

MARCELO PIRES DE OLIVEIRA

**O GALINHO DO CÉU:
OS SABERES DAS FIGUREIRAS DE TAUBATÉ**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Doutor em Multimeios.

Orientadora: Profa. Dra. Olga Rodrigues de Moraes von Simson

CAMPINAS

2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

OL4g	<p>Oliveira, Marcelo Pires de. O galinho do céu: os saberes das figureiras de Taubaté. / Marcelo Pires de Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.</p> <p>Orientador: Olga Rodrigues de Moraes von Simson. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p>
<p>1. Vale do Paraíba. 2. Memória. 3. Educação não-formal. 4. Artesanato. 5. História oral. I. Simson, Olga Rodrigues de Moraes von. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(lf/ia)</p>	

Título em inglês: " THE HEAVEN CHICKEN: THE KNOWLEDGE OF THE FIGUREIRAS OF TAUBATÉ"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Vale do Paraíba – Memory – Non-formal education - Popular art – Oral history

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos

Prof. Dr. Cristina Schmidt Pereira da Silva

Prof. Dr. Margareth Brandini Park

Prof. Dr. Maria Sylvia Porto Alegre

Prof. Dr. Isnard de Albuquerque Câmara Neto

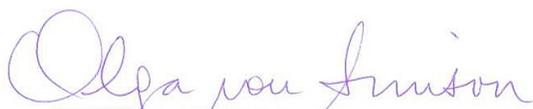
Prof. Dr. José Mario Ortiz Ramos

Data da defesa: 26 de Junho de 2007

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

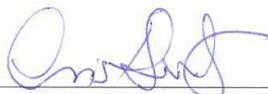
**Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo
Doutorando Marcelo Pires de Oliveira – RA 993325 como parte dos
requisitos para obtenção do título de Doutor, perante a Banca
Examinadora:**



Prof. Dra. Olga Rodrigues de Moraes Von Simson
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Membro Titular



Prof. Dra. Cristina Schmidt Pereira da Silva
Membro Titular



Prof. Dra. Margareth Brandini Park
Membro Titular



Prof. Dr. Maria Sylvia Porto Alegre
Membro Titular

Dedicatória

Às luzes da minha vida: Mamãe, Papai, Irmã,
Irmão, Esposa, Filhos, Parentes e Amigos.

Agradecimentos

Agradecer é sempre uma obrigação, pois nenhum empreendimento é realizado sem ajuda e apoio.

Às Figureiras e Figureiros de Taubaté, pela parceria e generosidade em compartilhar suas memórias comigo e com todos que possam conhecer este trabalho.

À minha Orientadora, Professora Doutora Olga von Simson, pelas horas maravilhosas dedicadas a me colocar nos trilhos da pesquisa científica.

À minha família pelo apoio e paciência enquanto eu escrevia este trabalho.

Agradeço a todos e cada um dos meus muitos amigos.

Resumo

Este trabalho procura desvendar os processos de transmissão transgeracional de saberes da comunidade das Figureiras de Taubaté. Artistas populares, que moldam o barro na forma de singelas figuras que, depois de pintadas, compõem o presépio natalino são detentoras de um saber artístico que é transmitido através das gerações há, pelo menos, cem anos. Para entender o contexto no qual essa arte popular se desenvolve foi necessário conhecer a evolução histórica da atividade ceramista na região do Vale do Paraíba Paulista. As pesquisas arqueológicas sobre a região indicam a presença de grupos humanos desde o século XIII. Esses grupos já produziam cerâmica e, possivelmente, são a matriz da atividade ceramista na região, que evoluiu da cerâmica utilitária até a cerâmica decorativa, passando pela cerâmica devocional, que é a base da arte figureira. Com o apoio do método biográfico buscamos, por meio das memórias destas artistas, construir uma história que revele os seus processos de ensino-aprendizagem e expresse as relações de troca de experiências e saberes entre as gerações. Ao explorarmos as lembranças dos processos de aprendizado, pudemos perceber que as Figureiras aprendem dentro das suas relações de proximidade, sejam as familiares, de vizinhança ou de compadrio. Essa experiência de educação não-formal ocorre entre uma artista mais velha e uma criança pertencente ao seu círculo familiar. São diversas as etapas para que o aprendiz possa atingir o status de mestre e para tal ela deve conhecer e dominar todas as fases da confecção da peça de barro, que vai desde a coleta do barro (mesmo que hoje em dia isso já não seja feito), até a pintura das peças, segundo parâmetros tradicionais, com o seu toque pessoal, que implica em uma evolução na apresentação das peças.

Palavras Chave: Vale do Paraíba; memória; arte figureira; educação não-formal; artesanato popular; história oral.

Abstract

This Essay seeks to understand the processes of transgenerational transmission of knowledge inside the community of Figureiras of Taubaté. These popular artists, work with the clay shaping it in simple forms that, with colorful paints, make the christmas praesepio and they hold an artistic knowledge that is thought through generations, at least, for a hundred years. To get the context in which this kind of popular art develops was necessary to know the historic evolution of the ceramic arts and crafts in the Paraíba river Valley. The archeological researches that were done in the region show the human presence since the XIII century. Those groups used to produce ceramic artefacts and, possibly, they are the matrix of the ceramic production in the region, that evolved from the utilitary ceramic to the decorative ceramic, transiting by the devotional ceramic which is the ground for the figureira art. With the aid of the biographic method we look, by the memories of those artists, to build a narrative that reveals the process of learning of this group and that express the exchanges of knowledge between the generations. When we explore their learning process memories we can understand that the Figureiras of Taubaté learn inside the proximity relations, they might be within the families, within the neighbors or by the godfatherhood. This experience in the non-formal education occurs with affectionate relations between the generations and naturally happens between an older artist and a child that belong to the family bonds. There are many steps for an apprentice become a master and for achieve that status she has to master every phase of the making of the clay sculpture, that begins in the extracting of the clay from the soil(whether this is not necessary done anymore), to the painting of each piece, following traditional settings, including her personal touch, which demands in an evolution in the final form of the sculptures.

Keywords: Paraíba river valley; memory; figureira art; non-formal education; popular art; oral history.

Lista de Figuras

Fotos dos Colaboradores da pesquisa

Ângela Lúcia Sampaio	78
Aparecida Josiane Sampaio	79
Décio de Carvalho Junior	80
José Eduardo Leite Santos	81
José Francisco Justen	82
Ismênia Aparecida Santos	83
Maria Cândida Santos	84
Maria Luíza Santos Vieira	85
Vagner Santos Campos	86
Ilustração 1 - filete digitado	90
Ilustração 2 – ponteadado	90
Ilustração 3 - inciso circular e estocado	91
Ilustração 4 – corrugado	91
Ilustração 5 – espatulado	91
Ilustração 6 - incisa retilínea	91
Ilustração 7 - Reis magos feitos por Dona Cida (Caçapava – 2006)	102
Ilustração 8 - Violeiro feito por Dona Orlanda (Caçapava 2006)	102
Ilustração 9 - Anjo de dona Lili (São José dos Campos – 2007)	103
Ilustração 10 - Saci de dona Lili (São José dos Campos – 2007)	103
Ilustração 11 - Pavão Branco- (criação de Maria Cândida Santos)	126
Ilustração 12 - Fac-símile de matéria do Jornal Vale Paraibano de 26 de Junho de 1983 –	129
Ilustração 13 - Pavão com o azul cobalto tradicional. (Ângela Sampaio - 2006)	130
Ilustração 14 - Chuva de Divinos (Décio – 2006)	138

Ilustração 15 - Pavão (Eduardo Santos – 2006)	138
Ilustração 16 - São Francisco (Vagner Santos – 2006)	139
Ilustração 17 - Violeiro à Cavalo - esta peça faz parte de um conjunto de várias peças que representam a bandeira do divino - (Maria Luíza Santos – 2005)	139

Sumário

O GALINHO DO CÉU: OS SABERES DAS FIGUREIRAS¹ DE TAUBATÉ .

Ficha Catalográfica	2
Folha de Aprovação	3
Dedicatória	5
Agradecimentos	7
Resumo	9
Abstract	11
Lista de Figuras	13
Introdução	17
Capítulo 1 - Cultura Popular e Folclore	21
Capítulo 2 – História Oral, Comunicação e Pesquisa-Ação	47
“Os Portraits” dos Colaboradores da pesquisa	77
Capítulo 3 - O Vale do Paraíba Paulista e a tradição ceramista	87
Capítulo 4 - A História de Taubaté e o surgimento das "Figureiras"	109
As Figureiras em atividade - Levantamento realizado em 2005	141
Capítulo 5 - Os saberes: Aprender e ser “Figureira”	145
Conclusão	169
Bibliografia	183

1 É necessário esclarecer que a opção pela forma feminina de referência às artistas não exclui a existência de vários elementos do gênero masculino dentro do grupo. Mas, por haver uma maioria de artistas do gênero feminino, foi realizada a opção pelo tratamento no feminino ao longo de todo o trabalho, e também por ser a forma de tratamento mais popular entre os apreciadores da arte figureira. Entretanto, convém destacar que a presença masculina no grupo sempre existiu, sendo que entre os primeiros artistas, conforme relatos, já havia homens. O número inferior está diretamente ligado à visão da atividade figureira como sendo uma forma de renda extra e sazonal. Atualmente houve um aumento no número de homens pela pressão do desemprego e pelo fato da atividade figureira não ser mais apenas realizada na época do Natal, como veremos a seguir.

Introdução

As Figureiras de Taubaté são artistas populares que moldam o barro para obter figuras singelas que, de início, decoravam os presépios natalinos. No presente trabalho pretendemos estudar a evolução da arte figureira na cidade de Taubaté, na região do Vale do Paraíba Paulista e conhecer o processo de ensino-aprendizagem de uma tradição artesanal que é transmitida através das gerações.

Para executar tal trabalho, contamos com o emprego do método biográfico e da escolha por uma pesquisa participante que serão melhor explicados nos primeiros capítulos. A opção pela metodologia da História Oral, na reconstrução de processos sócio-culturais, é fruto da experiência realizada no meu mestrado com essa metodologia. Utilizamos a metodologia da História Oral na coleta de dez depoimentos que permitiram reconstruir a trajetória desse núcleo de artistas populares.

O recorte escolhido para essa pesquisa, envolve a fusão de três elementos, que consideramos muito importantes e interdependentes, são eles: a) A memória; b) A comunicação entre as pessoas; e c) A arte popular. Uma vez que sem a utilização da memória a comunicação não se realiza. E a comunicação é a base também para a elaboração da arte popular, uma forma artística de comunicação.

Ao dividir e elencar esses três elementos, fica mais claro o caminho de reflexão proposto, assim como as escolhas teóricas e metodológicas. A memória foi tratada com o apoio da metodologia da História Oral, como proposta de aplicação desse método em outros campos do conhecimento que não os estudos históricos, antropológicos ou sociológicos. Há registros do uso da metodologia da História Oral na área da Psicologia e em áreas específicas da Medicina, da Matemática, da Pedagogia, da Saúde, do Patrimônio e outros estudos que abordam a memória. Na área específica da comunicação, são raros aqueles com a utilização da metodologia da História Oral. Apesar de haver disciplinas específicas na área de comunicação que tratam da entrevista, seu viés é o da

obtenção de dados jornalísticos e não histórico-sociais, negligenciando-se, assim, a riqueza de informações que o método biográfico obtém, por meio de suas técnicas de construção da relação de parceria (entrevistado-entrevistador) e pela preocupação em deixar que o entrevistado construa sua fala e articule seus pensamentos de maneira livre, porém objetiva.

Outros elementos presentes neste trabalho são o folclore e a cultura popular. Nessa área, buscamos construir uma visão crítica sobre as diferentes maneiras de compreender as duas categorias dos estudos antropológicos de forma a encontrar um conceito claro, para aprofundarmos a pesquisa com o grupo de Figureiras de Taubaté, para que pudéssemos entender sua Arte como expressão folclórica inserida no âmago da Cultura Popular Valeparaibana.

Dentre os muitos folcloristas pesquisados, aquele que mais proximidade teve com o grupo das Figureiras sendo freqüentemente citado por elas foi Rossini Tavares de Lima, fundador do Museu do Folclore em São Paulo. Segundo relatos das próprias Figureiras, depois confirmados em seus livros, o Professor Rossini foi descobridor e divulgador do trabalho figureiro realizado em Taubaté.

A arte deste grupo de artesãos evoluiu ao longo do tempo, e, sem deixar de ser tradicional, vem se modificando com as novas gerações, seja na temática, seja no modo de produção. O modo de produção, apesar de ser artesanal, e realizado manualmente, conta com novos elementos estruturais que devem ser destacados. Um deles, talvez o mais significativo seja a matéria prima, o barro. No princípio, ele era coletado das margens de um riacho próximo ao bairro, no qual o grupo reside. Atualmente, por questões que envolvem degradação ambiental, incapacidade do riacho em fornecer matéria-prima em quantidade adequada e suficiente, mau uso deste curso d'água pelos moradores da região, o barro é comprado em sacos que vêm de outras localidades distantes de Taubaté. Esta “evolução” insere os artistas em uma nova realidade que corresponde a perda de uma das etapas do processo de produção artesanal que, em sua essência, deveria envolver o domínio das artistas de todas as etapas de realização de seu

ofício. Ao deixarem de buscar o barro e de prepará-lo, como no passado, as artistas começam a perder um elo de sua arte e passam a depender de um fornecedor externo ao grupo. Por isso foi preciso estudar, analisar a totalidade do processo de realização das peças e se o domínio global é fundamental ou não para que o grupo continue a produzir com qualidade e assim ser valorizado na sua atividade.

Como em todas as relações humanas, a comunicação é um elemento essencial, e acreditamos que será possível afirmar que entre essas artistas populares de Taubaté, há um processo de comunicação estruturado e organizado, mesmo que não tenham consciência disso, que permite a troca de informações e saberes entre as gerações de Figureiras. Os saberes aqui diagnosticados e analisados envolveram todo o processo de confecção das figuras de barro e tornou-se importante descobrir quais os meios empregados pelas artistas para a transmissão inter e transgeracional deste conhecimento. Se há um processo organizado de transmissão, ou se este processo ocorre de maneira informal, calcado nas relações familiares ou de amizade (tanto de parentesco quanto de apadrinhamento).

A pesquisa gerou vários produtos dentro da concepção de pesquisa participante: a) um seminário sobre a metodologia de História Oral, realizado com o grupo, que contou com a participação de representantes da comunidade, que deram seu testemunho quanto o processo de pesquisa; b) Exposição fotográfica na Universidade de Taubaté e na Casa do Figureiro com os retratos de uma parcela significativa do grupo estudado. Essa exposição foi montada com a ajuda e consultoria da própria comunidade de Figureiras; c) Fôlder explicativo para ser distribuído na “Casa do Figureiro”; d) Artigos científicos apresentados em congressos e conferências; e) o texto dessa tese de doutorado; f) um audiovisual em DVD, realizado em parceria com o grupo de Figureiras para contar um pouco de sua história.

Uma avaliação preliminar dessa parceria universidade/figureiras, por meio

das atividades “a”, “b” e “c” já foi possível e é apresentada na conclusão desta pesquisa. Os impactos dos itens “d”, “e” e “f” só poderão ser mensurados a médio e longo prazo e pretendemos divulgá-los em artigos acadêmicos futuros.

Ao apresentarmos essa pesquisa, procuramos contribuir para o conhecimento das muitas comunidades de artesãos tradicionais, ajudando-os a descobrirem e analisarem seus processos tradicionais de ensino-aprendizagem. É desejado que possam apropriar-se das descobertas, alcançadas por essa pesquisa, a fim de que as utilizem na construção de sua identidade de grupo e de seu papel como agentes históricos e sociais, dos grupos aos quais pertencem.

Capítulo 1

Cultura Popular e Folclore

É importante, antes de começarmos a falar sobre “Cultura Popular”, apresentarmos nossos parâmetros e as bases teóricas para que entendamos seu significado e a evolução das diferentes teorias e escolas que trataram desse tema. Para isso, precisamos compreender quais são os seus fundamentos. O termo “cultura” surgiu no final do século XIX como a junção de dois conceitos: o do alemão *Kultur*, que era utilizado quando se abordavam todos os aspectos espirituais de uma comunidade, e o da palavra francesa *Civilization*, que se referia, principalmente, às realizações materiais de um povo. Foi Edward Tylor(1871) quem cunhou o vocábulo inglês *Culture*, que *“tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”*². Segundo Laraia(2005), Tylor, com essa definição, resumiu todas as possibilidades da realização humana, além de destacar o caráter de aprendizado da cultura em oposição às correntes teóricas que acreditavam que a cultura pudesse ser transmitida por mecanismos biológicos, como a herança genética. A teoria da transmissão genética da cultura pensava que o ser humano era capaz de construir sua cultura de maneira natural e intuitiva apenas pelos seus traços genéticos, e que, portanto, um bebê poderia sozinho, sem contato com nenhum outro ser humano, reproduzir os traços da cultura de seus pais. Essa teoria, ao ser confrontada, não apenas por Tylor, mas por outros teóricos, acabou sendo vencida pela comprovação de que a cultura faz parte de um processo mais amplo que depende de uma relação de ensino/aprendizagem além dos modelos e das repetições.

“Resumindo, o comportamento dos indivíduos depende de um

² Edward Tylor, 1871, cap 1, p1 - Tylor, Edward. 1871 Primitive Culture. Londres, John Mursay & Co.[1958, Nova York, Harper Torchbooks]

aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada.” (LARAIA, 2005 p.19)

A possibilidade do aprendizado da cultura, em cada sociedade humana, defendido por Tylor, ao se contrapor às correntes teóricas que consideravam que a cultura poderia, de alguma maneira, ser transmitida por meio de traços genéticos e biológicos apenas, abriu novas perspectivas para o estudo de como os homens construíam seus sistemas culturais. A percepção de que a cultura é aprendida, portanto transmitida pela educação (informal, formal e não-formal)³ através das gerações, e o fato de que os aspectos geográficos e climáticos não são capazes de gerar semelhanças culturais entre os vários grupos humanos apontam que cada sociedade é capaz de construir um sistema cultural diferenciado com regras e com mecanismos próprios.

Essa nova concepção de cultura foi responsável por vários estudos sobre a cultura desde o século XIX até os dias de hoje. Os primeiros estudos sobre a cultura partiram dos pesquisadores europeus e eram, em sua maioria, pesquisas que comparavam uma determinada cultura com o modelo da cultura européia. É preciso lembrar que as primeiras pesquisas comparativas sobre a cultura surgem no auge do expansionismo europeu nas Américas, na África e na Ásia. O interesse destes pesquisadores, com as culturas não-europeias, foi em muito patrocinado pelos governos e empresários europeus que pretendiam conhecer os possíveis mercados consumidores de seus produtos e, para isso, acharam que as pesquisas, sobre culturas e sociedades exóticas, conduziram a uma melhor compreensão do novo mercado mundial que se abria para os produtos industrializados. Este contato dos europeus com outros povos foi a mola propulsora das inúmeras pesquisas que abordam as diferenças e semelhanças culturais. Semelhanças que eram procuradas, pois muitos autores pensavam que,

³ Sobre estas formas de educação falaremos mais detidamente no capítulo 5

por ter várias semelhanças físicas entre as populações do velho e novo mundo, a espécie humana deveria construir um sistema semelhante de cultura.

A industrialização europeia produziu muitos avanços tecnológicos, e a grande produção de bens gerou a necessidade de haver um mercado consumidor maior daquele que existia dentro das fronteiras de seus países de origem. Os países colonizadores como Portugal, Espanha, Inglaterra e França, que já possuíam seus canais de distribuição e mercados cativos, não encontraram dificuldades em vender sua produção industrial. Entretanto os demais países industrializados, que tiveram uma expansão tardia, precisaram elaborar outras estratégias para conquistar novos mercados. Uma estratégia foi a pesquisa etnográfica para avaliar as potencialidades dos povos não-europeus e quais produtos seriam mais apropriados às suas culturas. Essas pesquisas tinham como intenção esclarecer, para os industriais europeus, os hábitos e costumes de outros povos com uma abordagem etnocêntrica que sempre tratou os não-europeus como povos atrasados e pouco evoluídos⁴.

“Em outros termos, a mentalidade dominante propõe determinados modelos de comportamento e tudo aquilo que não entra na esfera do conhecimento, do familiar, tudo aquilo que não é diretamente reportável aos próprios valores, aquilo que não parece conforme aos próprios critérios de juízo, tomados como parâmetros universais, é rejeitado. E tal recusa se dá, aplicando-se ao novo as etiquetas de "pitoresco", "arcaico", "rústico", "descortês", "bárbaro", e assim por diante. Termos diversos, mas substancialmente iguais na sua função de reforçar o afastamento entre o que eles designam e quem os pronuncia.”(SATRIANI, 1986. p. 81)

Foi Claude Lévi-Strauss quem definiu a cultura como uma criação cumulativa da mente humana, isto é, a espécie humana constrói sua cultura

⁴ Um exemplo deste tipo de ação é a Expedição Langsdorff que visitou o Brasil, no final do século XIX, e era financiada pelo governo Russo, que procurava conhecer e iniciar relações com os Países da América do Sul dentro de uma política expansionista.

segundo um determinado padrão, mesmo que com pequenas diferenças, que são relacionadas ao grau de avanço tecnológico e filosófico dos grupos humanos. Desta maneira, foi possível construir uma teoria que falava em estágios evolutivos da cultura e de uma relação de avanço ou atraso quando duas culturas eram comparadas entre si. Essa idéia caiu em desuso nos últimos anos, pois, segundo Strinati (1999), há fatores externos que interagem com a construção de uma cultura e que tornam seus sistemas diferentes, pois estes surgem em diálogo com condições locais que são sempre diversas. Esse autor também afirma que as múltiplas negociações históricas, sociais e culturais próprias de cada cultura afastarão, ao longo do tempo, os sistemas culturais uns dos outros, a menos que surja um outro evento ao longo do processo cultural. Esse evento é a difusão que, segundo Laraia (2005), são os empréstimos culturais que ocorrem quando um grupo humano entra em contato com outro.

“Não resta dúvida que grande parte dos padrões culturais de um dado sistema não foram criados por um processo autóctone, foram copiados de outros sistemas culturais. A esses empréstimos culturais a antropologia denomina difusão. Os antropólogos estão convencidos de que, sem a difusão, não seria possível o grande desenvolvimento atual da humanidade.” (LARAIA, 2005. p. 105)

Há neste processo, seja ele gradual ou violento (no caso de processos de dominação pela força), uma troca de componentes culturais que vão sendo re-interpretados pelas duas populações de forma que cada uma empresta aquilo que considera melhor para seu uso e, por meio de incorporação e adaptação, “digere” e “engloba” os traços emprestados (antropofagia cultural). Nos casos de dominação, o processo conta com a imposição de valores culturais do grupo dominante para que haja uma homogeneidade na cultura, mas, segundo Michel de Certeau (1994), os grupos oprimidos desenvolvem estratégias de resistência que ressignificam os modelos culturais dominantes em formas compreensíveis e

assimiláveis para as suas próprias manifestações culturais, que ganham assim novos estágios de desenvolvimento. Um bom exemplo disso é o que ocorreu no Brasil, quando por meio da diáspora negra, no período da escravidão, grandes contingentes de africanos foram incorporados à vida brasileira com seu *ethos* cultural, conforme relatam Neusa Gusmão e Olga von Simson (1989)⁵, tendo resistido estrategicamente em muitos aspectos, para manter traços culturais de origem africana.

Renato Ortiz (1996) coloca que a divisão entre culturas “atrasadas” e “adiantadas” é fruto da Revolução Industrial na Europa e da realidade em que o século XIX vivia, quando alguns países europeus iniciaram seu processo mais agudo de urbanização e também de expansão colonial na América, Ásia e África. Ao tomarem contato com outros grupos humanos com culturas tão distintas da sua, foi necessário, para os europeus, que houvesse uma categorização semelhante àquela que já existia na sua sociedade. Essa cultura organizou-se pelos sucessivos eventos culturais de difusão, das mais diferentes culturas que dominaram o continente europeu durante os séculos anteriores. Os processos de difusão datam dos primeiros grupos humanos no continente europeu, tendo como grupos de destaque as culturas Grega, Romana e Saxã. Com o advento das indústrias e do colonialismo no século XIX, outros gostos e modelos culturais passaram a coexistir, e o sistema de castas sociais, que já existia no período medieval, transformou-se em um novo sistema social, baseado na luta da burguesia com as antigas castas e o ingresso de outros participantes nesta sociedade industrial emergente. A nova ordem social, apesar de seus novos hábitos e novos estratos sociais, não modificou as polarizações próprias de um sistema de domínio, que, no seu modelo segregativo, determina quais manifestações culturais pertencem a esta ou aquela classe. Luigi Satriani(1986) fala sobre as divisões e subdivisões da cultura em uma sociedade de classes

5 GUSMÃO, N. M. M e VON SIMSON, O. R. M. A Criação Cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente In. Anuário Ciências Sociais Hoje, São Paulo, v. 1989, 1989. - voltaremos a este tema no capítulo 2.

como a nossa⁶, isto é, ele destaca que as sociedades modernas, por estarem organizadas em um sistema de classes, determinam divisões e subdivisões de cultura adequadas a cada estrato social. A Revolução Industrial, como aponta Renato Ortiz (1996), intensifica e amplia as divisões sociais e culturais, com uma distinção entre variados níveis de cultura. Essa distinção acabou sendo aceita e incorporada como uma convenção social e intelectual, porém preconceituosa, que apresenta, atualmente, quatro níveis de cultura definidos pelos teóricos:

1. Cultura Erudita ou Alta Cultura;
2. Cultura Popular ou Baixa Cultura;
3. Cultura de Massa ou cultura transmitida pelos veículos de comunicação de massa, e
4. Cultura da Mídia ou cultura nascida nos meios de comunicação.

Esta categorização da cultura serve, em alguns momentos, para a análise e separação entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa. Não devemos, entretanto, considerar que haja, por parte dos pesquisadores da cultura, uma postura discriminatória e nem redutora que sirva para limitar a compreensão das manifestações culturais de qualquer espécie, entretanto há, com certeza, uma relação de alteridade na qual há lugar para o “nós”, os pesquisadores, e o “eles”, os pesquisados.

A definição de “Cultura Erudita” existe desde a Idade Média, período no qual os sacerdotes e nobres eram os únicos grupos sociais que possuíam direitos, entre eles o direito à educação, que, além do acesso à leitura e ao conhecimento dos escritos guardados nos mosteiros, também fornecia os parâmetros para apreciar a arte. A “Cultura Erudita” também é explicada pelo conceito de hegemonia de Gramsci (1978), no qual a classe hegemônica determina quais são os conteúdos culturais aceitáveis para o conjunto da sociedade e para o seu grupo, além de estabelecerem códigos e critérios que facilitam ou dificultam o acesso aos seus bens culturais para pessoas de outras classes. A “Cultura

6 SATRIANI, L. M. L. Antropologia Cultural e Análise da Cultura Subalterna São Paulo: Hucitec, 1986. p. 49

Erudita” está associada às manifestações culturais apreciadas pela elite que, ao longo do tempo, impediu o seu acesso pelas outras classes sociais. Para atender a esse regime segregacionista de consumo cultural, que determinava, por meio de vários mecanismos sociais (educação, regras rígidas, locais restritos de exibição dos produtos culturais, etc.), quais bens seriam próprios à classe social dominante e quais seriam interditados às demais classes, estabelecendo “tabus” culturais, a classe hegemônica construiu um modelo ideológico que reforçava as diferenças entre as várias manifestações culturais, mediante a concessão de espaços e patrocínios às manifestações próprias das classes subalternas, criando o espaço das manifestações populares de cultura. Os modelos culturais, ao serem aprendidos pelos membros de uma determinada classe, criam os gostos culturais que, naturalmente, bloqueiam a compreensão de seus sistemas e geram a segregação cultural pela exclusão dos códigos de manipulação e fruição da cultura. Desta forma, há em torno da “Cultura Erudita” um sistema segregacionista que, ao longo do tempo, reforça seu caráter elitizante.

“é preferível falar em culto, elitista, erudito ou hegemônico? Essas denominações se superpõem parcialmente e nenhuma é satisfatória. Erudito é a mais vulnerável, porque define essa modalidade de organizar a cultura pela vastidão do saber reunido, enquanto oculta que se trata de um tipo de saber: não são eruditos também o curandeiro e o artesão? Usaremos as noções de elite e hegemonia para indicar a posição social que confere ao culto seus privilégios, mas empregaremos mais freqüentemente esse último termo, porque é o mais usado.” (CANCLINI, 1998. p. 21)

Já a “Cultura Popular”, segundo Strinati (1999), é um conceito de difícil definição uma vez que as mais diferentes abordagens teóricas consideram como “cultura popular” toda cultura que não é controlada pela classe hegemônica, isto é, toda manifestação cultural que não é interessante para a elite social, a qual, por meio do seu sistema isolacionista, já interditou aos seus membros o acesso a

estas manifestações. Mas essa definição causa confusão quando algumas teorias tentam analisar os outros dois níveis de cultura, a cultura de massas e a cultura da mídia, por isso voltaremos em breve a discutir mais detidamente a “Cultura Popular”.

A “Cultura de Massa” é um conceito desenvolvido pelos pesquisadores da chamada “Escola de Frankfurt” que associam as manifestações culturais aos grandes aglomerados urbanos, à industrialização da sociedade e ao crescimento dos meios de comunicação. A visão frankfurtiana da cultura está associada ao conceito de indústria cultural, próprio do início do século XX, que considera a possibilidade de uma produção de bens simbólicos em larga escala, tal qual uma indústria, e que seu consumo, assim como o de bens materiais provenientes da industrialização, será rápido e efêmero. O conceito de indústria cultural surgiu entre os estudiosos de Frankfurt devido ao crescimento da vida urbana e industrial no início do século XX na Europa e ao grande poder que as formas elétricas de entretenimento e de informação passaram a ter na vida cotidiana dos europeus (STRINATI, 1999). O Rádio e o cinema, além dos jornais diários e das revistas, isto é, os meios de comunicação de massa, são o maior fenômeno de alteração de comportamentos e gostos que marcaram este período da história, sendo os aglomerados urbanos em expansão o terreno fértil para sua difusão e desenvolvimento. Estes teóricos também batizam os moradores das cidades e trabalhadores nas indústrias de “massa”, que, conforme definição de José Marques de Melo (2004), é um grupo de pessoas, anônimas e heterogêneas, que vivem nos aglomerados urbanos. Toda a produção destinada a atender este grupo é sempre em larga escala e de rápido consumo. Desta maneira, para a “Escola de Frankfurt” a cultura de massa é uma categoria de cultura mais simples e superficial, definida pelo consumo em larga escala e pela transformação de bens simbólicos em produtos, e, como tais, com valor de troca e valor de consumo, claramente definidos.

A “Cultura da Mídia” é um conceito criado pelos teóricos da pós-

modernidade que enfoca as manifestações culturais, mediadas pelos meios de comunicação, e explica sua existência e propagação entre as várias classes sociais por sua permanência, ou não, no “palco” dos veículos de comunicação. As reflexões sobre esta nova categoria da cultura ainda estão sob investigação, mas é importante mencioná-la, pois, nos últimos vinte anos, os veículos de comunicação assumiram um importante papel social na nossa vida, sendo o mais importante deles a televisão, que, segundo Raymond Williams (1974), é um substituto dos tradicionais meios de difusão e discussão de idéias na sociedade do século XX. Podemos ainda acrescentar que no século XXI, a televisão continua sendo uma ferramenta poderosa de transmissão de idéias e que a Internet, neste início de século, passa a ter grande influência na vida das pessoas. Essa ferramenta se transforma cada vez mais em um agente da cultura da mídia, atingindo não só as classes hegemônicas, mas também ampliando sua influência, via espaços coletivos como as “*lan-houses*”, “*cyber-cafés*” e outros pontos de acesso alternativo patrocinados por governos ou organizações não-governamentais como o projeto “*faróis do saber*”⁷, na cidade de Curitiba. Pode-se ainda citar o sistema de correio eletrônico com as mensagens disparadas pelas empresas e pelas pessoas, além das páginas de opinião chamadas de “*blogs*”. As sociedades do século XXI gradativamente tornam-se conectadas aos veículos de comunicação, e, em muitas delas, é por meio dos meios de comunicação de massa que as pessoas, hoje, tomam rapidamente contato com as informações que passam a determinar gostos e preferências.

A “Cultura Popular”, por outro lado, é um processo vivo de manifestações sociais, provenientes das classes não hegemônicas da sociedade, com a

7 Projeto de inclusão digital, existente na cidade de Curitiba. Essa iniciativa consiste em implantar pontos de acesso público à Internet voltados, principalmente, para a população carente. O projeto conta com a participação de empresas e de organizações sociais. São construções arquitetonicamente similares a faróis, que abrigam bibliotecas comunitárias na base e, no alto de suas torres, postos de policiamento, com iluminação e um guarda de plantão. As bibliotecas são equipadas com computadores, impressoras e scanner, todos conectados em rede e com acesso à internet.

capacidade de atrair, reunir e entreter uma grande quantidade de pessoas. Sua diferença em relação à “Cultura Erudita” está no fato de ser construída por meio de manifestações plurais e amplificadoras, enquanto a primeira é restritiva e elitizante. A maioria das manifestações de cultura popular está vinculada a rituais que envolvem todos os membros da comunidade em um processo de integração entre todos os participantes e também em comunhão com a divindade.

Para entendermos melhor como o conceito de “Cultura Popular” está sendo aqui focado, faz-se necessário estabelecermos os limites, mesmo que arbitrários, entre as muitas possibilidades de manifestações culturais e também entre as quatro categorias citadas anteriormente. Denominamos de limites arbitrários, porque partimos da compreensão de que as categorias de cultura são formas redutoras de entendermos e nos relacionarmos com a cultura, uma vez que, como bem descreve Certeau (1994), a noção de cultura é elaborada em termos de relações conflituosas ou competitivas entre mais fortes e mais fracos.

Vale destacar que Nestor Canclini (1998) definiu, no caso dos povos latino-americanos, a existência de uma “cultura híbrida”⁸ que é a somatória das diversas influências culturais às quais os latino-americanos foram e são expostos pela sua condição de povo “mestiço”, fruto de diversas etnias e de diferentes culturas.

Strinati (1999) faz um trabalho bastante apurado sobre as várias teorias que abordam a “Cultura Popular” e demonstra suas virtudes e também seus equívocos. Sua interpretação repousa mais detidamente em três correntes teóricas que até os dias de hoje influenciam o pensamento intelectual: a “Escola de Frankfurt”, o “Marxismo” e os “Estudos Culturais”.

A respeito da “Escola de Frankfurt” já citamos seu conceito de indústria cultural e a sua visão sobre a transformação dos bens simbólicos em produtos

8 Este termo foi cunhado no Livro “Culturas Híbridas” e “*abrange diversas mesclas interculturais - não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” - e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.*” (CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1998 p. 19)

para consumo. Entendemos que esta visão tem sua utilidade, pois é baseada nela que podemos aceitar e compreender o mercado de bens simbólicos e de produtos culturais que existe e se multiplica em nossa sociedade.

“As mercadorias produzidas pela indústria cultural são regidas pela necessidade de concretizar seu valor de mercado. O estímulo do lucro determina a natureza das formas culturais. Industrialmente, a produção cultural é um processo de padronização pelo qual os produtos obtêm a forma comum a todas as mercadorias – como 'o filme de faroeste, familiar a todos os freqüentadores de cinema'. Processo que também confere individualidade, tanto que cada produto "assume um ar individual". Esse ato de atribuir particularidade a cada produto e, portanto, para cada consumidor, serve para obscurecer a padronização e a manipulação das consciências praticadas pela indústria cultural.”(STRINATI, 1999. p.71)

Hoje todos somos capazes de aceitar que as manifestações culturais tenham um valor mercadológico e que sejam negociadas em feiras ou que se cobrem ingressos para assistirmos a alguns eventos culturais. Na verdade, esta aceitação, como bem esclarece Renato Ortiz (1996), é uma conquista da modernidade e da Revolução Industrial, pois a noção de que a arte tem um valor de custo já existia na Idade Média e no Renascimento com a prática do mecenato⁹. É após a Revolução Industrial, que os artistas conquistam uma liberdade criativa que é mantida por novas relações de sustentabilidade, desta vez por meio da venda de suas produções para compradores diversos e dispersos. Há, na concepção da indústria cultural, um elemento que deve ser isolado, que é a reprodutibilidade dos bens culturais¹⁰, isto é, apesar de ainda existirem elementos

9 Termo que indica o incentivo e patrocínio de artistas e literatos, e mais amplamente, de atividades artísticas e culturais. (Dicionário Folha/Aurélio, 1988 p.423)

10 BENJAMIM, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In. BENJAMIM, W. obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

culturais únicos, que possuem uma outra lógica mercadológica, o objeto das reflexões da “Escola de Frankfurt” é o bem cultural capaz de ser reproduzido de maneira mecânica e sem a participação direta do artista. É Walter Benjamin (1994) quem discute a reprodução industrial dos bens simbólicos e sua maior distribuição, exatamente como ocorre com os bens industriais de consumo. Os teóricos de Frankfurt basearam suas reflexões nesta operação mecânica e técnica para abordar a cultura que era transmitida pelos veículos de comunicação e pensaram que os elementos industriais estavam presentes no processo de construção dos bens culturais. A aceitação, ou antes, o reconhecimento de que o conceito industrial da cultura está presente em nossas relações cotidianas com os bens culturais aponta para o acerto das reflexões da “Escola de Frankfurt”, mas, ao nos determos em alguns detalhes, podemos perceber que, tendo sido elaborada na primeira metade do século passado, precisa de revisões, pois a realidade cultural, sendo dinâmica, coloca novos desafios cotidianamente, especialmente quando as manifestações culturais advindas das classes não-hegemônicas encontram grande repercussão nos meios eletrônicos de comunicação que foram tão combatidos pela ‘Escola de Frankfurt’, por acharem que a reprodução em larga escala era um fator degenerador da verdadeira cultura.

