado: Que maravilha, obrigado Cristina!

Entrevista VII– Arte nas Mãos - Marina

Conrado: Marina me conta um pouco da sua história

Marina: Então, eu sou filha de agricultor, nasci aqui mesmo, quer dizer aqui não. Eu nasci num... bem no meio do mato, porque naqueles tempo era parteira, né? Não tinha hospital minha mãe e eles tinha um terreno até pra esses lado pra cá. Aí eles ficavam a semana toda lá. Aí, nesse lá, de paiol de sapê que eu nasci, pelas mãos da parteira Dona Ana. Dona Ana que foi a parteira que me trouxe ao mundo. E nós trabalhamos sempre na lavoura assim, sabe? Nasci, ia trabalhar na roça, com meu pai, com a minha mãe, com os meus irmãos, ia todo mundo pra roça. Igual eu tava te falando, que a gente toda vida sempre fomos pobre. Eu digo pobre assim, não porque era de miséria. Era porque tinha que trabalhar todo mundo. Mas graças a Deus nunca faltou nada, assim, porque sempre tivemos o que comer pra nós e ajuda os outros ainda (Marina, VII-1). A minha mãe toda vida foi uma pessoa que sempre ajudou as outras pessoas, sabe? As outras pessoas que precisava. Levava gente pra casa dela pra morar, ficar com nós, assim. Quando tinha uma pessoa assim, eu lembro até hoje de quando tinha uma mulher que era viúva e ela tinha bastante criança e ela não podia trabalhar com as crianças, e a

minha mãe tinha criança pequena também, aí o que que minha mãe fez? A minha mãe falou assim, então venha pra cá pra minha casa com as crianças que daí que nós estamos precisando de mão de obra serviço da roça mesmo, eu fico com a criançada toda porque eu não vou poder mesmo, eu fico aí você vai daí. Então a mulher foi, ficou lá na casa morando junto e daí ali ela tinha como se alimentar e alimentar os filhos também. E assim foi, sabe? A nossa vida, crescemos assim, nunca faltou graças a Deus, de comida assim, sempre tivemos pra nós e pros outros. Vida pobre, né? Mas feliz. E eu casei muito cedo, sabe? Casei nova com dezesseis anos, tive meus filhos, meu primeiro menino nasceu quando eu tinha dezesseis anos. Hoje ele tá com 33 anos. Então, Luiz Fernando, meu, tem trinta e três anos, e a Verônica, veio depois de dez anos eu tive ela. E sempre trabalhando na roça (Marina, VII-2). Aí fomos pra Curitiba um tempo, procurar emprego, meu esposo e a família dele é de lá, né? Foi pra lá procura emprego e eu fui também. Mas ficamos bem pouco tempo lá, ficamos um ano só. Aí voltamos embora pra cá e fomos plantar tomate, daí no tomate nós conseguimos ganhar dinheiro pra construí a nossa casa. Construímos a nossa casa e daí depois desse tempo, eu conheci o artesanato, quando eu conheci a cerâmica a Verônica já estava grande. A Verônica já estava acho que com sete anos. Porque eu conheci a cerâmica, eu conheci o trabalho da cerâmica, faz dezessete é que eu conheci o trabalho com a cerâmica. Entrei na Associação, as menina já tava com a associação formada, sabe? Eu não entrei no início porque eu não tinha criança no programa, porque fazia parte de uma exigência do programa, né? Ter criança, do programa lá, do PETI, lá. E eu, não tinha, daí, eu não entrei no início, eu entrei depois e conheci o trabalho e, daí, de lá pra cá eu num parei mais, sabe? Eu não fiz curso. Eu não fiz curso (Marina, VII-3). Eu vim aqui porque como eu moro perto, né? As menina estava aqui trabalhando e mexendo, eu vinha sempre aqui. Ficava observando elas, aí, quando eu peguei pra fazer, eu peguei pra mim fazer artesanato, eu já fiz minha primeira peça, eu fiz um jarro a primeira peça que eu fiz, logo na primeira vez já fiz uma peça. Dalí fui fazendo, fui fazendo, fui fazendo e assim que eu aprendi, sabe? (Marina, VII-4). Trabalhar com a cerâmica era assim... Sempre tivemos um sonho de nós, junto da gente, poder vender nosso artesanato, sabe? Que no início foi muito difícil. Até ficar conhecido, né? Montar associação, ficar conhecido, porque na verdade na época foi um resgate do artesanato daqui que estava que estava se acabando mesmo. Tinha Itaoca com o Abrão, que já fazia. O Abraão já fazia peça com a Dona Sinhana, ele já era aprendiz dela, né? E aqui em Apiaí tava se acabando, porque as mestras que é onde você foi, lá, que é a Dulce, a Ivone e a Zeli, elas já tavam parando de fazer. A Zeli com a Ivone pegaro pra dar o curso pras mulheres da época. Foi em 2003. Elas pegaram para dar o curso, mas elas mesmo já não estavam mais produzindo, sabe? Aí, que praticamente resgatou, né? Reiniciou esse trabalho aqui de argila (Marina, VII-5). E, como eu estava te falando e a gente tinha um sonho de ganhar um dinheirinho com isso, né? Por isso que hoje, o dia que era pra pegar o pedido mesmo da moça lá de São Paulo, pensei, nossa! Meu Deus, será que nós vamos dar conta das peça? Porque dá mais de cento e cinquenta peça, né? Falei, será que nós vamos dar conta de fazer tudo isso dentro desse tempo? Desse prazo, acho que um mês e meio, mais ou menos? Aí, eu falei, não, mas eu vou pegar, né? Nem que nós tenhamos que trabalhar até a noite, por quê? Na verdade a luta foi pra, né? A luta foi lutada desde o início pra isso. Agora que chegou, daí, a gente vai dizer que não? É uma lojista lá de São Paulo. Nós temos que entregar essas peça pra ela 13 de janeiro. Aqueles vasão ali que a minha irmã tá fazendo já é dela, nós vamos ter que fazer ainda (Marina, VII-6). A Tok Stock foi assim também. Pra Tok Stock nós tivemos que três mil peças. Três mil peças dentro de quatro meses. Só que nós tava bastante, né? Nós éramos em oito, nós estava em oito pessoas. Então, aí deu, deu pra dar conta de fazer. Mas, foi muito... foi

muito legal, sabe? Saiu um caminhão baú. Foi um sonho, assim, sabe? Porque eu lembro que a Lourdes ficou até emocionada. Porque foi um sonho realizado. Eles pensava assim: Ah, nós vamos vender um caminhão de peça! As pessoas riam, né? Achava, imagina, tão ficando louca, quando é que vão conseguir na vida vender um caminhão de peça. E saiu mesmo um caminhão baú lotadinho de peça. Não cabia nem mais uma caixa. Quando foi colocado, quando deu meia-noite, nós fechamos o caminhão. Foi jogada a última caixa dentro do caminhão. O homem fechou o caminhão e foi embora. foi corrido, foi corrido porque, embalagem, toda coisa tinha que trazer um monte de gente pra vim ajudar a embalar. Aqui fora ficou tudo cheio de caixa, sabe? (Marina, VII-7). Daí nós ficamos sabe? Trabalhando com a Tok Stok um tempão. Ainda depois, sempre pediam duzentas peças, trezentas peças, cento e cinquenta peças. E nós paramos de trabalhar com eles depois, porque não tava sendo viável mais, e eles não quiseram aumentar o valor das peças, sabe? É... pra nós não estava sendo viável, porque tudo as coisas estavam subindo, né? Logística mais caro, porque era nós que estava entregando, daí então, não tava compensando mais aqui pra nós, sabe? Eles não quiseram pagar mais, daí encerramos o contrato (Marina, VII-8). Mas igual eu tô te falando, graças a Deus, agora, depois... Depois veio a pandemia, né? Nós tivemos que dar uma parada, quer dizer, não paramos de trabalhar, mas a questão de venda ficou bem, bem restrita assim, mesmo. Não vendia quase nada. Agora, graças a Deus está voltando. Agora que nós estamos com esse de cento e cinquenta peça que é pra São Paulo. É pra dona de uma loja, Karina é o nome dela, não! Larissa é o nome dela. Mas, não lembro o nome da loja. A maioria são vasos grandes (Marina, VII-9). Então, aí eu ia te falar, em meio a tudo isso durante esse tempo todo, nós quando foi em dois mil e, início de dois mil e doze, eu e a outra minha colega de trabalho, nós duas descobrimos um câncer de mama ao mesmo tempo e, daí, é... Eu falo assim, que pra mim o trabalho com artesanato foi sempre uma benção, sabe? Porque durante o tratamento eu não tinha coragem assim de... Tinha dia assim que eu acordava desanimada, mesmo, assim... Mas, daí, eu vinha pra cá, vinha pra cá e estava todo mundo trabalhando, todo mundo animado. Aí eu já me animava também, começava a pegar no barro, fazer alguma coisa e pronto, espalhava aquele jeito ruim, o dia passava e assim foi, sabe? Durante todo o tempo do tratamento. Em 2012 e 2013, em 2012 eu fiz a cirurgia e 2013, né? Fiz quimioterapia, radioterapia. Então, foi um tempo assim, bem difícil assim, porque quando a gente tá vivendo aquele momento a gente arranja força, sabe? Não sei da onde que vem, mas, mas vem (Marina, VII-10). E a outra, a minha colega, quando nós fizemos o..., fizemos a mamografia, ultrassom, essas coisas, fizemos tudo junto. E o médico daqui me encaminhou pra uma investigação mais profunda e não encaminhou ela, porque falou que o dela não era nada. Falou, não, o seu não é nada. Já o dela tem que ver melhor, porque o dela está mais suspeito, mas o seu não é. E ela ficou tranquila, né? E nisso, eu fui, corri atrás, descobri que era pra começar o tratamento e ela ficou trabalhando aqui. Aí, quando foi uns dias depois, quando eu já estava, eu já tinha terminado a quimio, já tinha termina a rádio, já tava com meus cabelos, meu cabelo já tava até voltando e ela tava sentadinha ali e ela falou assim: Não sei Marina, tá louco Marina... Mas o nódulo na mama está crescendo. Eu achei que cresceu muito de uns dois mês pra cá. Credo, Rô! Você tem que ver o que que é porque o médico falou que não era nada. Mas não foi feito uma uma biópsia completa, falei pra ela. Aí, ela foi, foi correr atrás disso, mas já tinha se passado um ano já e ela com o negócio ali, só crescendo. Aí, foi atrás, fez tudo o processo de novo, sabe? Fez biópsia, fez o... tudo, e descobri que era mesmo, fez o tratamento dela em Sorocaba. Daí percebemos que o tratamento dela foi muito diferente, sabe? Muito diferente do que eu fiz lá em Jaú. Daí, logo ela chegou a fazer tudo a quimio, fez a rádio. Mas, daí começou a entrar em

metástase, sabe? Ela tinha quarenta e dois anos quando ela faleceu. E daí, nisso não teve mais jeito, sabe? Ela veio a falecer mesmo. Então, a associação teve um baque, naí..., por isso, hoje, a gente só vai, só... Tem que ir adquirindo forças a cada dia pra seguir em frente, sabe? Daí, se foi a Rô, ela faleceu em dois mil e dezesseis, Rosilene. Faleceu em 2016 no mesmo ano que minha mãe faleceu. A Rô faleceu dia 23 de março, foi sepultada dia 23 de março, a minha mãe minha faleceu no dia 13 de maio, do mesmo ano de 2016. Depois disso, a gente viveu tempos muito difíceis aqui, sabe? Porque, daí, a Lourdes também com a com a Josinha, coitada delas, é... A Josimara que... Elas contaram pra você que a Josimara perdeu um filhinho, com seis anos? Elas tavam aqui, também, trabalhando quando ela descobriu que o que o menino, que o netinho dela, tava doente. Ele guentou um aninho também, depois do diagnóstico de câncer na cabeça dele. Também, foi a Lourdes, ficou muito ruim de lá pra cá, percebemos que ela se abalou muito de lá pra cá, assim... E depois disso, pandemia, né? A Maria era nossa, nosso braço direito aqui, era pra meche com comida ela que ia pra cozinha. Ela já falava: Pode deixa que a cozinha é minha. E..., a Maria ficou doente, assim, foi muito, muito, muito rápido, sabe? E, até hoje, assim, a Maria, até hoje eu penso que ela não morreu, que ela vai aparecer, porque nós não vimos ela, né? Nós não vimos ela, nós fomos no enterro tudo, mas num... Foi tudo de repente, foi tudo muito de repente. Então a minha vida foi mais ou menos isso, Conrado, eu, graças a Deus, eu falo assim que eu sou feliz, sabe? Porque mesmo tendo casado nova..., mas eu, tenho meus filhos que, graças a Deus, são umas pessoas de bem, tenho um marido que sempre foi muito bom pra mim, que sempre foi muito bom pra nós, sempre foi trabalhador, batalhador, pra sim, pra dar o máximo de conforto pra nós. Então, eu não tenho muito o que reclamar da vida, sabe? Assim, mesmo tendo as dificuldades da vida, que a vida dá mesmo, porque na vida nós temos dificuldade mesmo. A vida é assim, cheio de altos e baixos, tem os momentos difíceis que a gente passa, mas passa, e foi passando, e hoje igual eu falei, assim, que teve dias de eu não... De olhar pra cá e... Ai vontade de nem trabalhar mais, larga mão de tudo, depois, a gente pensa na vida, a gente segue em frente, né? Nós temos que ficar aí, firme e forte e lutar, pra que venham mais pessoas, porque tem muita gente boa, muita gente nova aí capaz de fazer as coisas e não tá fazendo nada, né? Então, a gente não pode deixar as coisas morrer. Falei, quem já foi, quem faleceu, com certeza num queria que a história acabasse, né? Porque a gente não começa uma coisa... (Marina, VII-11). Porque foi muito difícil no início pra conseguir, pra conseguir levantar a parte da frente, ali, que era de madeira, pras menina começar a trabalhar, foi muito difícil. Elas tiveram que trocar dia com o pedreiro, elas iam trabalhar no lugar dos home na roça e eles vinham aqui trabalhar, porque não tinha quem fizesse. Então, foi, era uma coisa assim, que foi muito difícil, uma história assim, bem bonita, sabe? Então, nós, nós temos, eu falo assim pra minha irmã, nós não podemos deixar a peteca cai, mas nós temos a obrigação. Enquanto nós tamo aqui nesse mundo, de preservar isso e tentar trazer mais pessoas pra que o dia que nós não aguentar mais, tê gente, a coisa tá andando, né? Elas trocavam com os pedreiros, por exemplo o pedreiro estava lá eh plantando tomate e elas falaram, não, pode deixar que nós vamos lá aterrar seu tomate, cuidar do seu tomate e por enquanto você que vai, a gente vai tá aqui trabalhando, está lá cuidando do seu tomate, você está aqui trabalhando. Isso lá em 2003, e ia lá a mulherada e os pedreiro ficava aqui, levantando, porque não tinha dinheiro pra pagar, né? Aí, foi feito festa, ali embaixo, naquele salão, num era aquele salão, era um outro, mas foi feito festa ali, a comunidade ajudou também, o pessoal dava prenda, assava os frango lá. Aí de noite jogava os bingo, arremata, e aí foi surgindo o dinheiro, pegando dinheiro pra ir investindo aqui (Marina, VII-12). A prefeitura, na verdade, aqui, não ajudou mesmo. Não, aqui não teve praticamente nada assim de prefeitura, sabe? A não

ser os carros pra ir pras feiras, assim, um carro eles deram, com isso a Prefeitura sempre contribui, sabe? Mas de questão de construção, assim, não. Hoje aqui tem um comodato, sabe? A prefeitura, hoje tudo isso aqui é do nome da prefeitura. É, porque não tinha documento na época, e o Instituto Camargo Corrêa ia iniciar o trabalho aqui com a gente e precisava de ter documento, constar um documento de algum lugar. Daí, eles vieram, mediram tudo, fizeram uma topografia aqui do terreno, mediram e fizeram a documentação. Aí, nós fizemos. Daí, eles fizeram um contrato pra nós de dez anos. Então, a gente vai assinando, dando contrato, sabe? Nós temos um contrato de comodato aqui por dez anos, daí, agora está na hora de renovar. Nós temos que renovar com a prefeitura porque, porque daí se eles vim de novo pra desenvolver um projeto novo a gente tem que estar com a documentação em dia (Marina, VII-13). Momento desafiador da associação foi quando no trabalho, mesmo, com o Instituto. Porque daí, nós desenvolvemos o trabalho, foi muito novo, tudo muito novo, ter que fazer, fazer peças grandes, porque, daí, nós fizemos trabalho de designer, de novas peças e as peças que eles fizeram os desenho nós nunca tínhamos feito. Aí, os rapaz que trabalhava aqui com nós, o Eduardo e Laércio, disseram, ó vocês vão ter que fazer essas peça aqui. E pra peça sair bonita? Eles eram designer, eles não impuseram nada... Eles falaram, ó, nós vamos criar uma nova linha de peça baseada no que vocês têm, nos desenhos e tudo. É, mas nós temos que criar uma nova linha de peças. Vocês tão com muita pouca peça. E, era pouco mesmo. E, nós fazia sempre as mesmas peças. Porque eram peças fáceis de fazer, tigelinha, vaso. Vasos grandes assim, ninguém fazia. Aí, eles criaram, fizeram design e daí, fizeram o desenho, a medida das peças tudo e daí falaram: Ó, vocês vão fazer essas peças porque nós vamos participar de uma feira em São Paulo. Deu um trabalho pra nós, pra nós aprender. Mas depois que aprendemos, queimamos tudo direitinho, agora vamo pra feira. Chamava Kraft Design em São Paulo. Participamos da Krafts, é uma feira chique, sabe? Onde a gente... Era só lojista pra pegar pedido, pegamos os pedidos, voltamos pra cá, voltamos, pegamos pedidos e depois sabe tinha os prazo pra entregar, né? E isso foi desafiador (Marina, VII-14). Até porque esse forno, quando nós fomos pra feira, esse forno não tinha nem sido construído ainda. Nós viemos da feira e daí foi construído o forno. Foi feito o forno. O forno no começo não dava certo, as peças rachava tudo, nós fazia a peça, nós fazia fornada, queimava sobrava duas, três peças só. E, agora? Tinha dia que nós sentava aqui nesses murinho e ficava um olhando pra cara do outro e não sabia o que fazer. E, agora? Nós num vamos conseguir lidar com esse forno. E, as encomenda pra fazer, né? Aí, fomos... Daí, porque aquele forno ali, ele era no chão, nós tentando queimar..., mas, o rapaz que deu os tijolo pra nós, lá onde ele fez, deu certo, o forno embaixo e o calor entra só em cima, e a peça dava certo de queimar. Mas, esse aqui infelizmente não deu certo. E, agora? Aí, ligava pro Nicodemos, que é o que tinha feito, pra ajudar a gente a fazer o forno: E, agora, Nicodemos, o que que nós fazemos? Ah! Levante ele! Então, peça pra eles comprarem um tanto de peça de placas refratárias e subam o forno, levanta com tijolo até uma altura e coloca os tijolo refratário, coloca as peças em cima desse refratário pra testar. E, assim, nós fomos fazer. E, a temperatura? No começo, aí, esquentava demais, daí, ele falou não... Até nós aprender que o fogo tinha que oscilar por três horas dentro, oscila em trezentos graus durante três horas. Nisso, nós já tinha perdido um monte de peça. Então, essa parte foi desafiador, foi um desafio muito grande. Então nós só não desistimos porque uma dava força pra outra. Nós não vamos desistir, nós vamos conseguir lidar com esse forno. Aí, hoje, hoje nós coloca peça e nem usamos termômetro mais. Já sabemos pelo calor. Esse tempo foi bem desafiador. Mas nós conseguimos dar conta e entregar os pedido tudo direitinho (Marina, VII-15). Isso é uma coisa, porque o instituto que trabalhou, é um instituto sério, sabe? Eles pegavam no

pé, bastante, mas isso pra gente foi bom, porque nós aprendemos muita coisa. Aprendemos a se superar, sim. Nós fizemos coisas que nós achava que nós não ia conseguir fazer. Eles ficavam aqui, ensinavam, na verdade, eles são muito assim de chegar e não ir fazendo, sabe? Eles ensinavam a gente a fazer, mesmo, aprender a tomar decisões das coisas. Isso foi muito válido. Porque, daí, quando veio o trabalho com a Tok Stok, daí, pra nós não foi nem tão difícil, porque, foi corrido bastante, mas não foi tão desafiador tanto assim, porque nós já sabia os caminhos, o caminho. Então, é mais ou menos o caminho. Então é mais ou menos isso a história (Marina, VII-16).

Conrado: Pra você, o que é a cerâmica Marina?

Marina: A cerâmica, olha, pra mim que tem, que nasci na região e desde pequena é... fui desde pequena educada assim, dando sentido pra parte da espiritualidade, hoje assim eu pensando, assim, a cerâmica pra mim é... É como a nossa vida, sabe? Por exemplo, eu pego, eu vejo assim, Deus, ele pode fazer conosco da mesma forma que nós podemos fazer com a peça, com uma bola de barro. Eu vejo assim, eu sou como uma bola de barro nas mãos de Deus, né? Porque eu pego ali um pacote de barro ali, eu vou mexendo nele, eu amasso ele, eu vou modelando até onde eu quero, se a peça não tá saindo do meu jeito, do que eu quero, eu amasso ela de novo e começo a modelar ela de novo, vou dando forma e... Dessa forma que eu vejo e trazendo assim pro lado da espiritualidade, é... trabalhar com a peça de argila, eu vejo pra mim, é muito gratificante ver a capacidade que tem a própria natureza, a capacidade que Deus dá pra nós, de nós pegarmos uma bola assim de barro e fazer aquilo se transformar numa coisa tão bonita, assim, sabe? E de repente transformar e já transformar até em dinheiro, que você pode comprar suas coisas. Então, isso pra mim é muito, é muito rico, sabe? (Marina, VII-17). Tanto que quando eu pego o dinheiro numa assim, numa peça que a gente vende é muito, muito, muito é muito mais gratificante do que quando você pega um dinheiro e aquele tanto que estão te dando aqui, tipo 100 reais, é outro valor, sabe? De que quando você pega o dinheiro de uma peça. Você sabe que é o mesmo dinheiro, né? Não vai valer mais. Mas, pra gente tem um sentido, um sentido diferente (Marina, VII-18).

Conrado: Marina, o que é que te inspira na criação cerâmica?

Marina: O que me inspira hoje, assim, eu não sei como o que poderia te falar. Que hoje é um, é assim, como que eu posso dizer? É o que dá sentido, sabe? Pra minha vida. Porque eu, a, porque eu não me vejo assim, viver sem... Eu viver sem eu fazer, sem eu fazer mais uma peça de argila. Entendeu? Eu não consigo me ver sem esse trabalho. Mesmo que se um dia se isso aqui se acabasse, mesmo que fosse na minha casa eu ia dar um jeito de fazer. Muito bom trabalhar com... Trabalhar com a cerâmica é muito bom, muito, muito (Marina, VII-19).

Conrado: Obrigado Marina por essa conversa especial.

Entrevista VIII – Arte nas Mãos - Jefferson

Conrado: Jefferson me conta um pouco da sua história.

Jefferson: Vamos escolher um ponto para começar... 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 é a técnica do rolinho, né? A cerâmica manual. Mas, a partir disso você vai mudando, colocando 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).

Conrado: Jefferson me conta um pouco mais da sua história, do seu trilhar até aqui.

Jefferson: Bem eu estou com 19 anos, completei agora, e apesar de eu ter um de diferencial, a maioria dos jovens, os jovens de hoje, não se interessam pela arte, pelo artesanato, assim. Vamos dizer que a maioria deles tem até vergonha, vamos dizer assim, pode ser que muitos tenham até vontade de entrar nessa área da arte, nessa área do Artesanato, porém têm vergonha. Pelo que eu mesmo, assim, antes de eu ser artesão, eu não me via fazendo isso. Eu via o artesanato como uma coisa que eu ia ali, fazia para passar tempo, entendeu? Eu nunca na minha vida imaginei que eu ia tirar a minha renda do barro, do artesanato (Jefferson, VIII-2). E o Jefferson como pessoa é um adolescente como qualquer outro, um jovem como qualquer outro, tem muitos sonhos, tem... Apesar da pouca idade, 19 anos, passou muita coisa até chegar onde chegou. Não só dentro da família, mas fora de casa também, como todo mundo, entendeu? Porque na vida, você, por conta de... não é nem por escolhas, vamos dizer assim, por conta de ser quem você é, hoje em dia é bem difícil você mostrar ao mundo seu verdadeiro eu, entende? Então eu acho que é isso, uma pessoa que tem e teve seus altos e baixos para tá onde tá até agora, tem os seus sonhos pequenos ou grandes, todos temos sonhos, né? E eu acho que no geral, é isso, uma pessoa com sonhos altos e baixos e que ainda vai ter muito pela frente, não sabemos o nosso destino, o nosso futuro, mas temos que procurar sempre fazer o que podemos para ter o melhor da vida e ter o melhor do mundo, eu acho. Porque sua história, quem faz é você, né? Faço aniversário dia 24 de setembro, completei recentemente 19 anos. Eu nasci em Itapirapuã Paulista. Vim para Apiaí apenas para nascer, né? Porque o pessoal que mora em Itapirapuã vem geralmente para Apiaí só para nascer e volta para cidade. Eu vivia até os meus 9 anos em Itapirapuã. Eu acho, depois disso, a gente, a minha família se mudou para Araçáiba, um bairro perto aqui perto de Apiaí, e veio meu pai e meus três irmãos, sou eu com 18, 19 anos, é que às vezes eu esqueço (risos), meu irmão Fabrício, com 16, e minha irmã, com seis anos, a Isadora. Na época que a gente veio embora era só eu e ele, né? Agora eu tenho mais uma integrante na família, viemos para Araçáiba quando eu tinha uns 9 para 10 anos, o meu pai veio trabalhar como caseiro numa fazenda de Pinus, ali. Porque na minha família, tanto por lado de pai quanto do lado da mãe, todos trabalham nessa área em resinagem com Pinus, entendeu? Porque, até porque, é o que mais tem aqui em Itapirapuã. Em Itapirapuã e Bom Sucesso o que você mais vai ver é pinos, então é o serviço mais acessível de lá. É um serviço bruto, bastante, porque eu trabalhei com meu pai dos 12 aos 14 anos no pinus e assim, não foi uma fase muito boa não, porque faziam muita pressão psicológica em mim, muita em vários aspectos, assim, tanto na minha criação, quanto na própria identidade, vamos dizer assim. Mas, voltando a história do Pinus, é um serviço bem duro. É um serviço bem puxado, entendeu? E, na minha cabeça, também, eu ia crescer e ia trabalhar com aquilo, mesmo não gostando de trabalhar com pinos, embora o meu sonho, quando era criança, sempre foi para essa área da arte, entendeu? É, eu queria ser muito artista plástico quando eu era criança. Era meu sonho em ser artista plástico ou estilista, entendeu? Ou designer de games, sempre do lado do desenho, da arte mesmo, assim. E eu agora, como eu falei para você antes, eu sou uma pessoa que faço muitas coisas, muitas coisas, então eu fico meio em cima do muro para saber o que eu vou ser da minha vida depois de ser artesão, ou se eu vou continuar o resto da minha vida sendo artesão, embora se eu continuar o resto da minha vida sendo artesão, é uma coisa que eu não vou reclamar não (Jefferson, VIII-3). 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 que você faz da mesma, 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-4). Mas eu não cheguei a terminar o ensino fundamental em Araçaíba, na escola Ambrosina. A gente veio, meu pai pediu para sair lá da Fazenda onde ele trabalhava e a gente voltou para o encapoeirado, e detalhe, em Itapirapuã a gente tinha um terreno grande, era o terreno do meu falecido avô José Luiz, que é pai da minha mãe, um terreno grande com pinos. Eu, com 9, 10 anos, ajudei a plantar mil pés de Pinus, hoje em dia era para gente estar resinando esses pinos. Mas acabou que ele vendeu, entrou em acordo com a minha mãe, vendeu para o meu tio, para o meu tio do lado materno, esse terreno, junto com os pinos, porque ele também trabalha com isso, sabe? Vendeu lá, com o dinheiro do acerto do tempo que ele ficou na Fazenda, a gente veio para o encapoeirado e comprou uma casa, comprou uma casa e enquanto ele tava resolvendo os negócios com o patrão, ele veio e levantou um pouco da casa onde a gente morava aqui, juntos. Levantou uma sala e um quarto, aí depois a gente arrumou toda mudança e veio embora para cá, eu ajudei ele a terminar a casa, entendeu? Trabalhei como servente de pedreiro, porque também o meu pai é um faz-tudo, o meu pai ele mexe com marcenaria, ele é carpinteiro, ele mexe com serviço de pedreiro, então a gente levantou a nossa casa. Assim, minha família, assim, que eu digo, minha mãe, minha irmã e meu irmão, porque meu pai, assim, eu não tenho muita consideração por ele hoje em dia, eu não tenho raiva, eu não tenho nada do tipo, entende? Tudo que ele fez para mim ele tá livre disso. E minha família começou a passar dificuldade, assim, entendeu? Até em questão de... de alimento, coisas que são básicas, entendeu? Que qualquer um poderia ter dentro de casa, assim, a minha família começou a passar falta. Fora que todo mês as contas de luz e água chegavam, né? Água não, né? Por que a água, a gente usava da mina, a maioria do pessoal lá tem esse privilégio de usar água da mina, né? A gente mora num lugar que é bastante fértil nisso. E eu tomei a iniciativa de sair de casa porque se a minha família, é... passar necessidade, que não fosse por culpa minha, entende? Aí, eu vim embora para cá, depois que eu que eu voltei, eu trabalhei um pouco na lavoura e decidi... Quando eu voltei, eu já voltei com casa alugada, já, juntei o dinheiro, alguns meses e o dinheiro de dois aluguéis, e já vim morar para cá, não fui morar com ele. E decidi que eu tinha que voltar para o artesanato, porque era uma coisa que tava fazendo falta para mim também (Jefferson, VIII-5). Eu aprendi com 14 e 15 anos, com a Dona Cristina. A Dona Cristina é minha mestra, ela que me ensinou. Eu conheci o trabalho dela numa visita que eu tive da escola aqui, com a escola a gente veio à noite conhecer o trabalho delas. Pegamos na argila, assim, elas contaram a história de como tudo começou, como elas sempre fazem para qualquer visitante que chegar, né? (Jefferson, VIII-6). Eu sempre gostei de mexer com barro, assim, sabe?. Eu ia para casa da minha avó quando eu era criança e a gente pegava aquele monte de barro na beira do rio para pegar para fazer panela. Minha avó morava em Itapirapuã Paulista (Jefferson, VIII-7). E, quando eu estava no 8º ano em Araçaíba, não sei se as datas estão batendo, mas faz um tempo, certo tempo, a professora me levou um pedaço de argila, foi na aula de história, a gente estava estudando a arte rupestre e aquelas esculturas da Vênus, pinturas dentro das cavernas, tudo... Levou argila para gente fazer uma arte manual, porque querendo ou não a arte manual, a arte pré-histórica é assim, e fiz a minha primeira escultura, foi o boneco de neve do filme Frozen e todo mundo ficou apaixonado no boneco, a professora queria levar embora (Jefferson, VIII-8). Aí, enfim, vim embora para cá, a gente fez essa visita e eu pedi um pouco de barro para Dona Cristina que eu queria fazer uma outra escultura, aí eu fiz a Mafalda, do quadrinista argentino Quino.

Eu gosto muito da Mafalda. Você conhece? Ah! Eu gosto muito da Mafalda, porque ela tem uma visão muito boa do mundo, ela é uma criança, assim, de opinião, entendeu? Ela retrata realmente como as crianças são, a criança que pergunta, a criança que quer saber sobre... Não sobre as guerras do Vietnã como ela faz, mas enfim, uma criança que tem o seu interesse no mundo, no mundo adulto, assim, fiz a Mafalda como para mostrar a minha gratidão pelo Barro, que eu recebi, né? Eu fiz uma escultura para Dona Cristina, também tem uma ovelhinha pequenininha, para ela. Fiz uma ovelha, pintei tudo e fiz a lã dela com algodão e dei de presente para ela. Ela ficou muito apaixonada, muito apaixonada e falou que eu ia ter que vir no artesanato para aprender a fazer peça com ela. Aí, eu vim, eu vim, aprendi, fui embora... Eu dei para ela, ela guardou a ovelha até hoje na casa dela. Aí eu trouxe uma vez a Mafalda para eles verem, todo mundo ficou muito apaixonado pela Mafalda (Jefferson, VIII-9).

Conrado: Você ainda tem a Mafalda?

Jefferson: A Mafalda na verdade não tenho mais, porque eu tive uma crise de estresse e acabei quebrando ela no chão. Mas a ovelhinha da Dona Cristina tá guardada e foi assim que eu conheci o artesanato, que eu entrei e tô até hoje aí. Além do Artesanato, faço cabelo, maquiagem, sobrancelha, agora eu tô ajudando com decoração de casamento festas tudo. Aqui tem bastante demanda, principalmente nos finais de ano que quando o pessoal procura mais os nossos serviços.

Conrado: Jefferson O que é cerâmica para você?

Jefferson: Para mim além dela ser uma forma de eu tirar a minha renda, é uma forma de apresentar ao mundo, a minha identidade nas peças que eu faço, entendeu? Fazer com que as pessoas me conheçam através do meu trabalho, para mim, isso é cerâmica (Jefferson, VIII-10).

Conrado: Jefferson o que te inspira na criação cerâmica?

Jefferson: Eu acho que a minha inspiração, assim, depende da minha vibe, entendeu? Porque toda... todo dia eu posso tá numa vibe diferente, pode ser no momento, pode ser uma coisa que eu vi na televisão, pode ser uma sensação que eu tive, ou até mesmo em algum sonho, porque eu tenho essa mania também, se eu vejo alguma coisa no meu sonho, eu retrato na argila, eu trago isso para o meu trabalho, entende? Na maioria das vezes isso é bom, porque sai umas peças bem... Uau! Diferente. Eu acho que é isso, minha inspiração, a minha vida fragmentada, um pouquinho de mim, tudo isso (Jefferson, VIII-11).

Conrado: O que você gostaria de deixar com mensagem ainda?

Jefferson: Que a população... Que o jovem no nosso Brasil, vamos dizer assim, não deixasse que as nossas tradições morressem, entendeu? Que eles dessem um jeito de dar continuidade pra isso. Porque isso, querendo ou não, um dia, se ninguém seguir para frente, isso vai acabar, entende? Então eu acho que seria muito interessante, muito importante se todos, a nova geração que tá vindo agora, dessem continuidade na tradição do seu lugar, porque a nossa tradição aqui, além do pastel de farinha de milho, é o nosso artesanato, entendeu? Então, eu acho que é isso, valorizar o que você tem ali na porta da sua casa, entendeu? Dar continuidade com aquilo, para que mais pessoas conheçam (Jefferson, VIII-12).

Entrevista IX – Recanto da Cerâmica - Lourdes

Conrado: Lourdes, me conta um pouco da sua história Dona Lourdes.

