



A Transmissão dos Saberes das Figureiras de Taubaté¹

Marcelo Pires de Oliveira²
Universidade Estadual de Santa Cruz, BA

RESUMO

A transmissão de saberes é um processo que ocorre na sociedade de diferentes maneiras, seja em casa ou na escola, espaço formal de educação e letramento. Este trabalho aborda como uma comunidade de artistas populares realiza seu processo de transmissão de saberes de sua arte e de sua tradição, bem como da história de formação do grupo para as novas gerações de artistas que, em sua maioria, são filhos e netos dos artistas em atividade.

PALAVRAS-CHAVE: Folkcomunicação; Figureiras de Taubaté; Educação

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

¹ Trabalho apresentado no GP Folkcomunicação do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Multimeios pela UNICAMP, e mail: cameloti@uol.com.br



outro, pelos processos adaptados ou mesmo herdados de antigas raízes culturais que sobrevivem entre eles seja como uma alternativa, seja como uma resistência³.

Essas táticas de comunicação, 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 pensamentos⁴.

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 empoderamento⁵ das classes populares que buscam espaço e reconhecimento como grupos atuantes e geradores de significados culturais no processo histórico e social.

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 para conhecer os processos de aprendizado do fazer artesanal gestados dentro de uma comunidade. 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 serve como resistência a globalização. É instrumento de sustento e renda para um grupo de pessoas que estão, seja por opção, seja por falta de oportunidades, excluídos do atual modelo econômico industrial que exige uma série de saberes sofisticados, e 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

³ MARTIN-BARBERO, J. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo, SENAC, 2001

⁴ CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

⁵ 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.



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 única⁶ e não reprodutível, 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". Com a metodologia qualitativa da História Oral, buscou-se valorizar a narrativa, a experiência e os sentimentos das Figureiras expressos na sua arte.

Essa metodologia, seguindo o rigor científico, baseia-se em depoimentos gravados em áudio, posteriormente transcritos na íntegra para uma análise criteriosa. 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 enfocado 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 saber⁷. 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

⁶ 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

⁷ BOM MEIHY, J. C. S. Manual de História Oral. 2. ed. São Paulo, Loyola, 1996 p.3



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)⁸

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

⁸ Entrevista concedida para a realização deste trabalho. Todas as entrevistas feitas para este trabalho foram gravadas em áudio e depois transcritas e serão apresentadas neste formato – nome completo do artista, página da transcrição e ano da entrevista.



hoje, em diversas cidades da região, variando de estilos e temáticas, mas sempre ligada ao barro de qualidade.

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.

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. Muitos relataram seus aprendizados 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.



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)

--

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.

[...] 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)

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 geratividade⁹. Entendemos o conceito de geratividade, estabelecido por Erikson (19998) 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 firmam parcerias que não necessitam de outros suportes que não a

⁹ 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.



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 Camargo¹⁰ e descobriu, por afinidade a arte figureira 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)

¹⁰ Escola Municipal de Música, Artes Plástica e Cênicas de Taubaté – Criada em 1968.



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 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 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. 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.

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.



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 critica, 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 baby¹¹, [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 prô 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.

¹¹ O Baby é o personagem de animação da Família Dinossauro, muito assistido no Brasil durante a década de 1990.



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 organizá-las:

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 “mestre”. 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.

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.

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.

REFERÊNCIAS

- 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
- ANDRADE, A. C. A. Convento Santa Clara. Taubaté, Diário de Taubaté, 21 de março de 1998
- BELTRÃO, L. Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados São Paulo, Cortez, 1980
- 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. 2. ed. São Paulo, Loyola, 1996
- CALDARELLI, S. B. (coord.) Arqueologia do Vale do Paraíba Paulista São Paulo: Dersa, 2003
- CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994
- 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.
- ETZEL, E. Arte Sacra Berço da Arte Brasileira Melhoramentos: São Paulo, 1983
- _____. Imagens religiosas de São Paulo: Apreciação histórica Melhoramentos/EDUSP: São Paulo, 1971
- 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.
- LIMA, R T Abecê de Folclore. 7a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 - (Raízes)
- MARTIN-BARBERO, J. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo, SENAC, 2001
- NERI, A. L. Palavras-chave em Gerontologia. 2a ed. Campinas: Alinea, 2005
- PORTELLI, A . Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade Projeto História, no 14, São Paulo fevereiro de 1997.
- 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. In. 14a Conferência Internacional de História Oral (IOHA) em Sidney/ Austrália Anais

Entrevistas transcritas

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