O Marxismo interpreta a cultura e a produção cultural no seu aspecto econômico. Marx faz uma distinção entre o valor de troca e o valor de uso das mercadorias e bens culturais na sociedade capitalista. O valor de troca é quanto deve custar um determinado produto, isto é, o seu preço de compra e de venda, enquanto o valor de uso refere-se ao benefício que ele traz para o consumidor, isto é, seu valor prático ou utilitário e até mesmo o seu valor de fruição. Este conceito do marxismo, apesar de um tanto economicista, tem sua utilidade quando tentamos entender como as manifestações culturais populares sofrem um processo de “mercantilização”, que as transformam em mercadorias, pois, apesar de não possuírem um valor de troca alto, acabam conseguindo atingir um valor de uso que pode sustentar e manter comunidades.

Não podemos, entretanto, reduzir tanto a teoria Marxista, até porque vários teóricos marxistas como Althusser e Gramsci tiveram uma grande preocupação com as manifestações de cultura na sociedade capitalista.

Gramsci se preocupou com a cultura das classes operárias e de como as manifestações culturais serviriam para um processo de organização e conscientização política de suas necessidades e reivindicações. Para alguns teóricos italianos, como Luigi Satriani (1986), os estudos das manifestações culturais das classes não-hegemônicas é também o estudo do folclore:

“Quando se pretende estudar uma sociedade claramente estratificada em classes, os conceitos antropológico-culturais, como toda outra elaboração teórica, não podem ser aplicados indiferentemente a todas as classes. Não podemos falar, como já mencionamos, de uma única cultura para tal sociedade, porque isto subentenderia a homogeneidade substancial dos vários elementos, na realidade profundamente diferenciados dessa sociedade, mas devemos distinguir mais culturas e subculturas.

[...]

Isto posto, o folclore apresenta-se como uma subcultura produzida pelas classes subalternas das sociedades divididas em classe.”
(SATRIANI, 1986. p.49 e p. 50)

São os teóricos dos Estudos Culturais quem, além de aceitarem o aspecto mercadológico dos bens culturais e a existência do conflito entre as classes sociais, acrescentam, em seus estudos, a interação e as trocas entre os diversos grupos que compõem a sociedade moderna. Eles sustentam, ainda, que cada estrato social é um agente consciente dos processos de produção dos seus bens simbólicos e culturais.

Os Estudos Culturais entendem a Cultura como uma prática social na qual todos os indivíduos transitam e estabelecem relações de fruição e trocas. Strinati(1999) coloca os Estudos Culturais como uma teoria própria do pós-

modernismo, que descreve o nascimento de uma nova ordem social na qual os meios de comunicação de massa e a cultura popular governam e moldam todas as outras formas de relacionamentos sociais. Daí sua importância e poder. A ideia de que os signos da cultura popular e as imagens veiculadas pelos meios de comunicação dominam nosso senso de realidade e a maneira como nos definimos e vemos o mundo ao nosso redor permeiam todos os teóricos desta corrente. Para eles, a cultura popular assume uma importância massiva e, muitas vezes, quando os autores são europeus, o popular e o massivo se misturam e confundem.

Os autores latino-americanos dos Estudos Culturais, como Nestor Canclini(1997/1998), Jesus Martin-Barbero(2001) e José Mário Ortiz Ramos(1995) fazem uma outra distinção. Eles abordam a cultura popular pelo seu viés midiático. Para eles, a cultura popular é mediada pelos veículos de comunicação de massa, mas seu processo, diferentemente de uma massificação, é uma midiatização, isto é, a mídia constrói e ressignifica a manifestação cultural para atender seus interesses mercadológicos, antes mesmo de haver uma preocupação massificante. A cultura popular passa a ser espetacularizada pela mídia e os agentes culturais medem seu valor de uso, não mais pela utilidade, mas pela exposição na mídia. Quem aparece mais, cobra mais. É claro que estes autores também sabem e tratam as manifestações de cultura popular em apresentações que acontecem sem a mediação dos veículos de comunicação e que eles entendem como cultura popular toda e qualquer manifestação que não pertença ao controle da classe hegemônica, como, muitas vezes, aparece claro em seus escritos.

“Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos. São publicados mais livros e edições de maior tiragem que em qualquer época anterior. Há obras eruditas e ao mesmo tempo massivas, como 'O nome da rosa', tema de debates hermenêuticos em simpósios e também 'best seller', que

havia vendido no final de 1986, antes de ser exibida a versão para o cinema, cinco milhões de exemplares em 25 línguas. Os relatos de Garcia Márquez e Vargas Llosa alcançam mais público que os filmes baseados em seus textos.” (CANCLINI, 1998. p. 22)

Porém, a noção do não-controle pela classe dominante gera uma outra questão: de que forma, em uma sociedade em rede, como a sociedade pós-moderna, as manifestações culturais não estão sob o controle da classe hegemônica? Qual é o real grau de independência cultural na sociedade pós-moderna?

É com esta indagação que nos defrontamos, quando tentamos compreender o conceito atual de “Cultura Popular”. As definições das muitas teorias são, como já foi dito, limitadoras e redutoras, além de preconceituosas. E, com o advento da nova sociedade pós-industrial, ou da sociedade da informação, os veículos de comunicação representam um importante e definidor papel na estratificação social dos bens culturais. Ao escolherem uma manifestação como mais midiática, os veículos indicam a “moda” cultural do momento. Este papel de indicador de “moda” da mídia, como define Renato Ortiz(1996), é mais uma das várias transformações pelas quais a sociedade vem passando no seu avanço tecnológico rumo a uma sociedade de consumo, que não mais se define por uma comunidade ou grupo social, mas por um “estilo de vida”¹¹ que pode conter aspectos gerados por movimentos culturais populares.

A cultura popular vem sofrendo nos últimos anos um processo de análise e interpretação que ora beira a tentativa de valorização cultural, enquanto construção de identidade, ora serve para segregar um corpo de manifestações sob um rótulo fácil e abrangente que atenda a interesses mercadológicos. Para a nossa análise, acreditamos que a Cultura Popular deva ser entendida pela soma de duas vertentes: A primeira o conceito de “Culturas Híbridas” de Nestor Canclini que posiciona a realidade latino-americana no cerne de um processo cultural

¹¹ ORTIZ, R. Mundialização e Cultura. São Paulo, Brasiliense. 1996 2ed p. 207

distinto do processo europeu e mesmo anglo-americano e que “do

lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem.” (CANCLINI, 1998 p. 22)

A segunda visão é aquela exposta por Luigi Satriani(1986) de que, em uma sociedade de classes como a nossa, há uma divisão de culturas e subculturas e que a cultura popular assume cada vez mais a expressão de uma cultura folclórica e que em muitos momentos fica difícil não tornar as duas definições sinônimas e da mesma forma revesti-las de preconceitos.

“O termo folclore acha-se investido já ao nascer - nem poderia ser de outra maneira - de alguns significados precisos que remetem, por sua vez, a determinadas ideologias que podem ser, sinteticamente, referidas como nacionalistas e conservadoras. O caráter substancialmente conservador da maior parte dos estudos folclóricos tem pesado bastante na desvalorização, cada vez mais aberta, por parte da cultura contemporânea - ou pelo menos de boa parte dela - das tradições populares, até o ponto em que o próprio termo folclore tornou-se, arbitrariamente, sinônimo de "cor", de "atitudes pitorescas", de "caricatura", de "esboço", de exterioridade, de conservadorismo.” (SATRIANI, 1986 p. 79)

São estas duas correntes de pensamento que nos ajudam a entender as manifestações de cultura popular produzidas pelas Figureiras de Taubaté, mas ainda achamos necessário compreender a evolução do pensamento brasileiro a respeito de uma cultura popular nacional, pois no Brasil, a intenção de construção

de identidade a partir de uma discussão sobre cultura surgiu, na década de 50, do século XX, por intermédio dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros(ISEB) e, posteriormente, com o Centro Popular de Cultura(CPC) da União Nacional dos Estudantes(UNE). Esses dois grupos pretendiam construir uma identidade cultural brasileira, cada um de uma maneira distinta.

Os membros do ISEB tinham como meta uma transformação sócio-econômica por meio da construção de um conceito de cultura nacional, muitas vezes semelhante às vontades políticas dos governantes do país. Essa busca dos “isebianos” por uma identidade nacional, como aponta Renato Ortiz(1994), descolou-se dos anseios governistas e trilhou um caminho próprio em busca de pensar o ideal da Cultura Brasileira, o que foi bruscamente interrompido pelo golpe militar de 1964, que impôs autoritariamente seus ideais culturais. O modelo dos militares era antagônico ao modelo proposto pelo ISEB, e, de certa forma, causou um movimento reativo, no qual os conceitos discutidos, entre os membros do ISEB, foram popularizados na consciência nacional e permaneceram, durante os anos da ditadura, como um pensamento alternativo ao pensamento do governo militar, porém sem reflexão crítica a respeito do ideal do que seria a Cultura Brasileira. Mas, durante o período no qual o ISEB pôde pensar seu conceito de cultura, que vai desde sua fundação em 1950 até 1964, as discussões sempre apontavam para a construção de um ideal de Cultura Nacional, calcado nas manifestações de cultura popular. Para os intelectuais do ISEB, a construção de uma identidade nacional, através da cultura, era necessária para um maior desenvolvimento social e econômico. Sua linha de raciocínio era a de valorizar as raízes nacionais nas manifestações populares de cultura e de antagonizar o chamado “colonialismo cultural” ao mesmo tempo em que o Brasil recebia aportes internacionais de investimentos e tecnologia. Esse contraponto do ISEB em relação à política de abertura econômica do governo Juscelino Kubitschek, tinha por objetivo, ao mesmo tempo em que o país recebia tecnologia internacional, valorizar a cultura nacional para que as influências de uma internacionalização da

economia não se transformassem também em uma internacionalização da cultura. Seus trabalhos tinham como centro a procura de uma Cultura Brasileira com seus múltiplos grupos étnicos e culturais que, ao se misturarem no passado, formaram aquilo que nos era familiar e tradicional. O ISEB tem fortes influências da teoria marxista e seus estudos refletem este viés teórico, quando abordam as questões de alienação e colonialismo culturais ao refutar as influências dos produtos culturais internacionais. A meta dos intelectuais do ISEB era uma transformação da sociedade brasileira pela construção de uma identidade cultural unificada, para que ela pudesse avançar para o século XX, tanto em termos econômicos quanto em termos culturais. Entre seus modelos, estava Gilberto Freyre, celebrado autor que, em seu livro “Casa Grande e Senzala”, incutiu nos brasileiros o mito da democracia racial via mestiçagem, como fator construtor de uma nacionalidade brasileira.

O CPC da UNE surgiu logo depois do ISEB, que o influenciou, e sua maior preocupação era com a construção de uma cultura popular desvinculada do folclore. Esta nova abordagem do CPC é importante quando este grupo inicia seu processo de construção de uma identidade nacional com a construção de uma cultura popular proletária, desligada do aspecto tradicional da cultura popular ou “folk”.

Para o CPC há uma clara divisão entre a cultura popular tradicional, ou folclore, e uma nova cultura popular, engajada e transformadora, que busca reforçar os laços sociais e culturais das classes não hegemônicas, especialmente o proletariado. Renato Ortiz(1994) diz que os ideólogos do CPC se perderam em seus objetivos e acabaram por ter uma ação gramsciniana invertida. Segundo o autor, Gramsci, ao propor o “Intelectual Orgânico”, dizia que o dever da intelectualidade é vincular-se organicamente aos interesses das classes operárias e populares para, atendendo a suas necessidades e seus anseios, emergir dos movimentos populares com uma ação cultural, de baixo para cima, que revele a sua intelectualidade, a partir de sua própria classe, e que estes intelectuais, por

estarem em sintonia com sua classe de origem, sejam mais capazes de entender e valorizar as manifestações de cultura próprias de seu grupo. O que ocorria com o CPC era exatamente o inverso, seus intelectuais pretenderam desenvolver um movimento de caráter paternalista de cima para baixo, impondo novos valores e tratando as classes populares como grupos sem personalidade que necessitavam de tutela nas suas escolhas e preferências culturais.

Enquanto para Gramsci a ação política da cultura popular estava em um movimento de afirmação e construção de uma identidade de grupo, para os membros do CPC a ação política estava em engajar as classes populares em movimentos de luta e reivindicação por direitos, por meio das manifestações de cultura gerenciadas por líderes universitários. Tanto um quanto o outro entendia a cultura como um campo de luta e afirmação política, entretanto Gramsci ia mais além ao entender que a cultura não só é agente político, mas também construtora de uma identidade quando possibilita a fruição de seus bens culturais enraizados em tradições e gostos ancestrais.

A “Cultura”, enquanto elemento construtor de identidades, é um conceito importante para a nossa pesquisa, por ser ele recorrente em várias teorias e devido a visão marxista considerar que a cultura é também um campo de conflitos e negociações entre os vários agentes sociais em sua luta pelo controle do meios de produção simbólicos. É preciso lembrar que a sociedade, existente antes da Revolução Industrial, era considerada como uma comunidade orgânica, na qual as pessoas aceitavam, seguiam um conjunto de valores que efetivamente regulavam e reconheciam sua integração social nas suas diferenças. Havia um espaço para a arte (cultura erudita), e outro para uma cultura genuinamente popular, criada de modo independente, refletindo a vida e as experiências do povo. Essa cultura popular nunca pôde aspirar a ser arte, mas sua especificidade era aceita e respeitada.

Com o advento da Revolução Industrial, esta “cultura popular” recebeu a denominação de “folclore”, palavra introduzida nas ciências sociais, na metade do

século XIX, por estudiosos que, ao perceberem o avanço da nova cultura industrial, decidiram coletar as “antigüidades populares” européias. E, com isso, criaram mais uma divisão nas áreas da cultura, pois, além da cultura popular, surgiu a cultura “folk” que, segundo Roberto Benjamim(2004), possui características próprias que a separam das definições de cultura popular, quando entendida em seu conceito de uma cultura plural.

O folclore, em seu início, procurou recolher histórias, lendas e outros conhecimentos da vida rural européia justamente no momento em que o continente se industrializava e se urbanizava.

“Por isso os folcloristas são uma invenção do século XIX. Eles descobrem que as “superstições” são sobrevivências de um passado longínquo, mas que se encontram ameaçadas. Diante da transformação da sociedade, eles buscam desesperadamente uma atividade salvacionista. Curiosos dos costumes populares, eles colecionam os pedaços desta memória fracionada, procurando reificá-la nos museus, livros e exposições. No fundo, todo seu esforço consiste na construção de um saber enciclopédico, cujas raízes sociais se extinguiram.” (ORTIZ, 1996. p.184)

Os primeiros folcloristas, então, tinham a clara missão de conhecer e registrar as manifestações do que eles consideravam como antigas produções culturais anteriores ao processo de urbanização.

O folclore ficou, desta maneira, associado a uma produção cultural diferente daquela à qual a sociedade urbana estava acostumada, sendo também rotulada de cultura primitiva e predominantemente camponesa e rural. Esta concepção hegemônica de uma manifestação de cultura afastou do domínio da cultura popular todo o conhecimento tradicional. Ao batizar as manifestações populares não urbanas de “Folclore”, alguns pesquisadores dividiram os estudos de cultura popular em duas correntes, a cultura urbana, que passou a ser conhecida por cultura de massa, e a cultura rural, que é conhecida por folclore. Atualmente os

estudiosos da cultura são obrigados a reconhecer as inter-relações e trocas dinâmicas que ocorrem em todo o campo da cultura na sociedade, independente de sua origem e utilização.

“Em diferentes momentos, fatos culturais terão sido gerados pela cultura de elite e a seguir folclorizados, para depois ser apropriados pela cultura de massas. Ou gerado na cultura de elite, veiculado pela cultura de massas e apropriado pela cultura popular, e assim por diante.” (BENJAMIM, 1985. p. 100)

Este movimento vivo e dinâmico da cultura que interpreta e transforma a realidade da sociedade deve ser entendido como a parte mais importante dos estudos da Cultura, pois a sua compreensão nos dá a devida dimensão do que é estudar e analisar as manifestações culturais sejam elas quais forem, pois, como foi dito anteriormente, as divisões dos níveis ou tipos de cultura servem apenas como parâmetros para a delimitação dos estudos sobre cultura, possibilitando recortes analíticos e temáticos.

“No meio tempo é necessário distinguir entre o nacional e o 'folclórico'. A quais critérios recorrer para chegar a tal distinção. Um (e talvez o mais preciso) pode ser este: o folclórico avizinha-se do provinciano em todos os sentidos, isto é, no sentido de 'particularizante' quer no sentido de anacrônico, quer no sentido de próprio de uma classe privada de caracteres universais (europeus pelo menos).” (SATRIANI, 1986 p. 32)

O “folclore”, enquanto um ramo de pesquisa cultural, é definido a partir de algumas características que buscam diferenciar as manifestações pertencentes ao universo “folk” daquelas pertencentes às outras formas de manifestação cultural. Essas características são os processos de aceitação coletiva, quando um fato cultural agrada a um grupo heterogêneo e é praticada por esse grupo de maneira periódica. Também define o “folclore” a sua tradicionalidade, com datas específicas e ritos religiosos, além de que, por ser uma manifestação cultural viva,

há, em seu interior, um movimento dinâmico de constante atualização e adequação aos novos sujeitos culturais e aos novos materiais disponíveis na comunidade. Por último, o folclore executa uma função social, é vivenciado enquanto um fenômeno com repercussões sociais, políticas, religiosas, econômicas dentro de um grupo determinado e de uma região geográfica determinada.

Roberto Benjamim(2004) também aponta para a possibilidade de hibridização, ou difusão, que é o encontro de duas ou mais culturas que trocam seus bens culturais, aproveitando o que consideram interessante, elaborando uma nova manifestação cultural ou ainda acrescentando elementos à sua manifestação tradicional dentro do processo de criação coletiva, que é a relação que todos os agentes “folk” estabelecem com sua cultura.

“Ao falar dos setores populares, sustenta que se guiam por “uma estética pragmática e funcionalista”, imposta “por uma necessidade econômica que condena as pessoas ‘simples’ e ‘modestas’ a gostos ‘simples’ e ‘modestos’; o gosto popular se oporia ao burguês e moderno por ser incapaz de dissociar certas atividades de seu sentido prático e dar-lhes outro sentido estético autônomo. Por isso, as práticas populares são definidas, e desvalorizadas, mesmo por esses setores subalternos, tendo como referência, o tempo todo, a estética dominante, a dos que saberiam de fato qual é a verdadeira arte, a que pode ser admirada de acordo com a liberdade e o desinteresse dos “gostos sublimes”.” (CANCLINI, 1998. p. 42)

A cultura enquanto campo de estudos, como já foi apresentado, foi dividida e subdividida por diversos autores e, ao longo do tempo, suas definições e conceitos foram aceitos e incorporados ao nosso vocabulário de maneira que, hoje, não nos são estranhos os vários níveis de cultura. Entretanto, para a nossa pesquisa surge a necessidade de uma maior flexibilização desses conceitos, pois o grupo analisado transita em um universo cultural muito mais amplo que as

divisões arbitrárias dos estudos de cultura. Aqui retornamos a Canclini (1998) com seu conceito de “Culturas Híbridas”, que nos ajuda a compreender melhor o universo cultural que pretendemos analisar como sendo a soma de diferentes influências culturais e a ausência de limites bem definidos entre os níveis de cultura das sociedades latino-americanas e, quem sabe, também da sociedade pós-moderna internacional. É na confluência de técnicas e de raízes culturais que transitam os produtores e consumidores das manifestações culturais pós-modernas, as quais Canclini batizou de “Culturas Híbridas”, um misto de arte erudita com arte primitiva, uma mescla das raízes européias com as raízes nativas das Américas, enfim um híbrido cultural que não encontra similaridades em nenhum lugar do mundo, mas ao mesmo tempo se repete nas tentativas de diferentes artistas em buscar dialogar com os diferentes níveis de cultura hoje conhecidos.

“Ser artista ou escritor, produzir obras significativas no meio dessa reorganização da sociedade global e dos mercados simbólicos, comunicar-se com públicos amplos, tornou-se muito mais complicado. Do mesmo modo que os artesãos ou produtores populares de cultura, conforme logo veremos, não podem já referir-se apenas a seu universo tradicional, os artistas também não conseguem realizar projetos reconhecidos socialmente quando se fecham em seu campo. O popular e o culto, mediados por uma reorganização industrial, mercantil e espetacular dos processos simbólicos, requerem novas estratégias.” (CANCLINI, 1998 p.96)

As figuras de barro realizadas em Taubaté são peças folclóricas? Ou são peças de cultura popular? Essas duas perguntas recebem respostas positivas e não são excludentes se pudermos compreender que o folclore está inserido nas manifestações de cultura popular e se também entendermos, como nos indicam as reflexões de Strinati(1999), que a cultura popular é o conjunto de bens simbólicos e manifestações culturais que não estão sob o domínio da classe

hegemônica e que são gestados no interior de grupos ou comunidades não pertencentes à elite dominante.

Acreditamos que é nesse sentido que devemos entender a cultura popular e suas manifestações, como uma cultura plural e que atende à produção intelectual e espiritual de grupos sociais não-hegemônicos no preenchimento de seu tempo de lazer e de festividades, entre elas as devoções religiosas. Com a evolução da sociedade industrial, esses bens culturais, transformados em bens materiais, assumem um valor de mercado que possibilita uma outra relação entre os produtores culturais e o restante da sociedade, seja na venda desses bens, seja na veiculação para um número maior de assistentes através dos meios de comunicação de massa. Esse valor de troca, como explica Marx, gera nas produções de cultura popular sua inserção na realidade da sociedade capitalista, mas não retira delas a sua “aura”, como teorizou Walter Benjamin (1994), ao tratar das obras de arte nesta nova era industrial e a possibilidade de uma reprodução seriada dos bens culturais. A “aura” das obras de arte, segundo Benjamin (1994), está definida pelo trabalho e esforço artístico desempenhado pelo artista na realização de sua obra. Esta “aura” obedece a padrões, a técnicas manuais que emprestam à obra de arte um valor muito superior, tanto o valor de troca quanto o valor de uso, pois ao ser sublimada, a arte, a obra artística, perde sua materialidade mercadológica e transforma-se em um objeto espiritual e simbólico. É nesse limite que muitos teóricos acreditam que a cultura popular possa estar inserida. A “Cultura Popular” também possui uma “aura” que é determinada pela sua independência com relação aos modelos da “Cultura Erudita” e por ser compartilhada pelo grupo social não-dominante. As relações sociais desse grupo são diferentes das relações sociais da elite, sua lógica não é a lógica da sociedade capitalista, e, por estarem em situação de opressão social, mesmo que não explícita, suas relações são menos competitivas, mais solidárias uns com os outros, e sua “cultura” é mais participativa que a cultura da elite, o que possibilita espaço para criações coletivas e um maior envolvimento da

comunidade nas manifestações culturais.

Sendo assim, podemos concluir afirmando que, neste trabalho, entendemos a Cultura Popular como o conjunto de manifestações simbólicas advindas das classes não hegemônicas que obtêm ou não repercussão na mídia e que são resultado da somatória de saberes de diversos grupos sociais, podendo ou não terem sido influenciadas por outras manifestações culturais ao longo de seu desenvolvimento.

No caso específico de nossa pesquisa, devemos destacar, também, que no princípio, o grupo de Figureiras trabalhava sua manifestação cultural (produzir peças de presépio) como um processo devocional de montagem de presépios familiares. Só depois de algum tempo a atividade se transformou em uma maneira de aumentar a renda familiar, por meio da venda das peças excedentes, no mercado da cidade. Essa evolução, com o tempo, conduziu o grupo para a lógica capitalista da produção de bens simbólicos, especialmente, com a sua inserção no cenário do mercado de arte popular mais amplo, atingindo a capital e envolvendo os turistas.

Capítulo 2

História Oral, Comunicação e Pesquisa-Ação

A comunicação é o processo de interação natural necessário para que a espécie humana sobreviva. A comunicação foi uma das primeiras conquistas evolutivas da espécie e, com ela, a sobrevivência e a perpetuação de conhecimentos se tornou possível através dos atos comunicacionais¹² com os quais o ser humano se expressa e se faz compreender, seja em um momento imediato, seja ao longo do tempo. O processo comunicacional está baseado na fala (oralidade e conversação), na escrita (registros gráficos, textos e documentos), nas imagens (pictogramas, fotos, desenhos) e em gestos, expressões faciais, além de olhares e inflexões da voz. A fala é um processo imediato de comunicação que ocorre em relação de simultaneidade e sincronicidade, o diálogo, que é a troca de informações entre as partes envolvidas no processo comunicacional. A escrita, por ser fixada em um suporte físico, pode resistir ao tempo e, assim, a comunicação não precisa ocorrer imediatamente. Por meio de documentos escritos, a comunicação pode ocorrer ao longo do tempo, seja de um dia para o outro, no caso de correspondência, seja de uma geração para outra, no caso de livros, leis, testamentos e outros registros.

As imagens são consideradas as primeiras formas de tentativa de registrar e representar o que o homem via ao seu redor. Elas são ricas em significados, mas necessitam de um sistema de interpretação para serem compreendidas. É necessária a existência de um código comum entre os participantes do processo comunicacional, e este código, normalmente, é a cultura.

O processo comunicacional, como nós chamamos, é uma relação de troca de significados que se estabelece no campo das relações humanas, o que não

¹² O termo "Ato Comunicacional" se refere a um conjunto específico de procedimentos, modalidades e meios de intercâmbio de informações, experiências, idéias e sentimentos essenciais à convivência e aperfeiçoamento das pessoas e instituições que compõem a sociedade (BELTRÃO, L. 1980 p.2)

significa que não possam existir outros sistemas de comunicação dos quais os humanos não participem. Entretanto, para efeito de organização do que se pretende apresentar, serão considerados apenas aqueles que ocorrem entre os seres humanos.

A Teoria da Comunicação, ciência que busca compreender os processos comunicacionais, estabeleceu que nesses processos, existem alguns elementos essenciais, sendo que os dois principais são: **Emissor**, aquele que comunica algo; e **Receptor**, aquele que recebe a comunicação. Além desses dois elementos, são considerados também constitutivos do ato comunicacional a mensagem, o canal, o código, o objeto e o referente.

Vamos concentrar nosso olhar nos dois principais elementos constitutivos da comunicação, o Emissor e o Receptor, por serem eles essenciais para que ocorra o ato comunicacional.

O emissor, por ser aquele que deseja comunicar, possui uma informação e a transforma em mensagem articulada, segundo algum código preestabelecido. Esse código deve ser conhecido pelo receptor, aquele que receberá a informação. De uma forma reduzida, o código é definido pela língua e pela cultura dos dois (emissor e receptor). Se ambos dominarem tanto a cultura quanto a língua, serão capazes de articular seu processo comunicacional e elaborar uma troca eficaz de informações.

Apesar da preocupação com o processo de comunicação humana datar desde os textos de Aristóteles, com a "Arte Retórica"¹³, os estudos modernos referentes aos processos comunicacionais tiveram seu princípio com os lingüistas, no final do século XIX e início do século XX. Esse grupo de estudiosos buscou desvendar o significado das palavras utilizadas na linguagem. Sua preocupação estava concentrada em descobrir e mensurar o grau de realidade que cada

13 Neste texto Aristóteles primeiro determinou os elementos da comunicação que são mantidos até hoje: "A pessoa que fala"; "O assunto de que se fala" e "A pessoa a quem se fala" (ARISTÓTELES Arte Retórica e Arte Poética. Coleção Universidade Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1980)

palavra possuía, ou seja, sua relação direta com a idéia que representava.

A Lingüística resolveu a interpretação de significados da fala e da escrita, elaborando processos de análise dos discursos e processos de interpretação da organização dos atos comunicacionais, baseados na oralidade (gramática e sintaxe), mas as outras formas de comunicação não-verbais só são estudadas e compreendidas com o apoio da Semiótica, ciência que buscou enxergar nas representações imagéticas da produção cultural humana um significado. Essa busca de compreender a comunicação agregada nas formas, nas cores e nos objetos faz da Semiótica uma ciência que une a fala, a escrita, o gesto e a imagem, na busca de interpretar as mensagens expressas em múltiplos suportes. Para a Semiótica, existem dois níveis de análise que são chamados de planos: o plano da expressão e o plano do conteúdo. O *plano da expressão* é aquele no qual as qualidades que a linguagem utiliza para se manifestar são selecionadas e articuladas para a realização do ato comunicacional. O *plano do conteúdo* é aquele da significação, nele imperam as características únicas nas quais cada cultura utiliza seus instrumentos próprios para pensar o mundo, ordenar e encadear idéias e discursos¹⁴.

A cultura, quando levada em consideração na análise dos processos comunicacionais, permite que muitas teorias do conhecimento busquem compreender seu funcionamento; entre elas, as teorias da comunicação, que, desde a metade do século XX, vêm aprofundando suas reflexões na intersecção entre a memória, a cultura e a comunicação. Nesse campo, Luiz Beltrão(1971), no livro “Comunicação e Folclore”, refletiu acerca dos processos de comunicação, gerados por representantes das chamadas "classes populares". Posteriormente ele formulou uma teoria que buscava explicar como a comunicação ocorre no interior das diversas manifestações folclóricas.

“A Folkcomunicação é, assim, o processo de intercâmbio de

14 FLOCH, J. M. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral. In Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001. N 1 (semestral)

informações e manifestação de opiniões, idéias e atitudes da massa, por intermédio de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore. " (BELTRÃO, 2004 p. 47)

A definição expressa acima deve ser percebida no contexto histórico e social no qual foi pensado e devemos considerar que o termo “*massa*” empregado pelo autor faz alusão a uma sociedade urbana e não a um grupo rural ao qual a definição de folclore estava associada na época, no entanto Beltrão baseou seus estudos não em grupos bem definidos e delimitados, mas com os aglomerados de migrantes que vieram habitar a periferia das grandes cidades. Satriani (1986) também aponta a visão limitadora dos estudos folclóricos e, principalmente, os preconceitos que esta disciplina vem sofrendo ao longo do tempo.

“[...] a ideologia do folclore que apresenta - de má ou até mesmo de boa fé, por parte dos folcloristas, o que no final deste nosso discurso é irrelevante - uma cultura popular como interessa que apareça às classes dominantes, isto é, que dê uma imagem mistificada da cultura das classes subprivilegiadas (com atenção particular, quando não exclusiva, aos estratos camponeses, pastoris e marítimos).” (SATRIANI, 1986. p. 92)

Podemos intuir que as manifestações folclóricas estão entre os muitos processos alternativos de comunicação das classes populares (que não conseguem, seja por falta de acesso aos meios de comunicação de massa, seja por desconhecimento de sua aplicação, ou seja por decidirem, politicamente, colocarem-se fora da cultura de massa e, portanto, não se utilizarem dos meios de comunicação de massa disponíveis) para transmitirem suas mensagens ao seu grupo social e também para outras classes sociais. Este processo, que ocorre no âmbito das relações entre as manifestações culturais, e a necessidade de estabelecer um processo comunicacional, que nasça das classes populares, que seja uma comunicação que ocorra de maneira horizontal, isto é, entre aqueles que partilham um mesmo universo cultural, foi pensado por Beltrão (1980) como uma

comunicação horizontal, porém não classista, isto é, não está restrita a uma única classe social, ocorre sempre que um indivíduo ou grupo de determinada classe social, não-hegemônica, pretende comunicar-se por meio de manifestações de cultura popular, no mais das vezes “folclóricas”, com grupos de sua mesma classe ou até mesmo com a sociedade mais ampla.

A verticalização dessa comunicação ocorre quando as manifestações de cultura popular, que geralmente acontecem por meio de rituais, transformam-se em espetáculos para serem assistidos pelo grande público. Desta maneira, atingem, também, as outras classes sociais, mas de maneira diversa, porque fica esvaziada dos seus significados ritualísticos, daquela vivida pelos grupos que as elaboraram.

Uma vez que os meios de comunicação de massa são controlados por representantes da classe "hegemônica"¹⁵, as classes populares se utilizam de outros meios para estabelecer uma certa resistência aos processos de dominação, exercidos pela cultura "dominante", como forma de afirmar suas raízes e manter sua unidade enquanto grupo social. A essa reação podemos chamar de "Resistência Inteligente"¹⁶.

A "Resistência Inteligente" é uma tática¹⁷ há muito utilizada, que já foi percebida em outras situações, como apontam Neusa Gusmão e Olga von Simson (1989) em seu estudo sobre a diáspora africana no Brasil. Essa pesquisa mostrou

15 GRAMSCI, A - Obras escolhidas São Paulo, Martins Fontes, 1978

16 "Resistência Inteligente" - são processos de afirmação social de classes oprimidas dentro de uma sociedade desigual, na qual a classe hegemônica impõe seus valores culturais e sociais às demais. Processo muito comum em regimes escravocratas e colonialistas. A resistência inteligente ocorre então quando os oprimidos desenvolvem padrões culturais próprios dentro do padrão imposto. (GUSMÃO, N. M. M e VON SIMSON, O R. M. A Criação Cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente In. Anuário Ciências Sociais Hoje, São Paulo, v. 1989, 1989.)

17 "tática", segundo Certeau é " um cálculo que não pode contar com um (espaço) próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como uma totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias." (CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994 p. 46)

como grupos oprimidos podem, dentro de uma relação de dominação cultural, utilizar-se de táticas de ressignificação de elementos da cultura do opressor de forma a criarem um espaço próprio de manifestação de suas raízes culturais, sem, entretanto, entrarem em confronto direto.

Esse processo, que tem na cultura seu campo de ação, ocorreu no Brasil e também em outros locais do mundo, sempre com populações em situação de opressão. No caso brasileiro, foram os negros escravizados que resistiram às investidas do branco em impor a sua cultura. Por meio da "Resistência Inteligente", eles transformaram e se adaptaram à realidade do seu entorno, criando novos usos para as manifestações culturais do senhor (irmandades, devoção em oratórios) ou por meio da elaboração de novas manifestações culturais, adaptadas ao código da cultura dominante (Caiapós, cordões carnavalescos)¹⁸.

A "Resistência Inteligente" é, na verdade, uma tática de sobrevivência cultural empregada por todos aqueles que se encontram na parte inferior da estrutura social. Normalmente as formas de resistência cultural são transformadas em manifestações folclóricas por ser este o espaço permitido de atuação cultural das classes subalternas.

“Num sentido geral e, portanto, necessariamente genérico, o folclore é o testemunho de uma recusa cultural, de uma resposta negativa, da resistência das classes subalternas ao processo de aculturação tentado pelas classes dominantes, ao se confrontarem, através de formas que mascaram com maior ou menor habilidade, a violência nelas inata. O folclore constitui, conseqüentemente, em boa parte, uma manifestação freqüentemente implícita da recusa das classes subalternas a serem absorvidas em um sistema cultural que as predestina ao papel de vítimas; que isso, depois acaba acontecendo,

18 GUSMÃO, N. M. M e VON SIMSON, O R. M. A Criação Cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente In. Anuário Ciências Sociais Hoje, São Paulo, v. 1989, 1989

na realidade não depende igualmente, do poder de decisão das classes subalternas, mas estas se recusam a ser absorvidas 'sem protesto', por uma cultura que não é a sua, mas que a ela se volta para capturá-la.”(SATRIANI, 1986 p. 71)

Estes grupos "resistentes" se organizam de forma a garantir sua preservação no interior do sistema, dialogando e realizando trocas de maneira que, com o passar do tempo, já não haja, por parte das classes dominantes, a percepção de resistência, mas sim uma noção de assimilação, que nada mais é do que uma dissimulação para a preservação dos valores do grupo ao longo do tempo.