Lourdes: Ah, eu nasci aqui mesmo, aqui perto, nunca saí morar em outro lugar. Nasci de família, assim, meu pai é daqui mesmo também, minha mãe do encapoeirado, distrito do encapoeirado, e eram tudo gente, tudo simprinho assim, também, daí foram... Eu sou a

filha mais velha de dez irmão, estou com 55, sempre trabalhando na roça. Como nós era assim, a família grande, já desde os 5 anos os mais grandinhos, de 5 anos pra cima meu pai já levava pra roça pra... A roça era tudo perto assim, às vezes ele prantava umas roça mais longe no terreno de alguém assim, mas ele já levava, arrumava um cavalinho pra cada um, uma enxadinha pra cada um e levava nós pra roça pra num fica fazendo arte, pra num fica fazendo... Aí minha mãe sempre com criança pequena, às vez quando ela tava grávida, num ia pra roça, mas quando ela não tava com criança pequena, quando sempre que ela podia, ela ia. Catando as criança e levava também, era isso, desse jeito a vida. Sempre plantando milho, feijão, criando porco, galinha, essas coisa. Aí logo quando eu tinha 10 anos, ele começou a plantar tomate, aí a gente se envolveu no tomate também, além das outras plantas, tomate também, aí a gente ficava...foi... cresceu assim na roça (Lourdes, IX-1). Depois quando eu tinha meus 18 anos, depois que eu casei nasceu mais duas irmãs, nós tava em oito quando eu casei, eu casei com 18 anos. Eu casei continuei na... Vô volta um pouquinho antes, aí a gente estudou numa escolinha aqui do bairro mesmo, uma escolinha antiga, num tive oportunidade de estuda bastante, só deu pra estuda até a terceira série, terceiro ano, depois num tinha mais, nem no encapoeirado, no encapoeirado também só até a terceira... quem queria estuda tinha que ir pra cidade, mora na casa de parente, alguma coisa assim ou algum pai que conseguia comprar uma casa na cidade, pnhava lá os filho pra estudá, mas fora disso os que eram da minha idade, tinha só até terceiro ano, primeiro segundo e terceiro. Tabuada de cor, do um até o nove! Tinha que sabe. Daí parei de estuda com dez ano, eu e meu irmão, eu estudei junto com meu irmão mais novo, ele é um ano e cinco mês mais novo do que eu daí estudamo junto, eu entrei pra escola já com sete pra oito anos, e ele com sete, pra ele faltavam só alguns meses pra completar sete anos e entrou pra escola. E nós ia pra escola junto, nós voltava da escola e ia trabalha depois. Entrava de manhã, entrava às oito e saia meio dia. Na época era esse o horário. Aí, a gente chegava da escola e ia pra roça, daí meu pai já ia antes pra roça e levava, assim um lanche, como se diz os antigo levava o café pra umas dez hora ele toma, daí, a gente chegava, minha mãe já tava com a marmita pronta, e a gente pegava e ia pra roça leva pra ele e, ficava ajudando ele a capina, ajudando o resto da tarde, a tarde inteira ajudando ele e voltava de noite pra casa, aí no outro dia do mesmo jeito. Aí, depois quando a gente começou a mexer com tomate, depois apurou mais, porque antes a gente até conseguia no sábado, assim, tirar uma folguinha de tarde, mas daí depois o tomate exigia tanto que era direto o serviço.

Aí depois aos dezoito anos eu casei, aí, logo quando eu tinha um ano de casado... Casei com um tomateiro também, agricultor também e continuamos na agricultura, daí nasceu, depois de um ano e pouco, tive minha primeira filha que hoje mora no Belém do Pará, ela também é artesã, ela trabalhou uns quatro ano fazendo artesanato e depois foi pra São Paulo passar uma temporada e conheceu o namorado do Pará. Depois aonde que eles trabalhavam faliu que era uma churrascaria e foram para o Pará e montando o próprio negócio, lá em Belém. E a gente..., eu continuei, eu já tinha a Josí, pequenininha, tinha as três meninas, a Josinha era mais menor que o Heitor um pouquinho e na mesma escolinha aqui teve a quarta série, que era como assim se fosse faze a quarta série, mas era três vez na semana, daí eu concluí a minha quarta indo pra roça de manhã, mandava as crianças pra escola, saiu da escola e iam pra roça, era longe da roça. A Josinha já estava comigo na roça e eu já levava a comida pro dia todo e levava até janta. E, quando a gente vinha, porque num trabalha aqui perto, num era nesse terreno nosso, era só terreno arrendado, fora assim. Daí, a gente de tarde, antes de chegar na escola, a escola começava sete e meia, quando era seis eu saia da roça que era um pouco longe, daí eu dava comida pra eles, pras crianças, levava marmita de janta

separado, levava armoço, o café da tarde, e levava marmitta de janta, depois o alimentava eles, daí as duas mais grande, porque num podia deixa em casa, porque criança com criança num pode deixa. Daí eles ficavam por lá dentro da classe, ou lá fora cuidando da Josi, as três menina e foi o ano inteiro assim, daí concluí minha quarta série, concluí minha quarta série e daí quando foi pra quinta, daí a quinta eu tinha que fazer durante o dia e de manhã ainda, e eu falava assim, ah! Mas, pra mim num dá, porque eu tenho que trabalhar na roça, porque uma pessoa só, braçal, num dá conta, e eu queria construí casa, assim, porque era bem simprinha e eu queria melhorar a casa, melhorar mais as coisas, aí, falei, ah! Tenho que ajudar trabalhar, num dá pra estudar, num dá pra eu ir pra escola de manhã, se fosse à noite... tudo bem. Aí, depois o tempo passou e eu fui trabalhando na roça, trabalhando, trabalhando na roça e fui criando meus filhos, trabalhando e estudando eles e... trabalhando. Aí, há uns dezoito anos atrás, em 2002 pá 2003, daí teve um projeto do governo, pra tirar as crianças da roça e a gente não precisar mais levar eles na roça, por causa dos agrotóxicos, do sol, essas coisas assim. As crianças iam pra escola e no outro período iam prum outro tipo de escolinha, assim, pra aprendê, eles iam aprender artesanato, alguma coisa, borda, pinta, essas coisas, passava lá. Mas, só que era um projeto do governo, então, esse projeto não ia dura a vida inteira, então, o que eles fizeram, montaram um outro projeto para as mães, pras mães ir, pra quando esse projeto das crianças acabasse, hora que num tivesse mais isso, para que as mães pudesse trabalha onde elas podiam estar junto, com as criança assim junto. Daí, começamo lá no encapoeirado, começamo num lugar bem pequenininho, teve assessoria de fora, de São Paulo, os técnicos de fora, que tinha duas aula teórica e duas prática, começava às quatro e terminava às oito da noite por questão da lavoura. Aí, eu ia pra roça de manhãzinha, saia às seis hora, começava às sete na roça e ia até às três, daí das três eu ia lá pro curso, daí as menina tava estudando, mas tinha mudado pra estudar de noite e tava só a Josinha, que tava neste projetinho do PETI, as outras já tinham passado da idade que era só até os quinze anos. Daí, eles mudaro a escola pra noite, daí a gente vinha pra roça durante o dia, trabalhava o dia inteiro, às três hora ia pro curso, aí, eu e essa uma lá do Pará (Lourdes, IX-2). A Josimara não ia, porque era a partir dos dezoito que podia e ela tinha dezesseis na época, e ela trabalhava na agricultura com uma outra pessoa mexendo com horta, ia fazê feira na cidade com essa mulher, essa outra pessoa, e a gente ia lá pro curso. Ia lá, cansado, ficava das quatro até às seis sentado, cansado, alí ouvindo, alí tinha toda..., associativismo, tudo assim, como a gente começa um negócio, como que faz, como que não é..., tudo que envolve essas partes. Das quatro até às seis. Daí, das seis às oito era mão na massa, daí, era desse jeito que a gente massetou alí com a mão no pilão, essas coisa assim. Daí a gente começou, a gente preparava o barro, era todo mundo junto, todo o grupão junto. A gente começou com vinte e nove, e foi de semana em semana saia dois três, começava semana, saia dois três, permaneceu dezoito, daí, permanecemos em dezoito trabalhando e esse pessoal de fora, ficaro um ano com a gente, permanecero um ano trabalhando com a gente, assessorando, só vendo como a gente tava. Aí surgiu a ideia de formar uma Associação e ter um lugar de trabalhar todo mundo junto. Hoje, essas criança dessa época já é tudo casado, os filhos dessas mães que frequentava esse projeto do PETI hoje já casaro, têm filho tudo já, alguns já nem não moram aí mais e... Nós fumo... Aí veio vindo projeto, daí veio vindo projeto, assim, e daí que surgiu o grupo Arte nas mãos, surgiu o Arte nas Mãos (Lourdes, IX-3). Daí eu dava o tudo, sabe? Assim, mesmo sem deixar a lavoura, porque, assim... mas eu dava o tudo lá, era viagem, era fazia de tudo pra adianta o serviço na roça pra viajar, tinha vez que assim, não aguentava, ia fazê os dois e já tinha que fica meio que só lá, às vez eu já ia na quinta e voltava pra casa só no sábado ou domingo, e já..., assim, as forças já não tava permitindo mais assim (Lourdes,

IX-4). Nisso passou muito jovem aprendendo, aprendendo...depois trabalhava com a gente e saia e achava outro emprego, mas sabe conta a história de Apiaí que é da cerâmica e tal, assim, sabe? (Lourdes, IX-5). Então eu fiquei lá todo esse tempo, são dezessete anos, e, como eu falei, a produção pra mim já não tava dando, não tava dando pra mim concilia, então, já não tava dando certo de mim concilia, aí resolvi, vou trabalhar, se der pra mim trabalhar só na minha casa, se der pra mim trabalhar, conseguir, tudo bem, eu fico, se num der..., mas aí eu vô vê o que eu vou fazê, o jeito é..., mas daí, deu certo que eu consegui trabalhar, o jeito é, aí, e tô aí levando pra frente as arte, é... Eu chegava aqui em casa era nove e meia, dez horas. (Lourdes, IX-6). Daí, comecei a viajar, quando começamos a fazê artesanato o que mais gostava era de sai, viajar, vende o artesanato. A primeira viagem que eu fiz foi Ilha Comprida, eu num sabia nem Iguape onde era, conhecia male má Iporanga. Eu fui pra Ilha Comprida e fiquei 14 dias, a Josinha tinha 14 anos de idade, deixei ela e fui fazê temporada do mês de janeiro. Daí, gostei, vi que tinha público pro artesanato e gostei. O que eu mais gostava era de viajar, então eu ia pra lavoura, mais pra adianta serviço, pra ir poder fazer o artesanato, pra ir pras feira viajar. Nossa! Aquele Vale do Ribeira, ali, eu conheci tudo. Fui pro Rio de Janeiro, Salvador, tudo eu fui, divulgando o artesanato, divulgando a Associação, divulgando o grupo. (Lourdes, IX-7)

Daí, depois, daí tinha, como eu falei que eu não tava aguentando trabalhar na roça e no artesanato, roça e artesanato, daí, com o projeto do Instituto Meio foi quando precisou eu dedicar mais lá do que lavoura. Sem deixar a lavoura, só que mais lá do que na lavoura. Mas eu gosto de lavoura, não tem como eu deixar porque é minha origem também, minha origem é lavoura também - Heitor, tá levantando poeira... (neto brincando próximo) (Lourdes, IX-8). Daí, como eu não tava conseguindo produzir lá, eu acabei, acabei... tendo que deixar lá, é... (voz trêmula) Achar uma opção, e..., né? Deixava ou não deixava, mas isso levou meses, eu deixava, não deixava, deixava não deixava... Teve uma vez que eu pensei assim, acho que já tá bem encaminhada as coisas, eu acho, acho que eu preciso achar outro jeito de eu trabalhar sem deixa a arte, mas, eu achar um outro jeito de trabalhar. Aí uma das colega pego... A Marina, ela teve câncer de mama, daí, eu pensei, bom... Agora eu tenho que tá lá junto com eles. Fiquei lá, ela fez todo o tratamento dela e tal, aí, depois, quando fazia dois anos do tratamento dela, ela tava bem e está bem, tá trabalhando até hoje, foi uma outra, que, nossa! Que era nosso braço direito, também, pra trabalha em todo quanto é serviço da Associação, também, foi, pego por câncer de mama também. Aí, ela fez tratamento, mas ela não teve a mesma sorte que a Marina, ela ficou uns dois, três anos, mas a doença não teve jeito, ela num... Eu fiquei pensando... Não era o momento de eu deixa eles, eu tinha que tá junto lá... Na alegria e na tristeza, né? Tinha que tá junto mesmo, eu tinha que tá junto mesmo. Rosilene, era uma artesã nossa, era uma artesã muito dedicada, que ela trabalhou, tava com 42 anos me parece, mas ela se foi (Lourdes, IX-9). Daí, eu continuei, daí eu... tenho que, tá aqui junto com o pessoal, aí foi indo, foi indo... Daí, quando foi 2018, veio outro choque, tinha um menino igualzinho esse aí, fio da Josimara, aí, ele, quando tinha cinco aninho, ela tava grávida desse aí, quando esse aí nasceu uma semana, o outro ficou doente de uma hora pra outra, assim, foi ficando doente, o exame de sangue dando errado, dando errado, dando errado... Foi descoberto... Aquele ali tinha 15 dias de idade, o menino tinha seis ano, foi descoberto um tumor na cabeça que não dava pra operar, tinha o que fazer, já não dava pra fazer nada, a única coisa que dava pra faze era quimioterapia, radioterapia, cirurgia nem pensa. Num tinha o que faze, isso foi em 2018. Foi ano inteiro, isso foi em março, ele nasceu em março (apontando para Heitor), em abril foi descoberto isso. Eu peguei ele pra mim cuidar (Heitor), e a mãe cuidando do outro e eu peguei ele pra mim cuidar, até os oito mês ele

ficou na minha mão, da Josinha e do namorado dela. Nois que cuidava dele, desse aí (apontando para Heitor), e continuando mexendo, sem largar da cerâmica, mexendo com a cerâmica e tal e, dando uma força pra eles lá e a Josi lutando com o grupo também, estudando também e tal. Aí ele aguentou sete meses, quando foi em outubro de 2018, no final de outubro, acho que ela vai fala na entrevista dela, quando foi em outubro ele partiu. Ele deu uma melhorinha em julho, a gente ficou feliz que ele ia melhorar, não melhorou, daí começou a ir pra escola, daí daqui a pouquinho já foi paralisando denovo, paralisando, e foi só indo, indo, em outubro foi. Daí quando foi em 2018, bom, eu já... deu uma impactada, quando foi em 2019 eu já fui o ano inteiro se arrastando, se arrastando, e acho que foi aí que meu, acho que foi aí que eu não consegui mais se enturma no grupo mais, acho que minha cabeça, não sei, já não conseguia com o barulho, essas coisas, assim... sabe? Acho que, isso. E pra não causa, como deve ser comigo essas coisas, comigo mesmo essas coisa, então, antes de entra em atrito com o grupo, antes que aconteça alguma coisa, já que as coisas não tá dando muito certo, num tá... eu vou me afasta um pouco, trabalhar assim, sozinha pra vê o que que vai acontece, isso foi em novembro de 2019. Daí eu continuei, mas a gente nunca é a mesma pessoa como era, depois que acontece essas coisa na vida da gente, sabe? Da gente perde um membro, uma criança da gente. Aí a gente penso, eu pensava assim, nossa! Eu fico envolvida o tempo inteiro e muitas vezes num sobra tempo nem pra dá atenção pra família, os irmãos vem lá de longe e a gente só se vê, se conversa umas duas três horas, depois a gente... só envolvido no serviço, eles num vem nem dormi na casa da gente porque a gente acha essas coisa assim, ...Eu vô, sem deixa minha arte, sem deixa o serviço, sem deixa as coisa, sem para com a minha vida, mas vô da mais valor para as pessoas, assim, dá mais valor as pessoas assim, porque eu tava muito focada num lugar só. Daí, eu num, num dava certo, daí eu já num tava produzindo direito, eu num tava... então falei vô... eu vô me dedica mais pra família assim, sem deixa o serviço e bola pra frente, e fui, peguei eu já tava começando a trabalhar sozinha, peguei fui pra Belo Horizonte, fui pra Ilha Comprida, fiz mais umas viagem, daí já entrou a pandemia, eu tive que para de sair de casa, como se diz... ficar só entre família... aí, mas, mas tá indo bem graças a Deus, tá dando certo (Lourdes, IX-10).

A cerâmica é um trabalho muito bom, muito gratificante, a gente trabalha assim, depois vê as peças assim é muito bom (Lourdes, IX-11). Eu também sô mais à vontade até pra receber as pessoas, os amigos, a família. Eu tô mais à vontade, mais, assim. É mais tranquilo, tem esse tempo, assim. Então, mesmo esse tempo da pandemia com todos os cuidados a gente conseguiu receber algumas visita, o pessoal da escola mesmo, assim. Tinha um pessoal da escola que ia fazê um TCC e envolvia essas urna, e pediu se podia fazê e que viriam aqui busca essas urna, aí com os cuidados, vieram. E a gente continuou recebendo quem queria vim conhecer, quem queria fazer alguma coisa, que não dava pra faze assim on-line, a gente continuou, porque por ser um espaço aberto assim, livre assim, é bem mais tranquilo (Lourdes, IX-12).

Conrado: E nessa trajetória de luta e garra, o que é a criação cerâmica pra Senhora?

Lourdes: Ah, é dedicação..., é dedicação, valores e acima de tudo o Amor, né? É gratidão à tudo, à vida (Lourdes, IX-13).

Conrado: E suas inspirações para criar cerâmica, de onde vêm elas?

Lourdes: A inspiração vem da gente vê um... A gente que a inspiração porque a gente que... A gente... 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 o 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 (Lourdes, IX-14).

Conrado: Mais alguma mensagem?

Lourdes: Tô muito feliz com a presença de você aqui com a gente, porque aquele dia, a gente depois comentava, a gente tava assim, aí, do nada a casa já... nossa! A casa tava vazia, aí depois, já tava com bastante gente, tava conversando, né? Fazendo uma refeição junto. Isso é muito bom, um lugar assim é o que eu sempre queria, que as pessoas pudesse vir visitar, almoçar, jantar, conviver assim com a gente. Aqui, pode ficar até a semana inteira, porque eu sei que essas pessoas que vem, não vem assim do nada, por acaso e são pessoas especiais, importantes. Por isso que a gente têm essa total confiança de receber e assim... a família receber, tal, e assim, e isso é muito gratificante. Aí é o que eu sempre sonhei em querer chegar, aí. Daí, aos poucos a gente vai melhorando, assim, o espaço pras pessoas ficar assim, à vontade. É bem simprzinho, mas aos poucos a gente vai melhorando o espaço pra ficar mais à vontade. Eu fiquei pensando em vários nomes para o lugar, lua arte, recanto da lua, sabe? Poque aqui dá pra ver a lua de todos os cantos, é maravilhoso aqui à noite. Vamo coloca o nome de Recanto da Cerâmica, por que? Porque quando a gente fala Recanto da Cerâmica, quem pensar e for, não vai pensar que vai encontrar um lugar, assim que... é bem facilzinho, na beira da pista sem buraco, sem mato sem nada. Lá vai ser um recanto, recanteado, e é esse o Recanto. Esse é o Recanto, é o Recanto da Cerâmica. E desse recanto eu só mudo prum recanto eterno! (risos) Eu só mudo prum recanto eterno porque... (Risos) (Lourdes, IX-15).

Conrado: Já sou apaixonado pelo Recanto!

Entrevista X– Recanto da Cerâmica - Josimara

Josimara de Camargo Lima dos Santos

Conrado: Me conta um pouco da sua história Josimara.

Josimara: Ah, minha mãe já contou a maioria, né?... Então, Nasci em 87, tenho 34 anos, eu cresci aqui no sítio, aí, trabalhei na roça tudo, ia na roça com eles, que naquela época criançada podia limpa a roça, num é igual hoje que as crianças num pode ir na roça, nem que seja pra fica lá numa sombra eles num pode ir. Aí, então eu cresci na roça (Josimara, X-1). Teve até a época do curso que eu não pude fazê, porque eu era de menor, e eu queria fazê. Aí, eu já tava cansada de plantar tomate, aí, eu fui trabalhar com uma senhorinha que mora aqui perto, aqui na frente, acho que dá uns sete quilômetros, aí fui trabalhar com ela em horta. A gente ia pra cidade fazê feira de quarta e sábado. Aí lá eu conheci o meu esposo, aí começamo a namora, acho que a gente tinha dezoito ano na época. Comecei a trabalhar bem cedo... com treze anos, com ela eu trabalhei um ano e meio. Trabalhei com ela, gostava de trabalhar lá, foi bom, mas como não era registrado, aí já tava com mais de dezoito ano, aí fui embora pra São Paulo. Meu namorado foi primeiro, aí, daí, depois eu fui, fiquei um mês na casa da tia dele, aí meu tio arrumou um serviço pra mim numa churrascaria pizzaria lá, trabalhei de garçonete três anos. Aí depois desses três anos continuei namorando o mesmo rapaz, né? Aí a gente casou em 2013, aí sai da churrascaria e fui trabalhar em loja, nas lojas Renner, trabalhei dois anos e meio lá. Aí eu engravidei do Pedro, aí quando ele nasceu a gente resolveu vir embora, porque uma creche lá era muito caro e só nós dois pra cuidar dele era muito difícil, aí viemo, ele tava com quatro meses e a gente veio embora. Aí ficamo, eu fiquei um bom tempo sem trabalhar essa época quando a gente veio embora e meu marido foi trabalhar, ele ficou trabalhando no posto de gasolina depois entrou em outra

firma e eu fiquei em casa, sabe? Só que a gente muitas vezes não entende por que fica tanto tempo em casa assim, aí eu fui ficando com Pedro, a gente levava ele pra escola, ele ia pra creche. Aí quando ele tava com uns quatro meses eu fui trabalhar numa pousada, ali na cidade, aqui de Apiaí. Fiquei pouco tempo, uns quarenta dias, uma paradinha que tinha na época. Aí fiquei lá um tempo, esses meses, aí saí de lá, aí num precisou mais de mim, né? Aí, logo entrei nesse outro serviço, trabalhei nesse restaurante Ponto Cego, trabalhei seis anos em meio, quase sete. Aí a minha sogra deu uma casa que eles tinha pra gente mora, aí gente reformou toda ela, que tava bem desajeitada, baqueada, e a casa é nossa agora, graças a Deus. Aí, né? Quando foi em dois mil e... aí eu continuei trabalhando, aí quando eu engravidei do Heitor, 2017, o Pedro queria, sabe, um irmão, mas a gente não sabia o quê que ia ser o Heitor, a gente não conseguia vê, só quando ele nasceu, fez vários ultrasons, mas ele não queria aparecer. Aí, em 2018... Aí, eu saí de férias no mês de fevereiro, e passei o Pedro no médico, porque ele andava meio magro, assim, meio chorão, bebia muita água, dava até aflição de ver ele beber tanta água. Aí eu peguei e levei ele no pediatra. O pediatra falou que ele tava tudo normal, num sei o quê, sabe? Fez os exame, deu um pouquinho alterado. Aí peguei no mês de... Aí tudo bem, quando no mês de março, no dia 27 de março o Heitor nasceu, foi cesária, foi lá no hospital tudo tal, aí... Aí ele nasceu, e eu muito preocupada, queria muito ir embora, tava muito preocupada com o Pedro, nossa o Pedro, eu tava muito pensando nele, porque ele andava muito tristão assim... Aí pronto, daí eu peguei passou os três dias, fui pra casa e o Pedro veio assim, sabe? Aí quando foi o dia 11 de abril, não, daí teve um dia que eu vim pra cá, acho que foi dia 8 de abril vim aqui na casa da mãe. Ah mãe Pedro num tá muito bão. Daí a mãe ficou cuidando do Heitor e eu fiquei com o Pedro o dia inteiro, achei que ele tava com ciúmes, assim... Aí ele pegou e... e daí fomo pra casa da minha tia, aí ele tava assim, de um jeito muito ruim, sabe? Ele comeu um bolinho de chuva lá e tava com uma sensação muito ruim. Aí esse dia levei ele no hospital, aí medicaram ele lá e mandaram ele de volta pra casa, e... Aí outro dia... Daí outro dia minha sogra levou ele no hospital de novo, aí ele ficou cinco dia internado, falaram que ele tava com laringite, e... Daí, sabe, levava ele pra escola e ficava meio chorangão, aí eu ia busca ele, aí teve uns dias que ele veio da escola assim, caindo assim, aí levei ele no hospital, aí... No hospital, fizeram uns exames, levaram ele pra Sorocaba, fez a tomografia e falaram que ele tava só com laringite mesmo, aí tudo bem. Aí nós fomos pra casa, passou uns dias, e ele ficou ruim de novo, a mãe até que ficou com ele no hospital, ficou vários dias, acho que foi cinco dia a mãe ficou com o Pedro. Aí, teve um dia que transferiram ele de hospital, dia 19 de abril de 2018, aí chegou lá, e um outro médico que atendeu ele e disse assim que ele tava com a coordenação muito estranha. Aí, quando foi pra lá já deram um diagnóstico e ficou internado no hospital uns três dias, e veio pra cá os médicos falaram que não tinha o que fazê, aí, né? Daí eles falaram bem assim que ele tava com um tumor na cabeça, aí eles pegaram, né? E falaram, mas num tem o que fazer, esse é um negócio que não dá pra fazer cirurgia, é só por Deus mesmo, eles falaram. Daí fizemo uma ressonância, ele fazê um tratamento lá, radioterapia, aí deu uma melhoradinha, isso em maio começou, aí foi até julho, em agosto ele já tava bom, voltou pra escola. Aí em setembro ele ficou já começou a ficar ruinzinho de novo, quando foi em outubro de 2018 ele faleceu. Aí eu me afastei do serviço, a minha mãe ficou cuidando do Heitor lá em casa, e fazia as pecinha dela lá, e daí o Heitor se criou pela mãe, sabe? Essa época. Foi uma época muito difícil, sabe? Hoje eu já falo com tranquilidade, sabe? Porque como se diz, já chorei bastante, já. Mas, daí quando foi dia 27 de outubro de 2018, o Pedro faleceu. Aí, nós levamo ele pra Sorocaba, porque dia 26 ele ficava só deitado, num comia, então a gente levou ele pra ver se ele tomava um soro, mas daí naquela

noite, eu amanheci batido, passei muito mal naquela noite, meu marido foi, mas ele dormiu numa pousada porque num podia ficar os dois no hospital, aí quando foi umas duas horas da manhã a enfermeira falou que eu podia chama ele pra ficar lá comigo, aí eu liguei pra ele, mas ele falou que não ia nada. Daí quando foi umas 5:40 da manhã, o Pedro tava se batendo, meio assim, se batendo, se batendo. Aí eu falei bem assim pra ele: Pedro a mamãe tá aqui, mas pode descansar filho, você lutou muito. Aí, naquela hora ele faleceu, eu saí correndo, chamei a enfermeira, mas daí já num... Aí, eu liguei pra uma amiga minha que eu tinha lá em Sorocaba, ela foi lá, aí a gente veio e velamo o Pedro. Aí... E no dia 27 de outubro, o mais incrível, é que o Heitor fazia sete meses essa época, daí, é uma data assim, sabe? É muito próxima, sabe? Daí, passou um tempo, daí um dia minha mãe falou bem assim: Vamo lá Ma, no barracão, fazê umas pecinha, daí eu vim, sabe? Eu tava fastada, voltei a trabalhar só em fevereiro do outro ano, continuei afastada, daí vim, comecei a fazê umas pecinha, daí fui fazendo, sabe? Daí por diante, fiz, fiz minhas pecinha (Josimara, X-2). Aí, voltei a trabalhar. Aí, depois veio a pandemia, daí já, como diz, agente foi, começo a perder vários amigos nossos, a Maria mesmo, que foi muito difícil, porque ela é uma pessoa que... Eu faço umas florzinha, sabe? Um florzinha, e quem me ensinou a fazer essas flores foi a Maria, daí... Aí um dia eu tava lá no barracão e eu falei: Maria, como é que faz flor? Aí ela me ensinou, me ensinou a fazer umas pecinha de flor (Josimara, X-3). Até antes de eu ter ido embora pra São Paulo, uma vez que eu quebrei meu pé, fiquei fazendo umas mil bolinhas pra passar o tempo, sabe? (risos). Aí depois disso, o ano passado, em junho do ano passado eu fui mandada embora por causa da pandemia, aí eu fiquei desempregada, daí eu vim pra cá (casa da mãe), fiquei um tempo aqui, com a mãe aqui. Daí meu marido ajudou a construir a cerca envolta da casa. Aqui no sítio tem muito serviço, sabe? Aí ajudamo a mãe a cuidar das coisas dela, e fomo ajetaninho. Aí, fomo fazendo umas pecinha (Josimara, X-4). Daí, eu voltei a trabalhar acho que foi no mês de setembro, fiquei até fevereiro deste ano, só que daí eu tava sem registro, tava recebendo meu seguro só, aí recebi e ele me mandou embora este ano de novo, mês de fevereiro, dia seis de fevereiro, um dia depois do meu aniversário, aí ele me mandou embora. Aí, eu fiquei em casa, e falei, vô fazê umas peças, aí fazia umas peças. Fazia, trazia pra cá, alisava em casa tudo, trazia, a mãe queimava, às vezes ficava aqui uns dias ajudando a mãe a terminar os dela e, o Heitor, o Heitor até, também, só ficava em casa, eu num vinha muito por causa que, daí, nesse tempo de pandemia, aí como eu falei pra você, eu tava ajudando a minha sobrinha, que a... como diz a história, ela não tem mãe, mora com os avós dela... a mãe dela foi embora e deixou ela aí, sabe? E ela tem um irmão também, tamanho do Heitor, um priminho, também a mãe dela foi embora e deixou os dois, cada um com pai separado, mas nenhum assume a responsabilidade e as crianças ficam com meus sogros, filhos da minha cunhada. Daí, minha sogra trabalha fora e eles fica com meu sogro. Agora minha sobrinha vai para a escola, ela entra uma hora, esses tempos atrás eu dava aulinha pra ela todo esse tempo que não ia pra escola, e graças a Deus nós tamo aí, graças à luta. Bastante coisa... É Deus que dá força pra gente seguir em frente, sabe? Pra gente continua, às vezes a gente para assim e chora bastante, porque a vontade da gente era ter nossos dois filhos, porque nós sonhamos em ter nossos dois filhos. Aí...

Conrado: Obrigado, Josimara, sua história é de garra e força. Quando você me contava sua trajetória houveram momentos em que a prática cerâmica esteve presente em seu cotidiano. Atualmente é seu ofício, por isso queria te perguntar, o que é a cerâmica pra você?

Josimara: Na cerâmica você esquece tudo quando tá fazendo, sabe? Acho que ela ajuda muito a gente, sabe? Ela é como se ela fosse assim uma terapia pra vida da gente. Você dorme melhor, tudo essas coisa, que você tá fazendo, porque você se dedica tudo, sabe?

Aí, quando você tá fazendo cerâmica você não pensa em mais nada, você pensa que daí vai saí aquilo que você tá planejando, cê pensa... (Josimara, X-5). Cê pensa que vai saí um vaso, aí, e no final às vezes muda no caminho, mas sempre é aquilo que você tá pensando. É igual hoje, eu levantei, aí eu tava fazendo dois vasilho lá em casa, fiz até, fiz dois vasilho, aí cheguei aqui, a panela ficou meio... igual ao vaso, porque eu tava pensando nos vasilho que eu fiz (risos) (Josimara, X-6).

Conrado: Essas inspirações vão tomando formas então, mas me diz, o que é a criação cerâmica para você?

Josimara: Olha, assim, a gente observa bastante coisa, sabe? Às vezes você vê uma peça, diferente, tipo... Na casa da minha sogra mesmo tem um joguinho assim de, tipo canequinha, mas é diferente, daí eu falei pra mãe, olha mãe tirei até uma foto pra mim fazê uma igual, mas não fiz ainda. Aí nas coisas assim, sabe? Até uma folha assim, simples que você vê... Você vê o formato de uma pecinha daquele jeito, um desenho, a natureza. Porque dá uma paz fazer cerâmica, dá uma paz pra gente, é muito legal (Josimara, X-7). E, é uma inspiração para os mais novo que tá começando. Que nem o Heitor mesmo que tá crescendo no meio e ele já pega já, às vezes ele faz uma coisinha assim, e fala pra vó: agora falta o olho, no porco ele fala assim, às vezes pra vó. Vô lá fazê o olho. Daí ele vai lá. Daí, teve um dia que ele pego um porco da minha mãe, foi lá e fez um risquinho assim, sabe? Com o dedinho, a unhinha dele assim, e a mãe: Eu num tinha pensado que podia ser uma sombrancelhinha mesmo em cima do olho do porco? Então eu acho que... E a minha sobrinha a Izabele, ela pega a pecinha, sabe? E ajuda eu a dá o alisamento, ela alisa assim, fica bem alisadinho, depois é só eu ir com a pedra e o plastiquinho pra finalizar e fica bem alisadinha as coisas dela. Então, acho que a cerâmica é o futuro, é um futuro bom pras pessoas, pros jovens. É igual quando eles começaram, não tinha muitas pessoas que fazia cerâmica e hoje já, tem bastante gente que faz (Josimara, X-8).

Conrado: Que assim prossiga! Obrigado Josimara!

Entrevista XI – Recanto da Cerâmica - Josinalva (Josinha)

Entrevista Josinalva (Josinha)

Conrado: Josi, me conta um pouco de sua história.

Josinalva: Eu sempre fui pra roça com a mãe, desde criança, e aí quando eu tinha uns sete anos ela começou a trabalhar com artesanato, aí ela saía e ia pras feiras, ela e a minha outra irmã mais velha, elas iam pras feiras e eu ficava com minha irmã do meio e meu pai, aí eu fui me interessando por esse processo, sabe? Aí, quando eu tinha acho que uns dez anos a mãe começou a deixar, às vezes ela ia viajar e ela deixava algumas pecinhas para eu dar o acabamento, aí eu ficava aqui em casa assim, depois que eu saía da escola e ia dando o acabamento, sabe? E assim foi (Josinalva, XI-1). Aí, meus avós moravam ali em cima também e eu sempre ficava com eles quando a mãe saía pra feira, sabe? Aí quando eles faleceram eu tinha uns quatorze anos, e aí fechou a casa, ficou sem ninguém morar ali e a mãe não queria me deixar sozinha aqui, por que aí... ela... Aí ela começou a me levar pra associação, aí eu ia todo dia, todo dia eu ia, já levava minhas roupas pra ir pra escola, porque eu estudava à noite essa época, com quatorze, quinze anos estudava à noite, aí, já levava minha roupa e a gente ia andando a pé até a associação, aí eu ficava lá o dia todo e aprendia a fazê as peças. Desde cedo, tipo nove horas da manhã a gente ia, aí eu ficava lá o dia todo, se arrumava lá, ia pra escola, chegava em casa onze e meia da noite, né? Lá pegava o ônibus, descia pra escola e depois vinha embora onze horas (Josinalva, XI-2). Aí, eu comecei a participar também dos eventos, sabe? Das feiras, dos Revelando, e eu comecei a gostar bastante, sabe? Das feiras, porque é muito... assim, enriquecedor, a gente adquire bastante experiência

(Josinalva, XI-3). E também os cursos que teve, assim, tinha vários cursinhos, né? De empreendedorismo, os cursos do Instituto Meio, sabe? Precificação, design, eu gostava de participar, tinha sempre (Josinalva, XI-4). E aí, quando eu terminei o ensino médio, no outro ano eu continuei a fazer as peças, e aí, eu comecei a fazer um curso técnico de administração lá da ETEC de Apiaí. Aí nessa época a gente não tinha carro, não tinha carro, né. Aí eu ia de manhã para a Associação, ficava lá, levava minha roupa de novo, mas eu tinha que ir a pé lá da Associação até lá na encruzilhada da Barra do Chapéu pra mim pegar o ônibus, pra ir, é longinho, uma hora caminhando, saia três horas da Associação e chegava quatro e meia no ponto. Aí eu pegava o ônibus e ia lá pra cidade, mas fiz isso durante um mês. Eu tava querendo aprender a andar de moto, né? Aí eu caí de moto, quebrei a perna... Caí. Já tinha idade pra carta, tava no processo de tirar a carta, eu caí aqui, tava indo de moto pra associação de moto, aí eu ia com o pai primeiro aí ele vinha buscar a mãe, pra vim. Porque eu queria aprender a andar de moto pra mim ir lá pro curso, né? E aí, eu caí de moto um dia, quebrei a perna, fiquei quinze dias internada lá em Sorocaba, fiz cirurgia... Aí que passou um, dois meses, eu já estava melhor e a Lia que trabalha no turismo na época, trabalhava no turismo de Apiaí, que já me conhecia porque desde pequena eu já estava ali na Associação, aí, que ela me chamou pra trabalhar na lojinha do Artesanato, e olha que nessa época eu tava até de muleta ainda por causa do acidente. Aí, eu toquei ir, aí fui, ficava lá o final de semana, e aí, eu parei um tempo lá com minha irmã porque ela mora lá em Pinheiros que é mais perto da cidade, né? (Josinalva, XI-5). Aí, eu fiquei um tempo, eu ficava só lá, nem vinha pra cá. Aí passou um ano mais ou menos, daí, depois que eu tirei carta, eu comecei a ir e vir, sabe? Na verdade, eu ia na quinta e voltava no domingo, daí, porque eu trabalhava de quinta a domingo, então eu saía daqui na quinta-feira, aí de quinta a domingo ficava lá com minha irmã. E aí domingo eu voltava embora à noite aqui pro sítio. Aí em 2019 que eu casei e fui morar ali, daí o ano passado a lojinha passou pra Associação e eu comecei a trabalhar no fundo social, aí, e eu vou todo dia agora, vou e volto de carro.

Conrado: A lojinha era da prefeitura antes?

Josinalva: A lojinha era só da prefeitura, quando passou pra associação me tiraram de lá, pois como não sou concursada, me passaram para o fundo social. Gosto de lá, pra mim, que cresci na área de artesanato, turismo. Porque eu fiz um técnico em turismo também, finalizei em 2018 (Josinalva, XI-6). Foi em 2018 que meu sobrinho faleceu, aí eu quase nem vinha pra ficar ajudando minha irmã. Depois eu casei e aí que eu vim ali pra casa. Ele era daqui de perto da cidade, e ele fez a casa ali. Ele tem um irmão que mora aqui e por causa da mãe morar aqui ele fez a casa aqui. É, a mãe... A minha, mesmo, pra mim sempre foi uma inspiração, né? Porque ela é uma pessoa muito guerreira, e ela nunca teve medo de enfrentar as coisas, como ir prum lugar totalmente diferente ela topava e ia, muitas vezes sem dinheiro. É teve uma vez que ela foi prum evento que não tinha dinheiro, tinha que esperar vender pra poder comer, bem no início, e sempre admirei isso nela, de enfrentar (Josinalva, XI-7).

Conrado: E o que é pra você a cerâmica, o que é isto, a cerâmica em sua vida?

Josinalva: Olha, é muito bom, né? Porque eu já cresci no meio disso, então... Eu fui aprendendo, me aperfeiçoando e através dela eu pude conhecer muitas coisas diferentes pela cerâmica. Quando antes, bem no comecinho, com quinze anos eu fui viajar lá pra Goiânia, então são experiências, acho que a cerâmica traz muitas experiências diferentes. (Josinalva, XI-8). Tanto no momento que você ali tá fazendo, que você acaba esquecendo do mundo, então também é um escape, né? (Josinalva, XI-9). E as outras possibilidades que ela traz da gente conhecer pessoas, viajar, conhecer outras cidades divulgando a cerâmica, divulgando a cidade, divulgando essa cultura, né? Porque eu acho muito bonita essa cultura. Acho que tudo que eu sou hoje foi através da cerâmica,

na verdade até meu marido eu conheci na época que eu trabalhei lá no artesanato (Josinalva, XI-10). Ele era servente de pedreiro na época, aí ele tava trabalhando lá na obra, mas aí, depois de bastante tempo que eu fui começar a namorar ele, sabe? Mas, que eu conheci ele foi lá.

Conrado: Olha! E com suas demais amizades, como foi esse reconhecimento?

Josinalva: Foi interessante, tanto que a mãe foi dar um curso na escola da família e minhas amigas participaram também, sabe? Elas chegaram a ir na associação, até na associação chegaram a ir um tempinho. Aí tem uma que hoje mora em Curitiba e eu tenho bastante contato com ela ainda, daí ela sempre vem aqui ainda, visita aqui visita a associação (Josinalva, XI-11).

Conrado: E elas sempre souberam que é uma fonte de renda?

Josinalva: Sim... e depois as outras amizades que foram surgindo também, surgiu bastante amizade por causa da cerâmica também, de outras que pessoas que a gente vai conhecendo. É sempre a Josi do artesanato (risos) (Josinalva, XI-12).

Conrado: E você se identifica como artesã ou ceramista?

Josinalva: Eu acho que ceramista. É uma boa palavra.

Conrado: O que é a criação cerâmica para você?

Josinalva: Porque 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 ela, 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-13).

Conrado: E o que é a criação cerâmica?

Josinalva: A imaginação vai surgindo, é... Vai surgindo. É muito prático mesmo, sabe? Que às vezes cê... Que nem a minha irmã, hoje ela foi fazer uma panela, daí ela disse assim, essa panela num tá parecendo uma panela, tá parecendo um vaso (risos). Muitas vezes você começa um produto e naquele dia cê não consegue fazê aquilo, sabe? Parece que é uma coisa que vem da própria argila, do próprio barro, é uma coisa que ele mesmo vai inspirando naquilo que ele quer ser moldado (risos), e aos poucos ele vai surgindo, a peça (Josinalva, XI-14).

Entrevista XII– Bairro Mineiros/ Arte Loose - Diná

Conrado: Me conta um pouco de sua história, Diná.

Diná Loose: A gente, quando a gente morava em Bom Sucesso de Itararé, meu esposo trabalhava num pinos, né? E daí, a gente saiu daquela fazenda do Pinus que era 6 km de Bom Sucesso, saiu da Fazenda de Pinus e foi morar mais próximo da cidade de Bom Sucesso de Itararé. A gente morava na fazenda e a gente era vizinha de uma fazenda da horta da prefeitura lá, em Bom Sucesso, e daí, lá, tinha uma menina que fazia, que mexia com essas peças de barro, né? A gente enxergava o forno da prefeitura de Bom Sucesso que era dentro desse lugar, desse terreno. Aí teve um dia que eu fui visitar ela e vi, que coisa mais linda essas peças de barro. E daí, sempre que eu ia lá eu ia dar uma olhadinha nas peças dela, ficava olhando, namorando as peças dela, mas daí, meu esposo sempre ganhava pouco, não tinha nem condição de levar uma peça para casa, né? Mas vez em quando, ia namorar as peça dela (Diná, XII-1). Daí, um dia ela falou assim, nossa! Você tem tanta vontade de fazer as peças, será que você não aprende? Aí, eu falei, mas eu nunca mexi, nunca vi. Não, mas eu acho que você aprende, sim! Um dia eu vou lá para ensinar você. E um dia ela foi lá ver se achava argila, lá onde nós morava tudo. E tinha um riozinho lá e fomo tirar argila lá, e saiu aquela meleca mole, e lutemos e lutemo e não conseguimos, não saiu nada aquele dia. Porque a argila não era própria, porque era direto da água e não era própria para isso. Aí, um dia ela trouxe uma bolota

de barro da casa dela mesmo. Daí, ela falou assim, ah! Vamos tentar essa aqui, é mais firme, que é a que eu uso. O nome dela é Marizete. Daí, ela falou assim, eu acho que você aprende, você tem vontade, sim, eu acho que você consegue aprender, pela vontade que você tem de você ter peça e achar bonita (Diná, XII-2). Então, tá! Aí, pegamos aquela bolotinha de barro, fomo daninhando (se divertindo) e alí começo o gosto, né? (Diná, XII-3). Só que daí, devido as correria, Marizete era empregada na horta da prefeitura e ela fazia na horas vagas dela, né? Então, não tinha aquele tempo para me ensinar, nem nada, então, eu procurei, aí, querendo fazer, né? Daí, um dia conversando com o patrão nosso, ele..., sempre quando ele chegava de viagem, tinha um encarregado que falava assim: Ó as pecinhas que ela está fazendo artesanato e as coisa... E daí, sempre assim, se eles gostava, que tipo, se ajudasse a pessoa aumentar renda, podia ser retirado do sítio próprio deles. Daí, ele falou assim, ah! Nós vai dar uma ajudinha, então vamos fazer um forninho para eles, né? Aí, eles trouxeram o material, tudo, e a gente acabou fazendo um forninho. E assim, a gente tinha já o nosso forninho, era bem pequenininho, mas já dava para queimar ali. Porque antes, nós tinha que viajar lá uns 8 ou 9 km, nós pagava um carro para queimar as peças numa outra senhora. Aí, nós pagava a senhora para queimar para nós, a senhora para tirar lenha. Era tudo pago, porque era muito longe e a gente não tinha um carro, não tinha uma moto, não tinha nada. A gente pagava tudo, né? Então, ia ficando difícil, né? Essa senhora chamava Dona Zilda, é uma que tem umas peças no artesanato, que ficou das mestras, hoje ela não faz mais, mas era Dona Zilda que queimava para nós (Diná, XII-4). Mas daí, então, um dia essa Marizete e eu queria aprender e daí, tipo assim, no começo é tudo muito bonito, de repente, eles acharam que ia ter mais um concorrente e que eu não queria aprender só porque gostava, só porque eu queria ter uma peça, eles acharam que eu queria ter algo mais, e aí, foram se fechando as portas, aí, o pessoal não queria mais ensinar, não queria, né? (Diná, XII-5). Aí, tinha vez que uma senhora, lá, foi me ensinar fazer do começo uma galinha. Para galinha, pega umas tripinha, vai puxando com sabugo e fecha aquela bola, aquela bola oca, fechada, ela tem que ficar com ar lá dentro, fecha todinha dentro, ela é oca pra fazer as galinha. Lá em Bom Sucesso, fazia muita galinhinha. Daí, é..., eu batia, às vezes, a semana para fazer uma galinha. Fazia uma parte dela, caía, eu chorava, ia lá e orava, pedia para Deus ajudar e foi indo, e foi indo assim (Diná, XII-6). E daí, a gente acabou fazendo o forninho. Aí, um dia Marizete falou assim, olha, a gente vai tão longe para queimar as peças, e, a gente..., que nem, a Marizete também levava nessa senhora para queimar, né? E aí, a gente precisa pagar ela para tirar lenha, porque a gente não consegue ajudar, né? Porque, não é justo ela fazer tudo de graça para gente, então, a gente pagava em tudo. Então, a Marizete falou assim, agora que você tem o forninho, vamos tentar queimar, você topa? As peças é minha e sua, se quebrar, nós vamos fazer um acordo, né? Nenhuma de nós sabe. A Marizete falou assim para mim, eu já vi queimar algumas vezes, mas eu nunca queimei sozinha, você topa de queima? Eu falei topo, né? Daí, já tava o forninho lá onde a gente morava, ela trouxe todas as peças dela, enformamos e foi a nossa primeira queima. Depois dali a gente continuo queimandinho do nosso jeito, né? Do jeito que a gente aprendeu e fomos indo (Diná, XII-7). Daí, nesse tempo, a gente pegou e veio embora de lá, depois que as coisa já tava se enganchando, pegando o jeito lá..., e depois a gente veio embora de lá, né? Depois que as coisas já tava assim, enganchando lá, a gente saiu e veio embora de lá e veio para cá começar do nada. Daí, a gente já não tinha forninho, não tinha nada, né? Daí, a gente começou tudo novamente. A gente tinha um dinheirinho reservadinho, aí, com esse dinheiro meu esposo fez o barracão do forno, ele mesmo construiu o barracão ali, daí nós fizemos o forno. Daí, quando fez o forno, foi outra luta, porquê o pessoal dizia que forno quadrado não dava certo, não aprovava e, depois, nós já tinha feito o forno, depois que já tinha

feito o forno o pessoal vinha e falava, onde está a cabeça de vocês? Forno quadrado não dá certo, isso, aquilo... Daí, a gente tinha até algumas péssimas panela, não tinha nem tampa, a gente queimou, acabou queimando para fazer o teste, para ver se dava certo, porque se não dá certo, pronto... Porque, daí, a gente tinha gastado o último nosso ali, né? Então, se não tivesse certo, não tinha mais o que gastar. Nossa! Foi a queima melhor. Parece que Deus abençoou tanto aquela queima, que foi, né? Foi uma queima tão bonita, e o forno, não era por ser quadrado, isso num é o que dava diferença, né? Na verdade, foi o jeito de criar ele, porque a gente não conhecia. Porque esse forno que o pessoal tem aqui, foi um projeto que a Intercement fez com eles, né? Então, é uma coisa mais nova. E o forno quadrado, ou redondo, que seja, é que é feita no barranco. Porque lá em Bom Sucesso ainda tem os forno dos antigos, que se você for lá, você vai ver os forno antigo no barranco, então, eles escavavam no barranco, daí, na parte de baixo eles cavavam ela e fazia a boca do forno, né? E daí, que eles deixava uma camada de terra assim, socava aquela camada, fazia os buracos, e lá elas cavavam pra você pôr as peça. Ainda tem os forno lá assim, então, a gente imaginando lá, aqueles forno antigo, acabamo fazendo assim, né? E daí, fizemos a primeira queima e deu certo, e é o que a gente queima hoje. (Diná, XII-8) Só que aí nessa parte da queima, a gente sofria também, porque o pessoal, não sei, não digo por maldade o que foi, eles não queriam ensinar a gente a fazer bem certinho como seria, né? Muita coisa a gente vai aprendendo sozinho. Então, eles dizia para gente, quando terminasse a queima tinha que terminar toda brasa de dentro do forno, não podia deixar aquela brasa lá dentro. Então, meu esposo puxava com a enxada. Pegava enxada puxava com a enxada e ficava brasa, mas um tanto lá dentro. Mas, eles falaram que não tinha que deixar nada, então era tudo meio corrido, porque eles diziam que, se não, dava problema na peça, aquele monte de coisa..., e a gente acabou acreditando e fazia isso. Daí, um dia, comentando com o Cido, a gente já tava aqui (Bairro Garcias - Apiaí), comentando com Cido, lá do Artesanato, comentando com ele, nossa! Cido, a parte mais difícil da queima é arrancar aquelas brasas, lá, o Aparecido (marido) fica no meio do brasido e a botina dele fica até fumaciando. Porque tinha que tirar, tinha que tirar rápido, porque diziam que não podia deixar de tirar. Aí, o Cido falou assim, nossa! Mas, isso não procede, é história! Porque, geralmente, a queima precisa da caloria, você tem que até fechar o forno se for possível, para não entrar um vento. Você não pode tirar a braza de lá, se você tirar toda a caloria de lá, qualquer coisa que der, aí que você vai prejudicar as peças. E melhorou, e era isso mesmo, daí melhorou, nossa! A gente sofreu muito tempo com essa parte (Diná, XII-9) Aí, depois a gente conheceu a Loíde, por acaso. Mas, a gente já tava por aqui e a gente trouxe um pouco de barro de Bom Sucesso. Logo depois que a gente veio, trouxemos barro de lá, daí, o barro foi indo, foi usando, fazia bem pouquinha peça, mas, daí eu trouxe pouco barro. Foi um barro que a gente trouxe na mudança, né? Daí, o barro foi se acabando e a gente começou a ficar preocupado onde achar o barro, né? Que não tinha barro, daí a gente não tinha barro, daí a gente ficou muito preocupado, porque a gente não conseguiu barro, procuramos, eu e meu esposo, procuramos em todo vale aqui do sítio, na baixada que tem água, tudo aqui no sítio. Não encontrava o barro e a gente preocupado que o barro tava acabando, e ele também tava desempregado e ia precisar também começar a trabalhar junto, né? E as argilas já tava muito pouca, já... Aí, um dia veio umas visita aqui na casa da minha mãe, evangélica, daí, eles fizeram uma oração e chamaram a gente para participar, e nisso, depois que levantou da oração, o irmão falou assim, pregou, tipo, para gente, e falou assim, vocês tão muito preocupado, Deus mostrou pra mim, com a matéria-prima. E ele então, nem nunca tinha conhecido nós, não sabia como que nós trabalhava, nem nada, e falou, se você tiver fé no coração, Deus vai fazer nascer a matéria-prima onde não tem, para mostrar para vocês que de Deus não

se duvida. Aí, passou, com o decorrer dos meses passando, meu esposo subiu no alto do sítio, lá na montanha, e descobriu em cima da pedreira o barreiro. Daí, existe o barreiro até hoje, lá, que é aonde a gente tira a argila, de lá (Diná, XII-10). Daí a gente já tava fazendo as peças, né? Pouco, né? Porque a gente tava no começo, porque não tinha uma prática, aí, então, meu esposo ficou desempregado, ele tinha vontade de ajudar, mas não conseguia fazer as peças em rolinho, né? Ele não tinha habilidade para isso, então ele falou assim, se eu tivesse um torninho, quem sabe com a ajuda do torno eu não conseguiria, né? Aí, a gente conseguiu um empréstimo no Banco do Povo e, aí, tinha minha tia de idade, que já era aposentada, que precisava de um avalista, né? Aí, minha tia foi lá para nós, garantiu nós, lá, e com a graça de Deus a gente pagou tudo o torno. Meu esposo começou bem pouquinho as peças dele, bem pequenininha assim, na vontade também. Não tinha feito um curso, não tinha ninguém para ensinar, não tinha visto, começou na vontade, foi aprendendo, montando as ferramentinha dele (Diná, XII-11). Aí, nessa época nós trabalhava no barracão da minha mãe, é um barracão que eles cederam para nós, o barrancãozinho, a gente chama de amarelinho porque ele é pintado de amarelinho, até hoje manteve a cor dele. Esse amarelinho pingava bastante e toda vez que chovia, nós tinha preocupação de cobrir todas as peças, tudo às vez, porque pingava em tudo e a peça, se ela não for ainda cozida, se ela não for assim para o forno, ela derrete. Daí, depois dessa época, a gente ainda tava no amarelinho e meu esposo falou, ai..., não tem como, se a gente conseguia de novo um dinheirinho para gente montar um lugar para trabalhar, porque desse jeito tá difícil, porque desse jeito não tem o que fazer... E o espaço era pequenininho, e eles usavam o espaço junto (sogra e sogro), também, né? Daí meu esposo cotou no Banco do Povo. Aí, por causa que a gente tinha pagado tudo certinho no primeiro empréstimo, a gente então conseguiria um valor a mais, um pouco a mais, já aumentava mil reais a mais, né? Aí, foi, compramos a madeira e foi montado o ateliê onde nós estamos. Aí, nessa época, onde a gente montou o ateliê, ainda não tinha porta, não tinha pintura, ainda não tinha prateleira, não tava com nada (Diná, XII-12). Um dia, levando as pecinhas na lojinha do portal, encontrei à noite a Loíde. Ela estava lá, uma artesã já antiga e a gente não conhecia ela. Daí, conversando, ela falou assim, nossa! Cês faz peça? Nós falamos, nós fazemos. Ela, nossa! Que pecinhas bonita! Ela falou para agradecer, porque nossas pecinhas não era bonita, nada (risos). Daí ela falou, nossa! Que pecinha bonita, ela falou assim, eu também fazia, teve um tempo que eu fazia. Mas eu falei, porque você não faz ainda? E ela disse, porque agora eu moro na cidade, não tenho espaço, não tenho forno, é difícil fazer fumaça no vizinho..., o vizinho não gosta. Aí eu falei, vai fazer uma visitinha para gente, vê se você gosta do espaço e se você gostar de lá, e achar que dá pra fazer lá suas peças, se der pra você fazer suas peças para você, a gente não vai cobrar nada, só..., Tipo assim, vamos te ajudar, né? Mas tipo, não precisa pagar nada do espaço, nem nada, usa lá. Ela veio, gostou muito (Diná, XII-13) Aí ela falou, por que que não muda para cá? A gente ainda tava no amarelinho, não tinha nem mudado aqui, mas ela gostou muito e falou porque que não muda para cá? Ah, não..., porque a gente ainda queria fazer prateleira. E ela disse, eu, para mim, hoje já mudaria. Tipo assim, ela deu um empurrãozinho no meu esposo, porque ele queria mudar com tudo arrumadinho, tudo certinho. Daí, a gente acabou..., já mudamos para cá e nisso a Loíde, veio para cá e começou. Aí, na época a Loíde pegava o barro lá de Itaoca, o barro de lá. Aí, depois, teve um desmoronamento lá em Itaoca, que aconteceu assim, pela chuva, né? Rolou uma montanha lá e o barro acabou soterrando tudo e ela ficou sem barro, também, né? E tamo com a Loíde até hoje, uma ajudando a outra, nessa parceria gostosa, que temos comunhão de trabalhar com eles, de um ajudando o outro (Diná, XII-14). E daí, tamo, e aconteceu bastante coisa, temos assim, tivemos bastante vitórias, assim como temos

bastante choro, temos bastante vitória também para contar, né? Pela prefeitura e o ComTur (Comissão de Turismo da prefeitura) a gente conseguiu as placas, hoje a gente já tem as placas de sinalização, já, porque antes, eram umas plaquinha pequenininha de madeira que o pessoal nem enxergava. Chegava aqui, e dizia, nossa! Vocês precisa de uma placa de sinalização, né? A gente passou ali e nem viu, coisa assim, hoje a gente já tem a placa bem visível, que todo mundo chega aqui e fala, aí, eu vim aqui porque enxerguei a placa e senti de parar. Então, já ajuda bastante, né? (Diná, XII-15). Então na pandemia também, a gente ficou muito preocupado no começo, porque os clientes acabou se fechando, o meu pai tem problema de enfermidade, começou a ficar com muito medo, fechou o portão, colocou um cadeado no portão, começamos a ficar preocupado também. Porque fechou bastante. Mas daí, também, a Jaqueline começou a mexer com a internet, colocar online daqui, ali no WhatsApp, e as vendas aconteceram da mesma forma. Então, a gente fica muito grata, porque acho que Deus abençoou demais nós durante a pandemia, devido às vendas que a gente achava que não ia vender nada, acabamos vendendo pela internet bastante e, hoje, ela tem vários clientes que continua fiel, devido a pandemia, né? Que vende pela internet (Diná, XII-1). Daí, a gente construiu o espaço, daí, veio mais uma, teve um projeto ano passado da Lei Aldir Blanc, daí, a Jaqueline fez também o edital, né? A prefeitura, com ajuda da prefeitura, daí, a Jaqueline preencheu o edital e a gente foi privilegiado, a gente conseguiu uma verba e hoje, conseguimos também, a tão sonhada maromba, né? Que nós queria, para ajudar a socar o barro, tê o barrinho amassado, porque nós socava tudo na mão de pilão, né, mas devido à correria, se torna mais dificultoso, né? A maromba vai ajudar bastante, né? Também é uma vitória que a gente conseguiu esse ano e tem mais umas outras que nem lembro (Diná, XII-16). Daí, minha filha teve também o privilégio de ir até o Palácio do Governo, né? Depois do Palácio do Governo, teve bastante conhecimento as peças, já participou de várias feiras, teve bastante proposta de exposição, né? Que igual esse ano, devido nós não ter peça, não é que nós não tivemos a oportunidade, veio a oportunidade de nós expor as peças lá, no salão de Brasília, mas devido a gente não ter peça pra expor lá, e a correria, no mês passado a gente não foi pra Brasília. Mas, consegui, mas ia expor lá também, que não teve oportunidade aqui de não termos as peças para expor lá, né? Então, surgiu bastante exposição e foi surgindo, né? As..., as..., a partir do que ela foi pro Vale do Futuro, foi surgindo as benfeitorias, né? (Diná, XII-17). Assim, a gente, como eu disse, da Lei Aldir Blanc, a gente conseguiu, ela fez, é..., esse edital. Depois, teve edital individual e a minha parte, depois da verba que veio, eu investi no banheiro, porque a gente precisava de um banheiro aqui para o espaço, né? A Loíde também investiu o dela em uma parte, numa parte do ateliê que ela tem, que foi feito na casa dela hoje. Então, é benefício que a gente teve, no..., né? Que veio para ajudar, daí (Diná, XII-18). E, daí, também o ano passado a gente foi privilegiado pela Sutaco, que a gente foi o primeiro grupo do Estado de São Paulo familiar, que foi, né? A gente teve o privilégio de ser o primeiro grupo familiar que, ainda não tinha que, geralmente é uma associação ou cooperativa. Daí, como nós somos em família, duas famílias só, então, a gente não tinha também ajuda das coisas, de benefício, por ser individual, né? Então a gente é o primeiro grupo registrado no Estado de São Paulo, primeiro grupo familiar de artesanato (Diná, XII-19). Aí..., eu acho que eu não lembro mais, Conrado.

Conrado: Excelente, Diná. Outra coisa que eu queria te perguntar, é, o que é cerâmica para senhora?

Diná: A cerâmica para mim, eu acho assim, que é uma, tipo assim, é uma..., uma coisa que tipo, é muito assim, Deus que inspira, né? Porque do nada, cê pega a terra, pega o pó da terra, lá, cê prepara ela, e ocê começa a modelar ela e você cria alguma coisa, né?

Igual eu que gosto muito de fazer pecinhas, criaturas, bichinhos, eu acabo pensando num bichinho, eu acabo querendo montar ele, às vez, aquele bichinho vira um outro bichinho, não era bem aquele que eu queria, mas como eu vou fazendo, vai vindo a Inspiração, vai vindo a ideia, daquele bichinho vira outro bichinho, né? Então daí, vai surgindo a inspiração (Diná, XII-20). E se a gente tiver, tipo, mexendo com a cerâmica e um dia, se a gente tiver mais triste, se eu tiver fazendo uma criaturinha, pessoinhas, ela vai sair com ar mais triste, se a gente tiver mais alegre, ela vai sair mais sorridente. Desde o sapinho que eu faço, se eu tiver bem inspirada, os sapos sai bem arreganhado. Então, eu acho que, daí sim, o que me inspira muito na cerâmica, é que eu gosto da arte, eu gosto bastante dela (Diná, XII-21). E..., o que me faz fazer ela é, tipo assim, é uma ajuda, né? Eu penso muito na família e é, tipo, uma renda. Não é só um hobby. Não é só por causa de gostar, também, é uma ajuda que dá, né? Na..., assim, para complementar, né? A renda da família. E, pensando na família, a gente, como família é carinho, a gente pensa na peça com todo carinho, a gente mexe nela com toda a dedicação como se estivesse cuidando da família em casa, porque a gente sabe que aquela peça ali, toda dedicada, vai para outra casa com todo amor e carinho e, que, aquele dinheiro que entra, daquela família, né? Que leva nossa peça, aquele dinheiro, a gente vai colocar na nossa família, né? Vai construir a nossa casa, nossa família, é o que tá ajudando no estudo da minha filha, então, é a família, né? Então, tudo inspira a família, a dedicação, o carinho, muito amor, né? E daí, vai juntando tudo e vai criando as peças, tudo com dedicação e carinho. Eu acho que é isso (Diná, XII-22).

Conrado: E o que é a criação cerâmica para a senhora?

Diná: Geralmente não só para mim, né? Mas, para bastante artesão que mexe, envolve toda a vida do Artesão, né? Todo artesão vem..., uns já vem de berço, leva aquela inspiração da família que teve, né? E, às vezes da mãe que fazia, outros já pegaram de..., às vezes, a família não conseguiu ter ninguém da família, já outros por causa de um vizinho, né? E a minha história já foi totalmente diferente, não veio de berço, o meu foi uma vontade que eu tive e juntou a vontade com a necessidade e assim foi criando, né? E Deus foi mostrando, foi inspirando (Diná, XII-23). A gente olha na natureza e fala assim, ah! Não..., dá para decorar, né? Uma peça com uma folha, que é uma arte que Deus criou, a natureza. E a gente vai vendo que a gente pode também criar, né? E sempre a gente procura tá criando coisas novas, a gente se inspira muito na natureza, né? Tanto que é uma coisa que Deus criou e Deus vai ensinando a gente vai ensinando a gente a trabalhar com as peças, daí (Diná, XII-24).

Conrado: Obrigado Diná, mais alguma mensagem final?

Diná: A mensagem de final que eu deixo, assim, que tudo é..., que a gente começou, do nada, a gente só tinha apenas a matéria-prima, assim, eu digo do nada é..., como nós tinha o material que a gente tinha, né? A gente tinha só a matéria-prima, mas do outro lado, digo, a gente tinha tudo, tinha Deus que foi dando forças e, tipo assim, que, as coisas no começo não são fáceis, né? Não é tudo um mar de rosas, cada um tem seus problemas, suas dificuldades, mas eu digo que tem que ter garra, tem que ter valentia. Não desistir que a gente vence! (Diná, XII-25).

Conrado: Maravilhoso Dona Diná, seguimos em frente! Obrigado!

Entrevista XIII– Bairro Mineiros/ Arte Loose - Jaqueline

Conrado: Jaqueline me conta um pouco de sua história.

Jaqueline: 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 daninhando (fazendo travessura, brincando). Daí,

teve uma época que ela pagou uma mulher para ajudar ela e, daí, eu lembro até hoje, que a mulher foi lá, ensinou a mãe, era uma peça bem complicadinha de fazer, que era uma galinha e uma bolinha fechada. E a mãe, ela não tava no espaço, ela tava lá dentro de casa e a gente fazia onde era a garagem de um barraco, sabe? E eu fiquei lá, daninhando, daninhando, e fui indo, e fui indo, e fui indo..., foi dando certo, aí, finalizei a bolinha, ainda meio feinha, porque também era as primeiras que eu tava fazendo. Aí, levei para o sol. Aí, quando a mãe voltou, eu já tava tentando fazer outra. Nossa, Jaque! Espera que eu te ajudo! E eu, falei, não mãe, eu já fiz! (Jaqueline, XIII-1). Aí, eu gostava de fazer miniaturinha, isso quando eu vim para cá, com a faixa dos oito anos, lá de Bom Sucesso do Itararé, e eu sempre gostava de fazer miniaturinha, sapatinho, galinha... Lá tem a pedra da galinha do camelo, que é uma rocha da montanha na forma certinha de uma galinha e de um camelinho, então, eu fiz. E, a prefeitura de Apiaí encomendou as galinha, 300 Galinhas! Minha primeira encomenda, Jesus amado! 300 galinha! Daí, a mãe com pai ajudava eu, mas, quando saía do lugar que a gente tava fazendo eu enxergava galinha em tudo quanto é lugar! Então, começou assim (Jaqueline, XIII-2). Depois me interessei e fui ajudando fazer uma coisa aqui, uma coisa ali, gostei bastante da parte administrativo pra deixar tudo organizadinho, mexer com as encomendas... Eu gosto de mexer com essas coisas, essas questão, então tá indo desse jeito (risos). Aí, sempre que sobra um tempinho, venho aqui faço uma peça... Faz a cabeça de uma, faz a pintura da outra, e vai... E assim, vai indo. E aí, começou desse jeito por causa da mãe, me deu uma vontade e ia lá, por brincadeira, e a gente nem imaginava que ia chegar no ponto como chegou agora (Jaqueline, XIII-3).

Conrado: E você Jaque?