“No entanto mais uma vez, esta “microfísica do poder” privilegia o aparelho produtor (da disciplina), ainda que, na “educação”, ela ponha em evidência o sistema de uma “repressão” e mostre como, por trás dos bastidores, tecnologias mudas determinam ou curto-circuitam as encenações institucionais. Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los;”(CERTEAU, 1994 p.41)

As classes populares, apesar de não controlarem os meios de comunicação de massa, são capazes de realizar uma comunicação em grande escala, e, para isso, empregam os recursos disponíveis para se comunicarem. O seu processo de comunicação, muitas vezes, realiza-se por meio das manifestações culturais ou folclóricas, por ser este um dos espaços culturais que lhe são próprios e que ainda não estão, totalmente, sob o domínio das classes dominantes. Satriani (1986) propõe que a resistência das classes subalternas implícitas em suas manifestações culturais ocorre em níveis:

“Os níveis a que nos referimos podem ser indicados, esquematicamente, como segue:

- 1) de contestação imediata, com rebelião, explícita ou implícita, contra o 'status quo';*
- 2) de contestação imediata, com aceitação, explícita ou implícita, do 'status quo';*
- 3) de contestação implícita (ou por posição);*
- 4) de aceitação da cultura hegemônica (este nível é, de qualquer modo, "denunciador" da dominação de classe, mas nele não existem elementos contestadores; ao contrário, nele se revela, principalmente, a função conservadora do folclore).”(SATRIANI, 1986 p. 107)*

Cabe, aqui, destacar e explicar os itens apresentados acima. Satriani (1986) pretende esclarecer as maneiras pelas quais as classes subalternas resistem às imposições culturais das classes hegemônicas e que elas ocorrem de diferentes maneiras. A primeira, contestação imediata, com rebelião contra o 'status quo', significa que as classes subalternas se recusam a participar da cultura hegemônica e que suas manifestações procuram demonstrar esta condição rebelde por meio de expressões autônomas e independentes. A segunda, contestação imediata, com aceitação do 'status quo', significa que as classes subalternas pretendem resistir às imposições culturais, porém, o processo é de incorporação dos valores das classes hegemônicas de maneira a manter as relações de poder existentes. A terceira, contestação implícita, envolve aceitar os valores culturais das classes hegemônicas e ressignificá-los de acordo com os padrões culturais do grupo não-hegemônico. A última maneira de resistência, além de não ser uma resistência deixa clara a condição de dominação e de que as classes não-hegemônicas em certas situações são incapazes de se oporem aos valores culturais impostos pela classe hegemônica.

Ao compreender estes quatro níveis da manifestação folclórica, é possível

analisar cada manifestação dentro de uma destas possibilidades e também entender que, nos três primeiros níveis, o processo de comunicação ocorre enquanto processo dinâmico e atual. Já no quarto nível, podemos perceber que o processo comunicacional ocorre, porém com menor dinamismo, uma vez que é uma manifestação conservadora, que pretende manter os aspectos culturais aceitos e determinados pela classe hegemônica, porém, não isenta de uma intencionalidade comunicativa.

É por meio desse canal de transmissão (as manifestações folclóricas) que as classes populares conseguem emitir suas mensagens que visam atingir uma grande audiência e valer-se de vários instrumentos de dispersão. Um deles é a memória do evento cultural e outro é aquilo que os assistentes comentam e interpretam do que viram, e atualmente há, ainda, a interferência do "olho" eletrônico dos meios de comunicação de massa que, muitas vezes, elegem essas manifestações como estrelas de sua programação.

Com essa disseminação, as mensagens elaboradas pelas "classes populares" são capazes de atingir uma projeção ainda maior. A súbita valorização dos saberes populares, seja para a criação de um processo de resistência à globalização cultural, imposta pelas elites locais (que resistem à invasão de produtos culturais exógenos), seja como artigo de consumo, uma vez que há um novo mercado consumidor para os produtos culturais populares, amplifica a mensagem articulada por uma dada comunidade que, em um primeiro momento, pretendia atingir apenas as suas esferas mais próximas, repercutindo seu pensamento e reivindicações para outras regiões. Esse fenômeno de ampliação da arena de argumentação das comunidades populares, ao se tornar um "evento" globalizado, altera as questões a serem discutidas e também incita uma outra discussão: Como e de que maneira as "classes populares" utilizam os meios de comunicação de massa?

“Por mais escandaloso que pareça, é um fato cultural incontornável que as maiorias da América Latina estão se incorporando à, e se

apropriando da, modernidade sem deixar sua cultura oral, isto é, não por meio do livro, senão a partir os gêneros e das narrativas, das linguagens e dos saberes, da indústria e da experiência audiovisual. Falar dos meios de comunicação se tornou, então, uma questão de envergadura antropológica. Porque o que está em jogo são profundas transformações na cultura cotidiana das majorias e, especialmente, nas novas gerações que sabem ler e cuja leitura se acha atravessada pela pluralidade de textos e escrituras que circulam hoje.”(MARTÍN-BARBERO, 2001 p. 47)

Nos últimos anos, houve um aumento dos estudos sobre as maneiras pelas quais as "classes populares" compreendem as emissões dos meios de comunicação de massa e, principalmente, como os veículos de massa passaram a mostrar e valorizar as manifestações populares. Este movimento de valorização das raízes populares está engajado em desvendar o universo que cerca as populações menos privilegiadas e suas maneiras de interpretar o mundo ao seu redor, bem como as formas e suportes que elas utilizam para as suas trocas de informação.

Esse interesse, por conhecer com maior profundidade a realidade que envolve as classes populares, faz parte de um movimento da academia, financiado pela classe hegemônica, para estudar, conhecer os vários saberes que compõem e estruturam a sociedade, com a intenção de ampliar o mercado consumidor de bens culturais. Como já discutimos, os muitos pesquisadores europeus que visitaram países periféricos e exóticos (para os europeus), entre os séculos XVIII e XIX, foram os iniciadores das pesquisas em Etnografia e Antropologia Cultural que forneceram inúmeros subsídios para que as classes hegemônicas européias pudessem ampliar seu domínio para além de suas fronteiras.

Conforme a teoria do materialismo dialético, há na sociedade um conflito inerente e permanente entre as classes hegemônicas e as classes não-

hegemônicas na estrutura social, e o sistema capitalista busca constantemente apagar os conflitos e harmonizar as duas pontas da pirâmide social. Desta forma, os estudos do comportamento e maneiras de comunicação das classes populares servem a dois propósitos complementares: o primeiro é o interesse genuíno dos intelectuais em buscar confrontar as diferenças entre o saber da "Alta Cultura", ou erudito e o saber da "Baixa Cultura", ou popular; o segundo, é movido por um interesse mercadológico, pois o conhecimento dos comportamentos das "classes populares" serve aos propósitos da máquina capitalista na busca de novos bens culturais para alargar mercados e ampliar seu poder sobre a sociedade. E, podemos ainda acrescentar, um terceiro interesse que passa pela estratégia dos opressores em conhecer melhor as classes dominadas com a intenção de ampliar seu poder sobre elas.

Esses interesses acabam sendo atendidos pelas várias pesquisas, realizadas junto às classes populares, que procuram conhecer como vivem, pensam, agem e se comunicam os representantes dessa classe.

Muitos pesquisadores, atualmente, estão preocupados com essa temática. A corrente dos Estudos Culturais¹⁹, encabeçada na América Latina por Jesus Martin-Barbero e Nestor Garcia Canclini, busca entender as maneiras pelas quais as classes populares incorporaram a televisão nas suas vidas e também como elas respondem aos estímulos desse veículo. As preocupações de Barbero (2001) também envolvem as reações e trocas de informação dentro desses grupos populacionais.

A preocupação de Barbero (2001) com a realidade latino-americana é a maior marca de seu trabalho, principalmente no que se refere à inserção da televisão no movimento de modernização dos países latino-americanos por meio de uma valorização dos meios de comunicação de massa enquanto veículos de

19 MESQUITA, M. Folkcomunicação e hibridização cultural: interação de aportes para pensar as culturas populares. In Comunicação & Sociedade / Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social; Universidade Metodista de São Paulo. N. 1(jul/1979) São Bernardo do Campo, Umesp, 2000 p. 147-159

difusão dos valores nacionais e, especialmente, dos valores "modernos"²⁰.

As classes populares, por não controlarem os meios de comunicação de massa, ficam em uma posição frágil no confronto ideológico que a sociedade de classes mantém. São duplamente atingidas. Primeiro por estarem expostas às mensagens, sem meios adequados para responder criticamente aos apelos e aos estímulos que recebem dos veículos. Depois, por terem suas criações culturais apropriadas e transformadas para exibição nesses meios, sendo que, muitas vezes, os veículos de comunicação de massa ao ressignificarem as manifestações culturais o fazem sob uma tendência de simplificação e padronização de seus produtos midiáticos, que, valorizando o espetáculo, empobrecem os rituais de cultura popular. Esta simplificação e padronização auxiliam na melhor divulgação e transformação dos produtos culturais em produtos de consumo. Uma vez transformadas em bens de consumo, as manifestações culturais populares perdem seu caráter original e assumem um papel espetacular que fica despojado do significado pretendido pelos seus criadores, já que essa manifestação encontra-se deslocada de seu contexto sociocultural e transformada em produto no contexto da cultura de massa na dinâmica capitalista. Entretanto, as classes populares, em vez de perderem a sua criatividade, ao perceberem e conhecerem as estratégias dos meios de comunicação de massa, desenvolvem táticas que visam otimizar e maximizar a exposição que suas manifestações recebem, podendo, muitas vezes, alterar a sua comunicação no sentido de emitir mensagens que venham a ser percebidas além de suas fronteiras regionais, atingindo públicos nacionais e internacionais²¹.

A reação das classes populares às mensagens enviadas pelos meios de comunicação de massa ainda não podem ser totalmente medidas, mas os pesquisadores da área afirmam que, ao contrário de antigas teorias que

20 MARTIN-BARBERO, J. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo, SENAC, 2001

21 CANCLINI, N. G. Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. Buenos Aires, Iasa/Convenio Andres Bello, 1998 p. 9

pensavam que os meios de comunicação seriam capazes de hipnotizar as massas e induzir uma forma de pensar homogeneizada²² e massificada, as classes populares têm se mostrado capazes de filtrar as mensagens que recebem dos meios de comunicação de massa e de organizá-las segundo suas necessidades.

"É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização."(CERTEAU, 1994 p. 40)

Os suportes de comunicação das classes populares têm, ao longo do tempo, se modificado, ainda mais após a revolução das tecnologias da informação, mas o seu maior suporte ainda é a oralidade, e este possui um forte componente cultural e de localidade, isto é, a transmissão das informações entre as pessoas se reduz a áreas geográficas definidas e estreitas, não possuindo a capacidade de alargar os receptores da mesma forma que os meios de comunicação de massa. Por isso, os efeitos de sua comunicação ficam restritos à região e ao grupo populacional ao qual pertencem, sendo que, dessa forma, vão se apropriar dos suportes e dos meios disponíveis e conhecidos por esse grupo, muitas vezes fora da esfera da escrita, uma vez que ainda existe uma grande parcela de iletrados nesta população, especialmente nos países latino-americanos, entre eles o Brasil.

Dessa forma, os processos comunicacionais das classes populares são, de um lado, pressionados pelo crescimento das mídias eletrônicas, que baseiam sua transmissão no espaço da oralidade, portanto no mesmo nível de compreensão dessa população, e, de outro, pelos processos adaptados ou mesmo herdados de antigas raízes culturais que sobrevivem entre eles seja como uma alternativa, seja como uma resistência²³.

²² Sobre esta teoria, o modelo melhor elaborado pode ser creditado a Marshall McLuhan -

MCLUHAN, M Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo, Cultrix, 1969

²³ MARTIN-BARBERO, J Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São

De maneira geral, pode-se afirmar que as classes populares produzem comunicação da mesma maneira que as demais classes sociais. Mas o que diferencia cada processo comunicacional, além de seu suporte midiático, é o objetivo que cada mensagem tem. As chamadas "elites" buscam a "hegemonia" de sua ideologia, enquanto as classes populares procuram "resistir". O confronto entre estes dois estratos sociais evidencia duas lógicas distintas. Enquanto a classe hegemônica vive inserida no capitalismo financeiro internacional, sujeita ao pensamento liberal, individualista e altamente competitivo, no qual apenas os melhores obtêm sucesso, a classe popular está ligada à lógica da cooperação, que ainda privilegia a criação coletiva e a solidariedade grupal, com freqüente prestação de ajuda mútua, geralmente, dentro de um processo profano-religioso que orienta a criação de rituais que justificam as festas. A convivência destas duas lógicas antagônicas é evidente, quando se observam as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa, com seus apelos ao consumismo e à individualidade, ao mesmo tempo em que também apresentam uma festividade popular que enaltece o trabalho da "comunidade" e seu envolvimento na festa. Neste momento paradoxal, o embate entre as duas lógicas nem parece existir, entretanto a mensagem nele contida atinge diversos receptores e vai ser interpretada de diferentes formas, podendo tanto ser uma mensagem de resistência, quanto uma mensagem de engajamento em uma nova dinâmica do processo comunicacional.

Partindo da aceitação de que a comunicação é uma necessidade dos grupos humanos, que ela existe entre os membros do grupo, segundo padrões definidos pela cultura de cada grupo, torna-se necessário separar, mais uma vez, aquilo que se convencionou chamar de veículos de comunicação de massa, controlados por grupos organizados e detentores do poder político e econômico - que constituem a classe conhecida por "classe hegemônica" ou "elite" - das outras formas alternativas de comunicação que são utilizadas pelos grupos menos

Paulo, SENAC, 2001

privilegiados, organizados segundo uma outra lógica, que não a capitalista dominante.

Durante as últimas três décadas do século XX, cresceu o movimento pela democratização do controle dos meios de comunicação. Essa democratização consistia, segundo seus ideólogos, em garantir direitos de uso e controle dos veículos de comunicação de massa por parte das classes populares. Esse movimento foi batizado de “Comunicação Popular” e se baseia no conceito liberal do direito a ter direitos. Esse sentimento e percepção, que só passou a existir no final do século XX, está fortemente ligado ao conceito liberal de Estado-nação. Conceito que no Ocidente, baseou-se nos princípios de Liberdade, Cidadania e Igualdade de Direitos para todas as classes sociais. Baseados nesse ideal, os movimentos políticos populares começaram a protagonizar embates no campo dos veículos de comunicação de massa pelo controle das mensagens veiculadas, bem como pelo acesso ao comando destes veículos, seja via inclusão de questões populares na temática dos veículos, seja pelo direito aos movimentos populares de possuírem e controlarem emissoras de rádio ou televisão.

É a partir dessa conscientização que os movimentos populares ganharam força e buscaram a sua auto-afirmação enquanto elementos legítimos do processo de democratização e acesso aos mesmos direitos das "elites". A comunicação popular surgiu então como um movimento que objetiva conquistar, para as classes populares, o acesso e o controle dos meios de comunicação massivos.

"São as rádios e os canais de televisão comunitários, sistemas de alto-falantes, vídeo, jornais de pequeno porte, além de muitas outras formas de comunicação grupal desenvolvidas pelos grupos populares."
(PERUZZO, 2002 p. 81)

Também chamado de “Comunicação Alternativa” esse processo de comunicação das classes populares ocorre em diferentes suportes, entre eles as manifestações de cultura popular e pode atingir outros estratos da sociedade por meio das festas típicas e tradicionais, suas manifestações artísticas e artesanais,

e, também, por meio do circuito de festas agora exploradas pela mídia. Essas festas, ao serem privilegiadas pelos meios de comunicação, assumem um outro status cultural, diferente do original, são modificadas em seu conteúdo e em seus objetivos, sendo que essas alterações, provocadas pela mídia, acabam por criar um produto cultural híbrido, que já não pode mais receber as denominações culturais tradicionais, transformando-se naquilo que Santaella (2002) chama de Cultura das Mídias.

Outro teórico que se rende a essa realidade é Jesus Martin-Barbero (2001), mas sua abordagem recai sobre a maneira como a classe popular interpreta as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Ele, todavia, não perde de vista que as manifestações populares servem de lastro para configurarem uma "representação" do conceito de Estado-nação, ligando as diversas classes sociais por laços históricos e culturais. Muitos povos utilizam as manifestações de suas classes populares para expressar sua identidade nacional, uma vez que há uma relação entre a cultura popular e as raízes culturais de um povo. Um exemplo deste uso no Brasil está relacionado ao Carnaval, festa inicialmente de elite, mas que foi apropriada pelas classes populares. A festa precisa da participação popular para se legitimar e, ao fazer isso, assume a posição de uma festa nacional que afirma o sentimento de brasilidade. Esse artifício foi muito utilizado durante o período da ditadura militar tanto com o Carnaval quanto com o Futebol, esporte que, de elite, também se transformou no mais popular do Brasil, e, que também, vem sendo usado como uma maneira de unir as pessoas ao redor de um mesmo objetivo e criar o conceito de unidade nacional.

Não devemos esquecer, contudo, que as manifestações de cultura popular são na verdade um processo de comunicação entre membros de um determinado grupo social, posicionado na base inferior da sociedade e, por isso, em um primeiro momento, estas manifestações tinham um caráter comunicacional restrito ao seu grupo e serviam para externar os anseios coletivos que seriam entendidos

por todo o grupo. Depois com a afluência de outros grupos sociais, interessados nas manifestações de cultura popular, as festas e folguedos também serviram de canal de comunicação com este público externo, que tomava contato com os problemas e anseios dos artistas e foliões populares²⁴.

Essas táticas de comunicação mais ampliadas, muito antigas, acabam se enraizando nos processos cotidianos de comunicação desses grupos populares, uma vez que são oriundos dos mesmos processos de comunicação que se manifestam nas relações familiares e de parentesco assim como nas de vizinhança, entendendo-se que as relações construídas no dia-a-dia da comunidade, quando incorporadas às manifestações culturais, transportam-se e geram maneiras próprias de comunicar e expressar seus sentimentos e pensamentos²⁵.

A comunicação dos grupos populares ocorre em diversos planos e em diferentes momentos. A busca por conhecê-la e colocá-la em destaque parte da consciência de que sua valorização é mais um caminho para se entender a pluralidade dos processos de comunicação na sociedade mais ampla, o que pode contribuir para o empoderamento²⁶ das classes populares que buscam espaço e reconhecimento como grupos atuantes e geradores de significados culturais no processo histórico e social.

Neste estudo pretendemos trabalhar segundo a metodologia qualitativa da História Oral e a posição epistemológica baseada em Portelli (1997) e von Simson (2003), entre outros, que pretende construir uma “comunidade de destino” com os grupos pesquisados buscando uma reconstrução fidedigna e compartilhada da trajetória sócio-cultural das Figureiras.

Quando se pretende analisar os processos de comunicação nas classes

24 BELTRÃO, L. Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados São Paulo, Cortez, 1980

25 CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

26 Empoderamento – é a tradução do termo inglês “Empowerment”, que tem o sentido de conceder poder de decisão para os níveis inferiores na hierarquia das grandes organizações capitalistas.

populares, é necessário escolher um método de pesquisa e abordagem dos sujeitos históricos e sociais que pertencem à comunidade de destino. Para esta pesquisa foi escolhido como método de contato e obtenção de informações acerca dos processos comunicacionais do grupo de Figureiras o método biográfico ou História Oral.

Mercedes Villanova (1998) já havia afirmado que a História Oral é um processo de construção de realidade a partir de depoimentos daqueles que são excluídos da escrita da história²⁷. Esse processo, quando realizado com comunidades populares, assume ainda um papel de possibilitar "dar voz e vez" a esses agentes históricos tradicionalmente excluídos do processo do registro histórico, sempre propriedade da elite. O envolvimento do pesquisador social com este tipo de metodologia de pesquisa e a construção de um novo discurso histórico demandam um conjunto de ações e, principalmente, uma posição política que determinará suas escolhas metodológicas. Entre as escolhas metodológicas, está como o método biográfico será aplicado para obter a construção dos relatos. Ele será o principal método de coleta ou será um processo complementar à coleta de informações? O pesquisador será um estranho ou se fará conhecer pelos pesquisados? Haverá uma relação vertical (pesquisador/acadêmico x pesquisado/leigo) ou a relação será horizontal (relação de igualdade ou partilha)²⁸?

Essas questões são importantes no campo metodológico, pois não podemos considerar, ingenuamente, os depoimentos como a única fonte de informações para uma pesquisa em Ciências Sociais Aplicadas. Cabe ao pesquisador conhecer os métodos de coleta possíveis para sua investigação e aplicá-los de acordo com os seus objetivos. Há ainda que se definir o método de abordagem e da construção da relação com o grupo investigado. No caso específico da pesquisa ora apresentada, a opção recaiu por uma pesquisa

27 VILANOVA, M. La historia sin adjetivos com fuentes orales y la historia del presente. Revista da Associação Brasileira de História Oral. Número 1, junho de 1998

28 PORTELLI, A Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade In. Projeto História, São Paulo (14) fevereiro de 1997

participante²⁹, que é uma opção tanto metodológica quanto política³⁰, uma vez que esta escolha envolve um compromisso que subordina o projeto de pesquisa às aspirações e aos projetos políticos do grupo estudado e envolve-o nas escolhas dos processos de coleta de informações e no diálogo com os resultados alcançados. Dessa forma, a pesquisa ganha um outro patamar que não aquele criticado por Michel de Certeau (1994) sobre as pesquisas com as classes populares e comunidades isoladas, que está relacionado com o caráter da pesquisa e com o perfil do pesquisador. Com que finalidade o pesquisador vai até esses grupos? Realiza entrevistas, faz perguntas e preenche questionários? Analisa suas anotações e tira conclusões e depois divulga este conhecimento para a sociedade?

Seria visando uma aproximação respeitosa entre as diferentes classes que compõem a sociedade e assim compor um quadro menos conflitante e mais abrangente da realidade? Seria porque há, da parte da classe dominante e letrada, uma valorização da cultura das classes populares como forma de buscar, em suas manifestações culturais, novos produtos culturais, conforme indica Canclini (1997).³¹ ? Será que este conhecimento vai servir para a elaboração de novas formas de dominação e opressão simbólicas pelo fato de fechar cada vez mais o cerco às possibilidades de resistência das classes populares?

Certeau instiga os pesquisadores afirmando que:

"continua havendo diferenças, sociais, econômicas, históricas, entre os praticantes (camponeses, operários etc.) dessas astúcias e os analistas, neste caso, nós. Não se dá por acaso que toda a sua cultura se elabora nos termos de relações conflituais ou competitivas

29 Pesquisa que envolve um processo de troca, em igualdade, com o grupo pesquisado e que se propõe retornar os resultados da pesquisa ao grupo de origem de forma a ampliar o conhecimento do grupo sobre si mesmo e a partir dos novos conhecimentos adquiridos propor ações sociais e políticas por parte do próprio grupo. (SANTIAGO. 1996)

30 BRANDÃO, C. R. "Pesquisar-participar" In. BRANDÃO, C. R. Pesquisa Participante. São Paulo, Brasiliense, 1990

31 CANCLINI, N. G. Imaginários Urbanos Buenos Aires, Eudeba, 1997 p. 47

entre mais fortes e mais fracos, sem que nenhum espaço, nem legendário ou ritual, possa instalar-se na certeza de neutralidade. Essa diferença tem aliás um revelador no interior do próprio estudo: a ruptura ou o corte entre o tempo das solidariedades (o da docilidade e da gratidão do pesquisador para com seus anfitriões) e o tempo da redação que põe à mostra as alianças institucionais (científicas, sociais) e o lucro (intelectual, profissional, financeiro etc.) que tem objetivamente nessa hospitalidade o seu meio. Os Bororo vão descendo lentamente para a morte coletiva, enquanto Lévi-Strauss veste o fardão da Academia. Mesmo que ele não se console com essa injustiça, isto não muda em nada o fato. E esta é também a nossa própria história, não apenas a dele. Apenas sob este aspecto (sinal de outros mais importantes), o mesmo se dava antigamente quando o popular alimentava o clero."(CERTEAU, 1994 p. 86)

O interesse em perceber e registrar os mecanismos internos de troca de saberes e, especialmente, como as gerações transmitem seus conhecimentos técnicos e estéticos no âmbito das artistas populares da cidade de Taubaté deverá servir, na intenção desta pesquisa, para conhecer os processos de aprendizado artesanal gestados dentro de uma comunidade relativamente fechada. A pesquisa também pode auxiliar outros grupos de artistas populares a otimizarem a transmissão de seus conhecimentos para as novas gerações, garantindo, assim, a sobrevivência de seus saberes e também de seu modo de vida. A transmissão desses saberes tem a clara intenção de garantir a manutenção de uma técnica e forma de arte que, além de ser tradicional e popular, valoriza as raízes culturais locais e a resistência à globalização. É instrumento de sustento e renda para um grupo de pessoas que estão, seja por opção própria, seja por falta de oportunidades, excluídos do atual modelo econômico industrial que exige uma série de saberes sofisticados, que trabalha com o fantasma de um "exército de

reserva de mão-de-obra docilizada pela precarização e pela ameaça permanente do desemprego"(BOURDIEU, 1998 p. 140). Mas, ao mesmo tempo, este mesmo modelo econômico, apresenta um processo de revalorização da produção artesanal e artística popular. Essa revalorização está associada ao surgimento de novos hábitos de consumo das classes mais abastadas, que, na sua luta por novos elementos definidores de "status", passam agora a valorizar o "único" como objeto de luxo e de possibilidade de alto consumo. Assim, o consumo de arte popular, por sua característica de peça única³² e não reproduzível, ocupou, nos últimos anos, um espaço de consumo que nunca obtivera antes, sendo, por isso, uma área com grande possibilidade de crescimento e de valorização dos saberes populares não pertencentes à "alta cultura".

Desta maneira, não mais ingenuamente, mas com a clareza de objetivos e métodos, pretende-se elaborar um registro que possa ser utilizado pelo próprio grupo estudado, de forma que ele, ao receber o resultado do trabalho de pesquisa, transformado em sistematização de conhecimentos e organização das hierarquias do trabalho artesanal que executa, possa, por meio dos seus "*líderes de opinião*"³³, ampliar seu auto conhecimento e sua auto valorização enquanto grupo social.

É nesse contexto que a História Oral surge como um método de trabalho coerente com essas aspirações da pesquisa: em primeiro lugar, por transformar os depoentes em colaboradores e partícipes do processo de construção do conhecimento histórico; depois, por propor uma pesquisa como experimento em igualdade³⁴, pois a experiência de intercâmbio de saberes não é apenas um

32 BENJAMIM, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In. BENJAMIM, W. obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994

33 Conforme Beltrão - os líderes de opinião. são personagens quase sempre do mesmo nível social e de franco convívio com os que se deixam influenciar, levando sobre eles uma vantagem: estão mais sujeitos aos meios de comunicação do que os seus liderados. Conhecem o mundo, isto é, recebem e decodificam as mensagens dos meios, interpretam-nas de acordo com os padrões de conduta dos seus liderados, julgam-nas e, com grande habilidade, empregam outros meios para transmiti-las, adequadas ao interesse coletivo e em linguagem de domínio e compreensão geral, aos seus iguais. (BELTRÃO, L. Folkcomunicação: Teoria e Metodologia São Bernardo do Campo, UEMESP, 2004 p. 64)

34 PORTELLI, A Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade In. Projeto História, São Paulo (14) fevereiro de 1997

processo de questionamentos e respostas, mas uma relação que se constrói e é nutrida ao longo do processo de pesquisa, gerando em todos os envolvidos expectativas com relação ao seu desenvolvimento, além de vencer as barreiras dos estereótipos de classe que afastam e dividem o pesquisador dos pesquisados³⁵.

A partir da pesquisa de campo realizada, seguida da organização e fichamento dos dados coletados, a intenção é buscar refletir sobre a fundamentação teórica, as questões metodológicas e os seus desdobramentos na pesquisa que privilegia as fontes orais, tendo como ponto de partida a tradição e a memória.

As Figureiras encontram-se hoje diante de um dilema: ou modernizam os métodos e os temas, ou retornam às tradições herdadas de seus ancestrais como afirmação do grupo em busca por um nicho de mercado suficiente para atender a todos aqueles que se manifestam como produtores de arte popular. Diante dessa necessidade, a pesquisa participante, com a metodologia da História Oral, quer contribuir na discussão e percepção da sua herança cultural e na construção da sua identidade, enquanto grupo social e econômico, com uma história regional rica e expressiva e uma projeção de futuro que venha a garantir a ampliação das perspectivas dos seus descendentes frente aos desafios do mundo globalizado.

Durante as entrevistas, surge o significado de ser “artesão”, sua maneira de viver e conceber o mundo, sua dedicação ao trabalho artístico como profissão e o desafio que eles têm de enfrentar para se adaptarem às necessidades do mercado, bem como a satisfação e o sentimento de pertencerem a uma categoria que representa um grupo social específico, que é reconhecido por seus pares e, em muitos momentos, pela população local e pelos visitantes e apreciadores da arte popular.

Neste projeto, é utilizada a metodologia qualitativa da História Oral, porque

35 PORTELLI, A Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade In. Projeto História, São Paulo (14) fevereiro de 1997. p. 9

ao valorizar a narrativa, a experiência e os sentimentos das Figureiras expressos na sua arte, ela permite uma maior aproximação entre pesquisador e o grupo pesquisado. Também há a análise qualitativa na interpretação do seu universo. Essa metodologia, seguindo o rigor científico, baseia-se em depoimentos gravados em áudio, posteriormente transcritos na íntegra para uma análise criteriosa. Os depoimentos, após o exame das suas informações e sua organização temática, transformam-se em um novo suporte documental e bibliográfico facilmente acessível que poderá ser novamente utilizado por outros pesquisadores em novas pesquisas sobre este grupo em especial.

Os depoimentos são muito importantes para que se possa perceber como os fatos foram vividos e interpretados pelos diversos protagonistas da História. No campo da construção da memória, foi percebido que, em vez de buscar uma verdade inatingível, são aceitas as versões fornecidas pelas diversas fontes e são apresentadas as várias versões e uma tentativa de compreender porque as memórias são diversas, conforme a inserção do narrador na vida social local. Na busca por uma narrativa consistente, que sirva como fio condutor de um problema de pesquisa, aqui, a trajetória da tradição popular na figura de barro e a localização geográfica dos artistas que, no início, moraram numa mesma rua, o pesquisador precisa respeitar e interagir com o depoente. Na perspectiva da Metodologia da História Oral, é o depoente o autor e o proprietário, se assim pode ser dito, da informação concedida, e só ele pode decidir qual o destino daquela informação, e não o pesquisador que foi apenas o "fiel depositário" do depoimento concedido.

Há também que se considerar que nos depoimentos captados pela metodologia da História Oral, há a presença do passado focado pelo presente, uma vez que é no presente que o depoente fornece sua percepção sobre o passado, sendo, desta maneira, uma abordagem que reposiciona os depoentes no contexto social, valorizando sua memória e seu saber³⁶.

36 BOM MEIHY, J. C. S. Manual de História Oral. 2. ed. São Paulo, Loyola, 1996 p.3

A partir desse raciocínio, pode-se considerar que todos os povos têm direito à sua história, seja ela oficializada e guardada em “lugares de memória³⁷”, tais como museus, arquivos, bibliotecas, monumentos de pedra, etc., seja ela relatada pelos mais velhos por outros meios que não os oficiais, formando uma memória subterrânea que deve, por intermédio do trabalho conjunto de pesquisador e grupo social pesquisado, ser revelada e também valorizada pela sociedade como um todo.

É por meio das descobertas da História do Tempo Presente que se estabelece uma nova discussão: Estaremos vivendo em uma sociedade do esquecimento? Já que as pessoas não se preocupam em guardar na memória fatos e datas, uma vez que a vida moderna nos oferece os “lugares de memória”, não somos mais obrigados a lembrar constantemente o nosso passado e a retransmiti-lo às novas gerações, pois há os lugares que podemos visitar para que possamos nos lembrar dele e profissionais especialmente formados para realizar essas tarefas.

Em contrapartida, as sociedades, nas quais a memória é transmitida pela tradição e guardada por seus membros, são chamadas de "sociedades da memória". O seu passado é transmitido por meio da tradição oral e, até mesmo, de forma material nas maneiras de realizar tarefas e utilizando-se os utensílios. Esses saberes são passados a cada geração pelos mais velhos, que nestas sociedades têm um papel social significativo e importante³⁸.

No caso das Figureiras, podemos perceber que, apesar de haver um número de alfabetizados no grupo, há, ainda, um grupo significativo de semi-alfabetos, capazes de realizar seu trabalho e vender sua produção, mas não

37 VON SIMSON, O R. M. Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento. O exemplo do Centro de memória da Unicamp. In. Arquivos, fontes e novas tecnologias: questões para a história da educação. Bragança Paulista, SP: Universidade São Francisco, 2000 (Coleção memória da educação)

38 VON SIMSON, O R. M. Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento. O exemplo do Centro de memória da Unicamp. In. Arquivos, fontes e novas tecnologias: questões para a história da educação. Bragança Paulista, SP: Universidade São Francisco, 2000 p.65

contam com a escrita como suporte para o registro de sua história. Para este grupo, que é o mais velho, a memória e a oralidade ainda são os suportes das recordações do grupo. Por isso, uma pesquisa qualitativa com o método biográfico é tão importante quando se pretende registrar os processos comunicacionais e a memória deste grupo. Desta forma, podemos entender que, apesar de viverem dentro de uma sociedade da informação e letrada, as Figureiras, ainda, fazem parte de um grupo que vive em parte, sob a égide das sociedades da memória.

Por ser esta uma pesquisa participante, o pesquisador necessita conquistar a confiança dos seus colaboradores e, para tal, deve inserir-se na comunidade. Essa inserção é similar à da pesquisa etnográfica e necessita de um período de ambientação tanto na comunidade como junto aos possíveis depoentes.

A obtenção da confiança ocorre ao longo do tempo, com a construção de laços profissionais e afetivos, o que causa um certo receio nos pesquisadores mais ortodoxos, que preferem a objetividade que conduziria à neutralidade, pois aquela aproxima a fonte do pesquisador numa relação de transparência e confiança que pressupõe maior intimidade, sendo realizada ao longo de vários e repetidos contatos,

"[...] para que se estabeleça um clima de confiança sem o qual o trabalho é impossível, a grande quantidade de colóquios para se conseguir uma narração integral, vemos que esta técnica de estudo é das que consomem tempo e das que mais vagar e paciência requerem; o trabalho não pode ser feito de maneira intensiva - longas entrevistas para esgotar rapidamente o assunto - porque os detalhes se perdem e o cansaço do pesquisador e do informante deforma o relato."(QUEIROZ, 1995 p. 158)

No caso da pesquisa com as Figureiras, a confiança e a intimidade precisaram ser construídas com um grupo grande de indivíduos, pois a comunidade, apesar de estar, em sua maioria, reunida em uma associação, localizada numa mesma região geográfica, possui singularidades internas que

precisam ser respeitadas pois são notáveis e preciosas para a pesquisa.

A forma encontrada para estabelecer essa parceria foi realizar visitas constantes, periódicas e dirigidas, isto é, a cada contato que era realizado, em intervalos regulares, uma nova proposta de trabalho conjunto era apresentada e posta em prática. Sua duração era previamente comunicada ao grupo, e os sucessivos retornos eram programados de comum acordo e cumpridos por todos os envolvidos. Desse esforço pela constância, foi crescendo, no grupo pesquisado, o respeito para com o trabalho, o que resultou em igual compromisso por parte dos colaboradores

Os primeiros contatos ocorreram com as mais conhecidas Figureiras, as irmãs Santos. Eram três irmãs que produzem figuras de barro desde a década de 1940. Uma delas, Edtih, faleceu em 1997, e as outras duas Cândida e Luiza continuam a produzir sua arte. Foi por meio do contato com as duas irmãs que o trabalho começou com uma conversa que se transformou na “Entrevista Zero”. Essa “Entrevista Zero” é uma conversa preliminar com pessoas que representem diferentes visões e olhares sobre a realidade a ser pesquisada. Com aquilo que se obtém nessa entrevista é possível subsidiar a pesquisa com informações sobre as relações internas da comunidade e referendar os pesquisadores dentro do grupo, para que sejam negociados entre estes e a comunidade estudada, a partir de critérios objetivos e claros, os nomes dos representantes das várias visões do grupo, com o objetivo de dar vazão ao maior número de versões sobre o universo da pesquisa. Somente após essa “Entrevista Zero” é que foi possível conhecer as relações sociais do grupo e as suas divisões internas. Foi nessa entrevista que as diferentes lideranças se manifestaram e que o princípio da construção da relação de pesquisa pôde ser efetuado.

Após a “Entrevista Zero” o contato com o grupo foi realizado de maneira periódica e constante e com a proposição de um trabalho em parceria que

resultava tanto em uma colaboração para com a pesquisa como com o retorno de produtos midiáticos necessários ao grupo. Um deles ocorreu em 2001, com um pedido para a elaboração de um pôster explicativo, bilíngüe, da atividade das artistas. Esse pôster foi elaborado em parceria com outros professores do Departamento de Comunicação Social da Universidade de Taubaté. Foi impresso pela Universidade e entregue para a comunidade no início de 2002. O pôster, como pudemos perceber, era uma necessidade do grupo para a divulgação de seu trabalho, diante da percepção de uma clientela de visitantes estrangeiros que vêm a Taubaté, e, também, passou a constituir um material de apoio em feiras e exposições realizadas em várias cidades do país e das quais as figureiras participam.

Em 2003 foi proposta a realização de um catálogo fotográfico das artistas e para tal foram executadas sessões de fotografias das artesãs e de suas peças. Nessa etapa, o envolvimento de outros professores e profissionais da fotografia foi necessário, e a relação de pesquisa construída, foi de extrema importância, pois foi o maior facilitador das sessões de foto e da cessão das peças para serem fotografadas em estúdio profissional, para se obter melhor qualidade. O empréstimo das peças foi, segundo relatos do grupo, um fato inédito, que demonstra a confiança construída e o entendimento da seriedade da pesquisa, por parte dos pesquisados. Como última etapa na pesquisa, foi realizado um audiovisual que será anexado a esse trabalho que contou em todas as etapas com a participação das figureiras, que entenderam a sua importância e o valor de um produto midiático como esse.

Com a construção da relação de pesquisa, os depoentes sentiam-se à vontade para receber o pesquisador em suas casas e em seus ateliês, inclusive trocavam confidências a respeito das diversas relações existentes dentro da comunidade (parentescos, conflitos e intimidades).

Esses relatos sobre as relações internas do grupo, apesar de não poderem

ser documentados e nem estarem previstos no corpo do trabalho final, foram registrados em diário de campo e se mostraram de muita ajuda na composição de uma rede de filtros de análise, o que permite, atualmente, uma abordagem menos ingênua do objeto de pesquisa, e, também, possibilita uma leitura mais criteriosa das entrelinhas dos depoimentos concedidos. Essa nova percepção do trabalho faz com que os resultados da pesquisa, ao serem organizados, possam assumir um caráter objetivo, que os transforma em documentos válidos e adequados para uso em uma produção de conhecimento.

Nos depoimentos, é possível perceber a riqueza artística e a diversidade cultural das Figureiras, pois cada uma delas tem seu próprio jeito de confeccionar suas peças, tanto na modelagem, como na expressão artística. Para muitas das colaboradoras, a relação com as figuras passa pela construção de uma identidade e de uma auto-estima: consideram-se pessoas produtoras de arte e capazes de obter pagamento pela atividade artesanal, o que gera uma autonomia e até o sustento da casa, com a venda das figuras.

“Acho que pra nós tem outra cara, sabe? A gente faz porque gosta. E aprendia naquela brincadeira de criança. Então, a gente não considera isso, a gente faz porque gosta. Porque é paixão mesmo. Eu costumo dizer que pra mim era uma brincadeira que virou profissão. Então eu não me acho assim, artista, eu não.” (Aparecida Josiane Sampaio – p. 5 – 2005)³⁹

Esse trabalho exige do pesquisador uma posição ética quanto à guarda e à divulgação dos produtos gerados pela pesquisa, precedida da participação do depoente na revisão do texto e de sua autorização para publicação.

O depoente passa a ser parceiro na pesquisa, um cidadão, com uma história de vida, com função social e uma visão de mundo diferente da nossa, que precisa ser compreendida e respeitada em seu contexto.

³⁹ Entrevista concedida para a realização deste trabalho. Todas as entrevistas feitas para este trabalho serão apresentadas neste formato – nome completo do artista, página da transcrição e ano. A íntegra das transcrições pode ser encontrada nos anexos.

A metodologia da História Oral comprova-se como instrumento eficaz de pesquisa participante, por permitir o intercâmbio de experiências. No momento do depoimento, é possível trazer à tona memórias esquecidas. Esse fenômeno ocorreu na pesquisa, quando, por exemplo, durante um depoimento, uma figureira nos informou que seu aprendizado foi tardio, mas que, ao dedicar-se às figuras e receber pelo trabalho executado, passou a sentir-se melhor e conquistou independência financeira em relação ao marido, conseguindo, assim, obter seu respeito e admiração, passando a ter voz ativa dentro de sua casa, diante dos filhos e netos. Essa consciência só se deu por ocasião do depoimento concedido para a pesquisa, na qual ela pôde constatar, ao abordar o assunto da independência financeira, a sua realização, o que gerou nela, naquele momento, ou seja, na hora do relato, imenso orgulho e satisfação, que aumentaram sua auto-estima⁴⁰.

Isto comprova que o método biográfico, além de gerar um documento que mostra quem são “as Figureiras de Taubaté”, também serve ao propósito de aclarar sua trajetória de vida, perante um ouvido atento e assim compreender seus papéis sociais, gerando um sentimento de pertença e cidadania.

A relação de pesquisa construída ao longo do tempo conseguiu, apesar da diferença social e cultural entre pesquisador e pesquisados, uma aproximação em nível de colaboração para a consecução da pesquisa pelo envolvimento do observador no dia-a-dia do observado de maneira que, a partir de um certo ponto da pesquisa, não houvesse mais reservas nem preconceitos entre eles, mas o claro objetivo de colaboração com o resultado final da pesquisa e seus produtos, que serão devolvidos para o grupo estudado na forma de maior conhecimento sobre si mesmos. Criou-se assim o que Portelli (1997) conceitua como uma “Comunidade de Destino”⁴¹.

40 Esta entrevista foi concedida por Valentina Viviane de Moura em 2001 para o grupo de Pesquisa do qual faço parte.

41 PORTELLI, A Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade In. Projeto História, São Paulo (14) fevereiro de 1997

Essa devolução dos resultados finais da pesquisa deve sempre ocorrer por meio de produtos acessíveis à comunidade estudada. No caso dessa pesquisa, pretendemos apresentar um audiovisual, baseado nos depoimentos colhidos, que retrate tanto a história quanto o sentimento de ser figureiro, presentes na experiência criativa e técnica de elaboração de suas peças. A divulgação desse documentário servirá tanto para reforçar o sentimento de pertencimento das Figureiras ao próprio grupo quanto externar para a sociedade mais ampla quem é esta comunidade, fornecendo meios midiáticos nos quais o grupo teve participação efetiva para divulgar suas raízes e valorizar seu modo de vida.

Colaboradores da pesquisa

Por ser esta uma pesquisa participante que utiliza o método biográfico, foi necessário coletar os depoimentos orais de um grupo definido de artesãos no período de sua realização. Cada colaborador foi escolhido com base em critérios elaborados de acordo com idade, gênero (apesar de haver uma maioria de mulheres, há um número importante de homens), local de moradia e processo de aprendizado (seja por via familiar, seja pela instrução por um outro artista). Segundo o método empregado, cada colaborador deve ser qualificado, para que sua importância, no processo de pesquisa, possa ser compreendida dentro de um contexto sócio-histórico.

Escolhemos para formar o grupo de colaboradores de pesquisa nove artistas que serão apresentados, a seguir, em ordem alfabética:

Nome - Ângela Lúcia Sampaio

Apelido - Ângela

Idade – 47 anos

Local de Residência – Rua da Imaculada

Tempo no exercício da arte figureira – 38 anos

Ligada à associação - sim

Descendente de família de Figureiras - sim

Nível educacional – primário completo

Opção religiosa - Católica

Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) – não exerce



Ângela Lúcia Sampaio é filha de figureira e faz figuras desde que aprendeu com a mãe e com a avó. Transmite seus conhecimentos para a filha.

Nome - Aparecida Josiane Sampaio
Apelido - Josi
Idade – 48 anos
Local de Residência – Rua da Imaculada
Tempo no exercício da arte figureira – 40 anos
Ligado à associação - sim
Descendente de família de Figureiras - sim
Nível educacional – Superior incompleto
Opção religiosa - Católica
Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) - Presidente da Associação

Aparecida Josiane Sampaio é filha de figureira e faz figuras desde menina, aprendeu a arte com sua mãe e avó. É associada e fundadora da Casa do Figureiro e, em 2006, foi eleita presidente da associação. Foi responsável pelos cursos de modelagem em argila na Casa do Figureiro enquanto eram oferecidos, atualmente transmite seus conhecimentos aos companheiros figureiros e seus filhos.



Nome - Décio de Carvalho Junior

Apelido - Décio

Idade – 37 anos

Local de Residência – Rua Ernesto Floriano de Souza (Próximo à Imaculada)

Tempo no exercício da arte figureira – 25 anos

Ligado à associação - sim

Descendente de família de Figureiras - não

Nível educacional - Ensino Médio completo

Opção religiosa – Sei Cho-No-Ie

Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) – é diretor ativo



Décio de Carvalho Junior é figureiro desde os 12 anos de idade e começou a fazer figuras após ter sido aluno da Escola de Artes Fêgo Camargo. Aprendeu a técnica da arte figureira com as irmãs Santos. Costuma pedir auxílio à sobrinha quando tem encomendas grandes e desta maneira vai transmitindo seus conhecimentos às novas gerações. Trabalha como voluntário na Associação de Cegos São Rafael oferecendo cursos de modelagem em argila para deficientes visuais.

Nome - José Eduardo Leite Santos
Apelido - Eduardo
Idade – 41 anos
Local de Residência – Rua Imaculada
Tempo no exercício da arte figureira – 33 anos
Ligado à associação - não
Descendente de família de Figureiras - sim
Nível educacional – Ensino Médio completo
Opção religiosa – Neo-pentecostal – Evangelho Pleno
Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) – Líder de Música na sua Congregação Religiosa

José Eduardo Leite Santos é de família de figureiros, seu pai é figureiro e suas tias são as irmãs Santos. Faz figuras desde menino e não faz parte da associação. Dedicar parte de seu tempo oferecendo cursos de modelagem em argila em escolas para crianças e adultos. Também ensina seus filhos em casa.



Nome - José Francisco Justen

Apelido – Chico Justen

Idade – 56 anos

Local de Residência – Praça Maria Rita Roviada – CECAP/ Quiririm

Tempo no exercício da arte figureira – 36 anos

Ligado à associação - não

Descendente de família de Figureiras - não

Nível educacional – superior incompleto

Opção religiosa - Católico

Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) - não



José Francisco Justen é figureiro na cidade de Taubaté, mas não faz parte da associação e nem é morador da Rua da Imaculada. Ele faz figuras desde 1971 e desenvolveu uma carreira independente das figureiras da Rua Imaculada. Já ofereceu cursos particulares e em escolas, hoje em dia não tem aprendizes.

Nome - Ismênia Aparecida Santos

Apelido - Ismênia

Idade – 56 anos

Local de Residência – Rua Imaculada

Tempo no exercício da arte figureira – 48 anos

Ligado à associação - sim

Descendente de família de Figureiras - sim

Nível educacional – Primário completo

Opção religiosa - Católica

Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) – sim – foi presidente de 2004 a 2006.



Ismênia Aparecida Santos é filha de figureira, faz figuras desde os sete anos de idade e, ao ficar viúva, passou a sustentar os filhos e a casa com o comércio de figuras no Mercado Municipal. É fundadora da associação e foi sua presidente até 2006. Ensinou os filhos e a nora e atualmente transmite seus conhecimentos aos netos.

Nome - Maria Cândida Santos

Apelido - Cândida

Idade – 73 anos

Local de Residência – Rua Imaculada

Tempo no exercício da arte figureira –67 anos

Ligado à associação - não

Descendente de família de Figureiras - sim

Nível educacional - Primário

Opção religiosa - católica

Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) – sim – foi fundadora da associação

Maria Cândida Santos é umas das figureiras mais velhas e junto com suas duas irmãs, Edith e Luíza, participou de exposições e feiras, promovidas pelo professor Rossini Tavares de Lima. Seu pavão branco com cauda caída foi escolhido como símbolo do artesanato paulista pela SUTACO (Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades).



Nome - Maria Luíza Santos Vieira

Apelido - Luíza

Idade – 78 anos

Local de Residência – Rua Imaculada

Tempo no exercício da arte figureira – 71 anos

Ligado à associação - não

Descendente de família de Figureiras - sim

Nível educacional - Primário

Opção religiosa - católica

Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) – sim – foi fundadora da associação e sua primeira presidente



Maria Luíza Santos Vieira é uma das figureiras mais velhas em atividade e é irmã de Cândida. Foi fundadora e primeira presidente da associação e também foi quem batizou a Casa do Figureiro com o nome de Maria da Conceição Frutuoso Barbosa, que segundo a lenda foi quem introduziu a atividade figureira no bairro. Atualmente está afastada da associação. Gosta de ensinar e por ter ensinado muitas figureiras é muito respeitada. Hoje em dia ensina as sobrinhas.

Nome - Vagner Santos Campos

Apelido - Vagner

Idade – 33 anos

Local de Residência – Rua Imaculada

Tempo no exercício da arte figureira – 19 anos

Ligado à associação - sim

Descendente de família de Figureiras - sim

Nível educacional – superior incompleto

Opção religiosa - Católico

Exercício de liderança – (Na associação/religiosa/política) – não exerce

Vagner Santos Campos é filho de Ismênia e faz figuras desde menino, mas intensificou sua atividade já adulto. Atualmente vive do comércio das figuras e é sócio da Casa do Figureiro. Seu filho aprendeu com ele a arte figureira.



Capítulo 3

O Vale do Paraíba Paulista e a tradição ceramista

O Vale do Paraíba Paulista é uma região definida geograficamente pelo vale que se forma às margens do Rio Paraíba do Sul. O rio nasce na Serra do Mar, entre as cidades de Paraibuna e Jacareí, com a união dos rios Paraitinga (que nasce no município de Cunha mais ao norte) e Paraibuna (que nasce a poucos quilômetros na cidade de Paraibuna), desce em direção sul, rumo à cidade de São Paulo mas, em Mogi das Cruzes ele muda seu curso e segue no sentido norte, e, desta forma, percorre 1.150 quilômetros até sua foz no estado do Rio de Janeiro, na cidade de São João da Barra. A leste, é limitado pela Serra do Mar e a oeste pela Serra da Mantiqueira. Esta região compreende uma área de 57 mil quilômetros quadrados, e 37 municípios, que segundo a maioria dos geólogos foi no passado um grande lago.

As formações geológicas da região são compostas de solos argilosos em toda a extensão do vale formado às margens do rio. Este tipo de solo é a matéria prima para a obtenção da argila que é por sua vez o principal material constituinte das peças de cerâmica.

Segundo Cláudia Moreira Queiroz (2006) as características do solo da região do Vale Paulista do Rio Paraíba são:

“- Latossolo Vermelho – Amarelo álico (Lva9) – solo ácido, drenado e argiloso, formados a partir de sedimentos do Terciário e, às vezes, se superpõe a uma camada descontínua de argila impermeável. Ocorrem com grande expressão nos tabuleiros associados aos Podzólicos álicos vermelho-amarelos na depressão do médio rio Paraíba do Sul em relevo plano e suavemente ondulado. Apresenta baixa fertilidade natural.

- Podzólico Vermelho – Amarelo álico (Pva5) – solo argiloso de atividade baixa e com um conteúdo de argila moderado. O solo de

horizonte B é mineral e com argila de atividade baixa. O horizonte A é moderado e proeminente. A textura é arenosa ou média, ocorrendo mudança textural abrupta, enquanto que o B é vermelho-amarelo, com baixos teores de óxidos de ferro. Situa-se em áreas de relevo forte ondulado e montanhoso.

- Podzólico Vermelho – Amarelo álico (Pva18) – solo argiloso de atividade baixa com textura argilosa a muito argilosa, não apresentando fase rochosa, contendo latossolo orgânico de relevo fortemente ondulado.

- Hidromórficos-Glei Húmico álico argiloso (HGHa2) – solos húmicos álico argiloso, argiloso de baixa atividade, orgânico álico, com relevo plano. É pouco profundo, apresenta horizonte A com alto teor de matéria orgânica, seguido de horizonte gleizados, produto da influência do lençol freático, e se localizam em áreas mal drenadas. É espesso, cinza devido à acumulação de matéria orgânica de vegetais. Os subsuperficiais também são cinza, argiloso e estrutura maciça, resultado da atividade orgânica natural e sedimentação de produtos aluviais argilosiltosos.

- Orgânicos (Hod) – solo rico em matéria orgânica vegetal e de origem diversa, em estado de semi decomposição, mal drenado e situado nas áreas de acumulação, sobre os depósitos de sedimentos flúvio-lacustres.”(QUEIROZ, 2006 p. 38)

Esta configuração geológica permitiu, desde a primeira ocupação humana na região, em períodos pré-históricos, o florescimento da atividade ceramista. Os registros arqueológicos apontam para uma povoação que antecede, em muitos anos, a colonização européia durante o final do século XVI. Algumas peças, já datadas, indicam a presença humana na região por volta do século XV. Segundo Wagner Gomes Bernal (1999), no século XVI, com a chegada dos primeiros colonizadores brancos, a existência de grupos indígenas na região já era relatada,

mas os estudos arqueológicos são poucos e não dão conta da riqueza histórica e cultural dos primeiros habitantes do Vale do Paraíba.

“A presença de indígenas no Vale do Paraíba já é reconhecida desde o século XVI, quando cronistas, missionários e viajantes se empenharam em percorrer os caminhos da Capitania de São Vicente, efetuando registros sobre os nativos que ocupavam a região” (BORNAL, 1999 p. 02)

Solange Bezerra Caldarelli (2003) cita vários autores que se dedicaram a estudar os vestígios arqueológicos da região, mas indica a dificuldade ainda encontrada para precisar com exatidão as épocas de povoamento e, principalmente, quais grupos são antecedentes e quais são contemporâneos. Ela cita os trabalhos de Tibiriçá (1936); Cropani (1949); Maranca (1969); Camargo e Camargo (1990) e Blasi e Gaisler (1991).

“Portanto a bibliografia, inicialmente consultada mostrava a ocupação do Vale do Paraíba por populações indígenas culturalmente diversificadas, nada havendo que indicasse se chegaram ou não a coexistir.” (CALDARELLI, 2003 p. 5)

Essa dificuldade impede que os pesquisadores possam determinar a evolução da ocupação humana na região e também as influências culturais que os diversos grupos sofreram ao longo do tempo. Entretanto, de qualquer forma, os achados arqueológicos são o registro de que a região do Vale do Paraíba foi habitada e que seus moradores desenvolveram sistemas culturais que utilizaram a cerâmica para a produção de utensílios com a aplicação de técnicas de manuseio e cozimento do barro.

A cerâmica da região, nos sítios arqueológicos, percorre três fases distintas: a primeira é anterior à chegada do europeu; a segunda engloba os primeiros contatos entre brancos e índios; e a terceira é marcada pela presença de material industrializado. Porém, segundo Cláudia Moreira Queiroz (2006). essas fases ainda não são suficientes para determinar uma cronologia da evolução da

cerâmica na região.

“Nas últimas décadas, uma série de estudos sobre a cerâmica colonial, dita histórica, foram realizados, tendo sempre como referência para análise, teorias baseadas em abordagens descritivas, ocasião em que eram criadas tipologias para se enquadrarem os artefatos, visando sempre sua origem, difusão e cronologia, o que acabou resultando em tradições e fases. Apesar da importância desses trabalhos, outras abordagens começaram a ser desenvolvidas, norteadas pelas mais diversas orientações metodológicas e teóricas, buscando compreender o modo de vida das sociedades ceramistas e propondo questionamentos a respeito de sistemas socioculturais para além dessas cronologias. No Brasil, temos como exemplos trabalhos de alguns pesquisadores em sítios arqueológicos pré-coloniais como La Salvia e Brochado (1989), Wust (1990), Robrahn-González (1996) e outros (ZANETTINI, 2006)”(QUEIROZ, 2006 p. 145)



Ilustração 1 - filete digitado⁴²



Ilustração 2 - ponteados

⁴² Estas ilustrações foram cedidas por Claudia Moreira Queiroz e fazem parte de sua dissertação de mestrado. Representam os tipos de cerâmica indígena encontradas nos sítios arqueológicos de Jacareí, no Vale do Paraíba Paulista.



Ilustração 3 – inciso circular e estocado



Ilustração 4 – corrugado



Ilustração 5 - espatulado



Ilustração 6 - incisa retilínea

O Vale do Paraíba Paulista apresenta dois grupos ceramistas primitivos, o Aratu e o Tupi-guarani. Queiroz (2006) destaca as diferenças no modo de produção cerâmica destes dois grupos, e Caldarelli (2003) afirma que os estudos, até o momento, não permitem conhecer se eles foram ou não contemporâneos. De qualquer maneira, as características dos modos de produção de cada grupo indicam um conhecimento das técnicas cerâmicas e, principalmente, da aplicação da argila na confecção das peças.

Os artefatos Aratus são melhor trabalhados e demonstram um cuidado na confecção com peças de argila finas e alisadas, enquanto os Tupi-guaranis são mais grosseiros e apresentam ranhuras e desenhos esculpidos nas peças. Os Aratus estão mais presentes na região sul do Vale do Paraíba, entre Jacareí e São

José dos Campos. Os Tupi-guarani estão mais dispersos e são encontrados entre Jacareí e Queluz mais ao norte. Os estudos com a cerâmica pré-colonial na região são prejudicados pelo crescimento das cidades e pelo maior interesse nos estudos sobre a entrada da cerâmica importada da Europa.

“Contudo, o número de estudos direcionados à cerâmica produzida no Brasil, após o contato do europeu com o índio, é menor perante os trabalhos com material importado após 1500, no caso a faiança e porcelana. Quanto à cerâmica nacional, entre os poucos trabalhos que se voltaram para tal análise, podemos citar a obra pioneira de Herta Scheuer, em 1982, e estudos realizados, como de Marcos Torres, sobre a cerâmica de Goiás em 2000; de Morales, em 1999, sobre a louça de Jundiá e a pesquisa de Caldarelli, com análise de material arqueológico de sítios no Vale do Paraíba em 2003. Até então, os trabalhos de análise da cerâmica eram norteados pelas classificações definidas, ainda no final da década de 1960, pelo PRONAPA, Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas, o qual incluía essa cerâmica à Tradição Neobrasileira, caracterizada por “decorações escovada, corrugada, digitada, ponteadas e incisões, além de apresentarem asas, bases planas ou em pedestal” (BROCHADO, 1969).”(QUEIROZ, 2006 p. 145-146)

Muitos historiadores abordam o contato entre os índios e os colonizadores europeus no Brasil como um dos fatores da construção da nossa nacionalidade. São muitos os relatos de intercâmbios entre os dois grupos e o aprendizado constante entre eles. Acreditamos que este intercâmbio também ocorreu na tradição ceramista e que os colonizadores brancos do Vale do Paraíba encontraram na região a matéria-prima para a confecção de inúmeras peças cerâmicas que uniram os conhecimentos dos povos primitivos e dos novos moradores brancos. Queiroz (2006) aborda esta característica ao comentar a chamada cerâmica neobrasileira.

“Ampliando este conceito, Chmyz definiu a cerâmica neobrasileira como uma tradição cultural, cuja produção se deveu a grupos neobrasileiros ou caboclos, com a finalidade doméstica, combinando técnicas indígenas e de outras procedências, apresentando decoração corrugada, escovada, incisa, aplicada, digitada, roletada, com asas, bases planas ou em pedestal, cachimbos angulares, discos perfurados. Foram, ainda, criadas fases para alguns estados como: fase Canguçu, Bojuru, Faxinal, Monjolo, Rio Pardo e Redenção no Rio Grande do Sul, Assuna e Lavrinha para o Paraná, Parati e Calundu no Rio de Janeiro e Moedi, no Espírito Santo.”(QUEIROZ, 2006 p. 146)

Toda a produção cerâmica da região, que é anterior à colonização portuguesa, isto é, anterior ao século XVI, foi encontrada esparsa pela região e ainda carece de estudos mais aprofundados. A cidade de Jacareí possui um núcleo de pesquisa arqueológica estruturado e tem apoio do poder público para a coleta de material nos diversos sítios do município. Bernal (1999) fala especificamente de quatro deles, Queiroz (2006) estudou exclusivamente um sítio que não havia sido mencionado por Bernal (1999) e Caldarelli (2003). Esta última foi responsável pela coordenação dos estudos em sítios encontrados durante a construção da Rodovia Carvalho Pinto, estendendo assim as áreas de pesquisa para as cidades de São José dos Campos e Caçapava. Há ainda registros na cidade de Aparecida, e o material coletado está guardado no Museu de Antropologia da Basílica Nacional. No entanto, o material desse Museu ainda não foi totalmente estudado. Esses achados arqueológicos indicam e registram a presença de uma sociedade ceramista anterior à chegada do europeu, e colocam o Vale do Paraíba como região produtora de cerâmica desde tempos pré-históricos. Os pesquisadores do tema utilizam os escritos dos primeiros viajantes europeus por esta região para conhecer as diversas etnias que a habitavam.

“A bibliografia etnohistórica, por sua vez, relatava que, no início do

século XVI, o vale do Rio Paraíba do Sul, em território paulista, era ocupado certamente por índios pertencentes às famílias lingüísticas Tupi-guarani e Puri, sendo freqüentes as menções a grupos guaramomis, maramomis, muiramomis ou geromomis e guarus, guarulhos ou gurumirins, de família lingüística incerta.

O encontro de sítios arqueológicos indígenas era portanto previsível, e esperava-se poder contribuir com um esclarecimento de uma situação nitidamente confusa, qual seja: quais as tradições arqueológicas indígenas presentes no Vale do Paraíba; a que sociedades/etnias se relacionavam e que relações mantiveram entre si e, posteriormente, com o colonizador.”(CALDARELLI, 2003 p. 5)

Os diferentes estudos da arqueologia do Vale do Paraíba Paulista mostram que a tradição ceramista da região vem-se transformando, ao longo do tempo, pela aquisição de novas técnicas produtivas e pela adaptação das populações aos seus usos e necessidades, impostas pela condição econômica dos primeiros anos do século XVII na região, a qual serviu durante muito anos de área de passagem entre o planalto paulista (vila de São Paulo) e o sertão (Minas Gerais) na busca por riquezas e apresamento de índios.

“Durante o período colonial, diversas povoações localizavam-se ao longo do rio Paraíba e dos caminhos por ali existentes. O aglomerado de habitantes, com suas moradias e afins, faziam parte de um vale pobre, isolado do contexto sócio econômico da Colônia. Pode-se dizer que foram os tropeiros, comerciantes ambulantes, os responsáveis por parte da expansão e desenvolvimento do Vale do Paraíba e outras regiões. Das antigas trilhas indígenas e dos missionários jesuítas, surgiram os caminhos percorridos pelos tropeiros, responsáveis pelo transporte de mercadorias nos primeiros cinco séculos de atividade econômica no Brasil, pela implantação de estradas e, conseqüentemente, pelo surgimento de novas

idades.”(QUEIROZ, 2006 p. 46)

A importância geográfica do Vale do Paraíba Paulista, dentro do processo histórico de desenvolvimento paulista, é reconhecida por muitos autores, e esta região é sempre destacada enquanto área de crescimento populacional e desenvolvimento econômico. O período de maior destaque é o ciclo cafeeiro no século XIX e o início do processo de industrialização do estado de São Paulo (RICCI, 2002). Conforme já comentamos, os trabalhos históricos, que abordam o período que antecedeu à chegada do branco a esta região são poucos e, em especial, aqueles que tratam da produção ceramista nativa na região. Os registros mais encontrados são na verdade da produção cerâmica já influenciada pela ação do europeu e um pouco mais modernas.

“Apesar de bastante escassas, existem informações sobre algumas zonas produtoras de cerâmica na região do Vale do Paraíba.

Na década de 1940, Ruy Tibiriçá apontou dois centros produtores da louça de barro na região. Um deles localizava-se em São José dos Campos e era caracterizado pela cerâmica pintada, fabricada por caboclos que mantinham, ainda, a tradição indígena, não utilizavam a roda de oleiro e conservavam alguns motivos artísticos indígenas como círculos, ponteados, os “VV” e a cruz circunscrita. Usavam também motivos como flores silvestres, dentre os quais se destacava a da pacová, abundante na região.

O segundo centro cerâmico, apontado pelo autor foi Jambeiro, que se destacou na produção de cachimbos feitos à mão, sem auxílio de forma. Apesar de minúsculos, o ceramista aproveitou o pouco espaço disponível empregando uma decoração variada e de alto bom gosto. A argila utilizada era finíssima, os desenhos eram feitos em alto relevo, bem cozidos e sem asperezas.”(QUEIROZ, 2006 p. 147)

São estes poucos estudos, entretanto, que nos fornecem pistas de que a

tradição ceramista da região do Vale do Paraíba Paulista data desde a chegada dos primeiros habitantes, que descobriram as características da argila da região, os quais desenvolveram uma técnica cerâmica própria. Podemos, inclusive, afirmar que os grupos de colonizadores europeus, que começaram a habitar a região, a partir do século XVII, tiveram contato com as populações indígenas, como é relatado pelos historiadores com relação à caça e apresamento dos nativos para o trabalho escravo. Como exemplo registrado do constante contato entre brancos e nativos, podemos citar o episódio, conhecido por “Confederação dos Tamoios”. Este episódio, que teve seu desfecho na cidade litorânea de Ubatuba, serve para reforçar a existência de uma sociedade indígena bastante desenvolvida e articulada que foi capaz de esboçar um movimento de revolta e resistência ao colonizador. Teve como desfecho um tratado que apaziguou os índios e com o tempo os expulsou da região. (PAULA, 1984). A paz com os índios do Vale do Paraíba ocorreu antes do século XVIII, pois não há relatos de revoltas ou guerras indígenas nesta região durante o período de mineração. E, atualmente, as aldeias indígenas da região estão localizadas entre Cunha e Paraty. São duas aldeias de origem Guarani que produzem artesanato para sua sobrevivência.

“A cerca de 60 km da cidade de Cunha, pela Serra do Quebra-Cangalha, existem hoje duas aldeias tupi-guaranis, situadas em Reservas Florestais Federais, no município de Paraty. A primeira, denominada Araponga, na Vila do Patrimônio, possui 223,61 hectares de terra e 40 índios. A segunda é a aldeia de Paraty-Mirim, e possui 79,19 hectares e 100 índios. Ambas estão ligadas com a aldeia Bracuhy (2.106 hectares e 300 índios), em Angra dos Reis. Os índios Mbyá – aos quais pertencem as aldeias de Paraty – desenvolveram várias estratégias para conservar suas tradições culturais e religiosas, garantindo sua multiplicação enquanto povo e etnia.

Podem ser vistos pela estrada Rio-Santos, diariamente em Paraty e

algumas vezes em Cunha, vendendo seu artesanato de cestaria, arcos, flechas e animais da floresta como onças, tatus e macacos, talhados na madeira.” (MAIA & MAIA, 2000 p. 96)

A convivência entre índios e brancos, nesta região, bem como em outras do Brasil, foi um dos fatores que facilitou a expansão da colônia em direção ao interior, e o que possibilitou a constante troca de conhecimentos entre os dois grupos, sendo que o branco europeu aprendia com o nativo os caminhos, o uso das ervas e plantas comestíveis, os locais de descanso e também como obter as matérias-primas para a fabricação de seus utensílios. Entre os utensílios havia aqueles feitos de cerâmica, que serviam para diversos propósitos, tais como panelas, pratos, cabaças e vasos para o transporte de líquidos. Desta maneira, o europeu não apenas aprendia com os nativos, como também adaptava o seu conhecimento prévio à realidade local. Isto pode ser destacado na introdução de muitas técnicas cerâmicas que trouxeram da Europa, criando aqui novas peças de faiança e porcelana.

“Os produtos de faiança são feitos de argila de grande plasticidade, cozidos à baixa temperatura, porosos e resistentes, cobertos por esmalte opaco, que se destaca da base como se fosse uma pele, o que torna fácil a sua identificação.

Fabricada e comercializada por vários países, começou a ser produzida e exportada por Portugal para o Brasil desde a segunda metade do século XVI até início do XIX. A partir daí, devido ao início da produção da faiança fina na Europa, perde seu mercado, pois o novo produto torna-se a louça comum utilitária de maior acessibilidade.

De acordo com sua origem, recebeu diversos nomes e foi produzida no Brasil desde o século XVIII, sendo conhecida como meia faiança, apresentando esmalte de menor qualidade que as importadas.”(QUEIROZ, 2006 p. 165)

Os diversos sítios arqueológicos da região do Vale do Paraíba Paulista mostram a utilização de peças cerâmicas com muitas utilidades ao longo da evolução histórica da região, entretanto, em nenhuma delas foram encontradas peças artísticas ou decorativas. Todas as peças, ou fragmentos de peças, encontradas são utilitárias⁴³. Estes resultados das pesquisas arqueológicas não indicam, entretanto, que os moradores da região não tenham produzido peças decorativas, também não é possível determinar como estas peças seriam e quais seriam os seus usos.

A cerâmica decorativa é relativamente nova na região. Ela se desenvolveu a partir das peças devocionais e santos de argila que enfeitavam os altares domésticos dos moradores da região. Esta tradição, que remonta ao período dos primeiros assentamentos brancos e católicos, no século XVII, intensificou-se com o ciclo mineiro e, principalmente, com o episódio da pescaria da imagem de Nossa Senhora da Imaculada Conceição no rio Paraíba em 1717, que foi rebatizada de Nossa Senhora Aparecida.(MACHADO, 1983)

Segundo Eduardo Etzel (1985), é somente depois do advento do achado da imagem de Nossa Senhora, nas margens do rio Paraíba na vila de Guaratinguetá, na região que hoje existe a cidade de Aparecida, que se intensifica o comércio de peças de barro. No princípio, pequenas reproduções da imagem encontrada, depois uma infinidade de imagens de santos e por final a adoração da Sagrada Família (o menino Jesus, Nossa Senhora e São José). O movimento intenso deromeiros e mercadores de lembranças gerou uma categoria de artesãos, “os santeiros”, que vieram trabalhar na região, e, como seu trabalho dependia tanto do público comprador quanto da matéria-prima (o barro), eles se instalaram próximos aos ceramistas tradicionais que compunham um grupo espalhado pela região que vai desde a divisa do estado de São Paulo com o estado do Rio de Janeiro, na cidade de Queluz, até o início geográfico do Vale do Paraíba Paulista, em Jacaref.

43 Esta informação foi obtida no dia 01 de fevereiro de 2007, em entrevista com Wagner G. Bornal e Claudia M. Queiroz

São muitos os relatos de ceramistas e figureiros nesta região.

“No Vale do Paraíba e Litoral Norte de São Paulo, sucederam-se gerações de santeiros - assim conhecidos, como o "Chico Santeiro" de Aparecida - ou figureiros, pois sua arte se desdobra na criação de outras figuras ou conjuntos delas (presépios, procissões, bandas e desfiles), exatamente como no Nordeste, embora mais pobres. O mercado de Taubaté é o centro de comercialização desses produtos. Em 1961, faleceu em São José dos Campos, aos 90 anos, Maria Fróes, talvez a última das grandes figureiras do Vale do Paraíba. Ela modelou em barro e pintou em cores vivas o "galinho do céu", uma das nossas aves, também conhecida como "pavãozinho", que se tornou um dos protótipos da simbologia folclórica brasileira.”
(DAMANTE, 1980 p.41)

Desta forma, podemos falar em uma tradição cerâmica regional, quando ligamos as características do solo do Vale do Paraíba, como sendo uma fonte de argila de qualidade, e os vários achados arqueológicos que apontam para uma produção cerâmica, que data de períodos anteriores à chegada do europeu. E também podemos ligar esta tradição as muitas ondas colonizadoras que, juntamente com as novas etnias, trouxeram novas técnicas de tratamento e manuseio do barro. Ademais é importante destacar a introdução das peças cerâmicas devocionais que podem ser a origem, pelo menos nesta região, da cerâmica decorativa.