Jaqueline: Ah, é difícil falar, eu acho que se fosse para falar, eu posso colocar como que uma palavra, uma menina teimosa, determinada diríamos assim, que quando quer uma coisa, luta por aquilo, mas... Nasci em Itapeva, cresci em Bom Sucesso, então, a família toda era daqui (Apiaí), para lá a gente não tinha família. Então, lá eu fiz uma família, lá eu tenho vó, tenho tia, tenho minha vózinha, então, formamos amigos e, aí, quando veio para cá que começamos a conhecer nossos parentes, tinha tio que eu não conhecia, irmão da mãe que eu não conhecia. Eu já com essa idade de 10 anos, aí, foi se conhecendo quando vim para cá. Conhecia um ou outro, quando a gente morava lá, porque quando vinha pra cá, não tinha condição, às vez, de vim na mesma época que os parentes aqui. Aí, quando chegava aqui, não dava pra ir lá (na cidade Apiaí), que é longe. Então tá, aí ficava afastado. Minha vó também, do lado do meu pai, fui conhecer já com..., eu tinha na faixa de uns 7 anos, 6, eu tinha uma boa idade também. Daí, que eu tinha ido lá quando era bebê, né? Mas conhecido, com uma boa lembrança... Faz um bom tempinho (risos). Minha primeira lembrança faz um bom tempinho, uns bons anos de vida para aí, já começar a ter contato mesmo, né? Daí eu vim para cá na faixa de uns 10 anos, 10, 11 anos vim para cá, aí, comecei tudo do zero, tanto as amizades quanto conhecer os parentes. Daí, teve uns amigos meus, deixa eu ver, dois amigos meus que, quando eu vim embora de Bom Sucesso, eu acho, que faziam uns quatro, cinco meses, que eu tava lá e, eu, ainda tava lá estudando na época, quando eu tava passando assim, pelo corredor da escola, eu escutei assim, Jaque! Uma voz conhecida, aí eu olhei, não vi ninguém, assim, aquele corredor com um monte de aluno, tudo criança, aí corre, brincando de pega-pega, num sei o que, e aí, eu ouvi, aí, eu não vi ninguém... Me chamou de novo, Jaque! Aí eu olhei, um amigo meu lá de Bom Sucesso tinha vindo embora para Apiaí, aí, fiquei sabendo nessa época que uma amiga minha também tinha vindo embora para Apiaí, só que a gente não conseguiu se encontrar, né? De vez enquanto a gente se encontra na rua, né? Fala ah, oi! Ah, não sei o quê! Mas a gente ainda não se reuniu pra colocar os papos em dia, para ver como é que tá a vida de cada

uma, né? Mas, aí, eu terminei o ensino médio. É..., ainda no ensino médio fui fazer um curso técnico de um curso de Recursos Humanos, eu achava que era isso que ia, que eu ia me interessar, mas aí, no fim, o técnico me serviu muito para minha vida pessoal para... Tanto aqui no ateliê, pra consegui organizar, aprendi no curso, isso foi durante o ensino médio, eu finalizei o ensino médio junto com curso técnico, era um ano e meio de curso técnico (Jaqueline, XIII-4). Comecei na metade do segundo ano e terminei no terceiro. Fiz na ETEC o colegial, não era o Integral, era o noturno, aí, fiz no último ano. Me deu um trabalho danado que, tinha o TCC do técnico e mais trabalhos do último ano do ensino médio, aquela pressão, porque no ano que vem já tem que entrar na faculdade, já tem que tá fazendo e tem aquele monte de coisa para cabeça. Aí, no fim, terminei o ensino técnico e não consegui entrar na faculdade aquele ano, mas também foi um ano bom, foi um ano que deu uma aliviada para pegar um gás de novo, aí, nesse ano não me agüentei ficar fora dos cadernos, entrei num curso de administração, daí, semipresencial. Eu tenho probleminha que eu não sei me policiar, talvez eu não consiga ficar tanto parado. Ali, por exemplo, tô aqui em casa, tô só no computador, então se qualquer coisa, ou alguém grita, ou chama um outro, eu já saio dali para saber. Eu não consigo ficar ali. Aí, entrei na faculdade no ano seguinte e parei o... Na verdade, o administrativo já fui levando meio pela barriga, por causa de ser semipresencial. Aí, entrei na faculdade no próximo ano, e entrei naquele pique da faculdade, naquele primeiro ano e, nossa! Aquele medo, porque daí, você não conhece os professores e tudo parece aquele mundo totalmente diferente e até começa fazer novas amizades... E parei com o técnico de administração, aí recebi o certificado do primeiro, segundo módulo, faltava o terceiro módulo. Daí, o diretor da ETEC chamou eu e falou ó, cê fez até o segundo, não aceito que você pare. E daí, eu tinha administração na faculdade também. Ele falou assim, uma coisa vai ajudar outra, então faça, aí, eles... O dia que era presencial, eu já tava na faculdade, então... Não, nós vamos dar um jeito nisso. E eles mandavam conteúdo, deram um super apoio, aí finalizei o administrativo, né? Aí agora tô quase finalizando a faculdade (risos), quase, mas vai indo! Por fora, têm as amizades da igreja. A gente conseguiu bastante..., começou assim, uns avanços, né? Antes eu estudava música e hoje eu já ensino na igreja, né? Bem, é um básico, não é uma formação tão profunda, nem tão longa, mas é o básico para mim conseguir tocar e ajudar na orquestra, né? Aí, hoje eu já toco na igreja, sô auxiliar de jovens, ajudo os jovens na reunião de jovens, entrego os recitativos para eles lerem em uma parte da Bíblia. Daí, do uma aulinha de música para as meninas. Aí, hoje a gente tá nas aulinhas de músicas ainda, ensinando e aprendendo o mais certo possível para elas, né? Mesmo que não seja a nível de escola, digamos assim, mas é um básico que ela já consegue ter uma noção suficiente para cantar. Eu toco órgão eletrônico e elas também, as irmãs na igreja só toca órgão eletrônico, os outros instrumentos aí, são os irmãos, têm outros países que as irmãs tocam outros instrumentos, mas aqui no Brasil é só o órgão. Então eu passo o órgão para elas. Eu acho que foi, da vida. Da parte do artesanato, que eu comecei aquela hora e parei naquela parte do Bom Sucesso, da parte das Galinhas, agora para cá, eu peguei aquela encomenda das 300 galinhas... 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? E aí, quando teve o lançamento desse programa, o Vale do Futuro, teve um tipo... Alavancou bastante (Jaqueline, XIII-5). O que aconteceu é que para

gente conseguir chegar lá, eu tava indo para faculdade e era um horário que eu tava indo para faculdade e, aí, uma mulher ligou pra mim e, alô? Alô, tudo bem? E eu, tudo bem e, ele perguntou bem assim já de cara, você é a Jaqueline ou a Lourdes? Entre Jaqueline e Lourdes, eu sou a Jaqueline, né? E falei, ué, eu sô Jaqueline. Aí, que bom, a gente tava procurando por você por causa das peças do artesanato. Aí, explicou tudo. E daí, eu falei, nossa! Né? Que bom, né? Mas, meio assim, mas meio receosa, estranhando a situação. Aí, ela falou bem assim, a gente tá planejando de vocês vim para cá, vão vim expor, vocês e a Lourdes daí, cês moram perto? Aí, eu expliquei pra ele que a gente morava aqui, né? Era 8 km da cidade e a Lourdes era 15 km, mas em outro sentido, porque na época elas tavam fazendo no Encapoeirado e era isso mais ou menos. Aí, ele falou, ah! Não tem problema, então nós vamos mandar um carro separado para vocês, para buscar vocês e as peças de vocês e outro, para buscar Dona Lourdes e as peças delas. E eu falei, tudo bem. É, daí, ela num sei o que, me perguntou sobre a carteirinha da Sutaco e eu falei, olha eu não tenho a carteirinha da Sutaco. Ela falou, não, tem sim, eu tô com ela aberta aqui no computador, tem sim, só tá precisando atualizar, não sei o quê. Mas eu falei, eu nunca fiz a carteirinha da Sutaco, e ela, mas tem sim, já tem um tempinho. Aí, que que eu pensei, quando a gente veio para cá, que foi montada a, que é que teve início a lojinha do portal, quem tomava conta era Dona Úrsula e tinha algumas pessoas que já tinha essa carteirinha da Sutaco. Aí, eu pensei comigo, eu era ainda pequena, eu acho que eles fizeram a minha junto e eu nem tinha ciência talvez, disso, né? Talvez eu tenho essa numeração, tenho essa carteirinha... É, a gente fala carteirinha, mas é como se fosse uma carteira de identificação, de uma profissão mesmo. Então, eu falei, ah! Então foi, eu acho que foi isso que aconteceu, então, mas eu não me recordo se tenho. Então tá bão, ela falou, não, tem aqui sim. Aí, já passou meu contato para o motorista e ajeitou tudo, tal dia nós estamos aí, tal horário... Aí, chegou aqui, veio os motoristas da empresa que presta serviço para o governo, né? Aí, veio o carro escrito governo, eu falei, nossa! Então tá chique o negócio, tô me sentindo, né? Aí, vieram, buscaram eu, daí, fui eu com a irmã Loíde. Daí na altura do caminho, eles falando, ah, não sei o que, tamo chegando com a Jaqueline e a Dona Loíde, porque o carro que veio buscar a Dona Lourdes se atrasou, né? E aí, quando a gente tava chegando em Capão Bonito, mais ou menos, que nós encontramos ele subindo ainda para buscar Dona Lourdes, e daí, até arrumar as coisas no carro demora, né? Aí, chegemo lá bem no comecinho da noite. Daí, São Paulo é uma loucura, misericórdia, aí andemo quase 50 km, parece, para desviar do trânsito. Aí, chegemo no lugar lá, era o dia que a placa não podia rodar o carro, era dia de rodízio, e precisamos trocar de carro e chegamos no lugar onde a gente ia dormir, pediram a carteira de identidade, né? Para identificação, para colocar no nome da lista que tinha chegado. E me falaram, não tem uma nenhuma reserva no teu nome. Eu falei, lógico que tem, e ele falou, não, não tem nenhuma reserva no seu nome. Daí, e o da Loíde? No da Loíde tem. Eu falei, mas que coisa isso! Mas, tem sim. Daí liguei para o homem. Ele falou, não, eu fiz a reserva já no seu nome, peça para ele conferir. Daí, desce... Foi lá eu mesmo. Aí, fui lá ver, não tinha, não tem mesmo. Passei o contato pra pessoa que tava cuidando, né? Passei o celular na ligação já, daí, o homem que tava ajeitando tudo, o Marcelo, se não me engano. Daí, eles conversaram lá, daí o moço, passou de novo pra mim e falou, mas você não é a Jaqueline de tal e tal e tal? Eu falei, não! Ele falou, eu não acredito! Não, eu sou a Jaqueline Jhenifer Looze da Silva. Mas você não é essa outra pessoa? Eu falei, não. Aí, ele falou assim, mas você faz artesanato? Falei, faço. Mas você é de Apiaí? Sô. Daí ele falou, ah! Você já tá aí, agora vai ser você mesmo. Aí eu passei os dados para ele, ele autorizou, deram autorização lá, mudaram a reserva, né? E daí, eles tinham essa outra pessoa, a Jaqueline, ela sim tinha a carteirinha da Sutaco e eu não tinha numeração e

não podia entrar lá no palácio sem essa numeração, sem esse dado. Aí, eles fizeram, a da irmã estava desatualizada, porque ela tinha já bem antigamente e, como ela tava desatualizada, precisava tá atualizada para chegar lá. Aí, chegamos lá (Jaqueline, XIII-6). A gente expando as peças e ele, eu preciso de uma informação, eu preciso de foto para colocar na carteira, não sei o quê. Aí, achei uma foto que eu já tinha tirado, precisava achar uma foto da irmã Loíde, tiramo lá na hora, mandamo pra ele (risos). Aí deu tudo certo! E no fim, a gente foi descobrir, era a Jaqueline sobrinha da Loíde, que mora..., é prima lá da Loíde. Aí, quando a gente chegou lá na hora, a irmã falou, mas eu conheço essa Jaqueline aí, também, é minha parente. Aí, eu falei, nossa! Não acredito. Daí a gente chegava lá, daí, e o pessoal, nossa! Da onde vocês são? Eu nunca vi a peça de vocês e já tirava foto, compraro as peças e depois disso, a gente veio embora. Aí, teve gente que vinha aqui, vim... Que, às vezes, passa por aqui para coisa de política, né? Então eles passam por aqui, e uma senhora, nossa! Eu vi essas folhas aqui!... Porque as folhas da irmã Loíde marcam muito, né? Eu vi essas peças lá no palácio. Eu falei que a gente foi expor lá e ela, ah! Eu vou querer levar. Teve caso de pessoas, ah! Eu vi vocês lá! E claro, a gente aproveitou a oportunidade e pôs tudo no Facebook, no Instagram, divulgando... E aí, aconteceu de pessoas comprar as peças porque tinha ido pra lá, né? Porque tinham ganhado visualizações a mais, e chegam aqui e perguntam, quais as peças que vocês exporam? Que vocês venderam lá, eu quero igual! Aí, dessa vez foi muito legal (Jaqueline, XIII-7). Aí, já consegui com a prefeitura de ir para outras cidade da nossa região também, levando as peças e participando de algumas reuniões. Aí, atualmente vai ser feita a transição de diretoria, mas faço parte da diretoria da Associação do Alto Vale, né? Então, agora vai entrar uma nova diretoria e vamos deixar eles tocar o barco para frente (Jaqueline, XIII-8). Mas, daí, fiz a minha MEI, que foi também uma grande conquista, é como, é um... Por causa da faculdade a gente optou por eu ajudar aqui e me envolver mais com a faculdade do que eu trabalhar fora. Que a gente sabe que é tenso fazer uma faculdade. E eu via o povo acordando, acordando seis, sete horas e aí, chegava três, quatro horas estragado no ônibus, pra acordar cedo no outro dia. Aquela canseira, chegava morto no ônibus, tinha gente que dormia..., né? Meus amigos comentavam que passavam tanta canseira que dormiam na sala, e eu falei, ah, não vai dar certo desse jeito, preciso me concentra. Já que tenho essa possibilidade, a gente combinou assim, eu não tava trabalhando fora por enquanto, mas eu ia ajudar aqui no artesanato. E como eu não estava trabalhando fora, para algumas vendas a gente ia precisar da nota fiscal, e não tinha ninguém do nosso grupo que emitia essa nota, então, eu falei, vou fazer uma MEI. Aí, fiz uma MEI, faz pouco tempo, mais ou menos uns dois anos, já. Aí, consigo contribuir, né? Caso precise do INSS, num caso, num dia se eu precise, Deus me livre! Ou caso de me aposentar um dia (risos), e daí também, já consigo emitir uma nota fiscal. Igual essas peças que a gente fez pra loja Artis, precisava emitir nota fiscal. Aí, consegui através da minha MEI, então a gente foi adquirindo umas conquistas (Jaqueline, XIII-9). Acho que duas grandes, três das grandes conquistas, porque a das galinhas eu também conto (risos). Acho que entre essas grandes conquistas que eu consegui, a primeira da galinha, depois consegui a MEI, na verdade, para algumas pessoas isso pode não ser muito interessante, mas para nós, teve um grande impacto, e, agora ainda, ir lá para o palácio, foi muito legal! Foi uma experiência e tanto, acho que foi isso e daí tem alguma coisinha ou outra que a gente acaba esquecendo. Que tô lembrando agora, eu acho que..., eu acho que é isso (Jaqueline, XIII-10).

Conrado: O que é para você a cerâmica, Jaque?

Jaqueline: Eu acho que além de ser uma opção de renda, né? Que é um é um acréscimo, igual o pai tem um salário e a gente consegue esse acréscimo com a cerâmica. É uma

forma da gente expressar, né? Da gente fazer uma transformação ali, de uma matéria prima, o Barro, em alguma coisa que a gente tanto faz para a gente, no caso, e transformar isso numa peça utilitária que a pessoa vai levar para uma mesa, vai servir um almoço pruma família num momento especial que a gente consegue tá ali junto. Então, eu acho que a cerâmica, deixando de falar da matéria-prima, eu acho que é uma experiência, é uma transformação que a gente consegue levar da gente para uma próxima pessoa, pruma outra casa, pruma outra família, uma outra pessoa (Jaqueline, XIII-11) Eu acho que é isso, eu acho que é isso, e daí o físico, né? A cerâmica é a transformação da argila que é a matéria prima, que são os pozinhos mais... Que são os grãos mais finos da terra, né? Transformar ela, né? Ela passa por um processo de transformação, tira todas as impurezas de matérias orgânicas e faz a massa. E com a queima ela ganha a resistência, como se ela se compactasse mesmo, né? E ela vira peça, a cerâmica, né? A cerâmica é só depois de queimada, porque antes ela é argila modelada (Jaqueline, XIII-12).

Conrado: E a sua inspiração, quais são suas inspirações para criar as peças?

Jaqueline: Eu acho que é uma coisa que... Que isso faz parte da minha vida, eu gosto muito de estar na natureza, né? Então eu gosto muito do interior, eu não sou tão fã da cidade, mesmo na área de estudo, eu escolhendo uma parte toda voltada para cidade, né? Mas eu gosto de conviver, é..., assim, no sítio. Então, claro, eu vou precisar tá na cidade, eu vou tar trabalhando, mas no final do dia, retornar pro sítio. Então, a beleza que a gente vê na natureza, é a gente conseguir fazer parte disso com a cerâmica. Então, eu acho que isso inspira (Jaqueline, XIII-13). Igual as folhinhas, quando a gente começou a usar as folhinhas, a irmã Loíde começou a usar nas peças delas e, aí, a gente percebeu e falou, nossa! Como cada folha é mais linda que a outra e, no começo, quando a gente estava se descobrindo, a gente saía pelo mato e ficava olhando o verso das folhinhas que é onde tem a envergadura, né? Ah! Essa daqui é legal, vou colocar ela nas peças. Então, eu acho que a natureza inspira muito, a gente vê a arte de Deus e a gente podendo transformar um pouquinho dessa argila em arte também, né? É a gente imitar o criador, eu não sei se isso pode, assim, como que é, né? Mas transformar a natureza, fazer essa transformação, porque a natureza inspira muito e automaticamente, Deus, né? A gente vê igual, a gente faz a peça, é um, é algo sem vida, a gente coloca todo amor toda dedicação. Vai um bocado de coisa ali, como um valor para aquela peça, né? A gente ver o que que aconteceu, assim, na natureza, no mundo, né? Na criação, como que surge as coisas, como que nasce uma plantinha, como que cria uma folhinha com tantos detalhes e... E a gente na mão, não faz. Então eu acho que isso é uma inspiração muito grande, a parte da natureza. Tem até uma história que a mãe sabe contar melhor que eu, essa parte que eu era muito pequena, a gente tinha muita vontade de conhecer o zoológico, e a gente foi em Curitiba e eu fiquei com torcicolo de tanto olhar os prédios para cima, porque eu não tava acostumada a olhar tanto edifício assim, alto. Olhei, achei bonito, me interessei. Mas a parte que eu fiquei mais feliz, foi quando eu vi que a gente tava saindo da cidade e indo pra zona mais rural, onde ficava o zoológico. Então, tinha mata e eu falava: ai, que bonita essa estrada! Então, eu sempre gostei mais dessa parte, assim, para viver na parte mais pertinho da natureza. A gente ganha muito. Eu acho que é isso, a minha inspiração acho que é a natureza e automaticamente Deus (Jaqueline, XIII-14).

Conrado: Obrigado, Jaque! Muito bom!

Entrevista XIV – Bairro Mineiros - Loíde

Conrado: Loíde, por favor, a Senhora pode me contar um pouco da sua história?

Loíde: A minha história... Eu aprendi a fazer as peças quando eu tinha 12 anos. Aprendi com a minha mãe a fazer as peças, a gente morava num sítio, na cidade de Apiaí, bairro Pinheiro Verde. Aí, as primeira vez que a minha mãe começou a fazer as peças, ela... nós tirava o barro lá do sítio mesmo. Porque minha mãe começou... Aí, quando eu era criança ela já fazia. Aí, ela casou e foi, né? Morar nesse sítio, aí ela parou, ficou um tempo sem fazer... Ela aprendeu com a madrinha dela a Maria. A madrinha dela morava no campo, não tem peça dela por aqui, faz muito tempo. Eu não sei com quem ela aprendeu. E, aí, a mãe resolveu voltar a trabalhar, a fazer, né? Ela chamava Cacilda de Oliveira Rosa, ela aprendeu no bairro Cambutas, onde ela cresceu, um bairro perto da Ponte Alta, perto da casa da Jaque, ali pra frente (Loíde, XIV-1). Meu pai era produtor rural, plantava tomate, abobrinha, pimentão... Eu cresci na roça, ajudava, nós trabalhava tudo, tudo nós trabalhava ajudando desde os 7 anos, mas ajudava o pai na roça, trabalha na roça. Daí chegava lá na hora de ir para a escola, a gente corria tomar banho se arrumar para ir para escola. Era 3 km que a gente ia, acordava cedo e ia, acordava cedinho, aí, ia trabalhar na roça, aí o pai media pra gente lá, o..., no dizer caipira, né? A tarefa, que era um quarto que media, que era pra gente capinar, aí a gente ajudava. Capinava tudo aquela medida ali até na hora do almoço. A gente ia pra casa, almoçava, se arrumava e ficava pronto para ir para escola. Aí andava 3km, a escola era de tarde, de meio-dia para frente. Nós somos em três, uma irmã e um irmão que eu tenho (Loíde, XIV-2). A minha mãe nessa época tinha parado, aí, depois... porque desde que ela casou ela tinha parado de produzir as peças. Aí, depois, quando eu tinha 12 anos que ela voltou, que daí quando foi que a Dona Úrsula foi, incentivou ela, pra fazer de novo, daí ela voltou a fazer. Quando ela parou foi mais para ir pra roça, ela parou, foi para roça, aí quando ela começou, resolveu a começar de novo, a fazer as peças, que daí foi que quando a Dona Úrsula veio incentivou, falou que dava para fazer e ela disse, mas como? (Loíde, XIV-3). E nós fomo, achamo um barreiro no meio do nosso terreno mesmo e começamos a tirar o barro, um trabalho enorme. Aí, nós tirava o barro, bardeava tudo nas costas, na mesma terra nossa em Pinheiro Verde. Porque na verdade, esse barreiro nunca tinha sido usado, né? Foi a mãe que descobriu o barreiro lá, no terreno nosso mesmo. Só que, só que não..., ele até deu peça bonita, dava pra trabalha bem com ele, mas na hora de queima ele rachava tudo, estourava tudo as peça na queima. Aí, a gente parou. Não conseguiu mais fazer (Loíde, XIV-4). Fazia todos os tipos de peça, fazia panela, pote, moringa... Várias coisas que fazia, sabe? E pintava com a mesma cerâmica, com mesmo barro, a coloração é diferente o nosso barro, que era bem vermelhinho. A gente pintava com uma cor mais amareladinho e a cor destacava bem. Para pintar... Produzia tudo com tripinha, na mão, nada de torno, toda vida na mão, com tripinha, e pra pinta usava uns pincelzinho assim pra pinta, mais fácil, mas também pintava com a mão memo, com os dedo (Loíde, XIV-5). Eu já criava, já, desde o começo, eu aprendi o básico com ela, né? E desde o começo eu já gostava de eu mesmo criar, ter a minha criatividade. É, eu sempre gosto de fazer coisas diferente, até agora, toda vida, foi de criar minhas peças. Nunca peguei cópia de ninguém, nunca fiz, assim, nunca gostei de fazer nada, né? Igual dos outros, eu gosto de criar as minhas peças. (Loíde, XIV-6). Aí, fomos, até muito tempo. Aí, depois que ela aposentou, minha mãe, daí ela parou e ela já pegou muito problema de saúde, ela tinha uns 65 anos por aí, quando ela parou. Aí, ela já ficou com muito problema, falta de saúde, né? Daí ela parou, mas ela sentiu, né? Porque ela gostava muito disso aí, né? E eu gostei, continuei fazendo e até hoje tô aí, fazendo as minhas peças. Foi muito gostoso (Loíde, XIV-7). Aí, sobre..., que nem, as folhas, que eu aprendi a fazer, as folhas foi agora de pouco. Os meus filhos eles já não quiseram pegar muito nessa parte..., mas, minha história, eu casei com 16 anos e continuei fazendo. Eu tive meu primeiro filho com 17 anos, hoje

ele tá com 37. Aí, tem a filha que é a do meio com 33, o caçula tá com 30 anos. O meu filho mais velho é pedreiro, mora em Boituva e a filha por enquanto, ela tá doméstica, ela ganhou uma bebezinha agora. Mas ela já trabalhou em vários lugares, shopping e vários outros. O mais velho tem uma menina de 18 anos. Minha filha tem duas, uma com 13 anos e outra bebezinha de 2 meses e o meu caçula Adriano é pintor, ele tem uma filhinha com sete anos aninhos (Loíde, XIV-8). Conheci, eu conheci Moacyr com 15 anos, ele já tinha 21 anos na época quando casamos, ficamos morando na Ponte Alta e da Ponte Alta nós fomos para o Lageado de Araçáiba, que é cidade aqui de Apiaí mesmo, e do Lageado viemos para Cordeirópolis, aí continuamos na plantação de lavoura, mas sempre produzindo as peças. Nesse tempo todo eu só parei dois anos quando nós mudamos para aqui, para cidade de Cordeirópolis, porque não tinha lugar para nós fazer aqui, não tinha lugar para ter forno, que para... Como faz muito, muita fumaça por causa da queima, não tem como, perturbar os vizinhos, né? (Loíde, XIV-9). Aí, foi, que a irmã Diná, lá do sítio de Mineiros, a gente trabalhava na lojinha ali de artesanato e a gente se conheceu com ela aqui na lojinha, aí, ela também no começo, em abril também, quando o prefeito cedeu o espaço para Associação, não tinha ninguém para trabalhar ali, aí a primeira foi ela, a primeira trabalhar uns dias ali. Aí, quando eu mudei para cá, era Dona Úrsula que comandava a lojinha, aí quando eu mudei para cá, aí, a Dona Úrsula falou, como eu tava sem fazer nada mesmo aqui, ela falou: Ah! Você não trabalha ali na lojinha? Você já tá acostumada mexer com peça, essas coisas. Aí, eu falei, eu trabalho. Aí, foi que eu fui trabalhar lá, aí eu conheci a irmã Diná lá na lojinha, aí, ela falou assim: Viu, mas eu tenho o espaço lá onde eu faço as peças, que tal? Você não quer ir lá produzir uma peça com a gente? Porque ela viu que eu gosto, que eu gostava de fazer peça e tava sentindo por não poder fazer as peças. E eu disse: Ah! Não vai incomodar, não? E ela falou: Não, não vai incomodar, não! Vai ser muito bom para nós, aí uma pega a ideia da outra e vamos produzir juntos, se você se interessar de ir lá. E eu falei: Ah, claro! Não. Me interessa sim, claro! E eu fui então trabalhar com ela lá e foi muito bom e aí tamo no que tamo hoje. Aí, a ideia dela, né? Ela pegou várias ideias minha e eu peguei também ideias deles na preparação do barro (Loíde, XIV-10). O barro deles é diferente do nosso, de quando antes o nosso lá, que a gente fazia antes. As diferenças é que o nosso barro quando nós tirava ele, o de Pinheiros, a gente tirava lá, que é aqui em Apiaí, que a gente montou tá com 9 anos, aqui, bastante tempo, a gente tirava lá, era da nossa família, era um barreiro da família, aí todo mundo tirava lá. Todas as artesãs da Ponte Alta tiravam lá, era livre a terra, era do meu avô e ele cedia para todas as artesãs tirarem, era do meu avô casado com a Custódia, daí, minha avó era Custódia (Loíde, XIV-11). A madrinha, era madrinha da minha mãe, a minha mãe aprendeu com a madrinha dela, a minha vó não fazia peça, a Custódia não fazia, a minha mãe aprendeu com a madrinha dela que morava no bairro. A minha avó ela nunca fez (Loíde, XIV-12). E o Moacyr sempre me acompanhou, ele é meu auxiliar, sempre foi, ajuda toda a vida ele ajudou, na parte mais pesada, de soca o barro, preparar o barro, tira o barro, puxar, bardea o barro, faz a remoção do barro do mato, pra até o lugar que o carro pega, as parte tudo mais pesada é tudo ele que faz. E agora abrir o barro, fazer as placas que nem as peças que eu faço, com placa também, ele que abre a placa (Loíde, XIV-13).

Conrado: Como foi conciliar os trabalhos?

Loíde: A gente trabalhou toda a vida na lavoura. Porque a cerâmica era uma coisa muito boa, ajudava muito, mas era um complemento, ela não era, não dava para sobreviver da cerâmica, então por isso a gente plantava lavoura também, né? Que o forte nosso, a gente sobrevivia praticamente da lavoura, e a cerâmica é um complemento, ajudava muito. Só que naquele tempo não tinha divulgação, né? Não tinha divulgação, a gente

só trazia aqui no artesanato em Apiaí, então ainda era bem pouca as vendas na casa do artesão, era bem pouca. Agora sim, agora tá dando para a gente sobreviver da cerâmica, que, que a divulgação melhorou muito, né? É isso, com a lojinha, a Jaqueline, as pessoas mesmo que entra também pra ajudar também, para ajudar nessa parte aí, que nem a Márcia, agora ela divulgou muito, ela entrou na parte do Turismo para ajudar nessa parte, ela divulgou muito. O Zé Camilo também faz parte disso daí também, muita divulgação. Então agora sim melhorou, melhorou muito mesmo, então, que agora a gente não tá nem vencendo de fazer as peças, as encomendas, né? Então agora melhorou muito, porque se a gente conseguisse fazer todas as encomendas que tem, ixi! Mas já tá bom demais, né? Tudo que a gente já tá fazendo, ah! Tá bom demais, já tá bom, né? Melhorou muito. Hoje é o produto! (Loíde, XIV-14). Aqui em casa mesmo, a gente produz aqui, prepara o barro lá em Mineiros, né? Prepara o barro lá e daí, produz as peças aqui em casa e, daí, leva para queimar lá, lá em Mineiros, todos juntos, é um grupo, né? Somos em 5, uma ajuda a outra. Aqui a gente só produz as peças na minha casa, só produz as peças, o ateliê é lá em Mineiros (Loíde, XIV-15). Daí, a gente conseguiu fazer o espaço aqui com o edital Aldir Blanc (voltado para atividades culturais durante a pandemia), A gente já tinha o espaço só que conseguiu criar ele, deixar ele mais bom para gente trabalhar e, e, e... Ajudou muito, né? Daí, teve também, né? A mesma, dessa mesma parte, teve a outra parte lá (do edital Aldir Blanc), né? Que esse foi o individual, né? A ajuda que a gente teve foi individual, que a gente conseguiu arrumar o lugar que a gente trabalha, a oficina, aí teve a outra parte que não sei se ela falou para você, que deu para a gente comprar a Maromba (Loíde, XIV-16). A gente tem muita ajuda, graças a Deus, muita ajuda. Assim de primeiro não tinha nada, daquela vez não tinha ajuda, daquela vez era muito mais trabalhoso, né? Que nem, a parte da argila, a gente tirava que tinha que bardear tudo, era tudo mais sacrificioso, hoje já melhorou mais. Porque, daí, lógico que do mato tem que tirar, tira do mato, longe da estrada, tem que puxa na costa, mas aí, hoje já tem o carro que facilitou bem mais pra gente, a gente paga, mas é para melhorar, ajudar mais a gente e já consegue mais produto, mais barro pra trabalha. Facilitou bastante, né? (Loíde, XIV-17). Facilitou muito para vender, na época era muito difícil, na época atrás, quando a gente... Produzir era muito difícil, agora tá muito fácil, agora facilitou muito, agora tem a lojinha no portal e têm o Ateliê, lá de mineiros, que é o nosso local próprio mesmo, aí tem o artesanato ali também, que é o museu também, põe peça para venda e fora as encomenda que faz, a gente faz venda pela internet, envia pelo correio e as encomenda assim, também que têm, as pessoa vêm busca na casa. Melhorou muito, né? Ajuda muito, né? A gente já fica mais animado para fazer quando facilita mais as coisas, a gente já fica mais animado. A gente já busca mais coisa diferente, a gente já sabe que aquilo ali vai ser uma coisa boa, né? A gente se anima mais, né? Antes, a gente fazia as peças mais, as mais anteriores mesmo, né? Que era a gente... Eu, toda vida nunca fiz assim, copieei de ninguém, era mais, mais as antigas, mesmo, as peças, mas hoje, a gente já tem umas ideias mais diferentes, né? (Loíde, XIV-18). A gente já procura coisa mais diferente, já faz coisa mais diferente, que nem as folhas. As folhas mesmo, que eu produzo ela, produzo ela já tá quase com três anos que eu tô fazendo essas folhas. A folha foi... É uma história bem assim, bem bonita, eu acho, né? Bonito, foi bem bonito, né? Que eu, eu tive uma visão, foi uma visão que eu tive das folhas, eu tive uma visão, porque foi acordada, né? Então, é que eu levantei cedo e fiz o café para o meu esposo e para o meu filho, que mora aqui com nós, o mais novo. Aí, eu levantei cedo, fiz o café para eles e na época o meu esposo já trabalhava na loja de móveis, fazia entrega de móveis. Aí, eu fiz o café para eles, não era que nessa cozinha, era na outra ali que a gente tinha a casa, era pequenininha, era só um espaço pequeno que a gente tinha antes.

Aí, a cozinha ficava bem a par do quarto, né? Aí eu fiz o café para eles e pus na mesa para eles tomar e como eu levantei bem cedinho, eu resolvi voltar deitar mais um pouquinho. Aí, eu voltei deitei, mas o quarto era pertinho assim da cozinha, a mesa já dava com a porta do quarto. Aí, sentou meu esposo, meu filho, eles tomando café conversando, porque eles sempre conversam e se dão muito bem, graças a Deus! Aí, conversando os dois e eu deitei, né? Ali só para dar um tempo deles tomar o café e fechei o olho. Eu deitei virada para o lado da beira da cama, e do lado que eu virei tinha um guarda-roupa nosso. Aí, fechei o olho assim, quando eu fechei o olho, como se fosse na parede do guarda-roupa, eu vi uma mata, uma mata, muito bonita aquela mata. Aí, mas uma mata, assim, sabe? Aquelas folha bem verde, aquelas folhona grande, linda de bonita! Aí, eu olhava assim, com olho fechado, né? Mas eu tava acordada, aí, eu olhava assim como se fosse na parede do guarda-roupa, mas era aquela mata, eu olhava aquelas folhas, aquelas folhas mais linda do mundo, muito mais bonita que a gente vê, que o meu olho via na mata, a Mata Atlântica que a gente têm aqui. Você viu que nós temos muita mata, que nós temo aqui? E eu via com o olho fechado, acordada e vendo aquelas mata muito bonita, aquelas folha muito bonita, aquelas folha mais bonita do que eu via com olho aberto, ainda eu pensei assim, Deus que me perdoe, mas eu pensando, com o olho fechado, pensando na minha mente, pensei assim, nossa! Mas como que pode? Eu tô com olho fechado, acordada, ouvindo a conversa do meu esposo e do meu filho e, eu, com olho fechado, tô vendo uma planta, uma mata tão linda. Muito mais bonita que quando eu tô com o olho aberto. Eu pensando na minha mente, né? Quando eu tô com meu olho aberto, eu vendo uma coisa muito mais bonita do que quando eu vejo antes, mas como pode? Aí, eu pensava, eu não vou abrir o olho porque eu quero ver até onde vai. Aí, eu pensei assim, eu na minha mente, pensava assim, não é ruim ser cego, imagine a gente cego, eu tô como um cego, com olho fechado, eu tô acordada, tô escutando a conversa deles e, então, como uma pessoa cega tô com olho fechado, mas eu tô vendo tudo muito mais bonito de quando eu tô com o olho aberto. Que mata mais bonita, que folha mais bonita! Aí, eu dava um tempinho e olhava assim, e continuava vendo aquelas folhas. Aí, na minha mente, eu pensei assim, nossa! Mas olha só essas folhas tão linda, tão bonita! Podia que Deus me ensinasse eu, a folha de barro! Eu vendo essas coisas tão bonita, eu podia que eu, com esses olho fechado, podia que Deus aparecesse e me ensinasse a fazer essas folhas de Barro, essas folhas bonita! Aí, eu dava um tempinho assim, mas eu não via nada, não aparecia nada, eu de novo pensava, mas que coisa mais bonita, podia Deus me ensinasse a fazer essas folhas que eu tô vendo de olho fechado, fazer de barro, imagina como ia ficar bonita essas folhas de barro? Pensando, assim, na minha mente, eu pensando e eles conversando ali. Aí, eu vi, bastante, tinha hora eu ali, com olho fechado ali, umas hora, não, uns uns minutos, né? Aí, eu pensei assim, eu já vi bastante, agora eu quero ver se eu vou continuar vendo essa mata linda, bonita do jeito que eu tô vendo, essas folhas tão bonita. Eu abri o olho e nada, só tava a parede do meu guarda-roupa e não tinha nada, com olho aberto não vi nada e sumiu tudo aquilo ali que eu tava vendo. E fiquei com aquilo na cabeça, dentro da minha mente pensando. Aí, eu levantei, eles tomaram o café, eu já levantei, eles saíram, foram para o serviço. E nessa época eu já tava começando a trabalhar aqui em casa, aí eu não tava, eu já tava meio repartido, descia para Mineiros e também trabalhava aqui, só que o espaço aqui era muito apertadinho, muito difícil, né? Mas nesse dia eu ia trabalhar aqui. Aí, eu levantei e comecei a trabalhar no barro, comecei a fazer uma moringa. Aí..., mas, com aquela parte que eu vi na minha mente e pensei, assim, nossa! Mas, olha, eu podia, Deus podia me ensinar a fazer igual eu pensei lá. Aí, tinha um pé de mata aqui para cima na estrada, em frente à casa, porque aqui não tem mato, nós praticamente têm, mas não dá para escolher as folhas para fazer. Aí, eu olhei

ali para cima e eu vi um pé de pranta e eu vi uma folha até meio larga, até consonante com aquela que eu tinha visto. Não era igual àquela, mas era meio consoante. Pois, eu vou colher aquela folha. Eu vou experimentar, de repente, quem sabe se Deus me ensina, aí, eu fazer, né? Aí, eu fui, colhi aquela folha e trouxe e quando eu pus ela em cima da mesa, que era pra fazer aquela peça, quando eu olhei na folha assim, veio clarinho na minha mente, abra o barro, eu abri a placa do barro. Aí, veio na minha mente, assim, põe a folha em cima, a folha em cima, eu pus a folha em cima. Aí, na minha mente, assim, passe o rolo, eu passei o rolo. Aí, foi vindo tudinho na minha mente, aí modela assim, modela assim. Aí, eu consegui fazer. Consegui fazer a folha (Loíde, XIV-19). Daí, de lá para cá, Deus fez, só me abrindo a minha mente e quando eu começo a fazer, Deus traz as coisas na minha mente, eu pego e faço, e cada vez mais, só aperfeiçoando, graças a Deus! É, e tamo aí na luta e se Deus quiser, cada vez mais, espero que cada vez mais coisas novas vão vindo, novas peças. É tão gostoso agente vim produzindo as peças e vindo coisas novas para a gente fazer, é muito bom, né? É muito bom. E aí tamo na luta, na batalha (Loíde, XIV-20).

Conrado: Loíde, o que é a criação cerâmica para a senhora?

Loíde: Criação..., o motivo de eu fazer as peças é que é uma coisa que ajuda muito a gente, praticamente dá para sobreviver, né? Dessa parte aí. E, a parte da cerâmica, é uma coisa muito boa, que além dela dá para a gente sobreviver, ainda é uma coisa muito boa, porque é uma distração muito boa, é uma terapia pra gente e quanto mais você pega no barro, mais você quer pegar. Você faz uma peça mais você vai querer fazer outra, você faz uma peça assim, dá vontade de fazer outra, já, você olha... E, eu você vou dizer francamente uma coisa para você, se eu tivesse uma pessoa para fazer tudo para mim, eu ficava só no barro, porque eu gosto de ficar muito. Eu gosto muito de mexer no barro, pra mim é uma terapia, ocupar a mente ali é coisa muito boa, nossa! É muito, muito boa mesmo, eu gosto muito, gosto muito do barro, nossa! É uma coisa muito boa, né? Muito boa! (Loíde, XIV-21).

Conrado: O que é a cerâmica para a Senhora?

Loíde: 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-22)

Conrado: Gostaria de deixar alguma outra mensagem, Loíde.

Loíde: Então, tudo isso eu agradeço muito você, né? Por você, Conrado, por você ter vindo aqui, né? A gente sem merecimento algum e você veio aqui, né? É mais um conhecimento que a gente teve, é muito bom você tá aqui junto com a gente, veio ficou uns par de dia para cá e espero que em alguma coisa, a gente tenha ajudado, assim como você, a nós tem ajudado muito, e esperamos mais vez você vim pra cá. E também a gente agradece, não conheço a sua esposa, mas nós vamos conhecer, se você tiver um filhinho também, né? A gente agradece muito vocês. E espero conhecer sua esposa e tô muito feliz por você ter vindo aqui e também espero que na sua faculdade, não sei dizer, mas no seu trabalho, em tudo que você quer, que tudo seja prosperado, é nosso prazer!

Conrado: Muito obrigado, Loíde!

Loíde: 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-23).

Conrado: Saiu daqui muito edificado, muito obrigado, Loíde, por esse tempo tão agradável. Tenho certeza que haverá provisão, sua fé nos motiva!

Entrevista XV – Itaóca - Abraão

Conrado: Abraão me conta um pouco sua história.

Abraão: Porque assim, eu fazia trançados, fazia peneira, balaio, essas coisa. E, eu sempre levava minhas coisas pra vender lá em Itaóca, na cidade as pessoas encomendavam, né? E a Dona Sinh'Ana sempre comprava de mim. Utilitários do dia a dia da casa, né? Igual isso daqui que as pessoas usavam muito como..., pra também, para peneirar o arroz, para tirar casquinha. Fazia peneira, cesto... Eu aprendi sozinho, o que eu fazia é, pegava uma outra peça olhava e estudava como fazia. No começo dava um quebrava a cabeça, mas depois que acertava ali ia bem. Hoje se eu pegar eu faço, faz tempo que não faço, mas sai a mesma coisa. O começo é com seis taquaras, três assim, e três assim, você vai trançando, por isso se chama trança de três. Então eu tava contando, e ela sempre comprava, a Sinhana sempre comprava, aquela amizade toda, né? Aí, eu ia na casa dela e ela sempre tava fazendo peça, ficava olhando, mas eu não tinha interesse, sabe? E ela sempre, começou a me convidar para fazer, sabe? Perguntava se eu queria fazer panela com nós aí... Aí, e eu tirava fora um pouco. Então você vê, ela viu, né? Em mim o dom, né? imagina uma pessoa que fazia isso daqui... Ela via que eu trançava, fazia as peças e ela enxergou isso em mim. Então ela viu em mim o dom, né? Aí daí, eu falei..., mas foi um dia que ela insistiu, insistiu. Aí eu falei, vou vim um dia aí fazer umas aulas com a Senhora. Aí fui, foi lá mesmo que eu comecei, foi que nem peneira, quebrei bastante a cabeça no começo, mas depois, ó... E ela sempre dizia que entre outras pessoas que aprendero com ela, eu fui a que aprendi mais rápido. Aí, eu tô até hoje, né? Há 22 anos (Abraão, XV-1). Aí, eu fazia o artesanato, fazia esse daqui (apontando para cestaria) e comecei a fazer o barro também, daí. Daí, com o tempo fui ficando, fiquei conhecido, né? Foi aumentando as encomendas, né? Aí, chegou um tempo que eu não tava dando conta de fazer as encomendas. Aí, eu decidi fica só no artesanato de barro, que é mais fácil a matéria-prima, né? (Abraão, XV-2). Esse outro aqui tem que sempre procurar na natureza para tirar o bambu, né? Daí eu tomei uma decisão, vou ficar só com o barro. Nessa época eu tinha 19 anos, em 1999, há 22 anos que eu faço... Hoje tenho 42 anos. Então, eu comecei a fazer e não quis parar mais, até hoje também... Também... 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 (Abraão, XV-3). Igual a muitos aí, que aprenderam e acabaram desistindo, né? Porque não levaram a sério, né? Precisa ter disciplina. Precisa tê aquela elegância de fazer aquela peça também, porque também é seu nome vai ficar ali é você, né? Então você procura fazer o possível de fazer uma coisa bem bonita para agradar a pessoa (Abraão, XV-4). No começo eu ia daqui até lá, ia alguns dias na Sinh'Ana, ia lá pra aprender, tava começando a aprender, isso que eu tava pegando jeito. Aí comecei a tê encomenda e comecei a me dedicar mais. A pegar todos os dias, né? Aí depois eu trabalhei lá, mais ou menos uns 3 anos com ela, na casa dela, aí depois eu vim para cá montei meu ateliê, montei o meu próprio (Abraão, XV-5).

Conrado: Abraão seus pais moram aqui perto?

Abraão: Não meu pai é falecido, minha mãe ainda é viva, mora aqui com a gente. Ela não tá aqui agora, ela tá na casa da minha irmã, mas logo ela retorna. E montei aqui e estamos trabalhando até hoje. Mas assim, como todo trabalho, nos primeiro..., no começo tem as suas dificuldades, você tem que... Não pode desistir, né? Por mais dificuldade você tenha, você tem que insistir que um dia dá certo, né? Então..., o que eu fiz, né? Porque se eu não levasse a sério, eu podia até ter desistido parado disso, mexer com outra coisa, mas eu não. Eu vi que ali, por mais que no começo eram bem fracas as

vendas, eu insistia que um dia dá certo, né? Agora hoje graças a Deus tá bem mais, tá bem mais melhor, né? (Abraão, XV-6)

Conrado: Como foi seu relacionamento com a matéria, o barro?

Abraão: Ah, no começo você faz a peça, as conhecidas, né? Então, você faz para você, ela fica ali, por isso você tem que gostar, né? (Abraão, XV-7) Sempre a gente usou panelas de barro, até hoje usamos. Faz 20 anos que a gente usa panela de barro. Você fazer e não usar, né? Tem que fazê e usar, né? Acaba trocando, mas a gente usa até num dá mais. Agora mesmo a gente usa uma com a alça quebrada, quebrou a alça, mas a gente continua usando um montão ela. Ela tá sem alça, mas ó... depois que ela... Quanto mais você usa, mais ela fica, como diz o pessoal, ela fica bem mais curada. Então, a mulher tem até dó de deixar ela, mas..., quebrou a alça dela. A outra tá até rachada por muito tempo de uso, mas... (Abraão, XV-8)

Conrado: E suas relações, amizades, se aproximaram para aprender com você?

Abraão: Olha o que eu vejo assim, é que o pessoal aqui não tem muito interesse não, porque não vem muito assim, conhecer o trabalho, né? Olha, mas a gente assim, também não vai correr atrás, não vai chamar também, mas quem tem interesse vem, né? Agora eu sempre fui, sempre tive interesse por arte. Quando vinha, quando vinha alguém fazendo uma arte, eu chegava perto, ficava olhando pra ver como o cara fez. Tinha curiosidade, né? Então, você tem que ser um pouco curioso, né? Procurar saber das coisas, né? De repente você tem um dom e não executa, né? (Abraão, XV-9) Meus pais sempre me apoiaram, me incentivaram, né? Porque é um trabalho gostoso de se fazer, como é uma fonte de renda. Porque para mim, é uma fonte de renda eu vivo disso, né? Então, além do amor que a gente tem pelas peças de fazê, ainda uma é fonte de renda. Porque a gente vive disso (Abraão, XV-10). Minha esposa me ajuda, mas ela faz os acabamentos, ela senta numa mesa e eu sento numa outra (Abraão, XV-11). Porque não é só fazer a peça, ela tem todo um trabalhinho, sabe? Porque quando a gente faz a peça, não sai tão perfeita, tem algumas imperfeição, aí a peça é alisada com algumas Pedrinhas. Essa peça que eu estou fazendo aqui, ela não tem muita imperfeição, mas tem algumas ondinhas aqui, então isso aqui eu tiro tudo. Faz, deixa secar um pouco, aí já dá para tirar, essa mesma aqui já não tem muito que tirar. Tem umas peças que ficam bem ondulosa mesmo. Tem outras com umas ondas bem pequena, tem algumas peças fundas, como algumas panelas, têm que ir lá com a mão e tirar os buraquinhos. Então tem que molhar com uma esponja e depois com uma pedra, vir alisando. A gente fala alisa, ó. Alisar mesmo. Essa pedra eu ganhei de Dona Sinh'Ana, tá até gastada, ó. A prova tá aqui que a gente alisa, ó, a pedra tá gastada (apontando para a ponta da pedra), essa daqui tem mais de 20 anos, só eu usando, né? Não é só uma que eu uso, tem um segredinho. Essa daqui (mostrando uma dentre várias dentro de um recipiente de plástico com pedras variadas), eu consigo alisar aqui fora, ó, aí quando eu venho aqui dentro é essa daqui, entendeu? Aí no fundo, essa daqui, vem até aqui. Essa é para alisar aqui (apontando parte da alça) (Abraão, XV-12). Isso que eu falo, não é qualquer pessoa que tem essa paciência. Eu mostro esse passo-a-passo para pessoa ver que não é só pegar o barro tã, tã, tã e fazer. Já vem processo trabalhoso desde o começo, da tirada do barro. Por exemplo aqui ó, a gente vai no barreiro lá, a gente não pega o barro assim, o barro é isso daqui ó (apontando para o barro armazenado). Ó aqui que bonito (mostrando o pronto). Tá bonitinho aqui, né? Mas, ó, o barro é assim, ó, você vai no barreiro e retira o tijolo, ele sai assim, ó. Aí, depois, você tem que secar ele no sol, ele sai um pouco úmido, mas não é muito úmido no ponto de você fazer, sabe? Você tem que secar ele no sol, porque você tem que triturar ele no triturador. Aí, você vai fazendo esse pozinho aqui ó, tem que tirar todas as pedrinhas, umas raisinha. Aí, depois desse pozinho, aí que tá pronta para fazer a peça. Aí, você vai molhar ele, entendeu? Ele dá o

ponto, depois que ele vai formar isso daqui. Molha ele, deixa uns 3 dias curtindo, pra depois fazer a peça. Molha ele numa vasilha grande. Eu molho uma quantidade como aquela ali (apontando para o local de armazenamento), que é para trabalhar uns 30 dias, e mantém ali com plástico ali, úmido, senão ele seca. Porque se esse barro vira uma pedra, você não consegue mais desfazer. Então, assim, aí..., você vai fazendo a peça. O plástico é para manter úmido. (Abraão, XV-13) Aí eu trabalho aqui (apontando para mesa ao lado do armazenamento do barro pronto). Do lado fica guardada algumas peças, peças de encomendas, aqui tem até algumas peças que já até pagaram, mas não vieram buscar. Trabalha aqui (mostra a mesa) e usa essa peça (peça montada por ele para girar a peça durante a modelagem), o pessoal acha que é um torno, mas não uso torno, isso é só pra virar, porque sem ela tem que fazer isso aqui sentado e cansa muito (mostra o movimento com atrito girando uma tábua colocada na mesa). Assim, ajuda bastante. Um senhor que montou pra mim, usa um rolamento. (Abraão, XV-14) Eu trabalho fazendo isso daqui ó, vou começar uma peça. Começa assim, vou pegar um barro mais seco, só pra te mostrar. A gente faz sentado, faz de pé... Aí é mais ou menos assim, têm vários jeitos de fazer, você faz um rolinho, faz uma bola de barro, faz um molde. Têm três tipos que eu faço, pra quem tá assim, iniciante, que tá aprendendo, eu recomendo fazer no rolinho, aí depois que você pega o jeito... Com uma bola de barro você faz uma panela. Aqui é assim, a gente vai ocando o barro. Dificilmente você consegue fazer uma panela na hora, porque o barro é úmido, então a gente começa várias peças e aí vai aos poucos, vai secando, trabalha uma, trabalha na outra, vai ocando. O começo de uma panela é mais ou menos assim, ó, como se eu fosse fazer uma panela pequena. Mais ou menos assim que você começa, é um começo, né? Depois, cê tem que esperar (Abraão, XV-15). Aí como você faz várias peças, aí, você deixa uma de lado e conta uma, duas, três, quatro... Aí, quando você fazer 20 panelas, de 15 a 20 panelas, quando você termina aquela etapa, a primeira vai estar no ponto de você pegar ela, aí você vem trabalhando nela e assim ela vai secando, principalmente quando tá calor, né? Aí no inverno, você faz várias peças, aí no verão não, no verão não dá para fazer muita coisa, porque seca rápido. Eu já deixo várias tábuas preparadas (Abraão, XV-16). Aí, se você for sair e você não puder trabalhar, aí é com o plástico que você cobre, daí é pra manter a umidade. Uma peça dessa se eu cobrir ela com o plástico fica até três dias aí. Aí, se você tá sem vontade você pode deixar aí (risos). (Abraão, XV-17) Só que uma vez, eu não tinha muita experiência, era bem no começo quando tava começando, eu fui numa feira e deixei umas 10 travessa aí. Dez peças tava feita, mas tava úmida, eu não podia colocar o plástico nela ainda. Aí, cubri ela e fui para feira, para o Revelando São Paulo em Iguape. Fiquei cinco dias lá. Aí, quando eu voltei as peça tava tudo caído, tudo. Porque a peça tava úmida e eu cobri com o plástico, o plástico sua, aí ela umedeceu ela, e ela caiu. Entendeu? Então, eu tinha que fazer assim, eu devia fazer, deixar um dia, dois dias, deixar secar bem, bem, perder um bom tanto da umidade, aí podia cobrir. Agora hoje, eu não faço isso mais. Isso a gente aprende com o tempo, né? Agora eu sei, isso foi no começo. Então assim, você tem muito segredinho que você vai aprendendo com o trabalho, com o tempo de trabalho (Abraão, XV-18) 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-19) Aí a cor são iguais, elas ficam vermelhas na hora da queima, isso depende também da hora do ponto da queima, se deixa passar a cor muda e aí a peça fica com uma cor diferente. Porque tem algumas peças que fica na parte de cima do forno, né? Porque o fogo no forno, vem queimando de cima para baixo, então aqueles que ficam por cima às vezes pega mais calor, acaba ficando mais vermelha e as que ficam embaixo, que pega umas temperatura menor, mas fica quase meio parecida. Aí, se algumas ficam mais escurinhos assim, eu já coloco uns bambus, umas madeiras pretas, aí, elas escurecem. Quem faz assim é lá no Espírito Santo, que o pessoal faz as panelas pretas, eles defumam. Aí, as vermelhas é oito horas de queima, aquelas ali são de três a quatro horas, aí você retira elas, calcifica todas, volta de novo no forno, vai fumaçando. Faz uns 8 anos que faço elas, mas o forte é a vermelha mesmo. Mais quando as pessoas pedem mesmo, acabo fazendo. O mais forte é a vermelha mesmo. Só se for pra fazer a vontade do cliente, só que é mais trabalhoso, né? Aumenta o valor também, tem esse lado também. Só que é mais trabalhoso, né? Porque você tem que tirar do forno, calcificar ela, voltar para o forno, fechar o forno, mais três horas, por máscara, óculos. Apesar de que com esse forno, agora não sai tanta fumaça, a fumaça sai para cima. O problema é no futuro, né? Da fumaça..., pode fazer mal no futuro pro pulmão. Temos que nos cuidar (Abraão, XV-20).

Conrado: Tem algumas peças diferentes aqui.

Abrão: Essa foi a última peça que a Dona Sinh'Ana fez, foi para uma filmagem que a gente fez aí (sobre ceramistas da região). Eu aprendi fazendo esses modelos com a Dona Sinh'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 modelo aí, entendeu? (Abraão, XV-21) Depois que eu criei esse modelo aí, já, é que ela fazia as panelas e não fazia as tampa, eu comecei a criar a tampa. Comecei a fazer tampa. Aí, ela no começo ela ficou meio assim. Vou dizer assim, porque elas não têm visão de futuro, não têm, elas não quer modernizar as coisas. Ó, porque, aprendeu a fazer uma peça, quer ficar naquilo. Agora eu não, eu quis fazer vários modelos de peça, já quis mudar, já fiz aquela, aí acabei mudando aquelas peças ali e acostumei a fazer aquelas umas ali, é até melhor, porque uma panela era estreitinha, aquelas uma ali e, essa, já pega melhor o fogo, é mais aberta. E, aí, eu pensei tem que ter tampa, aí o pessoal só começou a comprar panela com tampa, daí. E, até ela teve que fazer tampa, também, aí. Eu fazia minha tampa. Aí, eu falei, a senhora pode fazer tampa, cê faz tampa também e, tudo bem, se a senhora quiser fazer, faz tampa também. Imagina, eu não vou falar para pessoa fazer tampa, foi uma criação minha, né? Eu que quis fazer. Então, se eu aprendi é lógico que eu podia acrescentar alguma coisa também, né? E ela gostou da iniciativa e começou fazer também, daí começou a fazer mais, né? Porque daí, chegou um ponto que ela viu que as pessoas queriam com tampa. Eu disse, vamos fazer também, ela fazia tampa igual a minha, um ajuda o outro, né? Então fica assim, se não tem tampa na panela, se não tiver panela com tampa, você não vende mais. Agora tem que ter a tampa, tem que ter a tampa (Abraão, XV-22). Eu vendi uma peça para uma pessoa lá em Santa Catarina, chegou a peça lá e quebrou a peça no meio do caminho, eu tenho que enviar uma tampa para lá, a panela chegou inteira e a tampa quebrou, era uma panela média (Abraão, XV-23).

Conrado: Abraão, diz para mim, o que é isso a criação cerâmica para você Abraão?

Abrão: Acho que é uma vontade de fazer, né? Eu sinto prazer por fazer aquilo e... (Abraão, XV-24) E quando eu comecei a criar, as pessoas comprar as peças, a levar meu nome na cidade, eu comecei a ficar muito satisfeito com aquilo (Abraão, XV-25). Ver também que as pessoas vêm e valoriza uma obra de arte, sabendo que aquilo é um

trabalho manual, porque hoje dificilmente as pessoas querem trabalhar igual o trabalho é feito, que é feito à mão. Igual você viu aqui, tem todo o processo, né? O pessoal vê que não é só pegar o barro e fazer, tem que fazer a peça, tem todo o processo, tem o alisamento como eu mostrei ali, tem a retirada do barro. Que nem na vermelha, na vermelha eu toco 14 vezes na peça, na peça minha preta é 17 vezes. Cê põe ali a peça, alisa uma vez, se não fica bom, depois tem que alisar outra vez, principalmente a panela, ela mesmo por dentro, ela tem que ser bem acabada (Abraão, XV-26). Porque quase 100% da pessoa que compra uma panela, ela compra com intenção de pôr no fogo, entendeu? Então, eu, que há 23 anos trabalho com panela, se eu tive umas três reclamação, que a pessoa reclamou pra mim, foi porque a pessoa não soube usa, entendeu? Mas, é até demais, ó, porque a gente procura trabalhar certo, né? Porque a gente sabe que quase 100% pessoas, pelo menos duas vezes, ele vai pôr a panela no fogo. Então ela tem que ser bem acabada por dentro, por fora nem tanto, mas por dentro tem que ser acabada. Se a panela não for acabada por dentro, ela fica rústica por dentro, porosa, não acabada, fica um pouco porosa que nem essa daqui que não é uma peça acabada (mostrando a peça). Aí ela vai ficar assim, ó (mostrando a peça). Aí você compara uma peça alisada, com uma peça não acabada, se eu for cozinhar um arroz nela, vai grudar tudo. Agora essa daqui, não, ela vai curando e chega um tempo que ela fica bem lisinha embaixo. Por isso que tem gente que fala, ah comprei a panela lá, vazou, grudou arroz, não ficou legal... Às vezes, é porque não é acabado por dentro. Tem uns que nem alisa, o pessoal faz, nem alisa. Porque aqui tem dois trabalhos, você fazer e depois alisar, porque depois de fazer tem mais o trabalho de alisar. Aqui você alisa uma vez, alisa outra, espera seca um pouquinho, se não, e dá mais uma alisadinha. Aí, por último é o fundo que você alisa, a última parte que seca é o fundo. Uma peça assim inacabada, até dá para decoração, usar de vaso pra ficar no jardim uma decoração, plantar uma planta, não precisa nem alisar, né? Mas a peça que vai ser panela tem que ser assim, alisada. Porque a gente que entende, sabe, né? Porque a pessoa que não entende, pensa assim, ah, vou comprar uma panela de barro, mas não entende, pensa que desse jeito (apontando para uma panela não finalizada) tá bom. Pra cozinhar é diferente, tem que estar alisada. Alisada a cor fica mais vermelhinha. Alisa bem. (Abraão, XV-27) Esse ano comecei a fazer essas diferenças na tampa, já vendi muita peça só por causa desse furinho. Uma coisinha que você põe na panela, mesmo, que você cria, ali, que chama a atenção... E dá pra você fazer uns desenhos, sabe? Dá pra fazer umas peças com um alto relevo, mas só que a gente, a gente... eu trabalho mais com o simples, assim, o rústico, né? Porque se você começa a inventar muito, dá muito trabalho, não consegue fazer tudo (Abraão, XV-28) Porque a gente trabalha sozinho, né? Esse serviço é gostoso, mesmo, se você trabalhar em dupla, porque junto fica animado, e, assim, você pode divulgar mais o trabalho, né? Criar até um site, algo na rede social hoje, divulga e você ter mais renda, mas pra isso você precisa ter pessoas trabalhando, né? Trabalho muito já, pra atender o mercado. Não adianta você divulgar seu trabalho, criar um site se você sozinho não tem condição, entendeu? Então você tem que divulgar seu trabalho na medida, na quantia que você cumpre. Igual tem uns que divulga, mas é em grupo... (Abraão, XV-29) Então o pessoal, é grupo, de sete oito pessoas, que consegue... Só que eles trabalha com torno, né? Cumprem a missão, essas peças você faz rapidinho na quantidade de peça pedida..., mas como eu falo pra você, você perde um tanto o tradicional. Até penso nisso, mas assim, manter o tradicional também. Posso até fazer prum lojista assim, que queira um preço mais em conta, aí, você consegue fazer, né? O lojista quer comprar com o preço lá embaixo e a gente num consegue fazer, porque nosso produto é manual. Então, a gente dá um desconto, alguns não ligam pra essa parte, mas têm uns que quer comprar com o preço lá embaixo. Então

no caso, tem que descer um pouco pra não perder o cliente. Mas eu não sei, mais pra frente, mas é... Mas você tem que explicar pra pessoa como que é, né? Então, a pessoa tem que entender, mas muita acaba valorizando. E, mostrar que não é só pegar o barro no torno e fazer (Abraão, XV-30).

Conrado: E a tradição da cerâmica?

Abrão: A Sinh'Ana é conhecida minha, filha de índia e pai quilombola, então, é bem do tempo dos escravos, né? Aqui tem quilombo, tem o Cangume, o Porto Velho. O Cangume fica oito quilômetros daqui. Lá eles são descendentes de negro mesmo, tem até o sotaque, o jeito de falar, conversar, mesmo, que nem a gente aqui tem sotaque caipira, né? Seria interessante essa atividade lá, mas já morreu os antigos que faziam, os primeiros negros, os índios, mas não houve interesse da parte deles, né? Então, a Sinh'Ana era lá do quilombo, de lá ela veio mora perto de Itaóca, ali em um bairrinho, o Gurutuba, daí ela começou a construir uma casa ali e os familiares veio morar com ela, ali é tudo parente, ali. Diz, ela, que trazia o barro na cabeça, no balaio, lá do Cangume pra trabalhar aqui, dá dez quilômetros. Ela contava essa história. E ela nem sabia que tinha o barro na frente da casa dela. Aí um dia ela foi buscar água no rio e o pé dela deslizou, assim, aí ela fez o teste do barro pra panela e viu que deu certo pra fazer panela. Aí ela não trouxe mais o barro de lá. Imagina, trazer o barro de lá na cabeça, porque naquele tempo era diferente, não tinha carro, com esse pessoal era tudo na cabeça, o balaio na cabeça, carregava longe aqueles peso. Aí, depois que ela achou o barro, foi de boa. Quando aprendi era barro dela (Abraão, XV-31). Hoje ela já tá com quase cem ano, não consegue andar mais. Ela fala, mesmo, na cama. Eu fui visitar ela, conversei com ela, e disse: Lembra de mim Dona Sinh'Ana? Ela lembrou. Ela perguntou se eu tava fazendo panela, eu disse: Tô, não posso parar. A gente entende, né? 96 anos. A gente que é novo dá uns brancos na cabeça, imagina pessoa aí com mais de noventa anos. Mas, é... ela, quando ela trabalhava ela não tava assim, depois que parou de trabalhar que ela foi perdendo a memória, talvez se ela continuasse assim, fazendo umas peças, pelo menos uma vez por semana, ajudava bastante, né? Trabalhar a mente, né? Porque assim, é uma terapia, fazer aquilo lá. Mas teve um médico aí, maluco que disse falou que tinha que parar... Mas, num tem dessa. Você num tem idade pra parar de trabalhar, você tendo uma forcinha, ó! Lógico, se num faz aquele trabalho de quando você era novo, né? Mas tira um tempinho, faz uma coisinha, outra, é um trabalho, né? Mas só parar, parar, não fazer nada, vai apagando a mente. Principalmente o artesanato, assim, vai fazendo alguma coisa, né? Mas ela parou de uma vez (Abraão, XV-32). Pra fazer essa última vez, pra gente fazer esse último trabalho juntos, fomos fazer uma peça, ela conseguiu fazer a peça. Ela lembrou de tudo. Ela já não fazia há mês e as pessoas quiseram levar a última peça, imagina... a última peça que a pessoa fez, eu não vendo. Eu não vendo, é uma lembrança. Ela fez até o acabamento, já até queimei, tirei as partes mais altas. Fizemos juntos só pra mostrar (Abraão, XV-33).

Conrado: Obrigado pela partilha Abrão. Essa peça é um legado que você segura firme hoje.

Abrão: Estamos aí, se Deus quiser, ninguém dá o passo se Deus não quiser. Eu procuro fazer assim, fazer assim, variadas peças, variados tamanhos, eu tinha mais, mas vendi muitas peças. Varia, sabe? Porque fazer as peças tudo igual... Cada cliente quer de um jeito, e eu procuro ter opção, né? (Abraão, XV-34). E você pretende fazer pesquisa em toda a região, ou com as pessoas de Apiaí, também?

Conrado: Pretendo sim, aqui no Alto Vale do Ribeira.

Abrão: A nossa região é rica em artistas, né? Artesãos (Abraão, XV-35). Mas o legal, também, é que aqui, a nossa região tem um diferenciado, por exemplo, até na cor do barro muda, lá em Apiaí a cor do barro é outra. Em Itaóca é uma cor... Pro cê vê como

Deus faz as coisas bem feita, né? Pra num fica aqui tudo igual, né? Pra fica diferenciado, por exemplo, a pessoa compra uma panela e pela cor já sabe que esse daqui é de Itaóca. Se compra lá do Encapoeirado, das bandas de Apiaí, já sabe, esse daqui é de Apiaí. Tem as peças do pessoal do Bairro Mineiros, que, por mais que eles quer um tom igual a nossa também, eles tem um tom diferenciado. Tem um outro jeito diferente de fazer, tanto que eles lá trabalham mais com peças decorativas, né? Como vasos, canecas... E o barro deles não deu próprio pra panela, e, aí, elas pega minha aqui. Aí elas revendem. Aí eles vendem panela minha lá e outros tipo de peça também... Essa semana mandei umas peças pra lá. Então, aí, quando você chegar lá, já vai reconhecer minhas peças. Tem a mesma cor, o jeitinho de fazer, né? (Abraão, XV-36)

Conrado: Reconhecerei facilmente!

Abrão: Então, eu dei um curso para o pessoal pra eles lá da Associação em Apiaí. Acho que foi em 2010, mais ou menos, 2008, eles tavam iniciando, sabe? Tavam começando, mas não tinham ainda aquela prática, era o início ainda, e eu já tinha mais conhecimento um pouco. Aí, a Lia na época era diretora de cultura e pediu pra eu dar um curso pra eles lá, aí passei as técnicas de fazer pra eles, lá. Então, eu passei as técnicas (Abraão, XV-37). Passei as técnicas, aí você aprende, aí depois se você quiser continuar fazendo, a criar o seu trabalho, depois que você aprendê a modela o barro, depois você cria, né? A forma que você quer, porque é muita coisa que dá pra ser feita com o barro, né? Eu penso comigo assim, eu comecei a fazer aqueles modelo lá da Dona Sinhana, né? Aí veio uma inspiração assim, do nada, começou a me dá, sabe? Você vai se inspirando durante, quando você tá fazendo as peças. Opa, cê tá fazendo uma peça... Eu fazia peça do fundinho estreitinho, né? Aprendi com ela, sabe? Fiquei aqui... uns dois, três anos fazendo daquele jeitinho, aí veio na minha cabeça que eu podia fazer a panela do fundinho mais largo, né? Igual, eu fiz, assim, em vez de eu fazer o fundinho estreitinho, ah, fazia mais larguim, ficava mais fácil pra uso no fogo, o fogo pegava melhor no fundo ali e ergui mais ela, assim, abri, ergui, assim, um puxadinho, fui criando assim, até dá certo. Igual aquele modelo lá, às vezes eu fazia igualzinho o dela, só que eu não fiz aquela beirinha, beiradinha que ela fez, já ficou um outro formato, diferente, assim, entendeu? Outro. Aquele lá, mais baixinho, tá mais pra muqueca, se a pessoa qué fazê entendeu? Tem as panelas, aquela lá maior, aqueles caldeirãozinho que faz tempo que eu não faço. O formato da panela de pressão (mostrando uma tampa). Essa daí (apontando para outra panela) até o pessoal dos mineiros faziam, daí, como as panelas deles tavam dando trabalho, começaram a fazer pedido para eu fazer umas, aí como eu achei legal, fiz umas a mais e deixei aí, já que eles não tavam fazendo mesmo, então... Mas é uma técnica deles sim (Abraão, XV-38).

Conrado: Eu pretendo visitar elas também. Irei ficar um pouco com o Cido na casa do Artesão, também.

Abraão: O Cido também sabe, não mostra muito, mas é talentoso. É legal desse jeito, aprender e continuar fazendo. O Cido tem o trabalho dele lá, então... E pra você ter produção, no caso, tem que viver daquilo, igual hoje eu vivo disso. Então, consigo ter até produção porque eu faço aquilo, mas agora, se eu trabalhasse em outro serviço, prefeitura, qualquer outro serviço, daí ia, podia ter só no final de semana só, mais feriado, aí talvez não tinha produção, não teria peça, quase, né? (Abraão, XV-39). Tem dia que você pode me achar em casa de tarde de noite. Eu quando tenho um tempinho também, eu planto um feijãozinho, um pé de mandioca... Só pra assim, pra se alimentar, sabe? Mandioca, feijão, de tudo um pouquinho, só pra consumo. Você planta, você sabe o que tá produzindo, quando tenho um tempinho, vou pra lá. Nas folgas (Abraão, XV-40).

Conrado: E sua inspiração Abraão?