Durante muito tempo, os artesãos do Vale do Paraíba trabalharam com a argila para confeccionar os muitos utensílios domésticos que se fizeram necessários para a vida cotidiana da população local. Seu trabalho seguiu sendo importante até a primeira metade do século XX, quando a industrialização e o acesso à importação introduziram os utensílios em alumínio e aço. É neste período que os santeiros ganharam um maior reconhecimento e obtiveram projeção regional e nacional. Em 1983, Padre Machado relata o trabalho de Chico

Santeiro, artesão de Aparecida, que vivia desde 1918 moldando santas.

“Há 65 anos, Chico Santeiro trabalha fazendo imagens. Sua especialidade é Nossa Senhora Aparecida. Esculpiu mais de 2.000 imagens espalhadas pelo Brasil e exterior: Portugal, França, Itália no Plo Latino, Argentina, Perú, México e América do Norte.”(MACHADO, 1983 p. 50)

O início do trabalho de Chico Santeiro e sua popularidade coincidem com o início da atividade das Figureiras de Taubaté. Segundo relato concedido por uma das mais velhas figureiras ainda em atividade:

“E, agora, nós começamos dia 6 de setembro de 1936, porque a Edith fazia segundo ano de primário, e ela queria muito fazer pra pôr e arrumar o presépio. Porque papai fazia, mas fazia aquelas peças, tipo escultura, sabe? Porque ele já trabalhava, ele era pedreiro, então ele fazia aquelas esculturas que usava antigamente nas casas, aquelas caretas, assim, difícil “(Maria Luíza dos Santos Vieira – p.1 – 2005)

Além das Figureiras de Taubaté, há outros ceramistas na região, que também moldam o barro e encontram um mercado consumidor de peças cerâmicas nas suas cidades. Eles se desenvolveram de maneiras distintas, porém segundo a mesma tradição ceramista da região, isto é, a conjunção da existência de argila de qualidade, em boa quantidade, e a criatividade para moldar as diferentes peças. É bom lembrar que atualmente há figureiros em São José dos Campos (Dona Lili; Miudinha; Reinaldo – filho de Dona Eugênia, contemporânea das irmãs Santos de Taubaté), Caçapava (Dona Cida; Dona Orlanda) e Pindamonhangaba (Zé Santeiro; Sérgio).

A cidade de Aparecida, que no passado foi ponto de vários santeiros, que viviam do comércio ao redor da Basílica, industrializou-se e hoje vive do comércio de peças de gesso, mais fáceis de realizar, mais baratas e que atendem a demanda dos romeiros. Queluz tem reputação pelas suas paneleiras e Cunha,

próxima a Guaratinguetá, vive um florescimento da cerâmica queimada em fornos, técnica trazida por ceramistas japoneses que se instalaram neste município, mais uma vez evidenciando as muitas transformações que a arte cerâmica pode ter, quando do contato entre diferentes grupos humanos. Apesar da técnica Noborigama não ser natural da região, a qualidade da argila do Vale do Paraíba e a existência prévia de ceramistas foi fator importante no desenvolvimento da arte destes novos artesãos que hoje trabalham e vivem em Cunha.

Dentre os ceramistas do Vale do Paraíba, convém falar mais demoradamente das Figureiras de Caçapava. São duas senhoras, Dona Cida (79 anos) e Dona Orlanda (62 anos) que vivem na zona rural do município, num bairro chamado Tataúba, e fazem peças de barro, colhido nas proximidades de suas casas, seguindo os motivos das Figureiras de Taubaté. Dona Orlanda⁴⁴ relata que sua mãe foi a Taubaté, quando ela era criança, e trouxe um presépio feito pelas Figureiras. Ela, incentivada por uma tia que era natural de São Luiz do Paraitinga, que sabia fazer figuras, começou a copiar as peças para fazer um presépio maior, e, desde então, vem fazendo peças de barro. Dona Cida, que é vizinha de Orlanda, diz que motivada pela amiga começou a fazer figuras, após dois anos de casada. Os motivos desenvolvidos pelas duas são rurais e devocionais. Presépios com animais e reis magos; galinhas; burros e personagens da vida rural. Segundo relato das duas figureiras há uma influência direta no seu trabalho das peças elaboradas na cidade de Taubaté.

44 As Figureiras de Caçapava foram entrevistadas em Maio de 2006.



Ilustração 7 – Reis magos feitos por
Dona Cida
(Caçapava – 2006)



Ilustração 8 – Violeiro feito por Dona
Orlanda
(Caçapava 2006)

Em se tratando das Figureiras de São José dos Campos, segundo seus próprios relatos, existe uma outra raiz, que não a das Figureiras de Taubaté, apesar de duas das principais figureiras, Dona Lili e Dona Eugênia, terem conhecido e compartilhado da companhia das Figureiras de Taubaté. Dona Lili⁴⁵, hoje com 88 anos, afirma que as Figureiras de São José dos Campos são completamente diferentes das de Taubaté. Ela exemplifica ao falar do pavão que é feito nas duas cidades. O de São José dos Campos tem a cauda lisa, enquanto o de Taubaté tem a sua cauda em relevo, sem falar nas cores, que em São José dos Campos, são vivas e vibrantes, sempre fugindo do azul cobalto dos pavões de Taubaté. Dona Lili informou que é natural de Taubaté, que sua família era moradora do mesmo bairro em que vivem as Figureiras de Taubaté. Informa que aprendeu com sua avó, que era moradora do local, e que, com 31 anos de idade, casou-se e mudou para a zona rural de São José dos Campos. Isso foi em 1950, época em que as irmãs Santos já conheciam o professor Rossini Tavares de Lima, sobre o qual falaremos a seguir. Dona Lili diz que não fazia figuras para obter

45 Dona Lili – Maria Benedita dos Santos – foi entrevistada no dia 19 de Janeiro de 2007.

sustento, pois, quando vivia com os pais, não precisava de dinheiro, e quando se casou, o marido, que era funcionário da antiga Light, empresa de eletricidade, provia as necessidades domésticas. Ela diz que começou a fazer figuras para divertir os filhos e que, depois de ter enviuvado, é que começou a participar de exposições e a vender suas peças, o que aconteceu em 1987. A outra Figureira de São José dos Campos, dona Eugênia, faleceu há pouco tempo, cerca de dois anos, e seu filho, que aprendeu com ela, continua a arte familiar. Por meio da entrevista com Dona Lili, é possível perceber que as Figureiras de São José dos Campos querem construir uma história própria e, se possível, obter uma identidade que as descole da presença “hegemônica” das Figureiras de Taubaté. Um exemplo disso é que, apesar de no passado compartilharem as mesmas exposições, hoje elas procuram participar de exposições exclusivas, nas quais as Figureiras de Taubaté não estejam presentes. E essa vontade de construir uma identidade interfere na coleta de informações acerca de suas influências e suas raízes, pois, ao buscarem um afastamento das Figureiras de Taubaté, elas criam uma história própria para a sua arte, que não enfatiza as relações mútuas de influência.



Ilustração 9 - Anjo de dona Lili
(São José dos Campos – 2007)



Ilustração 10 - Saci de dona Lili
(São José dos Campos – 2007)

Não estamos aqui dizendo que todos os artistas figureiros do Vale do Paraíba tenham que ter uma raiz em Taubaté, o que seria uma atitude leviana e ingênua, uma vez que toda a região, como já indicou Eduardo Etzel (1971), é uma região de ceramistas, que, portanto, muitos artistas devem ter chegado à produção de arte figureira por caminhos próprios e muitas vezes sem nenhuma influência externa. Mas, quando lembramos que a partir da metade do século XX, houve uma forte interferência do Estado e de órgãos incentivadores das artes populares em todo o país, não podemos deixar de pensar que poderia ter havido, nas muitas exposições e cursos, uma troca de experiências que levou as artistas a repensarem seus processos e suas técnicas, o que, por si só, já seria uma influência.

“Por exemplo, foi o que aconteceu lá no Memorial [da América latina], no Pavilhão da Criatividade, de você se dar como latino-americano através da cor. Você imaginar que existe uma cor latino-americana, mas ao mesmo tempo existe uma cor brasileira. Talvez se eu não tivesse feito esse trabalho com elas, eu jamais me daria conta que existe isso. Que existem esses códigos através das cores.” (Décio de Carvalho Junior – p. 7 – 2005)

Essa reflexão de Décio pode ser confirmada pela informação, dada por Ismênia, sobre a utilização da argila, previamente preparada, feita pelas Figureiras de Taubaté:

“ Eu estive em Caraguatatuba estes dias, tem um senhor que tem um galpão enorme, ele faz artesanato utilitário, aquelas coisas grandes. Ele compra de Paraibuna, ele me deu o endereço.” (Ismênia Aparecida dos Santos – p. 14 – 2006)

Dessa forma, podemos pensar que as influências absorvidas pela arte figureira de Taubaté, e as suas próprias influências na arte figureira em outras cidades, têm sido uma constante a qual se manifesta de diversas maneiras diante das pressões de um mundo globalizado, que desemprega as pessoas menos

qualificadas, porque faz surgir uma via de subsistência por meio do artesanato, e podemos pensar também que nesta via há a influência do Estado, como bem destaca Nestor Canclini:

“Uma visão mais sutil dessas interações surge também nos estudos sobre vínculos entre artesãos e instituições oficiais. A disputa pelo uso dos recursos públicos ocorre tanto por bens materiais (créditos, empréstimos) quanto pelos simbólicos (concursos, prêmios, ritualizações em que se teatraliza a unidade social ou nacional). Os produtores procuram as instituições governamentais que podem emprestar-lhes dinheiro, ajudá-los na comercialização e proteção de seus trabalhos. A Fonart no México, Artesanías de Colômbia, Funarte no Brasil, e órgãos semelhantes em outros países, ensinam-lhes a lidar com os créditos bancários, sugerem mudanças de técnicas e estilo nas peças para favorecer sua venda, levam à cena os produtos mediante catálogos, vitrinas, audiovisuais e publicidade. Os artesãos precisam das instituições para reproduzir-se, mas as instituições também precisam dos artesãos para legitimar sua existência por meio do "serviço" que prestam. Gouy-Gilbert observou que os Purépechas de Patamban e Ocumicho negociam seu papel de clientes e beneficiários, aproveitam-se da competição entre instituições e até sabem que são os portadores de imagens que o Estado utiliza” (CANCLINI, 1998 p.278)

Esta influência estatal e de muitas outras instituições que pretendem auxiliar as classes populares a obterem renda a partir da arte e do artesanato também determinam, como é o caso das Figureiras de Taubaté, um processo semi-industrial, pré-industrial, talvez, que gera um ciclo de ensino-aprendizagem, voltado para as novas gerações de artesãos, não mais com a função de manter um conhecimento, mas com a intenção de garantir um meio de vida para a família e seus descendentes. Haja vista o grande número de jovens e novos artesãos que

se valem do seu parentesco ou proximidade com uma das figureiras mais antigas. Como no caso de Taubaté, os sobrinhos das irmãs Santos, e, em São José dos Campos, os filhos de dona Eugênia e dona Lili, que já iniciam a atividade com um certo prestígio herdado.

Os diferentes ceramistas da região do Vale do Paraíba têm em comum o fato de serem todos (exceto os Noborigama de Cunha) provenientes das camadas populares da sociedade. Seu aprendizado, como vamos demonstrar mais à frente, segue um processo de transferência de saberes pelos laços sangüíneos e de vizinhança que leva as comunidades a serem detentoras de um saber e de uma tradição ceramista muito mais antiga. É esta tradição que nós tentamos demonstrar aqui, ao recuperarmos a cerâmica dos primeiros moradores do Vale do Paraíba Paulista, em períodos anteriores à chegada do colonizador europeu. Este conhecimento da cerâmica se transformou em artesanato, na segunda metade do século XX, por força de uma nova realidade social e econômica, que ressignificou todo trabalho humano, realizado em todas as etapas, embora sem a divisão do trabalho, própria da indústria capitalista.

“Artesanato é produção humanizada e humanizante. Uma nova forma de organização aproveitaria a diferenciação revelada ao mundo moderno, pelo contraste significativo entre artesanato e a produção da indústria moderna. É preciso ter contudo uma visão realista da atividade artesanal e do artesão na sociedade moderna. A concepção geral sobre artesanato é muito romântica, confundindo artesanato com arte popular, folclore, arte rústica e indústria caseira e até mesmo com as belas-artes ou artes maiores.” (D'AVILA, 1983 p. 170)

É para evitarmos a confusão apontada por D'Avila que, mais uma vez, reportamo-nos à existência de uma matriz ceramista na região do Vale do Paraíba, que se desenvolveu, ao longo do tempo, transformou-se em sua aplicação e nos usos dados aos seus produtos. Essa matriz ceramista, desde os

primeiros habitantes da região, apresenta uma evolução que se iniciou com a cerâmica utilitária, passou para cerâmica devocional nos séculos XVII e XIX, chegando ao século XX como uma manifestação artística, que representava uma outra devoção religiosa, o presépio, transformando-se novamente no século XXI em um artesanato popular que se sofisticou e agrega valor ao ser entendido como uma arte tradicional.

Capítulo 4

A História de Taubaté e o surgimento das "Figureiras"

Para aprofundarmos nossa reflexão sobre as figureiras, é necessário retomar o processo de colonização da região de São Paulo e sua evolução, ao longo do tempo, o que nos ajudará a entender de como os processos de povoamento e ocupação do Estado e, em especial, a região do Vale do Paraíba Paulista influenciaram os fenômenos culturais aqui examinados. Devemos lembrar que, no princípio, a Capitania de São Vicente (que engloba o atual Estado de São Paulo) pouco oferecia de vantajoso para as aspirações da Coroa Portuguesa, que seu desenvolvimento econômico e populacional ocorreu de forma mais lenta e gradual que a região nordeste do país, sendo que os grandes responsáveis pela sua expansão territorial foram os desbravadores denominados bandeirantes.

O povoamento paulista, que se limitara ao litoral e ao planalto de Piratininga, região da cidade de São Paulo, expandiu-se durante os séculos XVI e XVII pelos vales dos rios Tietê e Paraíba do Sul com expedições que procuravam minérios, em especial pedras e metais preciosos, como ouro e prata, e com outras expedições que capturavam índios para a escravidão.

Na região do Vale do Paraíba do Sul, Jacques Félix recebeu, do governador Francisco da Rocha, provisão autorizando demarcar terras situadas ao norte de Piratininga, que pertenciam a condessa de Vimiero, donatária da capitania de Itanhaém. Em 20 de Janeiro de 1637, ele fundou um aldeamento, na região central do Vale do Rio Paraíba. Oito anos depois, em 5 de Dezembro de 1645, a aldeia recebeu a designação de São Francisco das Chagas de Taubaté e foi elevada à categoria de Vila. O nome Taubaté é originário do tupi-guarani e já foi escrito de várias formas: Taoboathé, Taybaté, Tabuathé. Recebe também muitas interpretações : Taba (aldeia) e Eté (legítima, verdadeira) significando o aldeamento principal; Tauá (barro legítimo)⁴⁶. Esta última interpretação merece um

46 Vários autores, entre eles, Teodoro Sampaio, Plínio Arosa, Diogo Vasconcelos, Carlos

destaque especial, uma vez que a toponímia referente à cidade já indica o conhecimento de um barro de qualidade, condição fundamental para a produção de cerâmica.

A cidade desempenhou papel relevante na evolução histórica e econômica do país. No ciclo do ouro, foi núcleo irradiador do bandeirantismo, abastecendo a região das minas com víveres e possuindo uma casa de fundição de ouro de onde era retirado o quinto real. Os moradores de Taubaté foram fundadores de 12 cidades espalhadas pelo Brasil, entre elas vale destacar Campinas no estado de São Paulo e São João D'El Rey (Tiradentes) em Minas Gerais.(MORGADO, 1991 p. 50)

No último quarto do século XIX, embora a região já estivesse com a cultura cafeeira decadente, o município passou a ser o maior produtor regional deste artigo, respondendo por pouco menos de um por cento da produção total da Província de São Paulo.

Nesta época, começava a se instalar na região a pecuária leiteira, com forte influência de migrantes de Minas Gerais, que compravam as falidas fazendas cafeeiras e davam a elas uma nova atividade, expandindo os campos de produção leiteira das Minas Gerais.

Outro fator importante, no desenvolvimento da cidade, está associado à chegada dos Frades da Ordem de São Francisco, o padroeiro da cidade. A ordem chegou a Taubaté no ano de 1674, e o convento da Ordem Franciscana foi construído em 1678. Os franciscanos destacaram-se por acompanhar as bandeiras e expedições ao sertão, empreendidas pelos taubateanos.

Por causa da religiosidade da população local, os franciscanos tiveram uma forte influência na formação da cidade. Eles ficaram conhecidos por sua dedicação ao uso das ervas medicinais e ao tratamento dos enfermos, além da sua atenção especial pelas artes e ofícios, como a carpintaria, a marcenaria e a

Frederico Von Martius e Maria Morgado de Abreu ocuparam-se, com muita propriedade, da história da cidade de Taubaté e da sua toponímia, portanto fica, neste trabalho apenas a indicação das muitas interpretações existentes para a sua raiz.

escultura.

Como as Figureiras de Taubaté são artistas populares, que moldam o barro e o transformam em santos e figuras para enfeitar os presépios, tal fato levou alguns autores a afirmarem que esta tradição artesanal teve início no século XVIII, alguns anos após a fundação da Vila de Taubaté⁴⁷. Segundo a historiadora taubateana, Maria Morgado de Abreu (1991), a tradição de fazer figuras de barro, para enfeitar os presépios domésticos, teria surgido, em meados do século XVIII, por influência dos frades franciscanos que vieram se instalar na Vila de Taubaté. Conforme a tradição católica, o presépio foi realizado pela primeira vez na Europa por São Francisco de Assis para representar o nascimento de Jesus Cristo e depois foi difundido entre as culturas do Sul da Europa, especialmente, por meio dos frades franciscanos e de seus mosteiros.

É devido a esta forte ligação que muitos atribuem aos frades e à sua tradição, em montar os presépios, uma das explicações para o início da modelagem de figuras na cidade e remetem-na para a data de fundação do convento em Taubaté. Esta origem de caráter religioso, no entanto, assumiu um valor muito maior entre pesquisadores e apreciadores da arte figureira⁴⁸ do que entre as próprias artesãs que não renegam esta gênese, mas não a aceitam prontamente. O que ocorre entre elas é uma maior valorização de sua própria raiz familiar.

O que se percebe é a necessidade de afirmarem que são herdeiras de uma tradição, sim, mas familiar, que receberam de seus ancestrais diretos. Neste caso, o que é possível recordar e contar data de três a quatro gerações passadas, o que

47 ABREU, M. M. Taubaté. De núcleo irradiador de bandeirismo a centro industrial e universitário do Vale do Paraíba. Aparecida/SP, Santuário, 1991 2ed.

48 A decisão de chamar o artesanato das figuras de barro de “arte figureira” tem a intenção de separar as denominações eruditas que atribuem a denominação “arte figurativa” às manifestações artísticas que buscam representar as formas da natureza seja em quadros ou esculturas. Entendemos que as Figuras de barro também são uma manifestação artística figurativa, uma vez que também buscam representar as formas da natureza, mas a distinção entre os dois tipos de arte pretende deixar claro a tradição existente em Taubaté e as demais formas de Arte.

coloca o nascimento desta arte figureira entre a última metade do século XIX e o início do século XX.

“Mas, a partir do momento que eu procurei me informar mais a respeito da história, eu vim saber que, na verdade tudo começou quando moradores, quando os frades Franciscanos trouxeram para Taubaté um presépio, trouxeram da Itália um presépio que ficou exposto ao público lá no convento de Santa Clara. E o pessoal ia visitar, e os moradores aqui da Imaculada ficaram maravilhados com as peças. E, pela proximidade que tinha aqui do rio Itaím, eles começaram, perceberam que no rio tinha um material que dava forma, um tipo de barro que dava forma, que é a argila, e começaram a modelar bichinhos, patinhos, essas coisinhas, e logo foram surgindo os mais habilidosos. E começaram a retratar algumas peças de pessoas mesmo. E faziam as peças, baseados no presépio do Convento Santa Clara, e colocavam nas suas casas para decorar, no presépio que eles queriam ter na suas casas.” (Vagner Santos Campos – p.1 – 2005)

A afirmação acima deve ser entendida como uma versão contada por um figureiro, que, ao ser entrevistado, assumiu a condição de colaborador da pesquisa, externou seus pensamentos e utilizou apenas os conhecimentos que possuía. Com a nossa pesquisa é possível saber que os moradores da região já sabiam da existência da argila para a cerâmica e que muitos, provavelmente, já se utilizavam dela para a modelagem de peças utilitárias. O fato novo, que deve ser destacado, é a colocação de um agente motivador do princípio da atividade figureira como sendo vinculado ao Convento e aos Franciscanos pela exibição pública de um presépio, já que a arte figureira está ligada, no seu surgimento, à modelagem do presépio que também é realizada em outras regiões do Brasil e do mundo. Nesses presépios, utilizam-se diferentes materiais que vão da madeira ao couro, passando pelo vidro e o barro, como é o caso das figureiras.

Eduardo Etzel (1971), ao analisar a arte sacra paulista, fala desta tradição que existe no interior do estado de São Paulo, desde o século XVIII, com a adoração da sagrada família (O menino Jesus, Nossa Senhora e São José) até que, segundo ele, a partir do século XIX outros componentes foram acrescentados.

“Ainda hoje, no Vale do Paraíba, em casas humildes da roça, o presépio é obrigatório, com a figura central do menino Jesus, ladeada pelas da Virgem e de São José, acrescidas dos elementos alusivos, que a posse e a fantasia de cada um permitem. Artífices desse costume de nosso povo foram os santeiros e depois os figureiros do Vale do Paraíba, dedicados à confecção de figuras de santos reis, magos, pastores, soldados, anjos e toda a série de animais e aves que enchem o presépio singelo e ingênuo.

Trata-se antes, de um artesanato popular, com imagens feitas em madeira, as mais antigas, depois em barro crú, grosseiro, grotesco mesmo, com as concepções mais extravagantes, representativas das figuras e elementos que comumente aparecem nos presépios. Com as figureiras surgiu algo novo e diferente que segue a linha do folclore, afastando-se cada vez mais do núcleo comum inicial que foi a devoção religiosa.” (ETZEL, 1971 p. 161)

Apesar das várias versões sobre as origens da tradição da arte figureira em Taubaté, o que fica claro é que, para as artistas, a origem na linha familiar é mais importante que a influência que os frades franciscanos puderam, de fato, ter tido na tradição de modelagem do barro. Essas artistas nem consideram que a região de Taubaté, outrora habitada por índios, já era um local de utilização do barro para a realização de peças em cerâmica, tanto a figureira quanto a utilitária.

O bairro do Alto de São Pedro, local de maior concentração dos artistas e considerado o berço da arte figureira taubateana, era, até o início do século vinte, um bairro rural próximo ao centro da cidade, com um córrego que o atravessa - o

Córrego do Itaím. Nas suas margens, há um barro maleável, que recebe a denominação de argila. Os moradores do bairro conheciam as propriedades da argila, uma vez que muitos eram artesãos antes mesmo do advento do início da popularização da produção das peças de presépio, conforme relata uma das artistas:

“Olha, quando começou eu não sei, porque já há muito tempo papai já fazia. Papai nasceu em 1890. Ele fazia, minhas tias faziam, e tinha a Maria Siciliana que, também, que fazia, que era sobrinha da Conceição Frutuoso que fazia também.”(Maria Luíza dos Santos Vieira – p.1 – 2005)

Este depoimento, concedido por uma das mais velhas figureiras, ainda em atividade, é revelador de que havia um grupo no bairro, que já vivia da produção do barro na virada do século XX. Sua atividade dependia de uma fonte de barro, que naquele tempo estava situada nas margens de um córrego na região periférica da cidade, entretanto, nos dias atuais, encontra-se na zona urbana devido ao desenvolvimento urbano de Taubaté ter seguido um caminho parecido ao das demais cidades interioranas da época. O centro era destinado à elite, e os arrabaldes, destinados aos menos abastados. E da mesma forma, que em outras localidades, a população da zona mais periférica era capaz de estabelecer relações de troca e diálogo com a região central e mais rica. Alguns dos moradores dos arrabaldes obtinham seu sustento trabalhando para as classes ricas, moradores do centro da cidade.

O que seria um elemento importante para explicitar a sobrevivência da cultura rural, inserida na zona urbana, é classificado como o fenômeno da “rurbanização”. Siqueira (1978) o define como sendo a transferência das relações sociais construídas sob a economia cafeeira e as interações dos “Barões do café” com o caipira⁴⁹. O “Caipira” é caracterizado como pequeno produtor familiar que baseia sua relação econômica no modelo de produção de excedentes e de

49 SIQUEIRA, S. A. Estiva: Estudo de um Bairro. Taubaté: IEB/UNITAU, 1978.

serviços. Livre e pobre, submetido às necessidades do fornecimento de gêneros aos escravos da fazenda, ele criou o seu espaço de expressão própria numa relação de dependência e submissão⁵⁰.

O Vale do Paraíba Paulista modificou-se substancialmente com o ciclo do café e com o fluxo de capitais ingleses que construíram a estrada de ferro Dom Pedro II. Só em Taubaté mais de 80 fazendas se desenvolveram durante esse período. Com a decadência do café na região, por volta da última metade do século XIX, os capitais existentes ficaram disponíveis para buscar outras oportunidades de investimentos. A abolição da escravatura apressou a escolha pela criação de gado, uma vez que essa atividade econômica é menos intensiva em mão-de-obra, ocupando menos trabalhadores. Desta forma, os antigos trabalhadores das fazendas, fossem escravos libertos ou homens livres, foram para as cidades como mão-de-obra disponível, com poucas pretensões políticas e salariais⁵¹.

No meio desta mão-de-obra disponível, alguns habitavam o Alto de São Pedro e eram, segundo os relatos, artesãos da área da construção civil que, de acordo com os padrões arquitetônicos da época, utilizavam uma série de recursos refinados que exigiam um conhecimento de pintura e escultura por parte dos pedreiros, pintores e mestres-de-obra. Esses artesãos realizavam seus ofícios na cidade, erguendo os palacetes e casas da classe média abastada do município de Taubaté, que, no início do século XX, começava um incipiente, porém importante, ciclo de industrialização com a instalação da Companhia Taubaté Industrial (CTI) em 1894, que era uma indústria de tecidos e produzia basicamente o Brim⁵².

As casas e sobrados, do final do século XIX e início do século XX, obedeciam a um estilo arquitetônico rico em detalhes, com acabamentos rebuscados, quase sempre executados em pedra, gesso ou mesmo em

50 BRANDÃO, C. R. A partilha da vida, São Paulo. Geic/Cabral, 1995

51 IANNI, O A Formação do Estado Populista na América Latina. São Paulo, Ática, 1987

52 ABREU, M M. Taubaté: De núcleo irradiador do bandeirismo a centro industrial e universitário do Vale do Paraíba. 2 ed. Aparecida. Santuário, 1991.

argamassa de cimento. Os conhecimentos destas técnicas de decoração eram ensinados para filhos e familiares próximos e é provável que sejam esses pedreiros e pintores, em associação com ceramistas, que também deviam habitar o bairro, os responsáveis pelo início da produção da arte figureira em Taubaté. Podemos pensar, também, que a existência prévia de uma comunidade de ceramistas tenha capacitado alguns dos artesãos a trabalhar na construção civil por suas habilidades com o manuseio do barro. Essa mão de obra em contato com as exigências da moda arquitetônica, por outro lado, deve ter alterado os motivos das peças de barro para atender aos novos gostos estéticos do início do século XX.

A dinâmica de rurbanização, em Taubaté e nos municípios próximos, fez com que, a um só tempo, a zona rural fosse paulatinamente incorporada à zona urbana, sem mudar abruptamente o padrão típico de relações sociais dos sítiantes luso-brasileiros. As migrações se realizaram, predominantemente, a partir de municípios próximos que, com o crescimento econômico da cidade, traziam para Taubaté uma mão-de-obra de origem rural com visão de mundo e costumes típicos da ruralidade valeparaibana.

Com o empobrecimento, advindo do fracasso da cafeicultura, o isolamento do Vale do Paraíba tornou-se maior e, assim, as manifestações de cultura popular, próprias de Taubaté, sofreram pouca influência externa e puderam, ao longo do tempo, sobreviver e perpetuar uma tradição calcada nos valores e representações rurais do Vale do Paraíba, que, por ter em sua formação as influências culturais dos brancos (luso-brasileiros), dos indígenas e dos negros, manteve usos e costumes tradicionais por muito mais tempo.

Nesse grupo de manifestações, destaca-se a comunidade das “Figureiras”, localizada em uma região que, até meados do século XIX, era zona rural e que, a partir de então passou a fazer parte da periferia urbana. Como já foi descrito, o processo de urbanização no município de Taubaté ocorreu lenta e continuamente, sendo que o processo de expansão urbana não descaracterizou a formação

original dos seus bairros mais afastados, por não terem sido atingidos pela especulação, observada nos processos de re-valorização dos espaços urbanos, que expulsa os habitantes tradicionais e redesenha os espaços habitacionais, alterando o perfil de seus habitantes e de suas habitações. É preciso também destacar que a construção da rodovia Presidente Dutra, que liga a cidade de São Paulo à cidade do Rio de Janeiro, seccionou em duas partes vários municípios do Vale do Paraíba. Taubaté sofreu esse corte abrupto pela rodovia exatamente no início da Rua Imaculada, o que cria uma divisão física que interfere no crescimento da cidade, deixando de um lado da rodovia o centro histórico, as estruturas urbanas de ruas pavimentadas, água encanada e esgoto e do outro, onde está a Rua da Imaculada como arrabalde, com pouca estrutura urbana e com uma topografia que não favorece aos empreendimentos imobiliários. Devemos lembrar que a Rua Imaculada e todo o bairro do Alto São Pedro ficam em uma região de morros, o que dificulta a valorização dos imóveis, por atrasar os melhoramentos urbanos que se tornam muito dispendiosos.

Em Taubaté, em especial no bairro do Alto do São Pedro, onde se localizam as “Figureiras”, nota-se o fenômeno da “rurbanização”: a cidade envolveu o bairro, mas não valorizou os imóveis construídos anteriormente e, assim, não desalojou as famílias, que permanecem até hoje habitando o bairro. Muitos terrenos ainda são ocupados por várias casas que pertencem a membros da mesma família. Dessa forma, não se desagrega a família extensa que mantém a vivência dentro da propriedade familiar. A terra é usada para receber adendos de construção para alojar as novas gerações, já não sendo mais utilizada para plantar e garantir a subsistência da família, pois, com o crescimento da cidade, os seus membros estão incorporados às atividades urbanas. Por esse motivo a maioria busca trabalho na cidade e alguns, como forma alternativa de renda, produzem e vendem as figuras de barro, que tradicionalmente faziam parte das decorações Natalinas dos presépios familiares.

As manifestações de arte popular de Taubaté, em especial a arte figureira,

seguem a tradição religiosa cristã e se mantêm graças à devoção dos artistas e ao crescimento de um mercado consumidor para o seu trabalho, composto por diversas pessoas que conhecem e divulgam a existência desse grupo de artistas. As figuras, que hoje se apresentam retratando temas variados, têm na sua raiz a tradição religiosa dos presépios de Natal que, em um primeiro momento, serviam à devoção dos habitantes do campo. Esses artesãos, depois de incorporados à cidade, perceberam o valor de troca de suas figuras e passaram a vendê-las no Mercado Municipal ou na estação rodoviária da cidade. A elaboração das figuras vai-se especializando e se diversificando, seguindo as várias influências que as tradições culturais e religiosas sofrem no Brasil e na região.

As versões sobre o surgimento do grupo das Figureiras são muitas. Os registros mais confiáveis só começaram a ser realizados na segunda metade do século XX com as pesquisas de campo sobre as manifestações folclóricas brasileiras. Nessa época muitas manifestações eram observadas e registradas pelos diversos pesquisadores brasileiros. Cabe destacar Hélio Damante, Edison Carneiro e Rossini Tavares de Lima, este último fundador do Museu do Folclore de São Paulo e um dos maiores divulgadores da arte figureira de Taubaté.

“Aí apareceu o professor Rossini, Rossini Tavares de Lima, no mercado. Ele era diretor do Museu do Folclore, lá em São Paulo. Naquele tempo levava 4 horas e meia de São Paulo aqui. Não tinha a Dutra, e ele vinha quase todo final de semana.” (Maria Luíza dos Santos Vieira – p.1 – 2005)

Rossini considerava que o folclore era uma ciência que deveria entender e interpretar as manifestações culturais nascidas, de maneira espontânea nos grupos sociais populares; ele considerava que a melhor forma de estudar as manifestações folclóricas era contextualizá-las em seus aspectos sociais⁵³. Segundo esse seu raciocínio, não cabia descobrir as raízes das manifestações folclóricas, mas entendê-las como fenômeno que estava acontecendo naquele

53 LIMA, R T Abecê de Folclore. 7ed São Paulo. Martins Fontes, 2003 - (Raízes) p 13

momento, pois, segundo seu pensamento, o folclore assim como outras manifestações humanas é dinâmico e está em constante transformação, seja com a incorporação de novas influências, seja com adaptações inseridas por novos participantes⁵⁴.

“O fato folclórico, contudo, pode resultar tanto de invenção quanto de difusão. Por poder de motivação do fato folclórico se tem em vista que sendo ele uma expressão da experiência peculiar da vida coletiva, é constantemente vivido e revivido pelos componentes desta, inspirando e orientando o seu comportamento. Como expressão de experiência, o fato folclórico é sempre atual, isto é, encontra-se em constante re-atualização. Portanto, sua concepção como sobrevivência, como anacronismo, ou vestígio de um passado mais ou menos remoto, reflete o etnocentrismo ou outro preconceito do observador estranho à coletividade, que o leva a reputar como mortos ou em via de desaparecimento os modos de sentir, pensar e agir desta.” (Definição de folclore aprovada pelo Congresso Internacional do Folclore na cidade de São Paulo em 1954) (LIMA, 2003 p. 17)

Rossini Tavares de Lima foi um dos redatores da definição oficial da Comissão Nacional do Folclore e concordava com a visão por ela expressa. Desta forma, é possível compreender porque ele não se preocupou tanto em estudar as raízes históricas da formação do grupo de Figureiras de Taubaté quando as conheceu, aceitando a origem que lhe foi relatada. Sua principal preocupação, naquela época, foi adquirir e catalogar as peças produzidas e difundi-las para outros pesquisadores e entusiastas da arte figureira, seguindo as diretrizes de sua época, que objetivavam o conhecimento das manifestações folclóricas e a sua divulgação para a sociedade mais ampla. As figureiras de Taubaté, em seus relatos, afirmam que antes da "descoberta" realizada por Rossini a vida delas era

54 idem p 94

muito diferente.

“Nesse tempo, acho que foi em 1938, porque meu irmão era novinho, o pai do Carlos Eduardo, ele mamava ainda no peito. Então, daí o professor [Rossini] começou a vir, aí a gente já começou a fazer durante o ano, começou a fazer e pôr naquela cristaleira ali, encher na cristaleira. A gente ia fazendo, pintando e guardando ali, aí o professor vinha, comprava tudo. E levava pra vender lá. Daí foi que ele fez as primeiras exposições, e levou a gente. Até que ele queria, em 54, [por]que teve o 4º Centenário [de São Paulo], ele queria que a gente fosse numa exposição que ele ia fazer lá. Mas daí, em 54, eu já fui trabalhar na fábrica e a Edith também. Então a gente fazia só em horas vagas, quando a gente vinha da fábrica, domingo a gente já ia buscar o barro. Aí não deu pra gente ir. Daí quando foi em 74 a Juta⁵⁵ fechou, a fábrica onde a gente trabalhava. Aí a gente começou a fazer durante o ano. Ele fez uma exposição lá no Parque da Água Branca, foi a primeira exposição onde nós fomos. E, daí, ele trouxe os alunos pra conhecer a gente, pra conhecer o trabalho.” (Maria Luíza dos Santos Vieira – p.1 – 2005)

A principal atividade econômica de Taubaté, no início do século XX, era a agropecuária, especialmente com a introdução da criação de gado leiteiro, a partir de 1850, com o início do esgotamento das plantações de café, que durante a primeira metade do século XIX, haviam trazido riqueza e prosperidade à região. Com isso, a economia regional estava calcada no agro-negócio, e as relações sociais permaneciam as mesmas relações rurais que beneficiavam os compadrios, parentelas e redes de vizinhança. As classes dirigentes da cidade eram os barões de café sobreviventes, os novos fazendeiros de gado e alguns poucos industriais

55 JUTA – Importante fábrica do início do século XX em Taubaté – a Companhia Fabril de Juta que foi aberta em 1929

que, beneficiados pela estrada de ferro, começavam a habitar Taubaté.