Abrão: Eu me inspirei na panela e outras pessoas na escultura... Acho que eu penso, assim também, acho que me inspirei muito na panela também, por causa da matéria prima do local também, porque o barro daqui é bem resistente, a gente fez o teste tudo, porque às vezes tem essa dificuldade também. Porque às vezes, você é inspirado numa determinada obra de arte, numa... qualquer peça pra você fazer, mas inspirada na panela, precisa ser um barro bom, se você ser inspirado na panela, precisa ser um barro bom, e se seu barro for ruim... de péssima qualidade... Tem isso daí também, né? Aí, não tem como você focar naquilo, aí, você tem que ir pra outra opção, numa peça decorativa. Eu pensei nisso, né? Como meu barro deu prova boa pra panela, eu tenho que focar em panela, não adianta eu inventá de fazer vaso, escultura, eu já fiz algumas esculturas também, fazia bastante vaso. Mas eu tenho que focar em panela (Abraão, XV-41). Dona Sinh'Ana, tem outra visão, ou ela não inspirou nesse jeito, nesse meu pensamento, né? Porque por exemplo, ela tinha um barro bom pra fazer panela e continuava fazer um monte de vaso também. Então chegava pessoa pra pedir panela e ela tava lá, com cem, duzentos vasos parado, porque o vaso vende menos, e a pessoa queria panela e não tinha panela. Então, alguma coisa tá errado, né? Você vê eu aqui fazendo uma quantidade de vaso, sendo que o que mais sai é panela? E eu fazia também bastante vaso, só que eu foquei, já que o barro é bom pra panela eu vou fazer panela. Acho que eu tô no caminho certo, né? E ela não tinha essa visão. Eu entrava numa sala desse tamanho inteirinho cheio de vaso, tudo empoeirado, lá, porque não vendia, né? É uma coisa que você vende de vez em quando o vaso. No meu caso é só se for por encomenda, faço um, dois vasos, mas, aí, eu já até passo... Se a pessoa encomenda vaso, eu passo o contato do pessoal de Mineiros, da Loíde, porque lá eles fazem vaso, né? Passo o contato deles lá, e falo que meu foco maior aqui é mais a panela, aí se a pessoa quer panela, aí, sim. É assim que eu trabalho, não sei se estou certo ou errado, mas essas peças aí, até o começo de dezembro já tá tudo quase vendido, quase tudo (Abraão, XV-42). Tem uma mulher de Florianópolis lá que vai querer tudo que sobrar daí, a maioria tá marcada pra São Paulo, porque tem outra mulher de São Paulo que vai querer também. Essa fornada eu já vou queimar essa semana que vem, aí, porque ela pegou uma quantidade boa. Aí, ela vai pegar uma quantidade também. Essa semana, já vou botar a mão na massa e fazer outras, entendeu? Daí, quando surgir outras encomendas já vou ter também, né? (Abraão, XV-43) Tem o final de ano também, né? Tirando as feiras... Porque esse ano não tá tendo. O forte de venda nosso é o Revelando São Paulo, cê já ouviu falar, né? (Abraão, XV-44). Revelando São Paulo, não vai ter por causa da pandemia. Precisa terminar essa pandemia. Tava feia a coisa, precisava começar a abrir, já faz dois anos de pandemia, o pessoal vai começar a morrer de fome. Tem pessoas que consegue viver o resto da vida sem trabalhar, mas a maioria, não... Trabalhar, principalmente o vendedor de rua, aqueles que vivem de turismo, tá difícil. Aí começou a abrir o comércio... Falando ainda da inspiração, pra mim, além da panela, tem o barro me inspira também, você chega lá, tem toda a dedicação pra tirar o barro. Você escolhe o barro, antes de chegar. O barro, ele sempre fica lá separado na terra, sempre tem uns 30, 40 centímetro de terra, e no meio, é como se fosse um ouro, aquilo, tem uma quantia no meio, e depois, embaixo e em cima é terra, ele fica separado, então é um estado da natureza, entendeu? Por que como que aquilo fica separado, é tudo por Deus mesmo, né? Separado no meio, ali. E aquele material ali, tem um valor pra produzir alguma coisa, né? Então, é... inspira bastante (Abraão, XV-45). Tem bastante coisa que a gente inspira, o trabalho que agente faz, são várias etapas, mas são todas etapas diferentes, umas são diferentes das outras, então sempre tem uma que inspira mais. Então, passa por vários processos, e a gente que tá sempre no contato, sabe, né? Aí, vem outra pessoa num dia querer acompanhar, às vezes não consegue num dia contar toda história, porque

são coisas que só gostando mesmo pra você ver, porque contando assim pra você, às vezes nem vai acreditar, né? (Abraão, XV-46) Então tem que acompanhar assim pra ver, como que é porque daí, pra você entende como é. Mas assim que eu falei pra você, tem alguns que por mais que a gente explique, acha que a gente tá querendo aumentar as coisas, mas num é, isso aí é a realidade. Aquilo que eu contei pra você do barro, que já vem... É, eu falei que a pessoa tem a dificuldade de entende..., mas pra mim, eu não acho que a pessoa tenha dificuldade, porque já é coisa que eu faço há muito tempo, então pra mim é normal, é minha vida, então, pra quem nunca fez, ou tá aqui e vê a gente contar assim, vai acha que a gente tá louco, de tanta... Não é coisa da cabeça, é a realidade. Eu passo isso pras pessoas, pra elas entender que é o valor do trabalho. **Tem uma história por trás, não é só pegar e fazer uma peça, essa é minha vida.** Todo o processo. Muitos querem modernidade, né? Tudo industrializado... Algo padronizado. Não tem uma história, que não tem inspiração. Aprendi com você essa palavra. Eu falo história e você inspiração (Abraão, XV-47). Cada lugar tem um tipo de inspiração aqui. Algumas coisas não batem, porque uns queimam com menos horas, igual do Arte Loose, eles queimam com sete a oito horas, e o meu é de oito a nove horas. Daria, né? Às vezes no jeito de arrumar ali, porque você não consegue, em cada fornada arruma de um jeito, dá uma diferença, porque umas tem peças maiores, e na outra fornada tem peça menor. Por isso que varia na queima, né? Aí as maiores, as peças maiores, são mais fáceis de queimar que as menores, contando o tempo, né? Porque as peças maiores sobra mais espaço alí entre outras as peças, e nas menores, por ser pequena, vai uma mutuando, acaba fechando as entradas do calor do fogo que vem de cima pra baixo, então eu achei, me inspirei nisso aí... Que é um segredo que a gente nem acaba descobrindo, né? Então me inspirei nisso, pode ser isso (Abraão, XV-48).

Conrado: Que lindo, Abraão! Muito obrigado por esse tempo bom que tivemos juntos.

Entrevista XVI – Itaóca – Ester

Conrado: Ester, me conta um pouco da sua história.

Ester: Eu quando eu casei, daí eu tinha duas crianças e eu só ficava em casa. Hoje eu vou fazer 59 anos agora dia 17 de dezembro, sou separada e já tive dois casamentos, agora eu tô sozinha. Tenho quatro filhos e tenho netos também, cinco netos (Ester, XVII-1). A minha primeira neta tá com 21 anos, 22 agora em dezembro e tem um menino que vai fazer 15 anos, aí uma de 12, e o caçulinha de 1 ano e 2 meses. Todos os meus filhos estão criados, dois deles moram em Curitiba, tem uma moça que mora aqui e uma que mora em São Paulo, tão tudo crescido. Aí, como eu tinha as crianças pequena ficava em casa sozinha, né? Fazia as comidas, as marmitas para mandar para roça, né? Aí ficava, né? Aí eu queria me ocupar com alguma coisa, eu sempre morei aqui no bairro. Eu morava lá no terreno da minha sogra depois vim para cá. Aí eu fazia bordado em ponto cruz, mas nem sempre eu tinha serviço, porque daí eu tinha que esperar os outros dá serviço pra mim, porque eu não conseguia comprar material pra mim fazê. Aí, um dia eu fui na casa da Dona Sinhá Ana, passei, cheguei lá ela tava fazendo. Ela foi e fez uma galinha de barro e deu para mim e pegou um saquinho de açúcar e colocou um tanto de argila e falou assim, toma para você treinar em casa. Eu cheguei em casa e fui lutando, fui lutando e consegui fazer os potinhos, as coisinhas. E levei para ela ver e ela falou, você dá uma boa pessoa para fazer cerâmica, uma boa ceramista, você faz jeito (Ester, XVII-2). Eu tinha 22 anos, aí eu vim embora contente, mas o serviço, os filhos... Aí, eu engravidei de novo, aí eu não conseguia tirar argila para preparar e tudo, aí parei. Só que depois a Dona Úrsula veio aqui e começou a dar curso em Itaóca e eu não conseguia fazer o curso porque como eu era funcionária, eu tinha que atender, cuidar e não podia participar do curso, tá lá fazendo o curso, mas o que eu conseguia, eu ia lá e

olhava um pouco, fazia uma pecinha, um pouco (Ester, XVII-3). Aí só que de final de semana eu corria lá na Dona Sinhá Ana, chegava lá, ajudava a mexer com barro, aí mexia com argila, tirava o barro, aí ficava lá. E consegui aprender a fazer as pecinhas, daí ela falou assim pra mim, você usa sabugo, você usa a paleta de taquara, você usa as pedrinha, conto tudo pra mim. E me deu a pedrinha e me deu umas coisinhas, levei tudo para casa, e consegui a fazer as peças. Daí, quando fazia as pecinha eu levava lá para ela queimar, mas só que daí eu parei de novo. (Ester, XVII-4) Aí, depois, nesse curso que a dona Úrsula deu, eu comecei a beliscar um pouquinho e peguei jeito com as peça (Ester, XVII-5). Depois eu mesmo fui prestando atenção e comecei, fazia o processo da argila, como tirar, como secar, como peneirar, como amassar, como fazer o processo tudo, né? Aí comecei modelá, modelá, modelá... gente! Hoje, eu faço bastante peça (Ester, XVII-6). Faz dois anos que eu não faço peça, mas é por causa que eu tô recuperando a mão primeiro, mas eu vou começa fazer peças miúda pra num judia da mão, pra num ter trabalho pra mim, né? Aí não vou fazer aqueles panelão grande, cuscuzeira, moringa, pote, não vou fazer essas peças, porque essas requer muita força, daí judia da coluna da gente. (Ester, XVII-7) Aí, como eu já mexia com a cerâmica, daí eu já aprendi a fazer bordado ponto cruz, bordado ponto reto, aí comecei a vim... Foi doado no fundo social bastante retalhos, aí eu peguei um pouco para mim e eu fazia no fundo social para vender para artesanato que era lá no fundo social. Aí, eu fazia lá e chegava final de semana, fazia em casa o meu e levava lá, levava na lojinha de Apiaí no artesanato lá, ponhava no portal. Só sei dizê que a minha vida virou em torno, além do trabalho, que eu trabalho até hoje, e no final de semana a correria de cuidar das pranta e no mesmo tempo, se virar com o artesanato. Agora há pouco que eu cheguei, né? Que eu fui lá no barro, fui ali ver argila ali no mato, lavei a mão, tá até amarela, ó. Daí tá muito difícil de entrar lá, então eu vou pedir para uma pessoa entrar e tirar, porque é muito difícil tirar argila, é difícil. É lugar próximo, mas é ruim de ir lá. Eu que descobri esse barreiro. Eu tava andando para o mato. Eu gosto muito de andar pro mato pro rio (Ester, XVII-8). Qué vê eu feliz é mexe com argila, artesanato no que eu pudé, anda pro mato, mexe com rio, mexe com pranta, com criação, isso aí pra mim é minha vida. Esses tempo agora até, como diz... Eu nem tô me incomodando com fazê cabelo, faze unha, porque agora que eu voltei a trabalha a semana inteira. Porque é muito maravilhoso, me sinto muito feliz. Daí eu faço as peça, tudo. Como diz o dizer, hoje eu vivo feliz porque como diz, apesar de muitas vez não ter uma saúde boa, mas eu sou feliz porque eu tenho condições de mexer com artesanato, de fazer uma peça, de criar peças, e... sabe? De ver a vida com aquilo que eu gosto, com aquilo que me espelho, porque eu sou uma artesã. Porque eu pego um punhado de terrão ali eu transformo em material e quando vejo, tô com uma peça ali na mão que eu modelei. Se eu for expricar como eu modelei, eu não consigo, dá trabalho, mas pra mim, eu modelo ela como se... (Ester, XVII-9) Porque eu já dei cursinho, mas eu tenho dificuldade em explicá, ensina pras pessoas, pra mim aprender, eu aprendo fácil, mas passa, eu tenho dificuldade. Mas ensinei a Marli, acho que era oito mulher, era doze. A Marli entrou sem saber fazer nada, então ela começou e foi com tudo! Porque muitas outras entraram sabendo de uma coisa outra, porque pra tirar argila é trabalhoso, então não é tudo mundo que... (Ester, XVII-10) Eu sinto orgulho de ver as peças que a Marli faz, viu? Eu passei o básico pra ela, imagina! Não, é muito bom isso daí, viu? E ela não trabalha só com panela, potes, ela cria um monte de coisa, né? Então ela tem aquela criatividade, ela cria peça (Ester, XVII-11). Mas eu amo fazer isso. Quando eu tava morando em Itaóca, eu fazia lá no forno municipal. Porque o início do forno foi ajuntado com a prefeitura os artesãos, aí a gente conseguiu o espaço e a prefeitura entrou com o material e tudo para fazer o barracão o forno lá. Isso surgiu na época... foi quando tinha bastante artesão, bastante gente mexendo com o barro e eu

dando o curso na prefeitura. Então, a gente não tinha onde lá na cultura. Não era próprio, então ficava muita poeira. Aí, foi os artesãos tiveram uma ideia de criar um espaço para nós. Aí, a gente conseguiu aquele espaço e o material, daí, a gente ajuntou os artesãos da Barra do Chapéu, Bairro Ponte Alta que é o Oraílton, tem também um outro que trabalha com os artesãos, que ajuda pra leva as peça pra fora, tá sempre junto... mas não lembro o nome dele agora, ele sempre vai nos Revelando, sempre tá nos leva e traz... Aí a gente conseguiu o material, se juntamos, fizemos aquele mutirão, o Júlio veio, a primeira dama e tudo nós os artesãos, foi ajuntado o pessoal de barra do Chapéu, Encapoeirado, Apiáí, a gente ajuntou, acho que uns dez, doze, artesão e a gente montou o forno. Aí, fazia a peça lá queimava lá (Ester, XVII-12). Aí, quando eu montei um quartinho lá, na época eu tava morando na casa da Neuza, e eu fazia lá, as peças lá. Aí, depois eu voltei para cá. Aí, nós tava, tem um porão aqui embaixo, eu arrumei as coisas pra começa a trabalhar aqui com as peças, só que tá cheio de bagunça e eu ainda não terminei de arrumar. Os barros, argila, tão tudo guardado ali na garagem, mas como eu não vou comprar carro mesmo, eu acho que eu vou montar o meu lugar de trabalhar com a argila lá. Vou montar lá as coisas, lá. Por enquanto tá tudo meio parado, mas eu vou voltar, se Deus quiser eu ano que vem vou começar com tudo! Mexer com barro essas coisas tudo (Ester, XVII-13). Eu queimo lá ainda, no forno da prefeitura. Aí quando eu não podia queimar lá, aí eu pedia para o Abraão queimar para mim lá no Pavão (Ester, XVII-14). Aí a prefeitura levava para mim as peças, levava a lenha, aí o Abraão queimava. A prefeitura qualquer coisa de transporte ela ajuda, sempre deram muito apoio, sabe? Porque é muita coisa, para buscar argila, levar lenha pra tira, para bardear eles ajuda (Ester, XVII-15). Para preparar argila, daí eu pagava para um rapaz lá no Quilombo do Cangume para ele socar, porque para socar é difícil, porque fica muito seca e tem que bater assim com muita força aqueles torrão, sabe? Mas ele adorava socar argila, vez ou outra ele falava: Quero uma tarefa Ester! Aí, ele pegava um saco de barro assim, ó, e falava, essa daqui é minha tarefa! Menino do céu, ele socava aquele saco, passava no outro, passava no outro... Saía, às vezes ele ia embora e chegava até a dar trabalho para enxergar ele, de tanta poeira. Aí, eu falei para ele, credo Meirinha, traga a roupa e toma banho! Aí, ele tomava banho e ia embora, mas era a maior graça. Ele até falou que quando eu for mexer com as panela é pra eu chamar ele que ele adora muito socar a terra lá (Ester, XVII-16). Eu fazia cuscuzeira, fazia modelos de panela de todos os tamanhos, a maior que eu fiz foi desse tamanho assim, desta altura, foi um baita panelão. Daí eu criava pecinhas pequenas, conforme as pessoas pedia, que eu via que dava pra mim fazer, que tava no meu alcance eu pegava as encomenda. Aí, tinha vez que não dava, mas eu fazia moringa, combuquinha... Eu faço bastante peça (Ester, XVII-17).

Conrado: O que é isso para senhora, a criação cerâmica?

Ester: Ah! Pra mim, é maior prazer que eu sinto na vida de pegar a peça para fazer, criar a peça, para mim eu não sei expressar o que ela é para mim, mas ela é tudo (Ester, XVII-18).

Conrado: Qual sua inspiração para criar?

As minhas inspirações mesmo que começou, foi com a Dona Sinhá Ana, inspirei nela em fazer. Aí, depois ela parou, porque ela tá com problema de saúde. Aí, depois eu me inspirei na Dona Úrsula, e ela falou: vamos Ester, fazer cerâmica! Aí, a Dona Úrsula mandava mensagem para mim, me ligava, eu ia na casa dela: Como é que é? Vai fazer? Aí eu falei, Dona Úrsula, uma hora eu vou fazer, e ela, vamos muié! Vai, vamos fazer panela, vai ter curso! Fiquei beliscando, beliscando uns pouquinho no curso para eu ir aprendendo. Aí, hoje graças a Deus, eu tenho orgulho por ser uma ceramista! E tenho prazer em passar para os outros também (Ester, XVII-19). Não tenho nem o que

expressar, quando eu olho para cerâmica, fico sem saber. É uma felicidade que eu esqueço de comer que eu esqueço de sair de casa, eu esqueço de tudo, eu quero tá ali, é de dia, é de noite. Tem vez, quando eu tô mexendo com panela, é onze horas, meia-noite, eu chego levar uma toalha prática na cama, sentar lá porque agora a televisão tá na sala, mas quando a televisão era no quarto, forrava lá e ficava alisando as panela e olhando para televisão até a hora que o sono chegava, eu encostava a panela numa mesinha que tinha assim, eu dormia, no que eu levantava cedo, já ia direto olhar a peça que eu tava fazendo. Então é... (Ester, XVII-20). Um dia eu peguei uma, uma bola de argila e fui brincando, modelando, modelando, mas não pensava em fazer nada, sabe? Mas ia só mexendo na argila, apertava, daí fiz uma rodinha e fui arruando, arruando... Fui subindo, fui subindo, aí fiz uma garrafona desse tamanho assim, subi, e aí eu olhei e pensei, ah! Mas podia ter um mais pequeno, aí fiz o outro, isso assim menor, e mais um outro, mais um outro, só sei dizer que fiz quatro em sequência, queimei e levei para o revelando. Rapaz do céu! Aí, vou dizer para você, que todas as pessoas que estavam lá, visitantes chegava, tirava foto, filmava, vinha fazer entrevista comigo, vortava, vinha outro, só sei dizer que daí, dali a pouco, até a turma da Globo deu uma passada lá. Aí, a teima que surgiu lá, que deu trabalho pra mim explicar pra eles que não era peça de torno e era manual mesmo. Mas a peça não tinha sinal de manual, cê passava a mão nela assim, ó, era uma cerâmica lisinha mesmo, não tinha sinal das pedrinhas, não sei como produzi uma peça tão... Aí, compraro a peça, fiquei sem ela, aí eu fiz mais outras duas por encomenda, mas já não ficou tão igual aquelas que eu fiz a primeira (Ester, XVII-21).

Conrado: qual a sua inspiração para criar?

Ester: Aonde que eu tô andando na estrada, se eu olhar no chão e vejo que tem algum molhadinho, alguma terra molhada assim na estrada que o cavalo resvalou, eu vejo que tá... Eu já tiro amostra daquela argila, nem que seja um punhadinho, eu cato e trago para mim fazer o teste se ela vai dar para fazer peça boa ou só para decoração, para uso. Igual ali na Cassimara, quando eles estavam mexendo ali, ali tem um argileiro de primeira, viu? Sabe aonde que eu peguei um punhado também, antes de fazer, antes de fazer o calçamento? Ali na Maria do Boga, bem no cantinho ali do cartório, ali passei, eles estavam colocando lajota, peguei um punhadinho, levei e fiz um copo, nossa! Deu um copo de primeira! Coloquei água só umedeceu e ficou suado por fora, transpirou por fora. Agora já não dá mais para buscar lá porque colocou lajotas, só pedindo para Cassimara. (Ester, XVII-22) O Abraão tem argila, a argila de lá é bom, mas para certos tipos de peças não dá. Argila não acaba, você pode tirar, você vai tirando... Aí, o que é que ela tem, que você vai tirando, você vai jogando para trás e vai soterrando, aí, você não vendo, você vai longe (Ester, XVII-23). Agora tem argila, que nem, tem argila para pote, para moringa e da panela, cada uma tem um processo, uma certa resistência. A Dona Sinhá Ana mesmo, se ela tira daquele lugar, daquele lugar para pote, é para pote. Lá ela tira para panela, a argila da panela se fizer para o pote ele vaza água, fica pingando. E quando é argila para o pote, pode fazer o da moringa tranquilo que segura a água, você pode fazer, cozinhar até nas panelas (Ester, XVII-24). Quando vou fazer, que nem, você pode modelar cinco, seis peças, tudo medindo os centímetros de altura, de boca, de fundo, de tudo. Quando você tá fazendo, quando você seca aquelas peças, você deu ela pronta e queimou, você pode marcar, um, dois, três, quatro, cinco, pra você não misturar elas, aquelas, com outras peças... Você bate a fita nelas na altura, no bojo e... Não. Porque a argila dá uma forte diferença, porque dependendo do dia que você mexe com ela parece que expande ou diminui (Ester, XVII-25). E outra coisa, é uma argila, é um barro. Todo mundo diz: o barro é sujo. Não. O barro é limpo. Porque se a gente tá fazendo as peça eu não posso cozinhar, eu não posso lavar roupa, é só as peças, é as

peças, se eu tô mexendo com as peças e tem que ir lá tomar um café, lavar roupa, eu tenho que lavar a mão, secar a mão para mim mexer na peça com a mão seca, porque se eu tiver mexendo, saí lá na torneira, enxágua a mão... Voltou lá e mexeu na peça com a mão molhada, já que vou mexer com argila mesmo... Ponhou no forno, estoura tudo. Quebra tudo e ela ainda danifica as outras tudo, porque pelo impacto que ela dá, ela arrebenta as outras peças. É um processo que Deus o livre o tenha, não pode (Ester, XVII-26). Quando tiver secando, não pode deixar tomar sereno, principalmente para fazer peça que a gente vai usar como panela, forma... Essas coisas que a gente vai fazendo, não pode, tem que colocar no sol. Se vai chover, cobrir, chegou à noite, cobrir para ela não tomar sereno (Ester, XVII-27). E quando vai preparar ela também, se derramou no chão, não vá lá catar. Porque não tem como, você tem que punhar um prático, preparar ela toda ali e aquela que cai no chão, depois a gente utiliza ela, mas para fazer vasos, qualquer coisa assim que não seja para alimentos, porque daí, para alimentos já tem que ser... Se vai fazer uma panela, você põe a panela no fogão ela vai vaziar e ela vai derramar, né? Ou ela vai estourar, mas o vaso não, ele pode trincar você pode plantar planta e ele continua lá (Ester, XVII-28). Mas tem um processo e tanto a tar de argila. Não é qualquer coisa que dá que vou pisar, macetar... Não faça isso, você perde tudo material (risos). E aprendi tudo isso com a Dona Sinhá Ana (Ester, XVII-29). O meu estado emocional é sempre bom. Não... Quando você vai fazer a peça, você tem que tá com bom humor, para fazer é uma coisa que você tem que fazer feliz, só sorrindo, alegre. Porque se chegar uma pessoa e fala em cima de você um monte de coisa ali, de repente você não consegue fazer a peça, você tem que largar, não adianta insistir. Você tem que estar ali concentrado. Agora, tem gente que chega e começa a conversar com você, de repente você tá conversando com a pessoa, a peça tá pronta. Mas tem gente que parece que tá com uma energia tão negativa, tão negativa..., mas tem outros, não, que começa a conversar com a gente parece que tem uma energia boa, sabe? É maravilhoso, é maravilhoso... (Ester, XVII-30)

Conrado: Obrigado Ester pelo bom encontro e ótima conversa, o tempo voou!

Entrevista XVII – Itaóca -Marli

Conrado: Marli, me conta um pouco de sua história?

Marli: Vou falar pra você que o pessoal tem mostrado bastante interesse. Graças a Deus alavancou as vendas assim, ó, muito. Tanto que, assim, que eu tô te falando, eu já fico desesperada, porque as minhas peças estão acabando e o tempo não tá colaborando comigo (Marli, XVI-1). 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 bom, 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) 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 chega 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) Eu falei assim,

quando a gente era pequeno, minha bisavó, meus pais trabalhavam na roça e toda a família deixava criançadinha com a minha bisavó, e minha bisavó fazia cachimbo. Porque naquele tempo não tinha aposentadoria, não tinha nada disso, o povo tinha que se virar, minha vó fazia fumo de corda, fazia cachimbinho para vender, que era um tipo dela arrecadar ou fazer base de troca, com alimento com as pessoas, pra sobreviver. E nisso, ela dava ali aqueles barrinho para gente brincar, a gente ia inventando. Eu falei, de repente, foi uma sementinha que ela plantou ali e ficou lá dentro, né? (Marli, XVI-4)

Aí, passou todo esse tempo, 39 anos, no caso, e quando eu trabalhava em Sorocaba, a empresa mudou de São Paulo para Sorocaba e eu vim junto, eu tava 15 anos na empresa, aí, eu senti uma necessidade louca de voltar. Porque minha mãe e meu pai estava doente e não tinha ninguém, assim, que tivesse disponibilidade de estar com eles, acompanhando eles para ir nos hospitais. Eles são do tipo..., assim, eu não sei se você tem esse tipo de experiência de família, eles são do tipo que se não tem ninguém para meter a cara com eles, eles vão morrer em casa, eles não vão fazer nada. Aí, eu falei, não, eu vou, né? Aí, eu voltei para cá. Aí, eu falei, poxa, eu preciso trabalhar porque eu nunca dependi do salário do meu marido, eu nunca gostei, nem sei quanto ele ganha no holerite dele, eu nem olho. Ele trabalha pra Saúde na prefeitura. Aí, eu falei assim, eu gosto de ter o meu para não ter que dar satisfação. Eu quero comprar, eu compro. É meu dinheiro, né? Aí, com isso, eu falei, eu preciso de um emprego..., ele falou, ah! Faz um concurso, você tem um monte de certificado aí, disse daquilo. Eu falei, não, eu não posso ter um emprego de trabalho formal pra entrar sete, oito da manhã e sair cinco horas da tarde, porque eu tenho que ter disponibilidade por causa dos meus pais. Mas, porque na época, o meu pai ainda era vivo. Eu falei assim, eu preciso trabalhar, ganhar dinheiro, mas eu preciso ter uma flexibilidade de horário para entrar e sair, e voltar. E foi aí, que eu comecei, sabe? Aí, tinha umas plantinhas legal aqui, eu falei, vou fazer um vaso legal pra mim planta essas plantas. Aí, eu fiz. Aí, o vizinho viu e falou, faz um para mim. Aí, começou a..., desandou a coisa, assim, que eu não consegui parar mais. Tô até... Eu falei, tá aí, né? Eu tenho a matéria-prima aqui no sítio também, eu não preciso comprar, eu tiro da natureza, eu não destruo nada. Eu falei, assim, é tudo orgânico, tudo certinho, eu falei, tá aí, vou ganhar o emprego que eu pedi a Deus, né? Em troca de ficar também, ao mesmo tempo, cuidando deles, né? Foi bem interessante isso, foi assim que começou a minha história com barro aqui (Marli, XVI-5). Aí, tinha algumas coisas que eu não entendia, algumas coisas, como era a queima e tal. E logo depois que a gente veio para Itaoca, a Ester deu um cursinho rápido, lá de barro pra gente. Eu falei pra Ester, ó, eu sei que eu sei fazer, eu quero aprender como queimar, o tempo de queima, porque eu não tinha isso em mente, eu não lembrava. Eu lembrava que minha avó pegava depois que terminava a comida, ela pegava todo aqueles cachimbinho e puxava assim a cinza do fogão, jogava ali e cobria, e ali que ela queimava. Aí, eu pensava como que eu vou queimar uma peça grande dentro do fogãozinho, pequenininho assim. Aí, pensei assim, não. Aí, eu fui e, eu, queria aprender isso. E foi assim. Aí, eu quis aprender a queima. Aí, depois, eu fui testando as horas de queima, se queimou menos ela quebra fácil, então eu vi que a química geral é de oito a doze horas, né? Doze horas as peças grandes, oito horas pras peças mais pequenas. Aí, assim, foi no dia a dia mesmo que eu fui aprendendo, sozinha, sabe? Mas tá dentro da gente (Marli, XVI-6). Ó, pra você ver, eu sou descendente de índio e negro, então, você vê, todos os dois já tem isso no sangue, né? Na veia. Aí, eu falei, quem sabe, lá no passado, né? Eu já não mexia com isso aí. O legal disso tudo, que minha filha também, a Bianca, ela foi embora para São Paulo, trabalhou lá, não deu certo, voltou para cá e começou a cuidar de filho de um, de outro. Aí, um dia eu falei, ó, você não quer me ajudar a alisar? Eu tô com umas peças aqui. Aí, eu falei, olha, tô com pedido até aqui!

Aí, ela começou e, de repente, ela começou a montar uma peça. E não é que ela pegou? Ela faz de tudo hoje, o que você pedir para ela, ela faz. Então assim, ela tem isso nela também. E eu já tenho uma de 15 anos que não dá para coisa, nem para alisar, ela não consegue, ela não pega e a Bianca já, não. A Bianca me ajuda muito, no início, já surgiu a oportunidade dela dá aula na escola, ela dá aula para as criançadinha de argila, né? Quer dizer, de uma coisa já virou outra, ainda para ela, né? Além das peças que ela faz aqui e vende no Ateliê, ainda tem uma renda a mais dando aula na escolinha para crianças de sete a nove anos, bem legal isso, de seis a nove, né? Agora é a faixa etarinha de quem tá no prezinho, no municipal (Marli, XVI-7). Você vê? É uma coisa que vai agregando, assim, para gente não só como conhecimento, mas valores, é muito gostoso tudo isso aí. O pessoal vem e fala, quero aprender, você me ensina? Eu falei claro! Quanto você cobra? Eu falei assim, eu acho assim, tudo o que você aprendeu de graça, não deve ser cobrado, né? Então eu falei assim, se você tem o dom, você pegou ali, em um dia você já entra na onda, né? Então, você já consegue fazer, aí, eu falei, eu não cobro. Aí, o pessoal vem, brinca ali, faz. Aí, se faz uma pecinha legal, deixa aí que eu vou queimar e se quiser vir buscar depois essa peça, aí, é sua, né? (Marli, XVI-8). Até que teve uma vez, uma sobrinhada queria fazer peças, daí, eu fui, ensinei, dei as dicas e eles fizeram. Aí, acabei levando no Revelando e deixei ali as peças, paradinha. Aí, o pessoal me perguntou, por que que aquelas peças estavam ali separadinhas, tudo mal feitinha, tal e coisa? Aí, eu falei assim, ah! Foi uma criançadinha que queria aprende e eu ensinei, achei legal, daí trouxe também para expor as pecinhas deles. Vendi tudo. Aí, dei o dinheirinho, aí, nossa! Eles ficaram todos eufóricos (risos), porque, assim, ganharam de uma coisa ali, que eles fizeram na brincadeira, né? Mas foi bem legal a experiência com eles (Marli, XVI-9) Mas, aí, assim, por causa da pandemia, agora deu uma travada nisso, né? Mas, até que eu queria fazer o barracão com espaço maior pra eu trabalhar e também poder atende quem quisesse aprende, mas, assim, a grana tá curta, então a gente vai conforme dá. Não dá para dar um passo maior que as pernas (Marli, XVI-10). Mas, foi tudo interessante, assim, começou tudo de uma ideia que tinha e deu super certo, hoje eu posso falar assim, que sobrevivo disso, sabe? (risos) Graças a Deus é meu ganha-pão, é meu salário e tudo..., é tudo gerado do barro, nossa! Graças a Deus! Para Apiaí eu nem mando as peças, o Cido já até falou, manda as peças, mas não sobram. Não tem como. Neste final de ano mesmo, eu não vou conseguir nem repor meu estoque de peças, porque é só encomenda, encomenda, encomenda, né? É online, as pessoas conhecidas mesmo ali, depois vem buscar. Porque transportadoras, assim, é..., têm uma burocracia chata (Marli, XVI-11). Às vezes, a prefeitura me ajuda para levar uma peça, igual semana passada mesmo, eu tinha 18 peças, guirlandas, para mandar para São Paulo e são peças delicadas, porque eram de flores de... Foi uma cliente que falou, que pediu assim e perguntou se eu conseguia fazer uma peça para ela, uma guirlanda, que desse para colocar quatro velas, e disse, mas eu quero alguma coisa voltado para natureza. Eu falei, misericórdia! Ela me perguntou se eu tinha uma ideia, porque ela falou que queria que eu criasse para ela, porque ela não tinha ideia de como, mas sabia que queria uma coisa assim, para colocar na loja diferente esse ano. Aí, eu fiz dois pilotos e mandei a foto. Aí, ela falou, não tem como você mandar para mim, porque eu tenho que ver pessoalmente. Aí, mandei e ela falou, amei! Agora não consigo mais decidir entre uma e outra, eu quero que você faça das duas (risos)! Aí, eu fiz, daí, eu liguei para o prefeito e falei, ó, eu tô com 18 peças para mandar para São Paulo, elas são muito delicadas, porque tem ponta, tem folha e não tem como, ser com qualquer um que vai, na loucura, né? Por mais que eu embale, essas peças precisam chegar intactas lá. E a prefeitura nunca abandonou a gente em negócio de transportar, de levar para uma feira, sabe? Ela sempre apoiou muito nessa parte. Aí, ele falou, não, pode deixar. Eu

falei, ó, eu tenho que entregar até quarta-feira, aí, na quarta-feira o menino veio aqui carregou e levou as peças, graças a Deus chegaram intactas lá, né? Que são bem..., é assim que minhas encomendas vai, a gente dá um jeitinho aqui, pede ajuda pra prefeitura (risos), cansa de falar com a Janete, com o Júnior lá, fala, aí, porque tem que mandar uma peça pra Dourados, num sei onde, será que tem carro? Porque a prefeitura viaja para todo canto, né? Então graças a Deus tem essa também, como a gente tem uma boa comunicação e eles nunca falam não pra gente, em termos de ajudar, então, eu consigo tá mandando. Então, até onde a Prefeitura vai, eu consigo manda, né? (Marli, XVI-12) Porque assim, pelo correio, também já mandei, mas não compensa. O cliente acaba pagando mais caro o frete do que a peça e às vezes a peça chega quebrada para o cliente, né? Eu não acho isso legal, mas a maioria vem buscar em casa, assim mesmo, para conhecer, né? De curiosidade mesmo, né? Já vem em casa (Marli, XVI-13) Mas, assim é bacana mesmo o trabalho. Às vezes, eu canso daqui, 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 2.000 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-14) Aí, minha filha voltou também e ela me ajuda muito nessa área de tecnologia, porque as criançada hoje em dia são mais espertas que a gente. Aí, ela que cuida da mídia da loja aqui. A Bianca hoje tem 22, e a Bruna tem 15, a de 15, na internet ela ajuda, mas em termos de pôr a mão na massa, ela não pega (Marli, XVI-15). A Bianca hoje tá para casa do namorado. Ela é totalmente calma e leva jeito pra coisa, as crianças na escola gostam dela e ano que vem ela quer tentar pegar de novo.