A indústria em Taubaté começou por volta do final do século XIX e na primeira década do século XX. Sua base era a confecção de calças de brim, camisas de algodão e sacos para o café e outros grãos provenientes da agricultura. Estas indústrias se beneficiavam da proximidade com os mercados de São Paulo e Rio de Janeiro e da Estrada de Ferro que ligava essas duas cidades e que passava pelo centro de Taubaté⁵⁶. Essas indústrias empregavam, principalmente, mulheres e crianças com pouca qualificação e para as atividades técnicas, na maioria das vezes, contratavam estrangeiros que vinham morar na cidade e traziam seus gostos e modas para Taubaté. Ricci (2002) destaca que os gerentes e chefes de seção das fábricas eram todos estrangeiros, em especial franceses e italianos, que desempenhavam a função de administradores e treinadores da mão-de-obra local. Muitos eram responsáveis pela manutenção das máquinas importadas e vinham com toda a família. Esse grupo intermediário da nova população urbana de Taubaté acabou por influenciar as demais camadas sociais da cidade.

A elite taubateana possuía casas e sobrados na cidade e para ostentar seu poder econômico seguiam a moda da construção da época e requisitavam os serviços de competentes mestre-de-obras e pedreiros com qualidades de artesãos.

“De modo geral, as mudanças na arquitetura, durante o período cafeeiro, foram resultados de uma série de transformações ocorridas na sociedade brasileira e estão estritamente relacionadas à chegada da corte portuguesa no Brasil, no início do século XIX e a conseqüente abertura dos portos para o comércio exterior, quando os produtos oriundos, sobretudo da Inglaterra, passaram a entrar com facilidade no país. Na arquitetura, essas novidades se

56 RICCI, F. Origens e Aspectos do desenvolvimento das indústrias têxteis no Vale do Paraíba Paulista na República Velha. Tese (Doutorado em História) FFLCH/USP: São Paulo, 2002

manifestaram através de técnicas e materiais de construção, o que resultou em novas formas de morar e construir.

Dessa evolução, surgiu um novo modo de vida. As casas começaram a ser construídas com o que havia de mais moderno. Da mesma forma, o café passou a importar arquitetos, mestres de obra, pedreiros e material de construção, como tijolos, cimento, cal puro, ladrilhos, mosaicos, azulejos, chapas de zinco, cobre, canos, tubos, manilhas, papel de parede, vidros planos, lisos ou lapidados, dobradiças, fechaduras, maçanetas, tintas, betume, madeira. Assim, além de os materiais de construção virem de fora, eram ainda manipulados por mão de obra estrangeira imigrante, o que possibilitou que plantas e espaços inspirados em revistas européias fossem reproduzidos no Brasil, ocasionando em uma revolução no planejamento.” (QUEIROZ, 2006 p. 66)

Os artesãos que vieram atrás das construções dos sobrados fixaram residência nas proximidades da cidade e ofereciam seus serviços aos moradores mais ricos para a construção, manutenção e reparos de suas casas. São esses artesãos que, segundo alguns depoimentos, iniciaram a produção de pequenas peças de argila para a composição de seus presépios familiares.

Enquanto os homens estavam absorvidos pelas atividades da construção civil, as mulheres utilizavam seu tempo para confeccionar peças de cerâmica utilitária e também compunham seus presépios com peças novas e delicadas, que, ao serem conhecidas pelos vizinhos e parentes, eram encomendadas e pagas como forma de reconhecimento pelo trabalho.

“E assim começou, uma coisa totalmente inesperada, começou esse comércio de figurinhas de barro, mas sem expectativa nenhuma de criar uma de fonte de renda a partir daquilo, era simplesmente para dar um preço no trabalho, porque ele não iria ficar fazendo para todo mundo, perdendo o tempo dele, tinha outros afazeres.”

(Vagner Santos Campos – p.1 – 2005)

Aos poucos, as encomendas de figuras de barro surgiram para as mulheres que não trabalhavam fora de casa, as quais foram engajadas na tarefa de fazer presépios cuja venda ajudaria na complementação da renda familiar. À medida que as encomendas estimularam uma maior produção, algumas mulheres passaram a freqüentar o Mercado Municipal para vender suas peças, obtendo dinheiro que, quase sempre, era utilizado na compra de alimentos diversificados para a família. O negócio de fazer e vender as figuras começou com o tempo a ser lucrativo e muitas mulheres passaram a viver exclusivamente do comércio das peças de argila, neste período os homens, que trabalhavam na construção civil também ajudavam nas horas vagas, quer na produção das peças ou na sua pintura.

O aumento de renda foi um fato que auxiliou no crescimento do número de artistas e iniciou uma nova fase na arte figureira cujos artesãos passaram a considerar a possibilidade de lucro com o artesanato. Há também os ciclos de crise de desemprego que, ao afastarem os homens do mercado formal dos empregos remunerados e estáveis, colocavam-nos na situação de sub-empregados, e com a necessidade de obterem renda de diferentes maneiras, as figuras surgiam como uma opção possível e capaz de gerar a renda suficiente para a manutenção da família. Quando novas oportunidades de empregos formais surgiam os homens suspendiam as atividades figureiras ou diminuían o ritmo da produção, realizando o artesanato apenas nas horas vagas.

“Uma coisa que eu sempre lembro [ao falar da mãe, Ismênia Aparecida dos Santos] , assim,[é] que ela falava, que por ela ter ficado viúva muito nova, a vida dela se baseava na figura. Principalmente o sustento da casa. Então ela sempre falava: “Você fazendo figura, você nunca vai ficar, nunca vai precisar chegar ao ponto de pedir nada pra alguém, você sempre vai fazer o seu [dinheiro]. Queira, seja a época que for, o momento que for, você

sempre vai fazer o seu. Você nunca vai chegar a pedir pra alguém uma coisa por você não ter capacidade de fazer, por você não ter no momento, mesmo o recurso financeiro, que é o principal.” E acho que isso foi me incentivando, falei, pôxa, conseguiu criar quatro filhos com barrinho, com figurinha, vamos ver o que acontece.” (Vagner Santos Campos – p.1 – 2005)

--

“A gente tinha bastante dificuldade, meu pai ganhava muito pouco. Então o dinheiro da minha mãe era pra comprar as coisas pra nós mesmo, às vezes uma reforma da casa.” (Ângela Lúcia Sampaio – p. 2 – 2005)

As Figureiras de Taubaté, após os primeiros trabalhos de Rossini Tavares de Lima, começaram a aparecer na mídia impressa a partir do final da década de 60. O primeiro artigo de 1966⁵⁷ é sobre três mulheres, Edwiges, Idalina e Maria Gomes, e apontava a existência de alguns homens trabalhando com a confecção de figuras, inclusive, essa mesma matéria cita o marido de Maria Gomes, que trabalhava pintando as figuras feitas pela esposa. Conforme os relatos, podemos perceber que o trabalho de pesquisa e contato de Rossini Tavares de Lima começou por volta da década de 1940 e vai até pouco antes da sua morte em 1987, e foi por meio de seus contatos e de seu envolvimento com a pesquisa do folclore paulista que ele favoreceu as figureiras, em especial, as irmãs Santos. Além de apresentá-las para a mídia, divulgou suas obras conduzindo-as para várias exposições em diferentes cidades do estado e do país.

“Ninguém saía em exposição, ninguém queria sair, um porque tinha criança pequena, outro porque já tinha uma certa idade. Então não saía, quem começou a sair em exposição foi eu, a Edith e a Cândida. Aí que fomos levando os conhecimentos das figuras para as escolas

⁵⁷ Jornal O Estado de São Paulo. 26 de outubro de 1966 - “Cerâmica Popular sai de Taubaté para os Museus do Mundo”

e tudo. E foi o professor Rossini que colocou nas escolas, e ele trazia todos os alunos para conhecer a gente. E daí que foi melhorando cada vez mais, daí a gente já ficou trabalhando durante o ano, porque daí já tinha bastante (trabalho), já vinha muita gente aqui.” (Maria Luíza dos Santos Vieira – p.2 – 2005)

As três irmãs Santos podiam freqüentar as exposições por serem solteiras e sem filhos, enquanto as outras figureiras, suas contemporâneas, casadas e com filhos pequenos, nesta época, não podiam sair de suas casas. Isso, com o tempo, acabou beneficiando as irmãs, por muitos acharem que apenas elas faziam figuras em Taubaté.

“Aí ele levou pra São Paulo aquelas fotos e montou uma exposição pras figureiras irem vender. Nessa época eu não pude participar, nem minha mãe, porque minha mãe, a gente tinha uma irmã que era doente desde pequena e morreu com trinta anos. então minha mãe não podia deixar ela, e eu, na época, foi nos anos de sessenta e sete, sessenta e oito por aí eu tinha meus filhos pequenos, os mais velhos meus eram pequenos, então não tinha como eu deixar eles com minha mãe e nem tinha como minha mãe deixar minha irmã então a gente não pôde ir. Por este motivo a Luíza , a Cândida e a Edith conseguiram se destacar mais no nome, porque elas foram. E as pessoas que foram tiveram mais oportunidade de ficarem conhecidas, a gente só mandou as peças, mas depois disto, desta primeira exposição as pessoas vieram procurar.” (Ismênia Aparecida Santos – p. 5 – 2006)

Um outro agente da projeção das figureiras foi a Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades (SUTACO), órgão do governo do estado de São Paulo que buscava valorizar e divulgar o artesanato paulista. Foi graças a um concurso realizado em 1979 que as figureiras ganharam um reconhecimento oficial mais amplo.

“Até que em 79, quando a SUTACO, que é o Órgão do Estado de São Paulo, fez um concurso para escolher, para eleger o símbolo do artesanato paulista. Mais de 600 participantes. E quem ganhou foi uma figureira, com o pavão que ela fez. Desde então o pavão passou a ser o símbolo do artesanato paulista e o símbolo das figureiras. A partir daí, estourou, assim, em termos de divulgação, de ampliação do trabalho, de reconhecimento, não como uma profissão, mas como uma arte.” (Vagner Santos Campos – p.1 – 2005)⁵⁸



Ilustração 11 : Pavão Branco
criação de Maria Cândida

As iniciativas da SUTACO estavam, nesta época, associadas a uma política nacional de cultura, orientadas pela Secretaria de Assuntos Culturais, subordinada

⁵⁸ Vagner fala do pavão branco de cauda caída, feito por Maria Cândida dos Santos, que foi escolhido para representar simbolicamente o artesanato paulista em cartazes e peças promocionais.

ao Ministério da Educação e Cultura, sob direção do Ministro Eduardo Portela, que definiu duas linhas mestras para seu trabalho: uma institucional e outra comunitária⁵⁹.

A linha institucional, conforme aponta Renato Ortiz (1994), promovia eventos culturais, exposições, patrocinava festas e produções artísticas. E a linha comunitária objetivava formar grupos de artesãos nas populações de baixa renda e de pouca qualificação profissional, atendendo a um projeto desenvolvimentista que pretendia gerar renda para toda a população. Essa linha via na cultura e arte populares um caminho de trabalho para aquela população que não possuía qualificação para ser empregada nas indústrias ou outras atividades produtivas. Essa visão era refletida nas ações dos diversos órgãos estaduais de cultura, entre eles a SUTACO, no estado de São Paulo. As Figureiras foram, por causa do trabalho de Rossini Tavares de Lima e das matérias na mídia impressa, destacadas na região do Vale do Paraíba e adotadas pelas agências de cultura. Fenômeno que se repetiria em diversas ocasiões, sempre que a tônica da política cultural fosse a opção pelo artesanato de subsistência feito pelas populações com pouca qualificação profissional.

“A exposição que a SUTACO entra, a gente também entra. por que a SUTACO vem, ela compra, daí ela manda, por exemplo, pra outra cidade, outro estado. Inclusive tem a loja deles, e estamos aí trabalhando, enfim onde tem oportunidade, às vezes tem exposição que a gente vai também, São José, Guaratinguetá, São Paulo.”
(José Francisco Justen – p. 3 – 2006)

--

“[...]tinha a SUTACO, ela tinha um trabalho forte que foi marcante no governo dele⁶⁰, muito grande, muitas feiras e exposições, infelizmente, depois do governo dele, decaiu bastante, só que aí

59 ORTIZ, R. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. 5^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 p.119

60 Aqui Décio se refere ao Governador Franco Montoro que governou o estado de São Paulo entre 1983 e 1987

também havia outros compradores, o que deu pra... teve outras tentativas daí na década de 90, aconteceu trabalho ligado a casa das figureiras, então foi isto! Nós encontramos outros caminhos.” (Décio Carvalho Junior – p.2 – 2006)

A década de 70 foi importante para as Figureiras. Elas obtiveram reconhecimento pelo seu trabalho e foram elevadas à condição de artistas populares. As matérias jornalísticas aumentaram em número, mas, por uma opção da mídia regional impressa, ao escolherem as três irmãs Santos como suas principais fontes de informação, em todas as reportagens, as outras figureiras ficaram desprestigiadas e ausentes da mídia. Bourdieu (1997) fala a respeito dos “eleitos” da mídia, fontes de informação, que são sempre chamados a fornecer depoimentos sobre os mesmos assuntos. No Vale do Paraíba, esse fenômeno se repetiu, pois a mídia local e regional fez a sua escolha das mesmas fontes privilegiadas, sobre a arte figureira, procurando as irmãs Santos toda vez que precisava abordar o tema.

Como exemplo, podemos citar a reportagem que aborda a falta de matéria-prima (argila) para a confecção dos presépios com a cobrança de preços abusivos, problema enfrentado pelas Irmãs Santos que ficariam sem condições de trabalhar.⁶¹

As matérias, normalmente, aconteciam em duas ocasiões: em Agosto, mês do folclore e, em Dezembro, mês do Natal, por causa da grande procura dos presépios. A procura por peças aumentou de maneira rápida, e a fama das artistas foi transferida para a Rua da Imaculada, local de moradia delas. O movimento de compradores na rua era intenso e ocorria durante todo o ano, não mais somente durante a época do Natal, e os admiradores da arte figureira eram ávidos pelas novidades.

61 A arte popular poderá acabar - Jornal Vale Paraibano 26 de Junho de 1983

As figureiras estão sendo exploradas na compra da argila

Arte popular poderá acabar

Quem chega a Taubaté encontra o trevo do alto do Cristo Redentor; o bairro do Alto de São João, uma vizinha descalça, onde os carros passam levantando poeira. E seguindo aquela nuvem de pó vermelho o turista chega à Rua Imaculada, onde estão as maiores figuras populares do Brasil. Ufanismo? Dito por um taubateano, talvez aparente. Mas basta consultar os maiores nomes da cultura popular brasileira para encontrar-se tais referências. Ali na Imaculada está, por exemplo, a artista que fez a peça que ganhou um concurso

promovido pelo Governo do Estado, através da Secretaria do Trabalho, como o símbolo do artesanato paulista. É de autoria de Cândida o pavão que simboliza toda a cultura popular realizada em nosso Estado. Mas as peças dessas figureiras poderão ser encontradas em todo o mundo. Semanalmente, principalmente nos domingos, turistas de outros países chegam à rua empoeirada, atrás das peças de barro. O mesmo caminho feito várias vezes por Lucy Geisel, em nome da Funarte do Rio de Janeiro. Lucy, filha do ex-presidente Ernesto Geisel, é uma das pessoas apaixonadas pelo artesanato taubateano de barro. Em 82, por exemplo, a Funarte levou 200 presépios, para distribuição em todo o Brasil e outras partes do mundo.

Porém o mais entristecedor de



Preocupadas, as figureiras mostram o seu artesanato, que poderá acabar

Ilustração 12- Fac-símile de matéria do Jornal Vale Paraibano de 26 de Junho de 1983 – na foto as três irmãs Santos (Luíza, Cândida e Edith)

“Aí as pessoas vinham até você, nas casas dos figureiros. Dessa época eu já estava um pouco começando a atuar, já estava com meus 6, 7 anos. Então eu via minha avó, minha mãe - morava tudo junto. Minha avó tinha um quartinho lá onde ela deixava as peças. E todo o final de semana tinha gente de fora, e a gente ficava até meio bobo, parava aqueles carrões, [casa de] família bem humilde, parava aqueles carrões. 'Nossa para visitar a nossa casa, que coisa gostosa.' E sem contar que compravam muito, era mais gostoso ainda. E foi indo, foi indo, tivemos reconhecimento.” (Vagner Santos

Campos – p.1 – 2005)

Durante a década de 80 e a seguinte, o trabalho das figureiras foi se aprimorando e o número de artistas aumentando, muitas atraídas pelo movimento de turistas e das participações em exposições em todo o país. As irmãs Santos, por não conseguirem atender a demanda, repassavam encomendas e convites para suas vizinhas. Essas vizinhas conseguiam dessa maneira se beneficiar com o aumento de compradores. Muitas artistas, que viviam no alto da rua, uma ladeira, íngreme, que tem seu início na Rodovia Presidente Dutra, ressentiam-se de não conseguir aproveitar melhor o movimento gerado pela fama da rua, pois o acesso difícil impedia os compradores de chegarem às suas casas.

“Só que até vinham os turistas na rua, mas a nossa casa era a última. Então o bonde [ônibus] vinha e parava ali, (...) [e] quando chegavam em casa, [o que era] muito difícil, eles já [havia] comprado nas outras casas, eles gastavam o dinheiro lá. Só que [quando] eles chegavam na nossa casa, não tinham mais dinheiro.”
(Ângela Sampaio – p. 3 – 2005)



Ilustração 13 : Pavão com o azul cobalto tradicional.

(Ângela Sampaio 2006)

Foi só na década de 90 que a Prefeitura criou um espaço destinado ao trabalho da arte figureira, sendo que muitas administrações, ao longo da década anterior, haviam-no prometido, mas não conseguiram realizar a obra.

“Aí em 93, a gente começou a receber muita, muita visita, turista, historiador, alunos de universidade, e já não dava para todo mundo entrar e ficar de casinha em casinha. E a prefeitura teve a idéia de construir a casa do figureiro em 93. Um centro onde reunia[m-se] todos os figureiros, todos os trabalhos, a pessoa ia ter o contato com o figureiro, que ia estar trabalhando no local.” (Vagner Santos Campos – p.1 – 2005)

--

“Daí o Bernardo Ortiz ganhou, mas na primeira eleição não deu pra ele pagar a casa. Então, na segunda eleição que ele ganhou, ele fez a casa. Aí ele trouxe a chave aqui, entregou pra mim, e falou: “Vamos lá pra ver a casa”. Aí nós começamos a (trabalhar na) casa, eu, a Edith e a Cândida e o meu sobrinho Carlos.” (Maria Luíza dos Santos Vieira – p.4 – 2005)

--

“Quando ela surgiu, nós já tínhamos um trabalho, não era casa dos figureiros ainda, mas nós já tínhamos tido algumas experiências com associações. Até , quando surgiu à casa dos figureiros a questão era que deveria ser somente figureiros, uma coisa que até pode parecer agressiva, mas o conceito que os figureiros tinham, o trabalho era totalmente diferente dos outros tipos de artesanato, então nós já tínhamos tido experiência conjunta que não tinha dado certo. Por exemplo: com madeira, já tem um procedimento de trabalho de quantidade, isso não encaixa nos trabalhos dos figureiros, então que a gente resolveu, foi uma das primeiras normas que só deveriam ser

figureiros, foi uma coisa restritiva, mas a gente percebeu que aí dava pra administrar o trabalho.” (Décio Carvalho Junior – p. 3 – 2006)

A “Casa do Figureiro”, inaugurada em 1993, resolveu alguns dos problemas da comunidade de artesãos, ao, mesmo tempo, gerou novos problemas, além de, em alguns casos, ampliar antigas pendências. O local coletivo de trabalho e venda de peças beneficiou aqueles que moravam no final da Rua da Imaculada, pois eles puderam, e podem, apresentar as suas figuras, ao mesmo tempo em que aqueles que vivem nas primeiras casas da rua. Outra vantagem do local coletivo é o ateliê que permitiu um espaço de trocas de informações e diminuiu os custos de aquisição de material, pois, hoje, a associação efetua a compra de material por atacado, ação que o trabalho individual não permitia. Mas os problemas não foram todos resolvidos. Alguns, de ordem pessoal, mantêm-se até hoje. Um pequeno exemplo, o das figureiras que não participam da associação e preferem continuar trabalhando e vendendo em suas próprias casas. Elas alegam que já possuem uma clientela fiel e que as horas de plantão na “Casa do Figureiro” atrapalham na realização de suas tarefas. O modelo associativo na qual a “Casa” funciona é diferente de uma cooperativa, não há controle de ponto e não há uma organização por cotas, cada artesão mantém sua individualidade, comprando a quantidade de material que necessita e recebendo seu dinheiro de acordo com o número de figuras que vende, mas pagando uma taxa para a manutenção da “Casa”.

Uma das alterações que a Casa trouxe foi no processo de obtenção do barro. No princípio ele era retirado das margens do córrego do Itaím, depois com o aumento do número de artistas o grupo decidiu que deveria comprar o barro de fornecedores. Entretanto a compra do barro deveria estar ligada a um ganho na produtividade, pois ao comprar o barro a idéia original era não precisar tratá-lo como no antigo processo de coleta das margens do rio.

“[...]só que a [argila] de Paraibuna ela não vem preparada. Do jeito que eles tiram do Rio eles mandam pra você, você tem que preparar ela. Então já tem isso, e essa que nós estamos comprando ela já

[es]tá vindo preparada, você já vai pegar e já vai trabalhar, você não vai perder tempo.” (Ismênia Aparecida dos Santos – p. 14 – 2006)

O tempo gasto no preparo da argila passou a ser empregado na produção de mais peças para comercialização, desta maneira, apesar de abrirem mão de uma das etapas do trabalho artesanal, as figureiras ganham tempo na confecção das peças, aumentando a produção e podendo no final aumentar seu lucro com o aumento da venda das peças.

Atualmente, as Figureiras estão divididas entre as que participam da associação e as que não participam, mas nem por isso deixam de manter o respeito e o contato, até porque, em muitas famílias, há associadas e não-associadas. Como é o caso de Ismênia, que é sobrinha das Irmãs Santos, que foi uma das presidentes da associação, e suas tias, que apesar de fundadoras, hoje não participam da associação.

*“Então este espaço além de ajudar muita gente, ficou muito conhecido. O começo foi difícil. Foi difícil. A gente engatinhou isto aqui mais de ano. Se a gente não tivesse aquela força de vontade a gente tinha entregado o prédio, com certeza. porque a gente vinha de dia aqui não tinha ninguém vinha a Luíza, Edith, eu vinha, porque tinha o guarda de dia, então a gente não tinha medo de vim, mas era um vazio tudo isso aqui. Não tinha nada não tinha estas casas que tem ali , não vinha ninguém. Eles não conheciam a casa dos figureiros eles vinham na casa da gente, eu deixava mais lá do que aqui, porque não vinha aqui, vinha na casa da gente. em casa eu não posso reclamar, porque eu vendi muita figura na minha casa [...]”
(Ismênia Aparecida Santos – p. 10 – 2006)*

O depoimento de Ismênia deixa claro que os clientes mais antigos, acostumados com as casas, tiveram dificuldade para freqüentar a Casa do Figureiro. Essa dificuldade beneficiou aquelas artistas que depois do início difícil preferiram sair da associação para voltar para as suas casas. Entretanto,

podemos ainda informar que outro motivo para haver associados e não associados da Casa é a dificuldade de organizar o grupo de artesãs de forma unificada, uma vez que muitas estão acostumadas a trabalhar em um ritmo próprio, sem as pressões das participações em feiras e exposições a que começaram a ser expostas por fazerem parte da associação. Também há o fator das disputas pela liderança do grupo. As lideranças naturais, as irmãs Santos, não conseguiram emprestar seu prestígio aos seus parentes mais jovens, enquanto as outras figureiras, das novas gerações, ainda se encontram no meio do processo da emergência da aceitação de seu papel de líderes. Por isso nas poucas disputas pela liderança do grupo, os vencidos preferem se afastar da associação. Esse processo ainda está amadurecendo e as fases de transição começam a ser mais curtas, e o grupo das associadas à Casa do Figureiro já consegue conviver com o surgimento de novas lideranças.

A Casa do Figureiro recebe artistas de diversos bairros da cidade e pretendia ser um espaço coletivo de produção e venda das peças, entretanto alguns artistas, que não moram próximos da Imaculada, preferem não fazer parte da associação, como é o caso de Chico Justen.

“Sabe o que acontece eu já tive lá, no comecinho, mas por a gente ser deste bairro⁶² às vezes complica e também eu não faço só isso, eu tenho outras atividades. daí atrapalha um pouco. Mas eu conheço boa parte de lá, inclusive já participamos de exposição, a relação da gente é boa! Com a Luíza, a Cândida, o Henrique a dona Rita ,enfim todos!” (José Francisco Justen – p. 3 – 2006)

A associação também pensou em ser um espaço de multiplicação da tradição figureira, porém conforme relata Décio foi uma experiência frustrada.

“Logo depois da “Casa dos Figureiros”, eu sugeri um curso, pois precisávamos de mais figureiros, mas começou a crescer demais,

⁶² Justen mora em Quiririm, bairro periférico de Taubaté, que fica do outro lado da cidade em relação à Imaculada.

... pessoas de outros bairros sem vínculo algum com a história do bairro, começaram a participar tendo então que extinguir o curso, porque não tínhamos mais controle. A arte deveria ser oferecida para todas as pessoas, só que ao mesmo tempo o grupo ficou descaracterizado, perdendo o controle. Percebi que a cultura popular não se oferece de forma tão fácil, porque nem sempre está recebendo, (...) Então vamos dividir o bolo, aí fui percebendo que apesar, de que aquilo que julgava uma postura muito comercial, no fundo [os antigos] eram pessoas que estavam muito atreladas ao passado. (...) [Os novos] eram pessoas que queriam usar aquela produção em benefício próprio, usar o nome que as figureiras já tinham, somente pra vender. Pessoas que não tinham comprometimento nenhum com a história.” (Décio Carvalho Junior – p 7. 2006)

A experiência dos cursos, apesar de frustrante, conseguiu ampliar o número de associadas e de figureiras em atividade, o que resultou em um número de artesãos suficiente para atender a demanda das encomendas e das visitas à Casa do Figureiro. Os novos artistas também puderam ser apresentados às raízes históricas da tradição e hoje conhecem a origem da arte que realizam e possuem o sentimento de pertencer a um grupo com uma herança cultural rica e expressiva.

“Ser figureiro é isso, é viver, viver essa cultura, viver essa tradição.”
(Vagner Santos Campos – p. 5 – 2005)

--

“Eu sinto uma responsabilidade, não que alguém tenha me dado, alguém tenha me dito exatamente isso, mas eu percebo que muita coisa da cultura brasileira, muita coisa está se perdendo. Com a idéia da..., não que eu tenha algo contra a industrialização, o crescimento, a globalização sei lá o que que é. Mas muita coisa eu percebo que está se perdendo. Então é uma forma de no mínimo

manter alguma coisa, de conservar o mínimo de coisa, naquilo que eu tenho acesso, naquilo que eu possa interferir. É lógico, que você não vai poder carregar isso, mas pelo menos manter, dar uma contribuição. Essa idéia da cor brasileira ou a cor, até talvez, do Vale do Paraíba, por exemplo. Ser, de certa forma, detentor de alguma informação que eu possa dividir com outras pessoas. Então, quando vêm estudantes ou pessoas de fora, de outro lugar, eu percebo que eu posso passar essa informação: “Isso é um pouco de Taubaté, isso é um pouco do Brasil.” Então, o Brasil pode ser reconhecido de muitas formas, mas então eu sei que uma das formas, modéstia à parte, pode ser aquilo que eu tenho aqui. Então, eu acho isso de muita responsabilidade.” (Décio Carvalho Junior – p.8 – 2005)

Os aspectos históricos ligados ao surgimento da arte figureira em Taubaté, como foi apresentado, seguem duas tendências: a primeira, explorada pelos primeiros pesquisadores e historiadores locais, que diziam haver uma influência direta dos padres franciscanos; a outra, mais recente, não descarta a influência dos padres, e os coloca, não como incentivadores diretos, mas como elementos de estímulo ao exercício de um artesanato, em um primeiro momento utilitário, mesmo que decorativo, pois a função das peças do presépio era atender à devoção religiosa tão própria da população desta região.

Também devemos lembrar que a região do Vale do Paraíba sempre foi uma região ceramista. Desde a influência indígena até os primeiros colonizadores brancos que se valiam das propriedades do barro local para confeccionar seus utensílios, e o uso das horas livres para a confecção de peças decorativas. Como afirma um estudioso renomado da Cultura Paulista:

“As raízes do artesanato popular paulista encontram-se mais nos fatores de aculturação e adaptação ao meio do que na criação espontânea. Combinam-se artes e técnicas indígenas, européias e

até orientais, assimiladas pelos navegantes, para, no quadro de uma economia autárquica, proverem as necessidades da vida cotidiana: a cozinha, a mesa, a habitação, a caça, a pesca, a lavoura, a criação de animais, o transporte, o vestuário, o culto religioso e os elementos lúdicos, como instrumentos musicais, a partir da viola, jogos de adultos e brinquedos infantis. Caso das bonecas de sabugo de milho (e seu vestuário), piões, papagaios, petecas e bolas de palha, quase sempre confeccionados pelas crianças.” (DAMANTE, 1980 p. 39)

Desta maneira, a historiografia da arte figureira deve ser entendida em dois aspectos distintos: a tradição de modelagem do barro (argila), herdada dos primeiros habitantes da região que vem, ao longo do tempo, sendo renovada; e a descoberta de um conjunto de habilidades familiares que permitiram uma nova forma de subsistência a partir do barro, que vêm se desenvolvendo nas linhagens familiares (quase sempre) e que são preservadas na memória dos parentes por meio da oralidade.

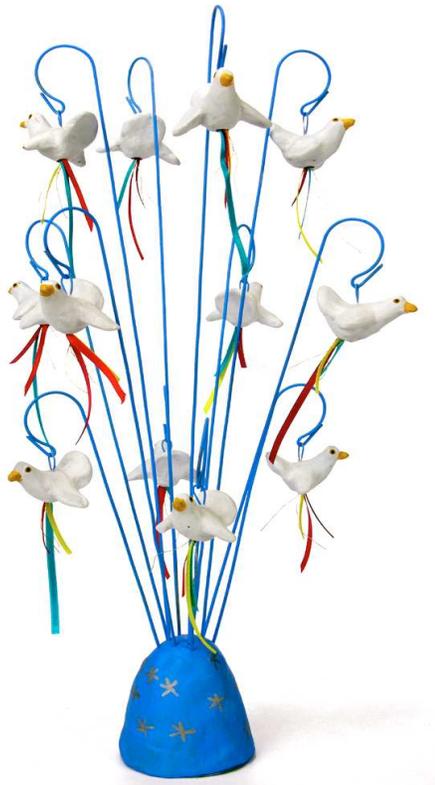


Ilustração 14: Chuva de Divinos
(Décio de Carvalho Junior- 2006)



Ilustração 15: Pavão
(Eduardo Santos – 2006)



Ilustração 16: São Francisco
(Vagner Santos – 2006)



Ilustração 17 : Violeiro a Cavalo -
esta peça faz parte de um conjunto de
várias peças que representam a
bandeira do divino (Maria Luíza
Santos – 2005)

Figureiras em atividade

Esta lista foi elaborada no decorrer da pesquisa, nos contatos com os vários colaboradores e com base nas informações fornecidas por eles. Foi possível, assim, elaborar um quadro no qual se percebem os laços familiares que mantêm a tradição da arte figureira em Taubaté. É importante destacar que este quadro foi elaborado no ano de 2005 e que novos figureiros podem ter começado a trabalhar com o grupo ou que outros podem ter se aposentado. Entre parênteses colocamos os nomes artísticos daqueles em atividade.

Família	Nome do Figureiro
Alves	Ângela Alves (Gigi) Benedita Alves Lima (Benê)
Carvalho	Ivete Vieira de Carvalho (Ivete) Silvana Carvalho Oliveira (Silvana)
Décio	Décio de Carvalho Junior (Décio) Teresa Marta de Carvalho (Teca) *
Jesus	Benedito Aparecido de Jesus (Fio) Sueli de Paula Lica de Jesus (Sueli)
Huesca	Henrique Huesca Hidalgo (Huesca) Rita Huesca Hidalgo (R.H.H.)
Ismênia	Anésio Chaves (Anésio) Ismênia Aparecida dos Santos (Ismênia)
Ismênia	Luciana Souza Campos (Luciana) José Evaristo de Oliveira (Evaristo) Maria Alice Santos Oliveira (Alice) Vagner Santos Campos (Vagner)
Lima	Fabiano Luiz de Lima (Fabiano)*

* Figureiro(a) formado(a) através de cursos oferecidos pela Casa dos Figureiros de Taubaté.

Família	Nome do Figureiro
	Isaura Gomes Lima (Isaura)* Nelson Lima Filho (Nelson)*
Mello	Lucimara Aparecida Mello (Mara) Maria Aparecida de Mello (Cidinha)
Sampaio	Adriane Elizabeth Sampaio Mariano (Dri) Agueda Janaina Sampaio de Lima (Jana) Ângela Lúcia Sampaio Morgado (Ângela) Aparecida Josiane Sampaio (Josi) Arlete Jocely Sampaio Silva (Arlete) Tânia Regina Sampaio Santos (Tânia) Terezinha Silva Sampaio (Zinha)
Santos	Aparecida Cláudia Martins Silva Claudete Aparecida Moraes José Domingos dos Santos José Eduardo Leite Santos (Eduardo) Maria Cândida dos Santos (Cândida) Maria Luíza Santos Vieira (Luíza) Mário Celso Alves da Silva Sílvia Helena Alves da Silva Thais Hellen Moraes Silva
Souza	Rita de Cássia Cembranelli Souza (Rita Cembranelli)* Rodrigo Cembranelli de Souza (Rodrigo)*
Figureiros sem laços familiares	Benedita Aparecida Chagas (Cida) Éden João Indiani Junior (Éden) Jorge Lúcio Monteiro (Jorginho)

* Figureiro(a) formado(a) através de cursos oferecidos pela Casa dos Figureiros de Taubaté.

Família	Nome do Figureiro
	José Francisco Justen (Chico Justen) Mariana Aparecida das Chagas (Mariana) Mariliza de Oliveira Castilho (Mariliza) Milton Guimarães (Milton) Sônia Maria de Souza (Sônia) Valentina Viviane de Moura (Tina)

Capítulo 5

Os saberes : Aprender a ser “Figureira”

A cerâmica, desde os primitivos habitantes do Vale do Paraíba, assim como de outras regiões do mundo, faz parte das atividades cotidianas do homem. A chamada cerâmica utilitária sempre esteve presente para suprir as comunidades com pratos, panelas, vasos e outros recipientes que fossem necessários, e ao lado dela as crianças produziam brinquedos de barro que podiam ser bonecas, animais e outros pequenos objetos.

Com a chegada do colonizador branco, como vimos, outras técnicas de cerâmica foram incorporadas ao conhecimento nativo, assim como, ao colonizador, foi informado qual era o melhor local para a coleta da argila de qualidade. Como já falamos, a toponímia de Taubaté tem como um de seus significados “*terra de bom barro*”, e por isso esta região já era desde os tempos da colonização uma área de ceramistas.

“De valor para o estudo que realizamos é a população indígena dessa região e sua atividade em cerâmica. O índio é um barrista por excelência. No Vale do Paraíba os achados arqueológicos de Guaratinguetá o provam. Encontramos numerosos objetos de barro confeccionados por cablocos, sobretudo grandes pratos feitos a mão, alguns com vestígios de influência indígena. A esse longínquo elemento indígena filiamos a tradição barrista de toda esta extensa zona. A grande maioria das imagens encontradas é de barro, o que se prolonga com as atividades atuais dos figureiros do Vale do Paraíba, prováveis remanescentes dos antigos santeiros barristas.”
(ETZEL, 1971 p. 26)

Segundo Etzel(1985), os santeiros, no Vale do Paraíba, existem desde o século XVII e serviam aos moradores da região na confecção de figuras sacras para a adoração dos fiéis desta região e de regiões próximas. Desta tradição,

Etzel(1985) destaca as Paulistinhas – pequenas figuras de barro (por isso o diminutivo), produzidas durante os séculos XVII e XVIII.