Conrado: Marli, o que é pra você a criação cerâmica?

Marli: Ah, eu acho que é o coração, sabe? Acho que antes de tudo. Porque às vezes eu saio assim, vejo uma peça e falo, nossa! Isso ficaria lindo na cerâmica, né? Então, a criação assim, vem de dentro, sabe? Da Imaginação. Você olha ali, uma coisa e pensa, nossa! Isso dá pra fazer. Igual, tenho um tronquinho, eu não vou ter um igual aqui agora. Mas foi assim, eu tava sentada um dia, assim, com meu pai, meu pai olhou um tronco de madeira serrado, assim, e ele falou, tinha umas trepaderinhas, assim, e ele falou, nossa! Olha, ia ficar lindo vaso de cerâmica do jeito que você gosta, porque eu gosto de fazer assim, com alto relevo, baixo-relevo, assim, enfeitar um pouco as peças, assim (Marli, XVI-16). Não sei se é coisas de mulher, mas eu gosto de fazer. Mas como você pode ver, minhas peças tem alto relevo e baixo relevo, natural, sem nada liso... (Marli, XVI-17). Aí, ele falou assim, nossa! Ficaria linda, daí dava para você pôr os seus enfeites, tipo isso aqui, isso aqui, isso aqui... Até, tipo, esse tronquinho aqui, que tá com esse cavalo. Aí, eu falei, tá, eu vou fazer. Aí, eu peguei e fiz, nossa! Como eu vendi, aí o pessoal, faz um desse daqui para mim, faz um desse aqui pra mim..., faz, faz, faz..., tanto que eu tenho até três encomendas desse tipo aqui para fazer. Assim, então, nossa! Eu vendi muito, então eu acho assim, vem lá de dentro, assim, às vezes você olha, assim, e já cria a peça. (Marli, XVI-18) Às vezes, eu tô tão sem inspiração, eu chego ali dentro, ali, pego uma bola de barro, começo amassar, daí, pronto, já vem o desenho da peça. E você já começa, do nada você já transforma ela em alguma coisa, nossa! (Marli, XVI-19) Mas daí, o dia que eu tô meio brava, alguma coisa, eu nem chego perto. Porque ele não dá certo, por mais que você tente, não dá, parece que ele, o barro, capta a sua energia, sabe? Tem dia que eu chego ali, eu não consigo fazer uma peça o dia inteiro. Então, depende muito do emocional da gente, né? Mas quando eu tô bem, eu chego ali e faço até 10 peças por dia, né? Porque você tá inspirada, você tá lá, sabe? Aí, bem gostoso, parece que o ar ajuda, ali, ah! É bem gostoso, mesmo (Marli, XVI-20). A

minha inspiração então, vem da natureza, assim, aí, eu saio, assim, de uma conversa, alguma coisa assim, então vem, nossa! Isso dá uma coisa..., sabe, assim? (risos) É bem louco, mas é uma coisa muito legal, não tem assim, jeito de eu falar para você (Marli, XVI-21) Assim, mas ajuda bastante quando o cliente fala, ah! Você faz uma peça assim e manda uma foto, aí, nossa! Aí então para mim tá beleza, né? Tá resolvida a coisa. Eu olho para a peça ali e faço ela, né? (Marli, XVI-22). Aí..., aí, teve uma cliente, a Mayara, ela mora em São Paulo, ela..., só que ela gosta das coisas bem feias, assim, tipo, amassada, tipo. Eu levanto as peças, não tem que cortar, ela gosta amassada, com as marcas dos dedos, ela gosta de tudo daquele jeito. Daí, eu falo, ai meu Deus do céu, sério? Você quer que eu faça desse jeito? Porque eu não sei, sabe? Eu sou muito perfeccionista, então, sempre para mim, quanto mais perfeito, melhor, sabe? Daí, ela falou, ah! Eu não aguento você (risos). Aí, ela falou, ai, faz uns copos para mim? Faz uma..., aí ela vem com uma..., porque ela gosta de fazer muita peça para japonesada, né? Chaleirinha para saquê, travessinha para servir um monte de nome que eu não sei guardar tudo. Aí, eu falei, misericórdia! Eu falei, faz desenho Maiara e manda para mim. Daí, ela vem buscar aqui, ela esmalta as peças, eu queimo aqui, mas ela leva para fazer a parte da esmaltação. Dá uma segunda queima, já com a tintura da esmaltação, mas o legal que ela leva assim. Ela mora na Vila Madalena. O legal que ela leva assim, ah! Você queimou as suas peças com quê? Aí, eu falei, ah! Foi com lenha de eucalipto. Ah! Daí, ela vai lá, e pega um monte de cinza, pega daí pra fazer a esmaltação, ela já levou um monte de folha de bananeira queimada. Então, você vê, ela diz que dá tonalidades diferentes na peça, e ela vai criando também, sabe? Aí, ela põe as proporções dela lá, e as coisas, ela manda foto e fica muito legal. Então, assim, ao mesmo tempo que ela busca, também, ela já chega, já cata o que dá para ela fazer, assim, pra ela interar, sabe? E ela gosta de tudo mal acabado, e ela leva madeira, bambu para fazer os cabinhos da chaleira, sabe? Ela pega aqui, vai no rio, pega no rio, cata aqueles tronco já desgastado pela água, assim. Eu sei que ela volta com o carro cheio, com madeira, folha, cinza, assim, sabe? Ela leva no carro para fazer as experiências É uma moça nova ainda, mas ela tem uns 20 e pouco, não tem mais que 30 anos ela, mas é uma pessoa bem divertida ela, só que eu falei pra ela, só que nós duas não bate nesse negócio de feio e bonito, porque pra ela..., o que para mim é feio, para ela é maravilhoso, eu falei, nisso a gente não combina (risos), mas a gente faz. O quê o cliente pediu, a gente faz, do jeito que quer. É legal isso, é bem gostoso. (Marli, XVI-23). A minha vó não mexia com nada disso, minha bisá que mexia com barro, ela faleceu quando eu tinha cinco anos. Por isso que eu falei que foi como uma sementinha que foi plantada lá dentro, né? Ela era indígena, o povo que vivia na região da gente era os Guaranis e tinha os Carijós também, mas eu não sei te falar qual que era a descendência dela, daí, assim, já a parte do meu bisavô era negro, né? Era aqueles escravos fugitivos, que foram da parte do meu pai, né? Daí, da parte da minha mãe, foi a mesma coisa, a minha bisavó é alemã, veio da Alemanha fugindo da guerra e meu vô, por parte da minha mãe, foi índio, caçado a laço, domesticado, então dos dois lados a gente tem o alemão, o negro e o indígena, tudo, né? O meu biso, por parte de pai, os pais deles eram escravos, e aí, quando teve a lei, lá, ele já era um menino, acho que de uns 10, 11 anos, né? Quando foram libertos os negros. E daí, da minha mãe, já são alemães e índios também, essa miscigenação. Naquele tempo eles não eram de contar muita história para gente, mas essa história a gente sabe porque um tio meu que morava aqui, ele gostava muito de contar das histórias, contava muitas histórias daquele povo mais antigo da nossa família, mas era bem assim, desse jeito, sabe? Então eu acho que tá no sangue já, isso, né? (Marli, XVI-24) Aí, você, porque cada um nasce para uma coisa, né? De repente, você vê? Eu mesmo se eu for mexer nessa parte de tecnologia, de

coisa..., eu tô reprovada. Não chego lá, né? Mas, assim, não sei, mas no barro eu consigo. Aí tem uma menina que me desafia, ela falou, ai, você faz isso? Faz isso, faz isso? Eu falei, não adianta você vir me desafiar, não. Eu não vou cair, porque ela gosta muito de desafiar, faz as encomendas e não leva, né? Ai, você faz isso? Aí, tá! Daí eu já fiz duas vezes para ela, aí, eu falei, não adianta, eu vendo o que eu faço. Mas, eu tô desafiando você. Mas, eu não gosto desse tipo de brincadeira comigo, eu falei, assim, se você for comprar, você pede, eu faço, tudo bem, não tem problema. Por mais que ela não leva, eu acabo vendendo, não é perda para mim, mas eu não gosto desse tipo de coisa, né? Eu fico até ofendida com essas brincadeiras, porque eu falei assim, porque eu sei que eu sou capaz, então você não precisa ficar me desafiando, se você quer alguma coisa pede que eu faço, não precisa levar para esse lado. É lógico, porque é a mesma coisa eu chegar, eu tá conversando com você e depois, te mandar para aquele lugar, sabe? Eu não gosto disso, eu não faço isso. É desnecessário uma coisa dessa (Marli, XVI-25). Eu queria falar da minha avó..., ela usava sempre um vestido na altura do joelho, ele era azul claro de bolinhas brancas, assim, era o único vestido que eu me lembro, aí, sabe aquela bolinha arredondada? Nossa! Era muito brava, eu ficava pianinho, assim, no canto na hora que ela brigava com meus irmãos, com meus primos mais velhos. Mas quando eu tinha cinco anos, ela veio a falecer, ela teve um câncer no nariz, naquela época nem sabia que era isso, mas pela imagem que eu tenho dela, registrado o nariz dela, tudo comido, hoje a gente sabe que era um câncer de pele, ela ficava muito exposta ao sol, trabalhava na roça. Acho que foi isso que matou ela, foi isso pelo fato de não ter salário na época. Porque ela era muito saudável. Pelo fato dela não ter salário, eles comiam o que colhiam da roça, né? E assim, dessas trocas, na verdade, não era nem vendas, eram trocas. Esse terreno aqui mesmo, para você ter uma ideia, ele vai até lá em cima, são 21 hectares, ela trocou por um rolo de fumo, uma mula e uns cachimbinhos, lá, que ela fazia. E trocava lá com o seu Carlos, que era o dono desse terreno. E não tinha dinheiro para chegar aí, comprar como hoje em dia. Era a base de troca as coisas, 21 hectares, uma mula, um rolo de fumo e cachimbinhos (Marli, XVI-26). Eu mesmo gosto de roça, eu planto feijão, tem ali que eu tô secando, por causa da chuva a gente cobre. Eu não vendo, mas a gente tem uma plantação grande de lichia, esse ano a gente começa a produzir, são 150 pés fora os que a gente já tem no quintal. Assim, né? Assim, como o pessoal planta milho, feijão..., só arroz que não, porque o arroz já é mais trabalhoso, mas o resto tudo, a gente tem. Tem banana, tem palmito, tem peixe no rio, a gente pesca umas carpas, a gente se vira com tudo. A gente compra carne do boi, porque aí, boi a gente não cria, mas o resto sim, porco meus irmãos cria (Marli, XVI-27). Então, assim, você sabe que é tudo coisa saudável, que é coisa que você pode se alimentar, é tudo orgânico, não tem nada químico. O que a gente compra no mercado, é arroz, macarrão, essas coisas assim que a gente não tem, mas os demais a gente tem tudo aqui, gasta muito pouco, assim, em termos de mercado. É mais as porcarias mesmo, as guloseimas, em termos de alimentação é quase 100% orgânico, é bem gostoso.

Conrado: Marli, o que te motiva?

Marli: Eu vejo assim, há necessidade de ter a minha renda, no caso, não ter que depender de ninguém e, ao mesmo tempo, tem a flexibilidade de horário. Se eu pudesse sair, eu não teria que pedir uma dispensa, eu não teria que dar um atestado. Não é porque... Eu precisava de uma disponibilidade de horários, por motivo do tratamento de câncer da minha mãe, não era aqui, era lá em Curitiba, no hospital Angelina Caron, a gente ia na segunda e só voltava na sexta-feira. Aí, meu pai também com câncer de próstata e problemas cardíacos, que ele tinha. Então assim, eu passava muito tempo fora, né? Mas aí, quando eu chegava aqui, eu me dedicava. Então, o meu foi assim, foi

um jeito de eu ter uma renda, mas ao mesmo tempo não ter um emprego formal. Trabalhar para mim mesmo, para mim foi assim que surgiu essa oportunidade de viver do barro que, graças a Deus, Ele conseguiu cobrir essa necessidade minha, assim, de seguir tranquila, em todas as coisas, no caso. (Marli, XVI-28).

Conrado: Assim seja, hoje e sempre, Marli!

Entrevista XVIII – Bom Sucesso do Itararé – Maria Rosa

Conrado: Maria Rosa, me conta um pouco da sua história.

Maria Rosa: Então, eu comecei assim, a trabalhar mesmo, fazendo, com 15 anos. Antes eu até ia com a minha mãe lá na Serrinha, que é o terreno onde nós pega argila. Porque minha família são da Serrinha, sabe? De fato, eu mesmo nasci até lá e depois, com dez anos, viemo embora para cá. Então, daí, eu ia com ela e fazia companhia com ela. Ela ia e socava o barro, preparava o barro pra minha avó, lá. Porque minha avó que fazia, na verdade, foi a bisavó dela que ensinou a minha vó, que a bisavó da minha mãe era índia Kaingang. Eles habitavam a Serrinha porque antigamente tinha muito índios, os Bugres por aqui. Então, os mais velhos contava para nós que tinha. Aí, então, ela que ensinou de fato (Maria Rosa, XVIII-1). Tem um forno lá que tem mais de 150 anos que foi a bisavó da minha mãe que construiu. Você passou por ali, só que o forno tá meio descaído, porque no tempo que nós trabalhava lá, nós trabalhamo muito tempo lá, queimando nesse forno, então, daí o prefeito fez a casinha está toda bonitinha. Mas cansemo de anda a pé e nós fizemos o forno pra cá, viemo para cá, e ficou meio largado depois que caiu a casinha. Daí, ultimamente, agora, minha irmã até fez uma casinha lá perto no terreno que era da minha mãe, que era da minha mãe, porque ela faleceu, agora é nosso (Maria Rosa, XVIII-2) Então, daí, ela construiu uma casinha lá e ela também é artesã, só que ela vive assim, perambulando que nem cigano. Ela e o marido dela não para em nenhum lugar, a Cleide, agora ela não tá porque esses dia ela foi embora. Mas é assim, ela vai fica fora uns dois mês e volta de novo, porque a casa dela com toda mudança tá ali na Serrinha. Lá ela tem umas peças, mas eu não sei como tá de fato, ela têm, mas não sei se vai dar para a gente ver, porque as peças tá na casinha com cadeado, só vai dar para ver pelas frestas. Ela foi agora para Quatiguá, porque as família dela, os filhos dela, maioria mora lá, mas a cada dois, três meses, ela tá aí na Serrinha e ela ainda usa o forno lá, mesmo sem cobertura, ainda queima lá. Então, daí que eu comecei olhando a minha mãe fazer, né? Daí, eu tô, aí. Quer dizer, no começo, minha mãe preparava o barro para minha avó com a minha tia, daí, até eu mesmo falei, mãe, se a senhora sabe fazer, começa a fazer. Já que a senhora tem que preparar o barro para eles, começa a Senhora a fazer também, a fazer a peça, e eu tinha 13 anos nessa época (Maria Rosa, XVIII-3). Daí, sabe que é verdade, aí, eu comecei a fazer alguma coisinha, a aprender, mas olhando elas fazer, porque eu nunca deixei eles pegar na minhas pecinhas, porque eu não deixava minha mãe pegar na minhas peças. Mesmo olhando, eu queria eu mesmo fazer. Isso é porque eu tinha 13 anos, daí dos 15 anos em diante eu já sabia fazer (Maria Rosa, XVIII-4). Minha mãe aprendeu com a mãe dela. Eu tenho um vaso, só um vaso dela de lembrança, mas da minha bisa eu não tenho. Eles faziam vários tipos de peças, mas fazer galinha igual eu faço, não. Elas faziam vasos, panelas, fornos de fazer farinha, urna, fazia muito dessas urna, era urna Kaingang (Maria Rosa, XVIII-5). Então, daí, eu comecei de lá para cá a fazer, só que daí chegou uma época que daí, a gente pega mais idade, né? Logo quer voar um pouco, né? Aí parei, fui embora fui embora para o Paraná, lá para Curitiba. Fiquei um tempo lá, depois voltei. De repente, fui para São Paulo morei em São Bernardo. Eu fui para Curitiba, tava muito enjoada de ficar andando demais aqui na Serrinha, aí, pensei, quer saber de uma coisa? Vou

trabalhar um pouco fora, eu fui trabalhar lá, daí, depois que eu voltei nessa época, eu já estava com quase 18 anos, daí, eu fiquei um tempo lá, sozinha, depois de um tempo voltei. Daí que eu e meu marido fomos para São Paulo, ele morava aqui, tinha família em São Paulo, fui para São Paulo quando eu tinha 24 anos. Eu sou mãe de três filhos, só que um já faleceu, né? Ele teve uma morte trágica, então, coitado, faleceu. Daí, tenho ainda meus dois, o que faleceu tinha 29, tem o Adriano, que tá com 40, fez agora, só que ele não gosta que conta. Ele disse que tem 36, eu já tenho até um netinho e tenho mais um que tá com 35 anos (Maria Rosa, XVIII-6). Então, daí, eu parei um pouco, mas depois eu voltei, daí eu comecei de novo e não parei mais. Fiquei pouco tempo em São Paulo. Daí, ele ficou desempregado, fiquei uns dois, três anos lá e depois voltei. Daí, eu fiquei aqui mesmo e não sai mais. Porque daí, esse menino meu é o mais novo, Edicarlos, esse último teve aqui depois de dois anos deu tá aqui que eu tive ele. Tá com 35 anos, só que na verdade, quando eu fui para lá, eu já tinha meus outros dois, sabe? Então, daí, depois de vir para cá, então, eu trabalho. Desde 2001 que eu comecei a mexer, mexer com argila de novo e não parei mais. Daí, teve umas pessoas aí, que, daí, que eles foram convidando, incentivando, mas meu marido não queria que eu voltasse e fosse lá para Serrinha fazer. Eu falei, ah, eu vou sim, eu gosto, quero ganhar um dinheirinho também, né? O menino meu já tava grandinho, já dava para ficar. Daí, foi de lá para cá, não parei mais. A gente ia para lá e voltava todo dia. E eles vendiam aqui muito para Apiaí. Minha avó nessa época estava viva, chamava Rosa Maria, ela faleceu com 93 anos, tem foto dela lá em Apiaí. Faz tempo que ela faleceu, faz uns 11 anos, então, daí é..., nós começamos a trabalhar para lá, depois viemos pra cá (Maria Rosa, XVIII-7).

E a gente levava as peças, até mesmo nós levava as peças da vó para Apiaí. Vendia para Apiaí e para Sutaco em São Paulo. A Sutaco vinha carregar as peças pra São Paulo, isso bem antigamente - eu trabalhei um pouco e depois que parei -, e eles vinham de caminhão carregar, eles vinham. Eu mesmo conheci o motorista. Isso foi antes de 1980, meu filho mais velho nem tinha nascido e depois da Sutaco continuaram comprando de nós. Aí, depois que deu problema lá, porque antes eles vinham, passavam das casas, pegavam as peças, mas por causa de um vereador, o motorista que me contou, que eles não vieram mais. Foi uma troca de gestão, aí, foi a hora que eles pararam de pegar nossas peças, mas agora, ultimamente a minha irmã e com a Luzia, fizeram um novo cadastro. Não sei se vão vir buscar, se vão, se vamos participar de alguma feira (Maria Rosa, XVIII-8).

Mas hoje, sou eu a mais velha da minha família e que continuo produzindo, porque depois é minha irmã e essa última aqui que não para e já tá longe e o meu filho. Na minha família tamo nós três, três não, quatro porque tem a menina dela que faz também (cinco contando a que não para em Bom Sucesso) (Maria Rosa, XVIII-9). O lugar que a gente vende é Apiaí, a prefeitura ajuda para levar para Apiaí. A gente vai lá receber. Ela leva nós para Apiaí também e tem também o Revelando São Paulo que nós participa há muito tempo também. Lá em Apiaí a gente entrega em consignação, depois a gente vai lá receber conforme eles vende, tanto na casa lá em cima quanto na casa lá embaixo, e, a gente, daí, a gente saiu nos Revelando, mas agora como tá na pandemia teve uma parada, né? A gente sai três, quatro vezes no ano, a gente vai para São Paulo, vai para Atibaia, vai para São José dos Campos, mas vai para Iguape e Lençóis Paulista também, e eu gosto. Agora, do ano que vem vai começar de Julho em diante os Revelando São Paulo, daí a gente viaja muito (Maria Rosa, XVIII-10). Na família aqui, meu marido ajuda a preparar argila e passar as pedras, alisar as peças nós fala, alisar. Ele que pega as peças e dá um toque final nas peças para mim (Maria Rosa, XVIII-11).

Minha família sempre foi assim, só o alisar nosso que é diferente do deles, porque eles alisavam as peças um tanto molhado e não dava tanto brilho. Nós não, já alisamos com as peças mais secas, aí pega mais brilho, a única diferença (Maria Rosa, XVIII-12). Eles pintavam a peça com taguá, com a pedra vermelha igual dos índios. Os desenhos eles fazem uns riscos assim, eles faziam desenhos (indígenas). Aí, depois de nós fazer a flor, pintava as flor de taguá, mas, assim, realmente a maior parte dos índios era feito assim, um zig-zag assim em volta das peças assim, fazia com a pena bem fininho. Daí, agora, porque tá difícil achar as pedras de taguá, nós paramos de fazer, mas..., mas, nós pintamos muita peça, mas agora tá difícil de achar. Tem alguns grupos em Apiáí que tá usando, mas fica branca a pintura deles, na época usava vermelha, só vermelho. (Maria Rosa, XVIII-13)

Conrado: Maria Rosa Quais são suas inspirações para criar cerâmica?

Maria Rosa: Na verdade nós nos inspiramos entre nós mesmos, não é olhando pras peça nada, não. Entre nós mesmo, começamos no caso, às vezes, nós pensa, vou fazer uma peça diferente, vamo fazer um enfeite diferente. E nós mesmos vamos criando o modelo, experimentando até dá certo. Inspira entre nós, Eu a Ilza, meu filho e a Luzia, né? Que nós, na verdade, que queimamos junto aqui, que vivemos aqui, a Luzia faz as peças dela. A Luzia faz as peças dela e é diferente das nossas aqui, mas uma coisa ou outra ela começou a pegar do nosso modelinho aqui, mas antigamente ela fazia bem diferente (Maria Rosa, XVIII-14).

Conrado: E a motivação para pegar no barro Maria Rosa?

Maria Rosa: Eu acho que não vou saber responder não (risos). Não..., na verdade, o que motiva é que a gente gosta, né? A gente gosta de mexer. Eu no meu caso, já não aguento outro serviço, prefiro não mexer com outro serviço, então, eu gosto de ficar mexendo com argila mesmo. (Maria Rosa, XVIII-15) Quando a gente tá fazendo, a gente esquece, a gente fica só concentrado em fazer a peça, então, tem às vezes, às vezes, a gente tá com algum probleminha na cabeça a gente esquece os probleminhas do dia a dia, né? Então mesmo quando eu fiquei sem meu filho, eu trabalhei muito, eu não sei da onde veio aquela inspiração que eu fiz muito mais do que hoje, isso foi em 2009, que nem eu depois sabia, eu olhava para as peças e pensava, mas eu que fiz tudo isso? Porque de tanto nervo, às vezes chorando por dentro, foi o que eu achei para me ajudar, sabe? Pra passar aquele tempo, é que passar nunca passa, mas para minimizar a dor. Surgiram peças novas, eu não lembro quais, mas surgiram, porque daí você tava ali, você queria ocupar a cabeça, então você vai criando, era só durante o dia (Maria Rosa, XVIII-16).

A minha irmã e minha mãe, ficávamos nós três lá na casa da minha mãe, aqui mesmo. Minha mãe mesmo, já não guardava as peças não, produzia e vendia igual minha avó. Porque a bisa faleceu quando ela ainda era nova, ela não viveu até ficar velhinha, se ela tinha vivido até velhinha, teria mais tradição nas peças, aí, seguia mais, mas a bisavó faleceu muito nova, na verdade ela se encantou com o biso lá na tribo e ficou lá, sabe? (Maria Rosa, XVIII-17) O biso que foi para tribo e eles viveram lá na aldeia. Porque tinha aqui uma senhorinha que morreu há pouco tempo e ela conheceu muito. E ela sempre contava que aqui tinha muito índio, e muito bugre, daí, ela contava, bugre é esses tipo, mais como se diz, quilombola, deixa os cabelão preto, deixa os cabelo espetado para cima. Meu pai era descendente de quilombola, meu filho mesmo que faleceu teve uns cabelos bem liso, já o meu cabelo não. Esses índios que era bisavó da minha mãe, que era minha tataravó, era do Rio Grande do Sul por parte da minha mãe, os indígenas vieram do Rio Grande do Sul, não sei de que parte, eles são Kaingang. Eles passaram para Serrinha, moraram aí um pouco tempo e seguiri em frente, até que eles contam que não sei se é mentira deles, que eles pegaram ela a laço. Porque ela era bem..., porque ela ficou lá, era bem selvagem mesmo a minha bisavó, minha família era

toda dessa região. Eu sou a filha mais velha, estou com 60 anos (Maria Rosa, XVIII-18).

Conrado: O que é a cerâmica pra Senhora

Maria Rosa: Cerâmica para mim é a argila... Eu não sei responder... talvez eu saiba. Para mim, é cerâmica pegar e fazer é a... Como se diz? A massa, a argila que gente faz as peças, que a gente produz as peças. A cerâmica para mim é importante porque da cerâmica que eu faço meu trabalho, eu tiro meu dinheiro para mim me manter. É um sustento, acho que é isso. Na verdade é um material de trabalho que a gente usa, né? Pra mim, é muito importante porque uma porque a fonte de renda, é um jeito da gente se distrair e para mim é isso (Maria Rosa, XVIII-19)

Conrado: Quer deixar uma mensagem?

Maria Rosa: Eu gostaria de dizer que quem se interessa aprender, eu acho que é muito importante não deixar a tradição se perder, né? Eu acho que é isso (Maria Rosa, XVIII-20). A argila que nós temos lá em Bom Sucesso, é muito boa. Ela é boa para fazer panela, essas coisas. Tem outras pessoas que tem, mas é diferente essa daqui. É muito boa. Além dela ser boa para fazer as peças, ela serve como remédio também, no tempo que a minha vó era viva, tinha gente que ia lá pegar, uns japoneses pegavam argila para fazer remédio, fazer uns comprimidos da argila e ainda até agora tem gente que costuma ir pegar para passar na perna, para servir de remédio para passar dor, até câncer de pele (Maria Rosa, XVIII-21). Agora a gestão aqui, já ajudou bastante a gente, mas precisa, e de fato a prefeitura teve..., ajudou a gente demais a voltar a mexer com argila. Incentivaram e até agora continua ajudando. Eles continuam dando ajuda para nós, porque sem eles não temos condições de sair para vender peças fora, porque nós não temos carro, não temos condições de sair, as peças são pesadas e precisa de um carro maior, né? Então, eles estão dando muito apoio, e, Apiaí apoia muito mais, porque toda vida a gente levou as peças lá e eles venderam tudo certinho (Maria Rosa, XVIII-22). Por meio da cerâmica vem muito turista para cá, porque na verdade a cultura que mais funciona aqui é a cerâmica. É a única coisa que a gente vive mexendo direto no dia a dia (Maria Rosa, XVIII-23).

Entrevista XIX – Bom Sucesso do Itararé - Ilza

Ilza: Meu nome é Ilza Maria Pontes de Oliveira

Conrado: Ilza, qual é a sua idade?

Ilza: Tenho 46 anos.

Conrado: É a caçula entre os irmãos?

Ilza: Sou a caçula, na verdade, somos em oito irmãos. Agora que uma faleceu, somos sete ainda.

Conrado: Vivem todos por aqui?

Ilza: Não tem uns que mora, tem um irmão que mora em Minas Gerais, um em São Paulo e daí outro em Itararé e a outra em Potiguá, aqui nós estamos morando em três irmãos, nós duas irmãs, e mais um irmão aqui em Itararé.

Conrado: Me conta um pouco de sua história Ilza.

Ilza: Eu nasci aqui em Bom Sucesso de Itararé, eu moro do outro lado da rua ali, ali que minha mãe morava e ali que eu nasci e me criei, nunca sai dali e moro lá ainda, no mesmo lugar. Cuidei da minha mãe, porque tem a casa dela e a minha é do lado, então eu ficava cuidando dela. Eu tenho três filhos, dois homens e uma mulher, um homem de 31, outro de 27 e a mais nova com 21 anos. (Ilza, XIX-1)

Conrado: Algum deles prosseguiu na cerâmica?

Ilza: Não, O filho mais velho, ele às vezes, quando ele tem tempo, ele faz alguma coisinha assim, às vezes. Ele gosta de um sapinho, de galinha mesmo, assim, mas tudo

diferente, tudo diferente do que a gente faz. Ele fica olhando, ele fala assim, ah! Vou fazer esse modelinho. Mas daí, ele foi para para fora, estudou para professor e agora ele dá aula de Matemática (Ilza, XIX-2), ele dá aula aqui mesmo na cidade. Ele foi estudar em Bauru, ficou quatro anos estudando lá na Unesp, voltou para cá e continua a trabalhar, ele chama Jailton. Ele entrou em 2009. Na época até a gente não tinha condição de tá pagando um lugar para ele morar, aí, ele fez e ganhou bolsa. Ele ganhou duas, ele ganhou a primeira vez, eu não deixei, mas aí, eu disse, como você vai para lá? Ele não tinha nem 18 anos ainda, mas como você vai para lá? A gente não conhece a cidade, não tem onde morar, como que a gente vai se virar pra você conseguir ficar lá? Daí, perdeu a primeira, daí, fez de novo e veio outra bolsa novamente daí, e teve uns amigos aqui que é... A dona Ofélia, que ela tinha um filho que morava lá, ela disse assim, não! Pode fazer sua inscrição, sua matrícula lá que eu vou te apoiar, ajudar você ir, para você fazer, porque você quer estudar vou te dar esse apoio aí. Aí foi, ele parou na casa do filho dela por dois anos. Na casa do filho dela, aí eles alugaram uma casa com os amigos dele, uma república. Daí terminou os estudos na República e continuou fazendo os estudos dele lá. Aí ele terminou e voltou e começou a dar aula aqui, fez a prova para se efetivar no lugar e agora tá dando aula aqui desde que ele voltou de lá. Às vezes ele faz umas peças aqui, mas não tem peça agora. Uma coisa ou outra assim, mas ele gostava, já os outros não. A minha filha, lá, ela passa pedra para mim, ela passa a pedra para mim só pra dar o brilho, porque eu faço artesanato, mas alguns dias eu vou ajudar o meu marido lá no mato, porque ele trabalha com resinagem. Aí, às vezes tá apurado o serviço. Aí, como ele trabalha por conta, ele fala assim, será que dá para ocê ir hoje me ajudar um pouco? Aí eu vou ajudar ele. Mas às vezes eu começo peça de tarde, no outro dia aí, eu chego e termino ainda aquela peça que eu comecei, depois que eu venho do serviço que ajudei ele lá. Então, eu deixo ela branquinha e ela passa pedra para dar o brilho. Aquele mesmo cisne que eu trouxe, ela que passou a pedra para dar o brilho todo, ela ajuda eu às vezes a fazer umas peças também, às vezes, mas fazer uma peça, modelar, ela não consegue, ela tentou uma vez mas não conseguiu. Eu aprendi olhando a minha mãe a fazer (Ilza, XIX-3).

Conrado: Como foi sua infância e aprendizado?

Ilza: Eu nasci aqui nessa casa e a minha mãe trabalhava fora e eu ficava com a minha irmã. A minha irmã que cuidava da gente, a irmã que faleceu, ela que cuidava até a gente ir crescendo. Aí quando a gente foi crescendo mais, a gente já ia. Porque naquela época a gente ia na escola, mas era pouco, eu mesma era uma delas, eu ia muito pouco na escola eu mais faltava do que ia. Aí eu gostava já de ir com a minha mãe, Eu ia, era pequena, mas eu ia. Muitas vezes ia só para brincar, para olhar, ali na Serrinha não fazia nada. Aí depois, que aos 13 anos, eu comecei a ir com ela a pé para fazer companhia, eu ia todo dia com ela. Antes da Rosa voltar a fazer, eu já ia com ela, mas só de companheira, só para olhar a fazer. Ir para voltar com ela tarde. Aí um dia comecei a olhar e fiz uma peça que não tinha nenhuma, 13 anos, aí, e essa peça eu fiz até que eu queimei para o meu namorado. Meu primeiro namorado que eu tive foi com 13 anos, aí eu peguei e fiz essa peça e dei. Era uma Bomboniere que ficou tudo torta, mas eu fiz e dei para ele, aí depois quando fui ficando mais velha que eu fui aprendendo vendo ela fazer, a começar a trabalhar mesmo direto (Ilza, XIX-4). Eu comecei quando a minha menina ainda tinha um ano e dois meses. Aí, eu deixava ela com a minha sogra e ia todo dia com a minha mãe lá fazer. Ela gostava muito de ficar com minha sogra porque ela mora no fundo lá do meu lote, então daí, eu saía e ela já ficava com os outros dois mais velhos e com a menina também, eles gostavam muito de cuidar. Porque tinha minha cunhada que ficava bardeando com ela de lá pra cá, então ela falou, pode ir, então eu fui. E fui aprendendo cada vez mais, porque agora... com a minha mãe. Minha mãe

gostava que eu ia junto, às vezes eu não tinha condição de ir e ela queria ir, e me chamava, e falava, vamos comigo! E eu ia. Às vezes levava os filhos quando eles estavam maiorzinhos. Quando não levava, ia só eu com ela mesmo. Pra todo lugar eu ia junto com a minha mãe. Comecei a fazer mesmo, aprender, desde os meus 15 anos que eu aprendi a fazer sozinha, sem as peças, eu começava, mas ela que terminava para mim as peças, às vezes ficava um patinho meio torto e ela dava uma olhadinha e terminava as peças. (Ilza, XIX-5)

Conrado: E como foi esse período?