“Chamamos paulistinhas a um tipo de imagens de barro queimado, que influíram na imaginária doméstica de São Paulo, durante mais de um século. Representam um tipo porque, pela longa sucessão de santeiros, anos a fora, a semelhança é forçosamente aproximada, conforme a habilidade e o gosto de cada um dos seus artífices. São características porque a imagem propriamente dita está montada sobre uma base ou peanha peculiar, redonda ou facetada, que ocupa um terço da altura total da peça. São todas ocas e o vazio representa um cone ou funil, completo ou truncado, que alcança até o alto da imagem, às vezes até a cabeça; ou é curto, indo pouco acima da base.” (ETZEL, 1971 p. 104)

As Figureiras de Taubaté podem, até, não ser herdeiras diretas dos ceramistas do Vale do Paraíba, mas, de alguma forma, o conhecimento que dominam o é, pois no princípio elas retiravam o barro das margens do Rio Itaím a partir de um conhecimento de que ali havia uma argila de qualidade, além de possuírem o conhecimento e técnica para retirarem o barro de maneira adequada.

“Naquela época nós tínhamos que ir até o “Rio Itaím”, então sempre marcava um determinado dia para ir um grupo, eu não sabia onde era, então esperei pra ir com o grupo. Tinha que atravessar o pasto e encontrar, realmente, uma “mina” que tivesse a argila adequada, por que nem toda argila que se arrancava, muitas vezes tinha muito areia então tinha que arrancar até o momento que encontrasse uma argila boa, quando você encontrava, você tinha que pegar os pedaços e depois subir o barranco e atravessar o pasto, isto era muito cansativo! Muito cansativo!” (Décio Carvalho Junior – p. 6 – 2006)

Podemos, então, destacar que as Figureiras de Taubaté foram

influenciadas no princípio por uma tradição ceramista da região do Vale do Paraíba, que se mantém até hoje, em diversas cidades da região, variando de estilos e temáticas, mas sempre ligada ao barro de qualidade.

Outra influência na arte figureira é a tradição religiosa de adoração do presépio que, no final do século XIX, transformou-se da adoração simples da Sagrada Família para uma maior sofisticação com a inclusão de animais, pastores e os reis magos⁶³. Os depoimentos, fornecidos pelas atuais figureiras, são convergentes nesta influência. Todas afirmam que se lembram de ter ouvido sobre, ou até mesmo vivenciado a exposição do presépio do Convento de Santa Clara, que encantava a população, que era repetido nas casas, fossem nas abastadas ou nas mais humildes, como uma tradição Natalina – a adoração do presépio completo.

Havia na região muitos artesãos, conhecidos pelos presépios que confeccionavam, e é provável também que algumas de suas peças tenham chegado até Taubaté e encantado os moradores da Imaculada.

“São conhecidos os excelentes presépios de Chico Santeiro, feitos em Aparecida e os falados presépios feitos por Mestre Pedro, em São Luís do Paraitinga, todos do século XX. Não encontraremos muita coisa em imagem de presépios, do material mais antigo, talvez do século XVIII, apenas o par de pequenas imagens de São José e Nossa Senhora.” (ETZEL, 1971 p.161)

É, a partir desta tradição de adoração do presépio, que os antigos moradores do Alto de São Pedro começaram a produzir eles próprios seus presépios, uma vez que a simples adoração da Sagrada Família estava fora de moda. São estes moradores da rua Imaculada, no final do século XIX e início do século XX, que vão iniciar uma nova tradição figureira, em Taubaté, a partir de sua zona de moradia, ainda rural, o bairro do Alto de São Pedro.

63 ETZEL, E. Imagens religiosas de São Paulo: Apreciação histórica Melhoramentos/EDUSP: São Paulo, 1971 p. 160

Durante os primeiros anos do século XX, até a década de 60, a arte figureira esteve restrita aos poucos compradores que freqüentavam o Mercado Municipal, as cercanias das estações ferroviária e rodoviária da cidade, então próximas. Neste mesmo período muitos pesquisadores de folclore estavam engajados na coleta e registro das atividades de cultura popular existentes no Brasil, na tarefa de construir um retrato fidedigno das manifestações populares brasileiras. Um destes pesquisadores era Rossini Tavares de Lima, como já mencionamos, que viajava constantemente para o interior de São Paulo para conhecer, catalogar e registrar as diversas manifestações folclóricas que encontrava. Em uma de suas viagens, parou em Taubaté e conheceu as artesãs que vendiam as peças de presépio no mercado e iniciou um período de longo convívio com estas artistas que, após alguns anos, viriam a ser conhecidas por meio da influência do pesquisador pela mídia nacional e internacional.

A entrada de Rossini na vida das Figureiras teve uma influência diversa, pois ele desempenhou triplo papel, não só de incentivador, mas também de crítico e divulgador do trabalho realizado por elas.

“E o professor Rossini veio e comprou todas [as] figuras, só aquele que estava de camisa verde e calça azul ele não comprou. Aí ele, aí eu falei porque, e ele disse que porque esse aí não está com vida, camisa verde e calça azul fica sem graça. Aí, então eu mudei, sabe? Daí eu já comecei fazer camisa vermelha, camisa, trocar bem as cores, sem pôr verde com azul “

O constante contato entre Rossini e as Figureiras foi aos poucos transformando o trabalho do grupo, pois com o tempo novas artistas vieram a participar das exposições e cursos, promovidos por ele e, nestas exposições e cursos, o contato com outros artistas populares gerou uma troca de experiências que também influenciou as práticas das figureiras. Depois da morte de Rossini, a sua influência já estava impressa na arte figureira de Taubaté, todos os artistas conhecem o seu papel na história do grupo e fazem questão de contar isso em

seus depoimentos:

“O professor Rossini, historiador do Museu do Folclore de São Paulo, inclusive já é falecido, numa das passagens dele por Taubaté descobriu os figureiros, as figureiras, por acaso ali no Mercado, se encantou com o trabalho. E através dos contatos que ele tinha, ele começou a levar as figureiras para os grandes centros, como Brasília, São Paulo, Rio [de Janeiro], e começou a obter um reconhecimento nacional, de âmbito nacional.” (Vagner Santos Campos – p. 1 – 2005)

Depois da fase “Rossini”, as Figureiras já estavam produzindo o ano todo e o número de convites para exposições e cursos era grande, como é até hoje. E nestes constantes contatos, com outras pessoas, as influências na sua produção são sentidas não apenas na temática como também na técnica, uma delas a aquisição da argila, que passou a ser comprada.

“Surgiu uma determinada feira que o pessoal participou, não! Melhor, a gente participou de um curso que a faculdade de Pinda[monhangaba] estava fazendo, então eles mostraram pra nós o barro que eles usavam; faculdade Santa Cecília, a gente passou a comprar a partir daí, que é até hoje é o Pascoal [o fornecedor]. Que é essa argila já preparada para o trabalho de Cerâmica.” (Décio Carvalho Junior – p. 6 – 2006)

A compra do barro preparado, encurta o processo do fazer artesanal. Este processo é entendido como o domínio, por parte do artesão, de todas as etapas do trabalho. E a queima de uma etapa é considerado pelas Figureiras como um salto de qualidade na sua atividade.

“[...]mas agora, hoje, a gente compra também, pelo motivo de ganhar tempo. Por que a gente tem uma encomenda pra fazer. A argila que você trazia de lá, tinha que ficar amassando ela, pegava um pedacinho de caibro. Ficava amassando a argila, virava, amassava

de novo, e tinha que tirar todo o capim que vinha junto. Então era uma argila que tinha que preparar e naquele preparar você perdia muito tempo. Só que se fazia muito menos peça que agora. Então, agora, não perde tempo, compra, ela vem preparada. “ (Ismênia Aparecida dos Santos – p.14 – 2006)

Essa constatação do tempo despendido no preparo do barro e sua relação direta com a capacidade de maior ou menor produção de peças, envolve uma nova lógica na produção figureira em Taubaté. As artistas, hoje, necessitam aumentar o número de peças produzidas para atender a demanda crescente e também para obter maior lucro. O tempo gasto na coleta e preparo do barro acaba se refletindo no tempo gasto para produzir as peças, desta forma elas percebem que, se conseguirem obter o barro já preparado de outra fonte, terão mais tempo para preparar as peças e aumentar assim a sua capacidade de produção. Esse raciocínio é mais pragmático e afinado com a sua nova condição, dentro de um sistema de transformação de sua produção em produto de consumo. Essa alteração no modo de produção é mais uma influência existente no fazer da arte figureira entre as muitas que elas vêm sofrendo na contemporaneidade.

Entretanto as Figureiras de Taubaté não foram somente influenciadas, elas também influenciam outras artistas populares. Uma vez que várias pessoas vêm a Taubaté e outras tantas freqüentam as exposições e cursos, dos quais as Figureiras participam, sempre há uma troca de informações e a possibilidade de um ou outro artista aprender algo com o trabalho das Figureiras.

Na região do Vale do Paraíba, rica em cerâmica, como já mencionamos no capítulo anterior, há muitos ceramistas tradicionais e outros mais novos (que também foram estudados por folcloristas) que, por diversas maneiras, vieram a conhecer o trabalho das Figureiras e através deste contato puderam de certa maneira realizar intercâmbios de técnicas e estilos.

Os ceramistas do Vale do Paraíba, e, em especial, os de Taubaté, foram modificando suas peças para atender ao mercado consumidor. O que no início era

a cerâmica utilitária, modificou-se com a industrialização e o advento do plástico para a cerâmica artística e decorativa. Esta transição ocorreu entre as gerações e para que ela ocorresse foi necessário um novo aprendizado das técnicas de moldagem do barro. Conforme pudemos ver, o aprendizado da arte figureira ocorreu por uma necessidade das famílias de baixa renda da região do Alto de São Pedro terem seus presépios renovados e depois se ampliou com a venda no Mercado Municipal. As mulheres e as crianças foram os primeiros a produzir a arte figureira devido ao seu tempo livre que podia ser canalizado na produção de peças de presépio que, ao serem vendidas na feira, produziam uma renda extra. Conforme os relatos, essa renda se refletia numa possibilidade de melhorar a qualidade de vida das famílias que anteriormente só vendiam sua produção na época do Natal.

“No começo, há muito tempo atrás até, quando eu era mais criança, a gente só vendia peças em dezembro no Mercado. Então a gente começava fazer ali no meio do ano e ia estocando as peças porque não tinha ninguém pra comprar, assim sem ser época de Natal. Então a gente fazia os reis, fazia reizinho a cavalo, fazia os bichinhos que vão no presépio, as pecinhas que vão no presépio, os anjos, burrinho, a raposa, então a gente fazia muito. Assim 50 pecinhas de cada, 50 folhas de reis, uns santinhos e algumas pecinhas, umas trabalhadeiras, mulherzinha carregando água, porque o pessoal gostava de pôr no presépio algumas pecinhas, as galinhas. Mas não é que a gente tinha, que vendia aquelas peças sem ser [n]aquela época. Então a gente estocava e quando chegava no começo de dezembro [vendia tudo].” (Ismênia Aparecida dos Santos – p. 4 – 2006)

Mas como era aprender a fazer figuras ? Qual era o processo ? Quem eram os mestres e quem eram os aprendizes ? Para tentar esclarecer esta dúvida foram realizadas as entrevistas com o grupo de colaboradores.

Além da busca por uma raiz histórica na formação do grupo de figureiras da Rua Imaculada da cidade de Taubaté, também buscamos saber qual é o método para o ensino da arte figureira. Muitos relatam de diversas maneiras, entretanto há um componente em comum nos relatos, os primeiros artistas sempre buscavam representar a sua realidade.

“Conforme a gente vê a coisa natural, aí a gente faz no barro, e é gostoso fazer, criar uma coisa, sabe? Então, às vezes, tem gente que fala assim pra mim: ‘Ah, a gente não cria, só copia’. Mas eu acho que criar é mais gostoso do que copiar. Eu não gosto de copiar.” (Maria Luíza dos Santos Vieira – p.5 – 2005)

O aprendizado da arte figureira de Taubaté ocorreu basicamente dentro das linhas familiares. Com o aumento da procura pela arte figureira, muitas outras pessoas começaram a se interessar em aprender e, assim, obter uma fonte de renda. No princípio, os aprendizes eram, em sua maioria, membros das famílias de figureiras. Depois, com o tempo, algumas pessoas sem raízes familiares na arte figureira também aprenderam.

Atualmente, as mais antigas figureiras constituem uma espécie de referência em qualquer trabalho sobre o assunto. Elas são as irmãs Santos. Maria Cândida, Maria Luíza e Maria Edith (esta última falecida em 1997). Elas foram as figureiras “descobertas” por Rossini Tavares de Lima tendo sido pela sua juventude e energia, na época, as primeiras a participar de exposições. Também foi uma peça de uma das irmãs, o pavão de Cândida, que foi eleito como símbolo do artesanato paulista. Mas o pavão não foi uma criação de Cândida, ele já era confeccionado pelas tias e outras figureiras mais velhas, segundo o relato dela mesma:

“É minha tia fazia pavão, pavao, só que ela fazia liso aquele redondão, sabe. E foi aquele que eu, [por] que a tia Mariana tinha mais paciência, era muito calma e eu ficava olhando e já pegava o barrinho dela mesmo e já ia adiantando.” (Maria Cândida Santos –

p.1 – 2005)

O Pavão (uma ave exótica), segundo relatos, foi trazido para Taubaté para decorar o parque da cidade que fica em frente à estação rodoviária⁶⁴, e os habitantes de Taubaté e os moradores da Imaculada, em seu trajeto passavam pelo parque e podiam ver as cores dessa ave. As figureiras que também passavam pelo parque ao verem aquele animal, reproduziram-no e o incorporaram aos seus presépios. E com o tempo, o pavão se destacou entre os outros animais do presépio e conquistou uma condição especial, que foi coroada com a criação de Maria Cândida e sua reprodução pelas demais figureiras.

“A questão da figura do Pavão é mais antiga, está ligado a um certo hábito. Diziam que tinham surgido no jardim da estação, Largo Doutor Barbosa de Oliveira, era um passeio público bem do estilo Belle Epoque (...) Isto teria entrado no imaginário do figureiro. Esta foi a figura marcante, [como] os trabalhadores, as trabalhadeiras, como dizia a dona Luíza, (...) Em função do presépio a que o trabalho das figureiras está muito ligado, mas um presépio adaptado à realidade brasileira, como o pastor, que é um pastor vestido de caipira. E com isso as pessoas começaram a comprar separadamente.” (Décio Carvalho Junior – p.3 – 2006)

Eduardo Etzel(1971) aponta para a mudança, no final do século XIX, na concepção e consumo do presépio, que passou a ter mais peças além da sagrada família, típica dos séculos anteriores. Essa mudança e acréscimo de outros personagens geraram um mercado consumidor de peças que representavam animais e aves que antes não existiam, o que facilitou o surgimento de artistas que não mais faziam figuras humanas, mas que produziam as figuras secundárias de animais e aves. Estes novos artistas tiveram também a oportunidade de participar de diversas feiras e exposições.

A participação em feiras, exposições e a frequência de aparições na mídia

⁶⁴ Atual terminal de ônibus urbanos e também chamado de “Rodoviária Velha”.

fizeram com que as irmãs Santos se transformassem em símbolos e referência da arte figureira em Taubaté. Algumas figureiras se ressentem com a projeção que as irmãs alcançaram, não especificamente com as irmãs, que são respeitadas por todo o grupo, mas com os meios de comunicação que retratam apenas as irmãs como sendo “As Figureiras de Taubaté”, sem mostrar a diversidade de artistas e estilos que existem na cidade.

Além disso, muitas delas fazem questão de esclarecer que não foram as irmãs as primeiras artistas da Rua Imaculada. Houve outras. Entre elas, cabe destacar Maria da Conceição Frutuoso Barbosa, vinda de Minas Gerais. Essa artesã encontrou uma imagem de Nossa Senhora da Imaculada Conceição velha e quebrada no convento de Santa Clara. Segundo os relatos dos moradores da rua Imaculada, Maria da Conceição pediu autorização dos padres para restaurar a imagem e depois de restaurada resolveu consagrá-la na capela que havia no início da rua na qual ela morava. A rua ficou conhecida como a Rua da Imaculada, e até hoje tem esse nome.

A influência do Professor Rossini Tavares de Lima é comentada em diversos depoimentos, e a época na qual ele atuou mais ativamente na divulgação da arte figureira de Taubaté foi marcada pela mudança de status do grupo, bem como pela dificuldade de algumas mulheres deixarem suas casas e seus outros afazeres para participar das muitas exposições patrocinadas por ele. As únicas com condições de participar foram as irmãs Cândida, Luíza e Edith.

“Olha. Aqui tinha a Maria Siciliana e a Edwiges que fazia[m] [figuras], e tinha mais uma tal de Nhá Francisca, que eu não conhecia muito bem, que também fazia e vendia no Mercado. Mas ultimamente, daí morreu a Maria Siciliana, morreu a Edwiges e ficamos só nós. E quem saía nas exposições também era eu, a Edith e a Cândida, porque as outras que ainda estavam fazendo, que era a Maria Siciliana e a Edwiges, não saía[m]. E a Idalina também já estava fazendo, porque a Idalina era casada com meu primo. O meu

primo aprendeu com papai quando ele era solteiro. Aí a Idalina também começou, saiu da fábrica e começou a aprender com o meu primo e continuou fazendo também. Daí a gente..., ninguém saía em exposição, ninguém queria sair, um porque tinha criança pequena, outro porque já tinha uma certa idade. Então não saía, quem começou a sair em exposição foi eu, a Edith e a Cândida. Aí que fomos levando os conhecimentos das figuras pras escolas e tudo.” (Maria Luíza dos Santos Vieira – p.2 – 2005)

--

“Na casa da minha avó, meu avô também fazia cesta de bambu, porque tinha um bambuzal no quintal, já, a matéria prima estava pronta lá. Então ele fazia aquelas cestas e as figurinhas eram postas ali dentro, pra aproveitar o transporte. Então vendia as figurinhas e as cestas do vô. Aí uma vez eles estavam lá no mercado – nessa época minha mãe já estava fazendo figura, já era casada, tinha a gente tudo pequeno, então era uma ajuda de custo pra família – e apareceu lá um senhor, que era então Diretor do Museu do Folclore de São Paulo, o professor Rossini, que já é falecido. Aí ele adquiriu algumas peças que estavam ali, tinha da Luíza também, que era o mesmo costume, a Luíza, a Cândida, a mãe da dona Inês, a dona Idalina. E levou pro Museu com a intenção de expor no Museu, quando chegou lá o povo que ia visitar gostou, e queria adquirir as peças. Então esse professor Rossini começou a fazer esse intercâmbio, entre as figureiras e os clientes de São Paulo. Aí marcaram as primeiras feiras, exposições. Aí foi indo. Então, na época, minha mãe não participava disso, porque tinha as crianças tudo pequena e não tinha com quem deixar, e minha avó já tinha até falecido nesse tempo.” (Aparecida Josiane Sampaio – p.1 – 2006)

Mas o esquecimento da mídia não afeta a memória das artistas, e elas

lembram das suas antecessoras, mesmo que seja pela linha familiar e pela proximidade.

“Desde que eu era pequenininha, as minhas tias faziam, e eu ficava sempre vendo uma fazendo, a outra fazendo. Quando eu tinha 5 anos, meu pai me levou no jardim. Eu e a Luíza, e aí eu vi [o pavão]. Mas antes, eu fiquei fazendo jóia, tentando fazer e fiz tudo redondinho, igual ela. Mas tinha uma tia, a tia Mariana, ela não fazia conta que a gente ia na casa dela, ela morava nessa rua aqui mesmo. Ela era parteira e nas horas de folga ela fazia as pecinhas.”
(Maria Cândida Santos – p.1 – 2005)

--

“Meu pai, que quando casou com a minha mãe, já era figureiro e aí a minha mãe começou a fazer também. Então eu já nasci no meio das pessoas que faziam figuras, então antes de fazer eu já brincava com as figuras, então o que eu sei é isto que eu nasci, cresci vendo as figuras e trabalhando com as figuras.

[...]Meu pai já era figureiro, quando ele casou com a minha mãe, ele já fazia pecinhas.

[...]Meu pai morreu em 58, com 36 anos. morreu muito jovem. Nem sei te dizer só fazendo as contas pra saber quando tempo faz isso. Porque ele já era da família de figureiros, ele era primo da Luíza.”(Ismênia Aparecida Santos – p. 1 – 2006)

Para as artistas que aprenderam o ofício ainda na infância, fazer as figuras era, antes de tudo, uma brincadeira, mas, o sentimento embutido em cada peça é o amor e o prazer de realizar uma obra. Apesar do aspecto lúdico em fazer as primeiras peças, o aprendizado envolvido não é tratado como diversão pelas mais velhas, pois elas sabem do valor que uma peça bem feita pode alcançar e do acréscimo de renda que a sua venda traz para a família. Por isso fator monetário não está esquecido.

“Tem peça que a gente demora pra fazer. Então tem gente que faz pelo dinheiro, então conta as horas que fez pra cobrar. Eu não, pra mim, posso demorar até o dia inteiro, mas o preço é pequenininho não ponho muito caro não. É porque eu gosto de fazer uma coisa.” (Maria Luíza dos Santos Vieira – p.3 – 2005)

--

“Existe a técnica puramente e existe o sentimento. E muitas vezes o sentimento supera a técnica. Então, tem pessoas que, às vezes, nem tem um trabalho tão refinado, mas sentimentalmente. Como elas canalizam isso tão bem pra peça o público reconhece.” (Décio de Carvalho Junior – p. 6 – 2005)

--

“Olha, a gente tem um acordo, mais ou menos, aqui. Por exemplo, tamanho, quantidade de peça que vai no presépio. Pra não ficar muito longe do outro. E o preço que qualquer um pode comprar. Eu acho que é um preço bem barato, porque se você for pensar ali é, é no trabalho do artista, se for cobrar assim. Que muita gente diz que é artista, eu não acho, mas...”(Aparecida Josiane Sampaio – p. 5 – 2006)

Como foi relatado pelas artistas entrevistadas, o processo de aprendizagem ocorre dentro de um esquema ou sistema informal, isto é, não há uma sistematização do aprendizado com objetivos claros e formas de avaliação periódicas. Diferente da educação formal, aquela que ocorre nas escolas e possui uma metodologia e critérios avaliativos, a educação informal está presente em todos os momentos da vida humana sendo que, muitas vezes, as pessoas são educadas sem perceberem. Este processo de aprendizagem está relacionado com as normas sociais e técnicas que são transmitidas entre as gerações através de conversas, brincadeiras, gestos e imitação de atitudes e de comportamentos.

O processo de aprendizagem ocorre em diferentes locais e pode ser

definido entre três tipos: formal, não-formal e informal. Segundo Almerindo Janela Afonso (2001), a escola é o campo da educação formal, enquanto que os demais espaços sociais (família, igreja, agremiações, etc) fora da escola, são o campo da educação não-formal e informal.

“O exemplo mais evidente pode ser dado pela educação familiar que, inscrevendo-se genericamente no campo da educação informal, continua a ser pensada como educação decisiva para a construção dos percursos individuais de escolarização. É, aliás, às particularidades da educação familiar e às suas relações (complexas e contraditórias) com a educação escolar que se reportam alguns dos contributos mais importantes da sociologia da educação como, entre muitos outros, os que podemos encontrar nos trabalhos de Pierre Bourdieu, ou os que foram estabelecidos e longamente aperfeiçoados por Basil Bernstein.”
(AFONSO, 2001 p. 31)

As diferenças entre a educação informal e a não-formal estão nos seus objetivos. Enquanto a primeira procura no ambiente familiar preparar a pessoa para as diferentes relações sociais da vida, a segunda tem por intenção preparar a pessoa para tarefas específicas da vida cotidiana que podem ser ou não remuneradas.

Para as Figureiras de Taubaté, o importante é estar próximo, é a troca de gestos, olhares e principalmente a observação das mãos e das peças que a mais experiente realiza sem haver, no entanto, um diálogo articulado.

“Não, ela ia fazendo e eu ficava sentada perto dela, e ela não achava ruim. Daí em 36, a minha irmã resolveu fazer, aí meu pai arrumou barro para ela. Eu acho que a Edith tinha 9 anos em 36. Daí a gente sentava tudo perto uma da outra. Depois que eu fiz 14 anos, fui trabalhar na fábrica. Aí cada uma sentava sozinha num lugar e ficava fazendo. Na hora que chegava da fábrica, quando chegava da escola também, a gente chegava e ficava brincando com o barrinho.

Até minha mãe dizia “é bom vocês brincarem com o barro, assim não fica andando para lá e para cá perturbando.”” (Maria Cândida Santos – p. 2 – 2005)

--

“Quando minha mãe voltou a fazer, ela já estava casada, e com um monte de filho. Então, daí, minha mãe punha pecinha assim pra gente, e falava... dava argila na mão da gente e falava: “Copia isso aqui, faz igualzinho isso aqui”. Eu lembro o chão da minha casa, a cozinha, era de tijolo e a gente ficava sentada no chão, fazendo figurinha. E isso é claro na minha imagem, sabe? E, eu lembro [que] lá em casa, cada um..., cada criança fazia um tipo de bichinho, e o meu caso era garcinha, porque eu me identifiquei, que ia ser mais fácil pra fazer. E aí, [eu] também acompanhava minha avó no Mercado, [para] vender as figurinhas. Quando minha mãe ia pra exposição, as peças miúdas, eram as peças das crianças que ela levava. E vendia tudo e a criançada ficava tudo feliz da vida.” (Aparecida Josiane Sampaio – p. 3 – 2006)

O processo de educação ocorre com maior frequência dentro dos espaços de convivência familiar, pois as relações de parentesco geram uma aproximação e a conseqüente geratividade⁶⁵. Entendemos o conceito de geratividade, estabelecido por Erikson (1998) e interpretado segundo Anita Neri (2005), como sendo a motivação, o sentimento e o envolvimento com a continuidade e o bem-estar da sociedade de um modo geral, isto é, a relação de proteção e troca de experiências entre as gerações que geram um sentimento de proteção e compromisso pelo bem-estar atual e futuro da próxima geração. No caso das figureiras, esse sentimento de geratividade fica claro nas relações entre a artista mais experiente e a criança, que na sua relação de proximidade, realizam trocas e

⁶⁵ ERIKSON, E.H.; ERIKSON, J.M. *O ciclo de vida completo*. Trad. de Maria Adriana Veronese, do original em inglês de 1997, para a Editora Artes Médicas, de Porto Alegre, 1998.

firmam parcerias que não necessitam de outros suportes que não a repetição dos gestos e algumas poucas palavras e atos de incentivo, que, apesar de não serem articuladas em uma lição, sempre compõem um processo de aprender e ensinar, pois há a correção e a manutenção da identidade criativa do trabalho de quem ensina. Essa relação é percebida nos relatos de Maria Cândida, quando fala do processo pelo qual seu sobrinho Eduardo passou para aprender a fazer figuras com ela:

“Conversando e mostrando também, fazendo, faça assim, assim e assim, ele está até hoje. Já hoje ele estava fazendo a peça dele, não sei o que saiu, ele falou, fala que eu estou tentando.” (Maria Cândida Santos – p. 3 – 2005)

O processo de aprendizado também acontece por meio da reação dos compradores e admiradores, que, ao verem as peças, aprovam, comentam e compram. Para as figureiras a compra da peça também é fator determinante de seu acerto na confecção das figuras, pois hoje produzem visando a venda da sua produção.

“Teve uma vez também que eu fiz um passarinho e fiz uns ovos muito grandes. Aí veio um senhor e falou, 'Coitado do passarinho sofreu pra pôr esse ovo!' Daí eu mudei fiz menorzinho os ovos. E assim que a gente vai aprendendo, sabe?” (Maria Luíza dos Santos Vieira – p.2 – 2005)

Mas há aqueles de fora das linhas familiares que se interessam pela arte figureira e se dispõem a aprender e, quando são dedicados e têm o sentimento de devoção à arte, acabam se transformando em artistas dentro do grupo e são incorporados, além de introjetarem as raízes sociais e culturais da tradição. Um caso que pode ser relatado aqui é o de Décio de Carvalho Junior. Ele tem uma história de vida artística que se iniciou na adolescência como aluno de uma escola de artes de Taubaté, a Fêgo Camargo⁶⁶ e descobriu, por afinidade a arte figureira

⁶⁶ Escola Municipal de Música, Artes Plástica e Cênicas de Taubaté – Criada em 1968.

da Rua Imaculada.

“Então, quando eu tinha doze anos, eu tinha um amigo que é filho de uma figureira, neto até da Dona Edwiges, uma figureira antiga. E nós éramos amigos, ele era mais amigo do meu irmão, inclusive. Mas aí eu falei, olha: eu gostaria de fazer figura.” (Décio de Carvalho Junior – p.3 – 2005)

Mas Décio não foi aprender com Edwiges, e sim com as irmãs Santos e ele explica o motivo:

“Quando eu conversei com o Marcos, que é neto da Edwiges, ele disse: 'olha, quem pode te aconselhar nesse sentido é a Dona Luíza'. Então dava para perceber que naquela época a Dona Luíza já era, como sempre foi, uma liderança. Então ele acreditou que com ela seria o processo. E eu, quando fui na casa delas pela primeira vez, não tive dúvidas, porque eu vi aquela cristaleira cheia de peça azul, e eu sempre tive um apreço pelo estilo delas fazerem. Porque era figura, era ingênuo, mas tinha uma certa delicadeza, um certo, eu não sei se a palavra refinamento é a melhor para falar nisso, mas havia um outro, um cuidado.” (Décio de Carvalho Junior – p. 6 – 2005)

O aprendizado de Décio, como ele mesmo relata, foi mais informal, porque ele já possuía algum conhecimento artístico. Ele fazia suas peças, levava para que as “professoras”, Luíza, Edith e Cândida avaliassem e, com as suas observações que não possuíam uma organização aparente, mas eram feitas sobre a peça pronta, ele aprendia os caminhos e estilos da arte figureira.

“E o processo foi interessante, porque eu trazia um trabalho e elas comentavam. 'Olha você precisa fazer, colocar cor fosca com cor brilhante', porque eu colocava tudo brilhante. Daí é assim, era colorido. Então, na minha idéia, era colorido. Então eu vou colocar tudo brilhante. Não! tem o fosco com o brilhante. A cor forte, por

exemplo, um marrom, ele tem que estar combinando com um amarelo, ele não pode colocar um marrom com o roxo, são duas cores escuras. Então tem que estar equilibrando uma cor, que na verdade seria uma cor fria com uma cor quente, mas que elas falavam tem que pegar um azul com vermelho, uma cor escura. E elas falavam isso, e a gente percebe a diferença.” (Décio de Carvalho Junior – p.4 – 2005)

Perceber a diferença entre os estilos veio da formação dele em Artes Plásticas. Mas o caso de Décio é único nesta comunidade. Os outros artistas tiveram que aprender as regras e normas da arte figureira através da experiência e do aprendizado em casa, com seus parentes mais velhos. O aprendizado em casa, é acolhido pelos laços de parentesco e também de proximidade, porque, muitas vezes, o “professor” não era um parente direto, mas um vizinho muito próximo que, pelas relações de compadrio se prontificava a ensinar o ofício, para que aquele conhecido pudesse realizar o seu presépio. Esta é a principal maneira pela qual a comunidade de figureiras transmite seus saberes na arte e na técnica e junto também vem o sentimento de participar de uma história, de pertencer a uma comunidade que se diferencia pelo exercício de uma arte.

“Olha a minha avó, ela casou-se com 15 anos, meu avô tinha 18 anos. E o meu avô, ele trabalhava junto com o pai da Luíza, e as tias do meu avó já eram figureiras, eram duas tias. Então, quase que na mesma época que o pai da Luíza levou uma lata de barro pra ela, meu avô também trouxe pra minha avó. Como ela estava em casa, cuidando da casa. E ela começou a fazer. Ele começou a ensiná-la a fazer, porque ele aprendeu com as tias dele. Então minha avó nasceu em 1902, ela casou-se com 15 anos, foi figureira a vida toda. E eu comecei a me interessar quando ela me chamou pra pintar as peças pra ela. Aí quando eu quis pintar do meu jeito, ela falou assim: 'Então você vai fazer as suas peças e aí você pinta do jeito que você

quer, porque a minha é desse jeito'. Hoje eu entendo isso. Às vezes vem alguém e diz : 'Ah pinta de tal cor! Eu não gosto desta cor, gosto desta.' Então, é mais ou menos por aí.” (Aparecida Josiane Sampaio – p. 2 – 2005)

O aprendizado da arte figureira em Taubaté, pelos dados levantados, parece passar por dois eixos, o primeiro é o da Rua Imaculada. Os moradores da rua, por suas relações de proximidade, compadrios e laços familiares detêm o conhecimento da arte e da técnica de moldar o barro em pequenas figuras e também obtiveram, através da mídia e do trabalho de Rossini Tavares de Lima, o reconhecimento nacional que os munuiu de um capital cultural que é utilizado como fator positivo nas lutas para obtenção de reconhecimento por parte dos poderes públicos como a construção da Casa do Figureiro. Esse capital cultural também possibilita a venda de sua produção para uma grande diversidade de compradores que, ao tomarem conhecimento de sua arte, visitam a rua e seus artistas para adquirir as peças, o que estimula as novas gerações a reproduzirem as figuras mais procuradas para, assim, obterem seu sustento. O segundo eixo é a relação familiar, o contato diário e principalmente as relações de atenção e carinho entre os membros das parentelas, entre os mais velhos e as crianças, o que possibilita uma troca muito rica de informações. A troca de informações acontece a partir da imitação de gestos e atitudes, iniciando-se pela ajuda na pintura de peças já moldadas ou no acabamento final das peças, até conduzir à obtenção do conhecimento da arte e da técnica figureira.

“Eu acho que ser figureiro... Até a gente fala ser figureiro. Figureiro é um nome que a minha tia Luíza colocou, que são pessoas que fazem figuras, figuras de barro. Então fica fi-gu-rei-ro. Umas pessoas trata[m] [a] gente como artista plástico, outra[s] trata[m] como artesão, mas acho que primeira coisa que eu sinto de ser figureiro... é a satisfação... de você pegar um pedaço de barro que parece não ser nada, entenda bem, você pega um barro que não tem cor, é um

barro que tá debaixo do chão, uma argila, não tem cor. E, você pega, e consegue manipular aquele barro, transformar ele numa figura, colocar umas cores nele e só falta dar vida, que não [es]tá cabível pra gente. Essa daí é uma das satisfações” (José Eduardo Leite Santos – p.12 – 2005)

O que fica expresso nos depoimentos é um sentimento comum de amor e dedicação à modelagem do barro que é trazido pelo prazer de criar. Este sentimento, que segundo cada um dos colaboradores os motiva e estimula a continuar o seu trabalho, também, é o mesmo que os impele a transmitir seus saberes para as novas gerações em um processo há muito aprendido, que envolve paciência, carinho e a transmissão dos ensinamentos através da oralidade, falando sobre os antepassados e as suas raízes familiares dentro da arte figureira. Cada novo aprendiz é iniciado na infância, não de maneira sistemática, mas pela proximidade, pela presença cotidiana das figuras de barro no interior de suas casas e de suas vidas. Quando já têm alguma habilidade são convidados a moldar o barro, segundo os padrões do artista mais velho, quase sempre a mãe ou a avó, que ensina as formas redondas primeiro, por serem mais fáceis.

“Daí minha mãe ensinava... uma coisa que minha mãe falava: “Tudo não nasce do ovo?”, é tudo numa bolinha. E depois com o tempo, cada um faz diferente . Hoje em dia a gente já faz diferente. Faz ele em pezinho, cumpridinho que nem uma bananinha.” (Aparecida Josiane Sampaio – p. 4 – 2006)

A etapa seguinte do processo de aprendizado é a pintura das peças. Quando estão mais velhos e pacientes com o trabalho, os jovens são convidados a participar da etapa da pintura das peças, que utilizam muitas cores, e por serem pequenas e delicadas, exigem tempo e dedicação.

“Como o Vagner que tem um estilo totalmente diferente do meu, que ele cresceu vendo eu fazer também. ele não fez quando ele era

criança, [pois] ele [es]tava com dezesseis anos, ele ainda pintava pra mim. Daí que ele começou a fazer, já eu comecei mais cedo” (Ismênia Aparecida Santos – p. 2 – 2006)

--

“Teve um momento, que tentamos introduzir as crianças do bairro, a questão do bairro, era porque que não se dava aula pra crianças do bairro? Só que poucas crianças realmente se interessaram. Então a gente vai percebendo que está realmente ligado a uma questão familiar, por experiência na minha própria família. Quando chega a época de uma encomenda grande de peça, o que acontece? Você vai utilizar a mão de obra infantil (risos). É polêmico, mas é uma verdade! [...] No ano passado eu tive uma encomenda, e tenho uma sobrinha de 12 anos, “olha! Então vamos fazer um negocio ? Você vai me ajudar a pintar, [ela] me ajudou a pintar todas as capelinhas usando duas cores no máximo, um trabalho bem básico! “. Então ela pegava 2 horas do dia dela e fazia!

[...]

Então o que fiz, “eu vou pagar você de duas formas, parte em dinheiro, e parte em material escolar.” Fato! Ela me ajudou, e eu dei parte em dinheiro, [e parte em] espécie (risos) e parte em material escolar e acho que [é] muito do que acontece com os figureiros que estão trabalhando, aconteceu na vida de todo mundo” (Décio de Carvalho Junior – p. 13 – 2006)

O momento da maestria, se assim pudermos chamar, ocorre pela própria vontade e necessidade da artesã. Ela decide deixar de ser uma ajudante e começa a produzir suas próprias peças. Algumas vezes são forçadas pela mestra, como foi o caso de Vagner Campos, conforme relata sua mãe Ismênia.

“Olha, o Vagner. Eu nem ensinei ele fazer figura, como eu falei pra você, ele pintava as minhas peças até os dezesseis anos, mas era

aquela época meio crítica, não ia arrumar um emprego, aí eu comecei a falar: “Você tem que fazer as peças, por que você vai ganhar mais, o seu dinheiro vai ser melhor”. Aí foi na época daquelas figurinhas do baby⁶⁷, [es]tava saindo aquelas figurinhas, e como ele era um moleque. Ele fez uma porção de baby, foi a primeira peça que ele fez. Foram os baby. [Era] A baby-mania que tinha. Então ele vendeu tudo. Não era coisa nossa, não era aquilo que a gente costuma fazer. Por que nós não fazemos personagem de televisão, a gente faz mais coisa folclórica, mas como ele [es]tava querendo aprender, ele fez. E fez muito bem. Daí ele começou a fazer e mudar o estilo pró nosso trabalho, [...]” (Ismênia Aparecida Santos – p. 3 – 2006)

Todas as colaboradoras de certa maneira repetiram este mesmo processo e desta forma podemos dizer que o aprendizado da arte figureira, quando ocorre dentro das linhas familiares, torna-se mais eficiente e mais alongado no tempo. E também é a influência familiar que indica a escolha individual de permanecer no trabalho ceramista, uma vez que são as lembranças da entrada de recursos, trazidos pela cerâmica, que mantêm ou mantinham a família, que determinam a opção de cada um. Como já abordamos e muitas colaboradoras o afirmaram, a arte figureira, além de fazer parte de suas histórias pessoais e familiares, foi a solução da sua sobrevivência no momento em que a crise da falta de empregos os atingiu. Podemos citar os casos específicos de Vagner, Eduardo e Josi que voltaram a fazer figuras, quando ficaram desempregados. Já Décio, Ismênia, Chico Justen e Ângela optaram por ser figureiros, desde que tomaram contato com a arte e com a possibilidade das muitas exposições e da oportunidade de venda de suas peças. Os casos de Maria Luíza e Cândida são peculiares por elas terem vivido uma época na qual fazer figuras era uma atividade realizada nas

67 O Baby é o personagem de animação da Família Dinossauro, muito assistido no Brasil durante a década de 1990.

horas de lazer que, nas vésperas de Natal, possibilitava uma renda extra para a família que assim podia ter alguns pequenos luxos nas suas celebrações. A “profissionalização” das Figureiras de Taubaté ocorreu, como vimos, a partir de interferência de Rossini Tavares de Lima e das diferentes ações do Estado na busca por meios alternativos de sustento para as classes populares sem formação e qualificação, e mantém-se até hoje como uma alternativa de sucesso, ante as crises de desemprego que assolam a economia regional e/ou nacional.

Conclusão

As figuras de barro feitas em Taubaté são, de fato, peças de cultura popular, uma vez que entendemos a cultura popular como o conjunto de bens simbólicos e manifestações gestados no interior de grupos ou comunidades não pertencentes a elite dominante. Essas manifestações culturais, como representação de uma cultura plural atendem à produção intelectual e espiritual de grupos sociais não-hegemônicos no preenchimento de seu tempo de lazer e como contribuição às festividades, dentre elas as devoções religiosas e as atividades profanas. Atualmente, com a evolução da sociedade pós-industrial, os diversos bens culturais foram transformados em produtos e assumem um valor de mercado que possibilita uma outra relação entre os produtores culturais e o restante da sociedade. Antes destinados a cumprir um papel cultural, seja devocional, ou seja de uso específico, dentro de uma manifestação maior, assumiram na sociedade atual um outro papel: o papel de mercadoria. E, ao tornarem-se mercadoria, as manifestações da cultura popular são também vistas como peças de consumo e, portanto, com um valor de troca. Esse valor de troca das produções de cultura popular, sejam as produções materiais ou sejam as imateriais, inserem as comunidades na realidade da sociedade capitalista e, no caso das Figureiras, garantem a sobrevivência das famílias por meio da venda das peças que realizam.

A arte figureira foi transformada, nesse processo, em artesanato e com isso conquistou consumidores e apreciadores. Esse artesanato adquiriu um valor de troca e também um valor de posse, pois aqueles que compram as peças de barro, querem agregar status à sua aquisição, diferenciando-as das peças industriais atribuindo a elas uma “aura”⁶⁸ de peça produzida por meios manuais e com uma característica única impossível de ser repetida, diferente das peças industriais que são produzidas em série e sempre da mesma maneira. Esses atributos

68 BENJAMIM, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. BENJAMIM, W. obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

especiais, que valorizam a peça de barro, ampliam seu valor primordial, mas sem a valorização de seu papel simbólico, pois são retirados de seu ambiente original e transportados para as salas e os escritórios da elite da sociedade, não mais como peças de devoção, mas como peças que representam uma certa erudição, ou um apreço pelo exótico, pelo “folclórico”. O folclórico, aqui entendido, como um atributo que fornece à manifestação de cultura popular um papel diferenciado no conjunto da cultura de uma sociedade capitalista pós-industrial e a valoriza como uma manifestação de arte popular cada vez mais rara no âmago dessa sociedade contemporânea.

As Figureiras de Taubaté, no entanto, são folclóricas quando seguimos a visão de Satriani (1986) de que tanto a cultura popular como a cultura folclórica estão próximas e muitas vezes são a mesma coisa, ou ainda, quando consideramos Canclini (1998), que as definem como produto da somatória de várias culturas, transformadas em uma cultura híbrida⁶⁹ bastante própria dos povos latino-americanos e também da nova sociedade mundializada do século XXI.

Como toda manifestação cultural, as figuras de barro também são um importante canal de comunicação da comunidade das Figureiras de Taubaté, e por isso precisamos compreender de que maneira e através de quais mecanismos esta comunidade realiza seu processo de comunicação. Quais são seus diferentes suportes e qual é a tática de resistência que este grupo desenvolveu para se comunicar, via uma produção não industrial?

A resistência inteligente⁷⁰ é o procedimento que desenvolve táticas de aceitação e modificação da cultura hegemônica por parte das classes não hegemônicas, incluindo em suas brechas fragmentos da cultura dominada e, ao longo do tempo, modificando a manifestação da cultura dominante até que não se

69 CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ed. São Paulo: EDUSP, 1998

70 GUSMÃO, N. M. M e VON SIMSON, O R. M. A Criação Cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente Anuário Ciências Sociais Hoje, São Paulo, v. 1989, 1989.

saiba mais qual é o dominante e qual é o dominado. Esse processo é lento e acaba na criação de uma cultura híbrida que também serve de importante canal de comunicação, tanto horizontal quanto vertical das classes populares.

Os canais de comunicação das classes populares têm-se modificado, ao longo do tempo, e incorporado novas tecnologias de comunicação, mas o principal suporte ainda é a oralidade. Ela possui um componente cultural ligado à localidade, isto é, a transmissão das informações entre as pessoas se reduz a áreas geográficas definidas e estreitas, não possuindo a capacidade de alargar os receptores na mesma amplitude alcançada pelos meios de comunicação de massa. Podemos ainda entender que a oralidade também é importante, porque os meios de comunicação, utilizados pelas classes populares, estão quase sempre associados às festividades e eventos que reúnem o grupo populacional em um determinado espaço e período de tempo. Nesses espaços e períodos, durante as festividades, as classes populares aproveitam a ocasião para transmitirem suas mensagens ao grupo e, muitas vezes, à sociedade mais ampla. Mas as classes populares não estão alheias aos novos meios de comunicação eletrônicos e fazem uso deles, sempre que possível, na transmissão de mensagens, especialmente na televisão e no rádio, pois como meios de propagação que se valem da oralidade são mais facilmente compreendidos, e servem aos propósitos de veiculação de suas mensagens, quer seja em caráter horizontal ou em caráter vertical.

De maneira geral, podemos afirmar que as classes populares produzem comunicação da mesma maneira que as demais classes sociais. Entretanto, o que diferencia cada processo comunicacional, além de seu suporte midiático, é o objetivo de cada mensagem. As classes dominantes procuram manter a "hegemonia", enquanto as classes populares buscam "resistir". Esse confronto evidencia duas lógicas distintas. Enquanto a classe hegemônica vive inserida no capitalismo financeiro internacional, sujeita ao pensamento liberal, individualista e altamente competitivo, a classe não-hegemônica privilegia a criação coletiva e a solidariedade grupal, com freqüente prestação de ajuda mútua e geralmente

dentro de um processo profano-religioso, que orienta a criação de rituais que dão sentido às festas cíclicas. A convivência e o hibridismo dessas duas lógicas é evidente quando observamos as mensagens transmitidas pelos meios de comunicação de massa, com seus apelos ao consumismo e à individualidade, ao mesmo tempo em que apresentam uma festividade popular que enaltece o trabalho da "comunidade" e seu envolvimento na festa como forma de garantir a transmissão das mensagens mais contemporâneas.

As manifestações de cultura popular são um processo de comunicação entre membros de um determinado grupo social, posicionado na base inferior da sociedade e, por isso, em um primeiro momento, estas manifestações têm um caráter comunicacional restrito ao grupo de origem, e servem para externar os seus desejos coletivos. Depois, com o crescente interesse de outros grupos sociais por essas manifestações, as festas e folguedos passam a servir também de canal de comunicação com este público externo⁷¹ mais amplo.

Essas táticas de comunicação mais ampliadas acabam enraizando-se nos processos cotidianos de comunicação das classes populares, uma vez que são oriundas dos mesmos processos existentes nas relações familiares e de parentesco, assim como nas de vizinhança. As relações construídas, por meio do convívio diário, quando expressas nas manifestações culturais, geram maneiras próprias de comunicação e demonstração dos sentimentos e dos pensamentos⁷².

A comunicação existente, nos grupos populares, ocorre de diferentes maneiras, e a busca por conhecê-la parte da constatação de que sua valorização é um dos caminhos para entendermos a pluralidade dos processos de comunicação na sociedade contemporânea. Compreensão que objetiva contribuir para o empoderamento⁷³ das classes populares na busca de seu próprio

71 BELTRÃO, L. Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados São Paulo, Cortez, 1980

72 CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

73 Empoderamento – é a tradução do termo inglês “Empowerment”, que tem o sentido de conceder poder de decisão para os níveis inferiores na hierarquia das grandes organizações capitalistas.

reconhecimento, enquanto grupo atuante e produtor de significados culturais, inserido no processo histórico e social.

Para a análise dos processos de comunicação das classes populares, foi fundamental escolher uma metodologia que permitisse uma abordagem em nível de igualdade com os sujeitos históricos e sociais formando uma comunidade de destino⁷⁴, apesar das diferenças existentes entre pesquisador e pesquisados. Para a presente pesquisa foi escolhido, como método de obtenção das informações, junto ao grupo de figureiras, o método biográfico ou da História Oral, e como forma de obter uma comunidade de destino a pesquisa participante.

A metodologia da História Oral comprovou-se instrumento eficaz dentro de uma pesquisa participante. Sua utilização permitiu o intercâmbio de experiências entre os colaboradores e o pesquisador com o objetivo da construção de uma narrativa que melhor retratasse a realidade do grupo. Os depoimentos foram gravados e depois transcritos para a obtenção de um documento escrito capaz de registrar a história, a trajetória e os sentimentos de cada personagem e seu papel dentro do grupo.

O método biográfico, além de gerar um documento que mostra quem são as "Figureiras de Taubaté", também serviu ao propósito de aclarar a trajetória de vida, de cada uma das colaboradoras, as quais, perante o ouvido atento que as ajudaria a descrever e compreender seus vários papéis sociais, foram construindo um sentimento de pertença à região e a cidade que as conduziu a expressões de cidadania consciente e responsável.

Para que cada depoimento assumisse a sua função de documento, foi necessária a construção de uma relação de pesquisa que, apesar da diferença social e cultural entre pesquisador e pesquisados, gerasse uma aproximação colaborativa para a efetiva consecução da pesquisa. A relação de pesquisa foi construída pelo envolvimento do observador no dia-a-dia do observado, para que

74 PORTELLI, A Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade In. Projeto História, São Paulo (14) fevereiro de 1997.

não houvesse reservas nem preconceitos entre eles, mas o claro objetivo de colaboração visando os resultados da pesquisa, e a certeza da realização conjunta de produtos midiáticos que serão devolvidos para o grupo estudado, na forma de colaborar para um maior conhecimento sobre si mesmos e para a divulgação de seu trabalho.

No caso da nossa pesquisa, foi produzido um audiovisual que retrata tanto a história quanto o sentimento de ser figureiro, presentes na experiência criativa e técnica da elaboração das peças. A divulgação desse vídeo-documentário servirá tanto para reforçar o sentimento de pertencimento dos figureiros à comunidade, quanto para externar a força desta comunidade na cultura popular valeparaibana.

Entendemos que para melhor conhecer a comunidade de figureiras da cidade de Taubaté precisaríamos organizar um painel da atividade ceramista na região geográfica na qual Taubaté está inserida. Para tanto, foi necessário conhecer a história da produção cerâmica do Vale do Paraíba Paulista. Essa história, para ser construída, necessitou de um levantamento das pesquisas referentes aos diversos sítios arqueológicos da região⁷⁵.

A primeira constatação é a de que a região do Vale do Paraíba Paulista é um grande depósito natural de matéria-prima cerâmica. Em toda a sua extensão há solo argiloso de boa qualidade, o que possibilita a existência de uma cultura ceramista na região, desde os seus primitivos habitantes, séculos antes da chegada do europeu ao vale. Os vários estudos de sítios arqueológicos, no Vale do Paraíba Paulista, mostram a utilização de peças cerâmicas por diversos grupos humanos, ao longo do tempo, entretanto, em nenhuma das escavações foram encontradas peças artísticas ou decorativas. Todas as peças, ou fragmentos de peças encontrados, são exemplos de cerâmica utilitária. Contudo, estes resultados não são indicativos de que os primitivos moradores da região não tenham produzido peças decorativas, mas, até hoje, não foram encontradas peças desta

⁷⁵ Há uma versão popular quase mítica relacionando o surgimento da arte figureira a influência dos franciscanos que discutimos no capítulo 5, páginas 95 e 96.

categoria, talvez, por serem mais frágeis que as utilitárias e por serem de uso pessoal e não social.

Já o artesanato em cerâmica se desenvolveu a partir das peças devocionais e dos santos de argila que enfeitavam os altares domésticos dos moradores brancos e católicos da região. Esta tradição, que remonta ao período dos primeiros assentamentos, no século XVII, intensificou-se com o ciclo da mineração e, principalmente, com a imagem de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, encontrada no rio Paraíba em 1717, que, depois, foi rebatizada de Nossa Senhora Aparecida.(MACHADO, 1983)

Foi somente depois do achado da imagem de Nossa Senhora, nas margens do Rio Paraíba, que se intensificou o comércio de peças de barro na região. No princípio, pequenas reproduções da imagem encontrada, depois uma infinidade de santos. Etzel(1983) ainda destaca a adoração da Sagrada Família (o menino Jesus, Nossa Senhora e São José), tradição trazida do sul da Europa.

Nos séculos XVII e XVIII, o movimento intenso de romeiros trouxe os mercadores de lembranças e gerou uma categoria de artesãos, “os santeiros”. Como o seu trabalho dependia tanto de um público comprador (romeiros), quanto de uma matéria-prima específica (o barro), eles se instalaram próximos aos ceramistas tradicionais, que compunham um grupo espalhado pela região.

Dessa forma, podemos, agora, falar em uma tradição ceramista regional, quando somos capazes de ligar as características do solo da região do Vale do Paraíba Paulista; os vários achados arqueológicos, que apontam uma produção cerâmica anterior à chegada do europeu; e o desenvolvimento de uma arte cerâmica com o objetivo de atender à demanda por peças de devoção religiosa. Essa tradição está associada, também, às muitas ondas colonizadoras que, juntamente com as novas etnias, trouxeram novas técnicas de tratamento e manuseio do barro, assim como seus gostos e modas na utilização da cerâmica. Um dos pontos que devemos destacar, nesse processo evolutivo da cerâmica regional, é a introdução das peças devocionais que podem ser a origem, pelo

menos, nesta região, da cerâmica decorativa.

Lembramos, entretanto, que a atual cerâmica decorativa é assim chamada por ser utilizada apenas como peça de decoração, mas que muitas delas tiveram sua origem na cerâmica “santeira”, isto é, na cerâmica de devoção aos santos católicos. Com o tempo, alguns artesãos mudaram a temática e passaram a retratar animais, pássaros e personagens do imaginário popular.

Devido a constatação dessa riqueza ceramista no Vale do Paraíba, chegamos à conclusão que precisávamos conhecer outros pólos menos divulgados existentes na região, na atualidade, para melhor situar as Figureiras de Taubaté.

Dentre os atuais ceramistas da região, devemos falar das Figureiras de Caçapava. Dona Cida e Dona Orlanda, que vivem na zona rural do município. Elas fazem suas peças com o barro colhido nas proximidades de suas casas, seguindo os mesmos motivos das Figureiras de Taubaté: presépios com animais e reis magos; galinhas; burros e personagens do seu cotidiano. São José dos Campos também possui um grupo de ceramistas figureiros, dispersos pelo município, mas que, atualmente, organizam-se para também obter reconhecimento semelhante ao conseguido pelas Figureiras de Taubaté.

A projeção obtida pelas Figureiras de Taubaté é fruto de muitos componentes, entre eles a ação direta, durante quatro décadas, do professor Rossini Tavares de Lima, fundador do Museu do Folclore da cidade de São Paulo. Foi ele quem, por meio de exposições e feiras, divulgou o trabalho cerâmico realizado em Taubaté. Juntamente com a influência do professor Rossini, podemos somar a influência estatal e de muitas outras instituições que pretenderam auxiliar as classes populares a obterem renda a partir da arte e do artesanato.

A obtenção de renda, por meio do artesanato, é uma estratégia das autoridades governamentais para suprir as deficiências do sistema capitalista em oferecer empregos para todas as pessoas. Dessa forma, para evitar um

crescimento desordenado do desemprego, as agências estatais de fomento à geração de renda, como a SUTACO, por exemplo, procuram auxiliar as diversas comunidades a valorizarem os saberes tradicionais que possam criar produtos que venham a ser compreendidos como artesanato para serem vendidos a um público mais amplo. Esse processo de valorização dos saberes tradicionais e sua transformação em artesanato, como foi o caso das Figureiras de Taubaté, gera um ciclo de ensino-aprendizagem, voltado para as novas gerações dessas comunidades, não mais com a função de manter um conhecimento, mas com a intenção de garantir um meio de vida para a família e seus descendentes. O grande número de jovens e novos artesãos que se valem do seu parentesco ou proximidade com as figureiras mais antigas, para se inserirem na atividade figureira é cada vez maior. Como comprovamos, no caso de Taubaté, os sobrinhos das irmãs Santos e, em São José dos Campos, os filhos de Dona Eugênia e Dona Lili que se inseriram gradativamente na atividade figureira.

O aprendizado da arte figureira ocorre, quase sempre, dentro das relações de parentesco, de vizinhança e de apadrinhamento. É a relação entre as novas gerações e os artesãos experientes que facilita o aprendizado por meio da repetição e da imitação. Podemos destacar que o processo de aprendizado ocorre em quatro etapas, que, aparentemente, parecem dispersas, mas seguem uma ordem e demandam um complexo sistema de avaliação, que vai determinar quando um aprendiz deve ser impelido para a nova etapa, em busca de maior autonomia criativa.

Essas etapas foram percebidas na pesquisa com a análise de depoimentos orais e podemos assim exprimí-las: 1. Envolvimento lúdico com o barro; 2. Orientação dos resultados do manuseio do barro; 3. Ajuda na confecção e pintura de peças do “Mestre”; e 4. Maestria, com a criação própria das figuras e sua decoração.

1. Envolvimento lúdico com o barro :

a criança, ou adolescente, acompanha o trabalho da artista mais velha e recebe

um punhado de argila para brincar e passar o tempo sem atrapalhar, nem desviar a atenção do trabalho da “mestra”. Aqui a criança ainda não executa uma peça definida, mas ao brincar com a argila vai imitando os gestos e movimentos da artista na tentativa de obter uma figura mais próxima daquilo que vê sendo produzido pela mestra, ou é incentivada a observar a natureza para reproduzi-la em barro.

2. Orientação dos resultados do manuseio do barro :

nessa etapa, o(a) aprendiz, já é capaz de realizar uma peça bem definida, mas ainda não consegue dar acabamento ideal à figura, e a “mestra”, de maneira afetuosa, faz as correções com palavras de incentivo, enquanto demonstra como deve ser feita a finalização da peça.

3. Ajuda na confecção e pintura de peças da “Mestra” :

depois de adquirir um controle na moldagem das figuras, o(a) aprendiz, é convidado(a) a auxiliar na execução de algumas etapas da produção das peças, seja na moldagem de peças simples, como flores e bolinhas, ou seja na pintura de motivos menos elaborados, que possuem um alto grau de repetição. Esse trabalho como auxiliar já envolve a responsabilidade com a qualidade da peça e também com o cumprimento de prazos na entrega das figuras.

4. Maestria, com a criação própria das figuras e sua decoração :

aqui o(a) aprendiz dá o salto de qualidade e assume autonomia no processo de criação. Ele(a) já é capaz de executar uma peça completa do princípio ao fim, sem a supervisão da “Mestra”; já pode ousar, realizando sua própria produção, que poderá apresentar inovações de moldagem ou na pintura.

É claro que as etapas, acima descritas, foram percebidas pela pesquisa e talvez não sejam seguidas estritamente no processo de ensino-aprendizagem, desenvolvido pela comunidade de Figureiras, mas correspondem a uma trajetória formativa que é comum a maioria do grupo pesquisado, embora essas fases não sejam muitas vezes conscientes na relação mestre/aprendiz e não aconteçam com tempos definidos a priori. Podemos supor que este processo ocorre de

maneira tão intuitiva e natural, que seja uma espécie de tradição advinda de gerações anteriores, e é provável que as atuais gerações meramente reproduzam o processo, por acreditarem que a maneira pela qual aprenderam é a melhor maneira de ensinar.

Há ainda que destacar que, nos últimos anos, devido ao aumento do número de figureiras e da concorrência dentro da associação pela venda das peças, aconteceu que muitas artistas começaram a assinar suas peças. Essa assinatura tem por objetivo, segundo relatos, facilitar ao comprador a identificação, posterior das peças, de tal forma que ele possa em outras ocasiões, adquirir novas peças daquela mesma artista, ou, ainda, ampliar sua coleção com peças de outras artesãs. Mas podemos também interpretar que a assinatura na peça indica uma posição de Maestria explícita e aceita pelo grupo, uma vez que, ao assinar a peça, a artista afirma sua habilidade e seu 'status' de Figureira. Esta poderia ser caracterizada como a quinta e última fase do processo de formação da figureira na contemporaneidade. Ao compararmos este procedimento com as outras figureiras da região, podemos perceber que aquelas mais inseridas no mercado de artesanato, como as de São José dos Campos, também assinam as suas peças, enquanto as de Caçapava, que permanecem isoladas na zona rural, não tem esta preocupação.

Todas as colaboradoras, de certa maneira, repetiram este mesmo processo, fazendo-nos crer que o aprendizado da arte figureira segue não a um modelo informal como antes acreditávamos, mas, de maneira intuitiva, segue um sistema de educação não-formal, pois envolve etapas organizadas em seqüência e formas de acompanhamento do aprendizado, além de haver um envolvimento lúdico com a atividade na fase inicial e a consciência dela ser uma fonte segura de renda para o artesão que trabalha com qualidade.

Acreditamos que a influência familiar e o aprendizado, dentro das relações de parentesco, ampliam a responsabilidade e a vontade de permanecer no trabalho ceramista, uma vez que são as lembranças do processo carinhoso e

afetivo de aprendizado que marcam esta arte. Devemos destacar, também, os cursos oferecidos pela Casa do Figureiro no seu início que, conforme relatos de Décio e Josi, foram descontinuados por haver uma descaracterização das figuras moldadas e pela intenção mais mercantilista dos novos artesãos que se chocava com o sentimento de valorização de uma tradição existente no grupo original.

Como já abordamos, e muitas colaboradoras afirmaram, a arte figureira, além de fazer parte de suas histórias pessoais e familiares, foi a solução para a sua sobrevivência no momento em que a crise de falta de empregos as atingiram. Atualmente toda a comunidade de Figureiras afirma sobreviver da arte figureira e que muitas vezes nem dão conta do volume de encomendas que recebem e não conseguem atender a todos os convites para participar de Feiras e Exposições. No presente momento, a comunidade conta com cerca de 63 membros ativos, e a renovação das artesãs segue seu fluxo natural, dentro das linhas familiares e segundo o método empregado há várias gerações. A associação das artesãs, chamada de “Casa do Figureiro”, reúne cerca de 40 artistas, que apesar de atuarem em conjunto e de maneira associativa, têm autonomia para realizar seu trabalho e obter seu sustento. Não há uma cota de produção e nem taxas a serem pagas para participar do grupo. Só é exigido um plantão semanal na Casa do Figureiro e, eventualmente, a participação em feiras e exposições para auxiliar na venda das peças. Tanto o plantão quanto a participação em feiras e exposições implica na venda das peças dos colegas ausentes e não apenas na venda das suas próprias peças. A Casa do Figureiro adquire em conjunto a matéria-prima para seu artesanato, desde a argila até as tintas e pincéis. E esta compra em conjunto favorece uma melhor negociação por fornecedores e preços. O grupo compra por atacado e com isso consegue reduzir custos e também seus membros não correm o risco de se tornarem reféns dos fornecedores, pois a sua organização lhes dá força na compra de materiais.

As ações realizadas, durante este trabalho, foram apresentadas na introdução, e esperamos ser capazes de medir o seu impacto ao longo dos

próximos anos como o impacto ocorrido no presente trabalho, por meio da colaboração sistemática construída com o grupo. A figureira Aparecida Josiane Sampaio (Josi) está cursando a Faculdade de Serviço Social e já manifestou a intenção de realizar seu trabalho de conclusão de curso com a história das figureiras e requisitou uma cópia da presente pesquisa, que servirá, segundo ela, como referencial para o seu trabalho. A influência da pesquisa no seu trabalho só poderá ser medida após a entrega e apresentação que deve ocorrer em 2008.

Esperamos que as reflexões, acerca do processo de transmissão transgeracional de saberes, possam auxiliar esta comunidade a perceber como realiza sua educação não-formal e, quem sabe, possamos incentivar as demais comunidades de artesãos a se interessarem em conhecer a metodologia de ensino/aprendizagem das tradições artesanais que desempenham. Acreditamos que a arte figureira possa se perpetuar, por muitas gerações vindouras, e, apesar da ampliação das várias influências culturais plurais (tão próprias de uma sociedade pós-moderna), possa continuar a garantir a sobrevivência de uma tradição artística e técnica, que sendo tão própria da região do Vale do Paraíba Paulista, também sabe dialogar com as novas influências e tendências da sociedade contemporânea.

Bibliografia

- ABIB, P. R. J. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005
- ABREU, M. M. **Aspectos do folclore em Taubaté**. Prefeitura Municipal de Taubaté: Taubateana número 7, série 1980.
- AFONSO, A. J. **Os Lugares da Educação**. In: SIMSON, O. R. M.; PARK, M.; FERNANDES, R. S. (Orgs.) **Educação Não Formal – cenários da criação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001
- AMADO, J. e MORAES, M. **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- ANDRADE, A. C. A. **Convento Santa Clara**. Taubaté, Diário de Taubaté, 21 de março de 1998
- BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997
- BELTRÃO, L. **Folkcomunicação: Teoria e Metodologia**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2004
- BENJAMIM, R. **Cultura de Elite, Cultura Popular, Cultura de Massas: Interferências Referentes no Nordeste**. Cadernos CERU (2ª série) n° 1, 1985
- _____. **Folkcomunicação na Sociedade Contemporânea**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.
- BENJAMIM, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIM, W. **obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOM MEIHY, J. C. S. **Manual de História Oral**. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- BOSI, A. **Reflexões sobre a Arte** Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1995
- BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São

- Paulo: Ateliê Editorial, 2003
- BOTERF, G.L. **Pesquisa Participante: Propostas e reflexões metodológicas.** In: BRANDÃO, C.R. (Org.) **Repensando a Pesquisa Participante.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORNAL, W. G. In. ZANETTINI, P.E & ROBRAHN-GONZALES, E. M. **Jacareí às vésperas do descobrimento** Jacareí: Fundação Cultural Jacarehy, 1999
- BRANDÃO, C. R.. **Os Caipiras de São Paulo.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
_____ **A partilha da vida.** São Paulo: Geic/Cabral, 1995
- BRUYNE,P; HERMAN,J; SCHOUTHEETE, M. **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais : os pólos da prática metodológica.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BREGUEZ, S. (Org.) **FolkComunicação: Resistência Cultural na sociedade globalizada.** Belo Horizonte: Intercom, 2004
- CALDARELLI, S. B. (coord.) **Arqueologia do Vale do Paraíba Paulista** São Paulo: Dersa, 2003
- CANCLINI, N. G. **Imaginários Urbanos.** Buenos Aires: Eudeba, 1997
_____ **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** 2ed. São Paulo: EDUSP, 1998
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994
- DAMANTE, H. **Folclore Brasileiro** São Paulo Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980
- DEMARTINI, Z.B.F. **Observações sociológicas sobre um tema controverso: População rural e educação em São Paulo.** Tese (Doutorado em Sociologia) São Paulo: USP, 1980.
_____ **Relatos Oraís: A participação dos sujeitos na pesquisa.** **Cadernos CERU** nº 5, 1994 São Paulo: USP, 1994
- ETZEL, E. **Arte Sacra Berço da Arte Brasileira** Melhoramentos: São Paulo,

1983

- _____ **Imagens religiosas de São Paulo: Apreciação histórica**
Melhoramentos/EDUSP: São Paulo, 1971
- ERIKSON, E.H.; ERIKSON, J.M. **O ciclo de vida completo.** Porto Alegre:
Artes Médicas, 1998.
- FERNANDES, F. **Aspectos Mágicos do Folclore Paulistano** In: Sociologia -
Revista Didática e Científica Vol. VI, maio 1944 no. 2 p. 79 a100
- FERREIRA, J. P. **Armadilhas da memória e outros ensaios.** Cotia,SP: Ateliê
Editorial, 2003
- FLOCH, J. M. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral.**
Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas
N 1 (semestral), São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas,
2001.
- GUSMÃO, N. M. M e VON SIMSON, O R. M. **A Criação Cultural na diáspora**
e o exercício da resistência inteligente Anuário Ciências Sociais
Hoje, São Paulo, v. 1989, 1989.
- GRAMSCI, A **Cartas do Cárcere.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,
1978
- HALL, S **Da diáspora. Identidades e mediações culturais.** São Paulo:
Humanitas, 2003
- JOUTARD, P. **História Oral: Balanço da metodologia e da produção nos**
últimos 25 anos In: AMADO, J.; MORAES, M. **Usos e Abusos da**
História Oral. Rio de Janeiro:FGV, 1998.
- KLUCKHOHN, F. R. **O Método de "Observação Participante"no Estudo das**
Pequenas Comunidades In: Sociologia - Revista Didática e
Científica Vol. VIII, 1946 no. 2 p. 103 a 118
- KUPER, A **Cultura - A visão dos Antropólogos.** Bauru,SP: Edusc. 2002
- LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica.** São
Paulo: EDUC/Pontes, 1992

- LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005
- LIMA, R T **Abecê de Folclore**. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 - (Raízes)
- LOPES, M. I. V. **Pesquisa em Comunicação: Formulação de um Modelo Metodológico**. São Paulo: Loyola, 1990
- LUYTEN, J. **Folkcomunicação. Temas básicos em comunicação**. São Paulo: Paulinas/Intercom, 1983.
- MACHADO, P. **Aparecida na História e na Literatura**. Edição do Autor. Campinas, SP 1983
- MARCONI, M. A e LAKATOS, E. M. **Técnicas de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1996
- MATTELART, A **Comunicação-Mundo - Histórias das idéias e das estratégias**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994
- NERI, A. L. **Palavras-chave em Gerontologia**. 2ª ed. Campinas: Alinea, 2005
- OLIVEIRA, C. T. F. **Escuta Sonora: educação não-formal, recepção e cultura popular nas ondas das rádios comunitárias** Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2002
- ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____ **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994
- _____ **Mundialização e Cultura**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996
- PAULA, E. D. ; PAULA, L. G. & AMARANTE, E. A. R. **Confederação dos Tamoios : a união que nasceu do sofrimento**. Petrópolis, RJ: Vozes em co-edição com CIMI, 1984
- PELLEGRINI FILHO, A **Folclore Paulista: Documentário e Calendário**. São Paulo: Cortez, 1985
- PERUZZO, C. M. K. **Comunicação nos Movimentos Populares – A**

- participação na construção da cidadania.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1998
- POLISTCHUCK, I ; TRINTA, A R. **Teorias da Comunicação: O pensamento e a prática do jornalismo.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2003
- PORTELLI, A . **Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade** Projeto História, nº 14, São Paulo fevereiro de 1997.
- PORTO ALEGRE, M. S. **Arte e Ofício de Artesão: História e Trajetórias de um Meio de Sobrevivência.** Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987
- QUEIROZ, C. M. **Chácara Xavier um estudo de caso em arqueologia histórica** Dissertação (Mestrado em Arqueologia). USP. São Paulo, 2006
- QUEIROZ, M. I. P. **Variações sobre a Técnica de Gravador no Registro da Informação Viva.** São Paulo: T. A Queiroz, 1991
- RIBEIRO, B et alli **O Artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Ensaio premiado no concurso do INF do Ano Interamericano do Artesanato/ OEA , FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore,** Rio de Janeiro, 1983
- RICCI, F. **Origens e Aspectos do desenvolvimento das indústrias têxteis no Vale do Paraíba Paulista na República Velha.** Tese(Doutorado em História) FFLCH/USP: São Paulo, 2002
- SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2003
- SANTIAGO, S. H. M. **Pesquisa-ação e pesquisa participante** Revista do Serviço Social e Sociedade ano XVII nº 51, São Paulo: Cortez, 1996
- SATRIANI, L. M. L. **Antropologia Cultural e Análise da Cultura Subalterna** São Paulo: Hucitec, 1986
- SEVERINO, A J. **Metodologia do Trabalho Científico.** 22ª ed São Paulo:

Cortez, 2002

SIMSON, O R. M. **Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento. O exemplo do Centro de memória da Unicamp. Arquivos, fontes e novas tecnologias: questões para a história da educação.** Bragança Paulista/SP: Universidade São Francisco, 2000. (Coleção memória da educação)

_____ **Memória e Identidade Sociocultural. Reflexões sobre Pesquisa, ética e compromisso. Formação de educadores: memórias, patrimônio e meio ambiente.** Campinas/SP: Mercado das Letras, 2003

_____ **História Oral, memórias compartilhadas e empoderamento: um balanço de experiências de pesquisa.** Texto apresentado na 14a Conferência Internacional de História Oral (IOHA) em Sidney/ Austrália 12 a 17 de julho de 2006

STRINATI, D. **Cultura Popular: Uma introdução** . São Paulo: Hedra, 1999

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação.** São Paulo: Cortez, 1986.

VILANOVA, M. **Rememoración en la história** In. História Antropologia y Fuentes Orales. Nº 30 Memoria Rerum. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2003

WILLIAMS, R. **Television: Technology and Cultural Form** New York: Schoken Books, 1974

Entrevistas concedidas para esta pesquisa

Figureiras de Taubaté

Ângela Lúcia Sampaio

Aparecida Josiane Sampaio

Décio de Carvalho Junior

José Francisco Justen

Ismênia Aparecida dos Santos

Maria Cândida Santos

Maria Luíza dos Santos Vieira

Vagner Santos Campos

Contatos e entrevistas concedidas para esta pesquisa

Outras Figureiras da região do Vale do Paraíba Paulista

Caçapava:

Maria Aparecida Alves Silva

Orlanda Moreira da Silva

São José do Campos

Diona Lili – Maria Benedita dos Santos