Ilza: Eu tive meu primeiro filho com 16 anos. Eu era novinha eu casei novinha eu não tinha quinze anos quando eu casei, aí, quando eu tinha 16 já tive meu primeiro filho. Eu tava grávida dele quando comecei a fazer as peças. Nessa época eu olhava eles fazer, aí eles falaram, se você quiser aprender Ilza, porque como você não tem muito estudo... eu nunca gostei de estudar, daí, eu estudei até a quarta série e abandonei a escola. Eu ia dia sim, dia não na escola. Daí, ela falou, você quer aprender alguma coisa? Já que você nunca estudou para frente, para o seu futuro, porque senão, daí, depois lá na frente você vai pensar não tenho estudo, no que que eu vou trabalhar? Porque tudo depende do estudo, né? Aí eu falei, ah! Então eu vou ir, né? Porque eu gostava de ver eles lá mexendo na argila, aí, foi a hora quando que eu comecei a ir todo dia, começar a fazer e me interessei. E fui cada vez mais aprendendo mais, aperfeiçoando mais a minha... Aprendendo cada vez mais para mim ter um futuro para mim, porque é uma renda mais (Ilza, XIX-6). Porque muitas vezes meu marido mesmo, trabalhava na firma e ele não tinha pagamento certinho, aí a gente ia fazia as pecinhas na Serrinha. Todo dia a gente ia trabalhar e trazia um dinheirinho para casa porque tinha ido comprador lá e tinha comprado e minha prima vendia para gente e entregava o dinheirinho, já ajudava na despesa da casa. O dinheirinho que eu pegava lá, aí, cada vez mais eu fui me interessando mais e tô aqui até agora fazendo. (Ilza, XIX-7) A gente vendia na Serrinha mesmo, lá tinha escola que tinha incentivado e a gente colocava as pecinhas lá. Lá a gente não tem mais escola, agora os alunos estudam tudo pra cá, vieram tudo para cá, porque daqui até lá é 5 km. E tinha muitas vezes antigamente, que vinha os professores de Itararé e paravam lá na casa da minha avó, teve algumas professoras que paravam na casa dela e iam lá para escolinha, dá aula lá. Quando fizeram aqui a escola aí eles preferiram transferir tudo para cá porque é pertinho, aí eles vão lá buscar e desativaram, porque é tudo pertinho. Aí na época, deram o espaço lá para nós e disseram, essa escola aqui é para vocês fazerem as peças de vocês. Daí nós fizemos prateleiras tudo lá e punhava as peças lá. Daí vinha muita gente. Até que pouco tempo atrás ainda, minha prima contava que ainda ia gente lá procurar peça lá na Serrinha, porque era muito acostumado ir lá, na casa da minha avó (Ilza, XIX-8). Minha vó fazia boneca, sabe? Ela fazia várias peças, mas ela gostava muito de fazer muita moringa tripé que eles fala, que tem o formato do A de Apiaí, né? Ela gostava muito de fazer essa moringa (Ilza, XIX-9).

Conrado: E esse gosto por fazer a moringa tripé, como foi?

Ilza: Ah, porque acho que era o modelo que eles tinham passado pra ela de antigamente, o modelo de antes, né? Aí, daí, ela continuava fazendo. Antes de ser turístico ela já fazia. Porque a minha mãe conta que antigamente eles faziam e vinham carros de fora comprar. Às vezes trocava as peças a troco de panelas e as peças, eles pegavam panelas para eles cozinhar na casa e dava as peças para pagar as panelas. A minha mãe tem uma panelona bem grandona que ela trocou, deu as peças e pegou a panela, lá eles faziam negócio assim, fazia assim também lá, trocavam os objetos (Ilza, XIX-10).

Conrado: E tem gente morando na casa em Serrinha ainda?

Ilza: Não tem, a casa dela mesmo foi derrubada, agora tão construindo outra lá, meu tio que mora lá. Ele morava em Itararé, aí ele só veio para cá agora em Serrinha na doença da minha avó, mesmo minha vó ficou 5 anos acamada, daí ele veio para cuidar dela porque os outros filhos tava tudo por aqui, mas ela escolheu que queria aquele um, que queria que ele viesse para cá para morar com ela pra cuidar dela. Então daí ele ficou aí, daí ele continua morando na Serrinha depois que ela faleceu daí. Daí a gente como se diz, a gente tava cansando muito de ir para lá à pé de cedo e voltar de tarde, todo dia, e para queimar era muito sofrimento, porque a gente tinha que ir um dia pra colocar as peças dentro do forno, no outro dia, ir lá de manhã colocar fogo, queimar o dia todo e outro dia pra tirar as peças novamente do forno e bardear as peças nas costas até a escola pra guardar, então era cansativo demais. Daí que então a gente resolveu de fazer, fazer para cá, construir o forno aqui para tá fazendo as peças aqui. Eu acho que isso já faz mais de 15 anos que o forno tá aqui já, mais de 15 anos (Ilza, XIX-11). E tudo que a gente tá precisando aqui a prefeitura tá apoiando, sempre que a gente precisa sair para vender as nossas peças, tá saindo, levando pra receber. Tudo que a gente pediu até agora eles estão apoiando. (Ilza, XIX-12) A gente não tem uma Maromba, isso seria interessante, porque para você preparar argila é muito cansativo, foi muito difícil (Ilza, XIX-13). Eu mesma num... eu num... muitas vezes eu faço as minhas peças, mas daí é o esposo da Rosa que prepara argila pra mim também. Eu pago para ele, para ele preparar um pouco de argila para mim, porque é muito cansativo (Ilza, XIX-14). Que nem... uma maromba, seria tudo mais prático para gente. Antigamente, até que quando era o Rivail (agente público), eles tava falando que ia correr atrás, mas ele se afastou, daí parou, mas os outros nunca falaram para nós da maromba. É uma coisa para se pensar, para se conversar, seria interessante (Ilza, XIX-15). Porque a gente atrai turista, só nessa pandemia que foi um problema. Além da gente, tem outras atrações como as trilhas, as cachoeiras, né? As cavernas... Então daí eles trazem para olhar e trazem para o artesanato também, cada vez que vem turista, guia turístico traz o turista para ver, para tá vendo a gente aqui (Ilza, XIX-16).

Conrado: Qual a sua inspiração para criar cerâmica Ilza?

Ilza: Aí, eu... eu não sei responder direito para você, mas é... às vezes eu vejo um uma peça diferente, e eu penso, será que eu tenho capacidade de tá produzindo uma peça quase igual àquela? Porque igual a gente nunca faz. Porque toda a vida, um faz diferente do outro. Mesmo eu com a Rosa, nós podemos fazer o mesmo modelo de peça, mas sempre tem uma diferença uma da outra. Aí eu fico olhando, será que eu vou conseguir? Mas eu vou tentar, aí às vezes eu consigo e vou ideando na cabeça uns modelos novos. Às vezes, né? Aí, eu falei, ai, eu pretendo tentar fazer esse e fazer outro tipo de peça, e fico tentando e até que eu consigo fazer (Ilza, XIX-17). Mas é muito pouco, às vezes (risos), mas... é repetido mesmo as peças. É que, não é que... às vezes a gente pensa assim, eu podia tá fazendo um modelo diferente, mas o que mais sai é esse modelo, então vamos produzir mais esse modelo de peça. porque é o que tá saindo bastante. Aí, então, a gente deixa de muitas vezes fazer outros modelos de peça e acha, vai que não vai ter tanto sucesso que nem tá tendo essas umas, então, então vamos... e opta por fazer as mesmas peças. Sempre todas as peças que a gente produz sai bem (Ilza, XIX-18). Às vezes experimento umas coisas, até que agora pouco tempo, né? Eu experimentei fazer uns vasos diferentes, que ninguém tinha feito ainda, aí minha filha falou, nossa! Mãe porque você não faz esses modelos diferentes assim, a senhora tem que diferenciar um pouco, daí eu fiz uns modelos diferentes, mas é, não tem o sucesso ainda, porque ainda não saímos, né? Mas vamos tentar, né? Não levamos para vender fora, quem sabe se a gente sair, vai ter sucesso os modelos diferentes também. A minha filha sempre está incentivando: Mãe você tem que pensar diferente, a senhora tem que fazer peça

diferente, não pode ficar numa peça só. Aí eu, tá bom, vou tentar. Aí, ela que fica me incentivando a fazer outros tipos de peça, aí eu vou tentando, sabe? (Ilza, XIX-19) Porque eu gosto de fazer sempre a galinha, o porquinho, moringas também, mas não sou chegada a fazer, é mais a Rosa que faz. Eu gosto mesmo é de fazer porquinho, galinha, outros tipos de peça, vasos, travessas, bomboniere, esses eu gosto de fazer, mas moringa não sou muito chegada em fazer, principalmente as de dois bico, a Rosa que sempre faz, eu não gosto de fazer. E bonecas às vezes eu faço (Ilza, XIX-20).

Conrado: E sua motivação, de onde vem?

Ilza: Eu acho comigo que muitas vezes é como que um tipo de terapia porque você vai fazer ali aquela peça, você tá movimentando as mãos... então o motivo é você cada vez mais fazer aquelas peças, porque muitas vezes você fala assim, ah, mas por que fazer? Ah, é bom para sua mente, né? Porque às vezes você tá pensando coisas erradas, você vai ali, fica pensando, ah, eu quero fazer esse, esse modelo, você tira todo aquele pensamento diferente, errado muitas vezes que você tá com ele na sua mente e, aí, você consegue fazer peças e esquece, eu acho que o meu motivo é uma terapia, para mim eu acho que é uma terapia de eu tá ali, modelando uma peça (Ilza, XIX-21).

Conrado: O que é a cerâmica para a Senhora?

Ilza: Ah! Eu não sei responder... Para mim, eu acho que é uma peça para decoração ou cerâmica, muitas vezes as pessoas pensam assim... Eu não sei responder... É... Porque, né? Pode ser uma vida. Porque desde os 13 anos que eu tô fazendo cerâmica, então, pode ser uma vida, mesmo, porque a gente tá ali produzindo ela, mas eu não sei responder ao certo o que é (Ilza, XIX-22).

Entrevista XX– Bom Sucesso do Itararé – Luzia

Conrado: Vamos conversar um pouco, Dona Luzia?

Luzia: Sim, podemos sentar aqui no meio das peça. Adoro senta no meio das peça. Eu aliso lá dentro, o pouco que eu aliso, é no meu cantinho... É assombrado (risos).

Conrado: Por que?!

Luzia: Porque eu só fico lá, quietinha! (risos) Quando eu não tô aqui, eu tô lá dentro, alisando (Luzia, XX-1). Esse sabugo de milho aqui é a principal peça do início do trabalho, depois do barro. (Luzia, XX-2)

Conrado: É mesmo?

Luzia: Vou começar uma peça pra você vê. Essa aqui é a argila, né? Vou abrir por causa que daí, fica mais fácil para iniciar a peça. Você faz como que uma coxinha. Aqui eu vou fazer um buraquinho, vem fazendo assim e abrindo o barro. Esse começo é para qualquer peça que for fazer, é isso daqui o início. Após isso, vem passando o sabugo. Tem uma peço que eu fiz para uma entrevista, eu levei dois meses pra acabar. Essa daqui é a base de madeira, eu tenho dois tipos de base. Depois volta com o sabugo denovo. Tem gente que vai ser entrevistada e não gosta de mostrar essa parte. Esse é meu espaço. Usa depois uma cuiapéva de bambu pra alisar a peça. Original mesmo é de cabaça. O que estou usando é um pedaço de sapato. Depois eu venho com a faquinha para retirar o excesso ao redor e deixar na mesma altura. Esse daqui eu vou fazer inteiro pra você ver. Vou dar mais uma alisadinha, só pra dar um cheguei nele, daí, daqui eu vou ver o que vou fazer depois, se vai ser uma moringa ou qualquer coisa que eu quiser, já dá (Luzia, XX-3). Essa matéria você já tinha visto?

Conrado: Com esse jeitinho seu, só a senhora mesmo.

Ilza: Aqui eu guardo o barro e soco ele com a mão de pilão. Eu queria uma maromba. (Luzia, XX-4) Esse barro aqui é de panela, por isso que ele é mais grosso (Luzia, XX-5). Meu filho e sobrinho que me ajuda a pegar o barro (Luzia, XX-6). Viu como mexer com o barro suja? (risos)

Conrado: Qual seu nome inteiro Luzia?

Luzia: Luzia Dias, está no Instagram. Estou com 58 anos, mas era para eu estar com 60 anos, porque meu pai errou minha idade na hora de registrar. Me registrou mais nova e eu saí perdendo, porque era para eu já estar aposentada, né? Perdi dois anos.

Conrado: Entendo, que situação! Mas, Luzia, me conta um pouco da sua história.

Luzia: Bem... desde o começo minha vida não foi fácil. Minha vida dá um livro. Comecei a usar o primeiro chinelo primeiro eu já tinha 7 anos, porque meu padrasto, ele não era ligado muito a mim, então eu usava as coisas ganhadas e eu até hoje não sei comprar roupa para mim. Porque toda vida eu ganhei, né? Toda vida eu ganhei e tudo que eu ganho dou valor, dou muito valor para o que eu ganho e não dou valor para o que eu compro. Às vezes eu vou numa loja que eu acho as coisas bonitas, nossa! Gosto, eu compro e as coisas vive guardado, eu acabo doando e num visto. Visto o que eu ganho e não visto o que eu compro porque eu fui criada assim, né? Com doação. Então o primeiro chinelo meu, que eu comprei, foi com o dinheiro de uma peça, a primeira peça minha, que foi a mãe do meu marido que me ensinou a fazer e depois ela se tornou a minha sogra. Daí eles venderam a peça em Apiaí, me deram o dinheiro e eu comprei meu chinelo, com 7 anos. (Luzia, XX-7). Daí eu fiquei com minha mãe até os 10 anos e depois eu fui embora, com 11 anos, porque eu cansei. Meu pai era assim, era uma pessoa sossegada, o meu padrasto, ele, era sossegado, assim, ele não era de... ele era de bater de porta em porta, e eu não aceitava. Eu nunca aceitei de bater de porta em porta, minha mãe também não, mas ele ia. E meu pai biológico, eu vi ele quando eu tinha 4 anos, ele morreu. Daí, depois com 11 anos, eu comecei a trabalhar em Itararé, depois de 6 meses fui para Itapeva. Eu nasci em Itapeva mas fui criada na Serrinha. Meus pais eram de quilombos, eu não sei de qual que eram, mas os dois vieram, assim como meu vô e minha vô. Era um quilombo longe, porque eles saíram fugidos de barco dos lugares que eles vieram. Eles vieram fugidos de barco da escravidão. Daí ele se alojaram na Serrinha, na verdade eles se alojaram no mato de dentro do município de Apiaí, fica entre Apiaí e Itapeva, e, daí, depois, eles vieram para Serrinha. Daí, da Serrinha eles saíram de lá e vieram para cá. Daí, eu não terminei de me criar com eles porque eu vim trabalhar em Itararé com 11 anos. Minha bisavó que fazia peças, ela era de quilombo também e ela não veio pra cá porque tava muito doente e faleceu, chamava Joaquina Moura, conheci ela muito pouco porque eu era bem pequena... E não aprendi as peças com ela, fui aprender só com a minha sogra. A minha sogra é da região da Serrinha, ela aprendeu com a vô Rosa, a bisavó Rosa. Ali, faz... Meu marido falou que faz mais de 200 anos que eles fazem peças ali na região da Serrinha, e que no começo, num tinha transporte, eles transportavam as peças com cangalha, cavalo. Eles colocavam dois cestos no cavalo, um de um lado outro do outro e saia vender as peças, o pessoal era tudo mestiço, índio, né? Só que já morreram tudo, né? Meu marido ele tem origem, minha sogra também, tudo meio misto. Mas é isso mesmo, por causa que eles saiam vende e saiam longe, às vez eles ficavam até mês andando (Luzia, XX-8). As peças eram potes, tripé... não tinha essas variedades de agora, era pote, era moringa tripé, moringa comum, era tudo que eles faziam, mas não era desse tamanho não, era maior, tipo urna. Urna pra guardar mantimento, porque não tinha armário naquele tempo, eles usavam isso para guardar mantimento. E o pote de água deles dava três do meu de tão grande o deles, era bem maior (Luzia, XX-9). E naquele tempo eles gostavam de lixar as peça, eles gostavam de riscar as peças, eles usavam pedras, as mesmas de hoje, só que falavam riscar e não alisar. (Luzia, XX-10) Vou te mostrar as minhas pedras, estão aqui mesmo no meu depósito.

Conrado: E a senhora disse que ficou seis meses em Itararé.

Luzia: Fiquei seis meses em Itararé, não deu certo o primeiro emprego, fui pro segundo em Itapeva quando eu peguei uma criança com seis mês que não sabia nem o que era comida. Eu achei lá o serviço melhor. Quando eu sai de lá dessa casa, que eu considero eles como meu pai e minha mãe até hoje, eu tinha já 22 anos. Eu criei ele, quando eu saí de lá, ele já tinha ido pro segundo ano escolar, ele já tava na segunda série. Aí, daí, essa vira volta, eu voltei a mexer de novo, depois. Porque eu voltei para casa, vim passar as férias na Serrinha com 23 anos e acabei casando, aí não voltei mais, eu voltava de 6 em 6 meses, vinha, né? Trazer algumas coisas para eles, quando não trazia eu mandava compra pra eles, porque eles eram bem carentes, sabe? Daí eu trabalhei mais para ajudar eles. Por isso que eu falei para você que se fosse para eu contar desde o comecinho, dá um livro (Luzia, XX-11). Mas, aí eu comecei e tô até hoje, lutando com meus netos, que são minhas criança do mesmo jeito, e lutando com as minhas peças. Tenho 4 filhos, dois casal. Um tem 33, o Ismail César, de 34 que tem um 1 filha, tem a Michele, essa tem 4 filhos, a Priscila tem 37 anos, e o Nathanael com 30 anos. Vou ser bisavó já! (Luzia, XX-12)

Conrado: E como foi voltar pra Serrinha?

Luzia: Ah foi difícil voltar, era acostumada com a cidade grande, com a mordomia... Depois, voltar pra luta é mais complicado, né? Até adaptar, né? E na época, eu tava estudando, eu até esses dias tava comentando que eu podia ser alguém na vida, hoje não sou nada de função, assim, sabe? Minha filha mais nova falando, né? A senhora tem tudo e só reclama. Eu não tenho, não, eu era para ser mais acima do que sou hoje.

Conrado: Mas veja bem, hoje o seu saber vai ser elemento para uma tese de doutorado, tudo que a senhora construiu com seu conhecimento é valoroso e essencial para ensinar até professores, como hoje eu sou.

Luzia: Uhnmm, preciso ter cuidado com o que eu falo, né? (risos). Eu já ensinei muito, eu dava aula aqui pra assistência (social) aqui do município, teve bastante gente que aprendeu, mas daí, parou e eles não deram sequência no trabalho que aprenderam. Eu tinha 35 aluno, entre criança, adolescente e adulto. Isso aconteceu antes da pandemia, daí, agora tá quieto, mas eu tenho fé que volte, porque é bom ensinar, pra passar pro outro, né? Como diz, a gente não é eterno, né? Hoje a gente tá aqui, mas amanhã só Deus sabe. Mas eu tenho bastante fruto prantado nessa parte aí (Luzia, XX-13). E a gente sabe que não sabe tudo, né? Porque a cada dia a gente... Igual eu, eu gosto muito de inventar, se eu ver uma peça na televisão, numa novela, porque eu não gosto de novela, eu gosto dos vasos, das peças, das peças que aparecem na novela. Quando eu assisto a televisão, assim, a maior parte é dessas que tem vaso, tem de coração, eu gosto dessa parte, não da parte dos personagens, mas, sim pelas decorações que eu assisto (Luzia, XX-14).

Conrado: E como foi a luta com as crianças?

Luzia: Meu marido trabalhava em uma mineração de cal, que faz forno de barranco, fazê cal de pedra. Pegava o forno, era tipo um buraco assim, e ali eles colocavam as pedras assim de 80, 60 kg, era cheio de andaime assim, o forno era mais alto do que isso aqui, dava uma carreta de cal um forno, era tudo manual, também tinha que pôr lenha, tira, põe... carregado a mão na carriola. Era uma firma. Ele tá forte, tem 69 anos. Mas você não acha ele aqui em casa, ele vem almoçar e vai para lavoura, luta com a lavoura. Ele planta de tudo. Tem uma turma ali que ele sempre trabalha pra eles, daí, eles doaram pedaço de terra para ele plantar. Ele não para aqui em casa, ele não gosta de barulho, né? Ele gosta das crianças, mas não gosta do barulho. Mas é gente boa, ele é quietão, mais um pouquinho você pegava ele aqui, porque ele sabe da história toda aqui da Serrinha, quem fazia, quem não fazia, porque ele era sobrinho de quem me ensinou. Morava com ela, ela que criou ele desde 6 meses. Ele não faz, ele alisa, ele queima, ele

prepara argila, mas fazer ele não, mas eu acho que ele sabe fazer. Ele me ajuda, ele me ajuda alisar, ele pega a lenha pra mim, barro amassado ele que dá conta. Alisar ele não tá querendo, porque eu aliso mais, mas tô ficando muito bucha. Porque quando ele pega alguma coisa mal alisada ele alisa de novo. Ele fala que eu tô ficando muito bucha, porque tá ficando muito ruim. Mas ele ajuda (Luzia, XX-15). Quando eu voltei para cá e casei com ele e tornei a fazer, eu vi a turma e minha sogra fazendo e me interessei, ela se chamava Aparecida Souza Leite. Nós fazia tudo assim, as mesmas coisas que a gente faz aqui, lá, né? Vamos supor, cada família fazia em sua casa e ajuntava para queimar. Colhia o barro tudo junto, só para fazer que era cada um em sua casa (Luzia, XX-16). Eu sou assim, eu vejo o erro, eu conserto e se outro vê e vem me falar, eu já me estresso. Eu não aceito que o outro põe a mão na peça enquanto eu tô fazendo. E se falar, faz assim, faz assim, faz assim, também não aceito. Então eu prefiro fazer sozinha, porque se tiver torto, eu pego e faço de novo, né? Pego, porque eu que vi a tortura (Luzia, XX-17). É assim mesmo, a gente faz a coisa, né? E tá bonitinha ali, né? Depois de queimado a gente vai olhar assim, de longe e vê que ficou um lugarzinho mais gordinho, outro mais magrinho, mas é manual, né? Que nem Esse daqui eu sei onde tá o defeito dele, eu sei, eu sei dizer, mas não sai perfeito, não sai. (Luzia, XX-18). E esses dias eu tava com uma peça feia ali, eu ia até jogar no entulho, mas aí gostaram e já levaram, gostaram daquelas uma que eu ia jogar, uma mulher lá de Itapetinga, ela sempre vem. Aí, quando tem alguma coisa com defeitinho eu já deixo de lado aqui, porque eu sei que tem quem gosta (Luzia, XX-19).

Conrado: E como foi encontrar o sustento no barro?

Luzia: Ah, eu acho que pra mim foi como reiniciar o aprendizado de novo. Reaprender de novo, porque fiquei doze anos sem pegar no barro, daí foi como começar de novo, e de lá pra cá nunca mais parei. Eu estou com 58 anos e eu estava com 26 na época. Criei meus filhos.

Conrado: Qual é a motivação da Senhora?

Luzia: Nem tanto pelo dinheiro, o dinheiro sim. Mas só que esse daqui não é um dinheiro na mão. Vamos supor se você precisa de R\$ 20, se depender desses R\$20 você vai ter que esperar vender uma peça pra poder pegar os R\$ 20, né? Supondo. E não, com esse daqui agora, seria uma motivação maior, o carinho pelo que eu tinha pela minha sogra que me ensinou, né? (Luzia, XX-20). Como eu disse para você, ainda não aprendi tudo, tô aprendendo dia a dia. Cada peça que você faz você aprende um jeito mais fácil de fazer. Você vai começar a fazer uma... Aquilo ali, vamos supor, depois que for começar, se você quiser achar um jeito de fazer ele, de ficar mais rápido, eu já posso ter uma ideia de fazer mais rápido. Esse daqui que eu faço em uma vez. Aquele ali e esse outro, dá um desse aqui de material. Esse daí é o que tá vendendo mais. Aqueles ali já tão tudo vendido já, (Luzia, XX-21) você tem que cobrir eles porque senão, vendo aqui. Essa motivação é o carinho, o amor que eu sinto pelo trabalho. Quando eu tô estressada assim, lá dentro, meu socorro é esse quartinho, ah... Quando eu tô meio estressada eu começo cinco, seis, sem perceber, quando eu termino, termino um monte já, né? (Luzia, XX-22). Porque daí eu vou até uma parte, porque vou e começo mais cinco, daí termina aquelas cinco primeiro, adianto as cinco segunda, coisa assim e já começo mais cinco, quando termino a segunda, a outra parte da segunda, já tô indo pro acabamento da terceira e já começo mais cinco e, assim, ó! Começo de manhã (Luzia, XX-23). O dia que tô aqui de sábado e domingo que não tem compromisso nenhum, nem de saí, nada, né? Porque tem dia que cê tem que saí, faz coisa na rua, né? Mas daí sábado e domingo meu lugar é aqui, eu só saio daqui para almoçar as meninas, minha mais nova faz a comida. A escola, vão tudo para escola durante a semana, aí então, durante a semana eu trabalho mais (Luzia, XX-24).

Oh, cada vez que nós vamos queimar, nós somos em três artesãs, imagina, toda vez tem 40, 50, peças minha sem queimar porque não cabe no forno, de tanto que eu faço mais rápido que eles! Porque eu faço mais rápido que eles, de tanto que eu faço mais rápido que eles. Tem uma que só faz de vez em quando, né? Daí, como a Dona Rosa sai bastante... Eu já não saio e, quando ela sai, eu ó! Eu sou lerda, mas como eu não saio..., mas, assim, sempre fica 40, 50 peça para outra queima, aí eu continuo fazendo e, assim, vai só acumulando as peças (Luzia, XX-25). A gente queima juntos e uma ajuda a outra, porque são 10 horas de fogo, aí tem que fica, uma vez fica um, outra vez fica outro, então nesse dia ninguém não faz nada, fica só em função do forno. Daí a lenha meu marido ajuda e o barro também nós tiramos todos juntos. A gente combina, somos em quatro famílias, tem o filho da Dona Rosa também que é como uma família. (Luzia, XX-26)

Conrado: E essa pedrinha aqui?

Luzia: Essa pedrinha aqui é minha companheira fica aqui comigo. Eu molho a peça e passo a pedra. Quando ela tá vermelha a peça tá bem vermelha tá bom. Eu aliso de pé, depois passa o pano para dar lustre. Depois já fica para queima só com essa pedra (Luzia, XX-27).

Conrado: E da onde vem sua inspiração?

Luzia: Ah, vem da minha mente, vem da minha própria mente. Porque eu não uso molde nenhum. E eu tô fazendo às vezes, eu começo um prato para uma coisa e depois na hora eu penso, ah! Esse daqui... Vou imaginar alguma coisa assim que eu vi, eu vi não sei o que... Eu vou na casa dos outros, eu fico assim, ó, procurando, procurando as coisas. Não reparando, sabe? Não para saber o que tinha, mas pra vê se tinha um vaso bonito, que eu gostei, porque aquilo lá já fica na minha mente, aí, eu já dou um jeito de fazer. Se eu ver, se eu ver alguma coisa na casa da Paula, eu já guardo aquela peça e eu chego aqui ó, e faço. Às vezes eu tenho até vergonha de ir na casa dos outros, porque se eu ver no armário, geralmente é no armário que tem eu fico procurando, assim, sabe? Procurando pra ver se vejo alguma coisa assim diferente. É, aquela galinha ali ó, que eu fui numa casa, depois, daí eu ah, eu vi tal coisa naquela casa, eu cheguei e fiz. Depois falei assim, nossa! Mas, vou na casa dos outros e fico reparando, credo, nossa! Que coisa feia, mas não, que reparando nada, mas reparando na decoração (risos) (Luzia, XX-28)

Conrado: O que é pra Senhora, a cerâmica?

Luzia: A cerâmica pra mim é tudo, abaixo de Deus, primeiramente Deus, depois a cerâmica. Me lembro de uma frase que tinha uma senhora fala assim, passava na televisão assim, tinha na televisão, ela dizia assim: O barro é minha vida, o Barro é o meu viver! Você chegou ver? Passava na Globo. Ela dizia, O barro é minha vida, o barro é o meu viver (Luzia, XX-29)

Conrado: E a Senhora gostaria de deixar mais uma mensagem?

Luzia: Eu diria isso, e se eu puder ajudar alguém, que ele tenha vontade de aprender, estou aqui com maior prazer. Se for preciso eu ensino. Eu tinha uns alunos que vinha de Itapeva para vir tá aqui só comigo. Só que daí depois, eles foram transferido para outra cidade, adiante de São Paulo. Aí eles não puderam vir mais. (Luzia, XX-30)

Conrado: Gostei muito de nosso momento juntos, um prazer conversar e conhecer mais a senhora.

Luzia: E eu também, venha sempre!

ANEXO I - Parecer consubstanciado do CEP



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Modelando a Vida, Sentipensando a Terra: Processos educativos na produção e criação cerâmica do Alto Vale do Ribeira

Pesquisador: CONRADO MARQUES DA SILVA DE CHECCHI

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 29348720.0.0000.5504

Instituição Proponente: CECH - Centro de Educação e Ciências Humanas

Patrocinador Principal: FUND COORD DE APERFEICOAMENTO DE PESSOAL DE NIVEL SUP

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.927.517

Apresentação do Projeto:

Trata-se de projeto de doutorado cujo objetivo é investigar a prática social da produção cerâmica, identificando quais processos educativos emergem da mesma. Os participantes são os grupos que compõem o polo cerâmico do Alto Vale do Ribeira, constituído pelos seguintes municípios: Apiaí, Barra do Chapéu e Itaóca, localizadas ao sul do estado de São Paulo. A ideia é acompanhar os produtores da arte local e “coletar” dados por meio de recurso fotográfico e de gravador de voz e vídeo, rodas de conversa e de entrevista não estruturada junto aos quatro grupos já indicados. A pesquisa é de natureza qualitativa, baseada em método fenomenológico, “[...] pautado na modalidade do fenômeno situado (MARTINS; BICUDO, 1989), que remete à busca da compreensão do fenômeno, e não sua explicação”. A análise se dará por meio dos discursos contidos nas entrevistas e rodas de conversa que, após transcritos, serão interpretados através da análise ideográfica e a nomotética (MACHADO, 1994).

Objetivo da Pesquisa:

O objetivo principal é: Identificar, descrever e compreender os processos educativos provenientes da prática social de produção e criação cerâmica realizada pelos quatro grupos que compõem o polo cerâmico do Alto Vale do Ribeira.

Como objetivos secundários tem-se: -Analisar sobre o fazer estético das/dos ceramistas, quais procedimentos de criação são de autoria pessoal e aqueles compartilhados coletivamente entre

Endereço: WASHINGTON LUIZ KM 235

Bairro: JARDIM GUANABARA

CEP: 13.565-905

UF: SP

Município: SAO CARLOS

Telefone: (16)3351-9685

E-mail: cephumanos@ufscar.br



Continuação do Parecer: 3.927.517

as/os participantes de cada grupo e entre os diferentes grupos cerâmicos.-Desvelar os sentidos existenciais dados à prática social das/dos ceramistas, de modo a abarcar níveis estruturantes de apreensão sobre o vivido, a partir dos valores inerentes às etapas de sua produção e que desvelam as dimensões éticas de um viver comunitário.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O pesquisador coloca da seguinte forma:

Riscos: Embora a entrevista e roda de conversa seja realizada da forma mais amena possível poderá gerar constrangimento (timidez, vergonha, nervosismo) e desconforto (dor de cabeça, tensão nervosa, choro, angústia, tristeza, estresse), uma vez que ao compartilhar informações pessoais e confidenciais, você terá que expor sua vida profissional e pessoal. Para minimizar os riscos, o pesquisador declara total compromisso e respeito aos participantes, respeito aos cuidados éticos deste termo de consentimento, e para sigilo dos participantes, em todo registro da pesquisa serão utilizados nomes fictícios de preferência e escolha das/os participantes, para sigilo de suas identidades, bem como os registros fotográficos serão realizados apenas com permissão das/dos participantes, bem como o uso das imagens utilizados apenas com a anuência das/dos fotografadas/os. É interessante reforçar que a/o participante poderá retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa.

Em relação aos benefícios desta pesquisa pode-se dizer que as rodas de conversa poderão contribuir com a sua formação do grupo, ocasionando trocas de saberes entre todas/o as/os participantes, bem como se estabelecendo enquanto um momento de reflexão. Poderão ainda impactar de forma positiva a questão da valorização e do reconhecimento das/os ceramistas do Alto Vale do Ribeira. Cada participante ainda poderá contribuir com reflexões que poderão subsidiar a formação de outros grupos de criação e produção cerâmica em outras localidades e até mesmo na região do Vale do Ribeira que queiram se aprimorar e se estabelecer nesta atuação, e contará com a devolutiva do pesquisador dos resultados obtidos, por meio do envio, em um arquivo digital, do trabalho até o mês de fevereiro de 2023.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O projeto encontra-se muito bem delineado e, sobretudo, bem apresentado ao relator. Os riscos e benefícios apresentam-se descritos como algo retirado de um TCLE (termo de consentimento), portanto, não há, propriamente, uma avaliação dos riscos ao participante. Contudo, a relatoria

Endereço: WASHINGTON LUIZ KM 235

Bairro: JARDIM GUANABARA

CEP: 13.565-905

UF: SP

Município: SAO CARLOS

Telefone: (16)3351-9685

E-mail: cephumanos@ufscar.br



Continuação do Parecer: 3.927.517

entende que o pesquisador reconhece os riscos.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

1. Cronograma: no presente momento de análise, o cronograma está em acordo.
2. Folha de rosto: encontra-se assinada e carimbada pelo dirigente da instituição.
3. Orçamento: o pesquisador apresentou os custos aproximados do projeto.
4. Riscos e benefícios: em acordo.
5. TCLE: em acordo.
6. Instrumento de pesquisa: em acordo.

Recomendações:

Se alguma instituição estiver envolvida na pesquisa, é necessário encaminhar a este comitê, carta de autorização da instituição para realização da pesquisa.

Modelo de carta está disponível no site da propq da ufscar.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Aprovado

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_P ROJETO_1506428.pdf	10/02/2020 19:44:11		Aceito
Outros	RoteiroEntrevistas.pdf	10/02/2020 19:43:09	CONRADO MARQUES DA SILVA DE CHECCHI	Aceito
Outros	RoteiroRodasdeConversa.pdf	10/02/2020 19:42:49	CONRADO MARQUES DA SILVA DE CHECCHI	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Ceramistas.pdf	10/02/2020 19:41:38	CONRADO MARQUES DA SILVA DE CHECCHI	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoCompletoDoutorado.pdf	10/02/2020 19:10:55	CONRADO MARQUES DA SILVA DE CHECCHI	Aceito
Folha de Rosto	FolhadeRostoAssinada.pdf	10/02/2020 19:09:57	CONRADO MARQUES DA	Aceito

Endereço: WASHINGTON LUIZ KM 235

Bairro: JARDIM GUANABARA

CEP: 13.565-905

UF: SP

Município: SAO CARLOS

Telefone: (16)3351-9685

E-mail: cephumanos@ufscar.br



Continuação do Parecer: 3.927.517

Folha de Rosto	FolhadeRostoAssinada.pdf	10/02/2020 19:09:57	DE CHECCHI	Aceito
----------------	--------------------------	------------------------	------------	--------

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

SAO CARLOS, 21 de Março de 2020

Assinado por:
ADRIANA SANCHES GARCIA DE ARAUJO
 (Coordenador(a))

Endereço: WASHINGTON LUIZ KM 235
Bairro: JARDIM GUANABARA **CEP:** 13.565-905
UF: SP **Município:** SAO CARLOS
Telefone: (16)3351-9685 **E-mail:** cephumanos@ufscar.br