

A pesquisa folkcomunicação e os métodos de transmissão dos “saberes” dos figureiros de Taubaté, SP

Folkcommunication research and methods of knowledge transmission of the figurine makers from Taubaté, SP

La pesquisa de comunicación folk y los métodos de transmisión de los “saberes” de los figureros de Taubate, SP

Armindo Boll

Marcelo Pires de Oliveira

Prof. Ms Armindo Boll é Professor da Universidade de Taubaté – UNITAU, no Departamento de Ciências Sociais e Letras - Curso de História. Mestre em História Pela Pontifícia Universidade Católica - SP. E-mail: armindo.boll@bol.com.br

Prof. Dr. Marcelo Pires de Oliveira é Professor da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: cameloti@uol.com.br

Resumo

Neste trabalho, estudam-se os processos de transmissão transgeracional de saberes presentes na comunidade dos Figureiros de Taubaté. Esses artistas populares moldam o barro na forma de singelas figuras que, depois de pintadas, compõem o presépio natalino. Incorporam, em sua arte, danças folclóricas, animais e o cotidiano das roças e das cidades. São protagonistas de um saber artístico transmitido em suas famílias há pelo menos cem anos, por meio da oralidade. Com o apoio do método biográfico, buscou-se, por meio das memórias desses artistas, a construção de uma história que revele os processos de ensino-aprendizagem desse grupo e suas estratégias folkcomunicacionais nas relações de troca de experiências e saberes entre as gerações.

Palavras-chave: Folkcomunicação; Figureiros de Taubaté; História Oral; Educação não-formal; Arte Figureira.

Abstract

The present work aimed at studying the processes involved in transgenerational transmission of knowledge present at the community of figurine makers of Taubaté, SP. Those artists mold naïve

Figurines in clay, which after painting, make up christmas scenes, as well as folk dances, animals and the daily routine both in the country and cities. Such artisans are protagonists of the artistic knowledge which has been orally transmitted in their families for over a hundred years. Based on the biographical method, this study intended to build up a historical account of those artists, in order to unfold their teaching and learning processes as well as their folkcommunicational strategies involved in the interchange of knowledge and experiences throughout generations.

Key-words: folkcommunication, figurine makers from Taubaté, oral history, non-formal education, figurine-making art

Resumen

En este trabajo, se estudian los procesos de transmisión transgeneracional de saberes presentes en la comunidad de los Figureros de Taubaté. Esos artistas populares modelan el barro dando forma a sencillas figuras que, después de pintadas, componen belenes navideños. Incorporan, en su arte, danzas folclóricas, animales y el cotidiano de la vida rural y de las ciudades. Son protagonistas de un saber artístico transmitido oralmente de generación a generación desde hace, por lo menos, cien años. Con el apoyo del método biográfico, se buscó, por medio de las memorias de esos artistas, la construcción de una historia que revele los procesos de enseñanza-aprendizaje de ese grupo y sus estrategias de comunicación folk en las relaciones de intercambio de experiencias y saberes entre as generaciones.

Palabras clave: Comunicación Folk; Figureros de Taubaté; Historia Oral; Educación no formal; Arte Figurera.

Introdução

As funções da Universidade, centro institucional da construção do conhecimento, são o ensino, a pesquisa e a extensão. O ensino, como bem sabemos, é a transmissão dos conhecimentos e saberes acadêmicos às novas gerações. A pesquisa é o processo contínuo e constante de construção do conhecimento, por meio de projetos e abordagens de análise e interpretação da realidade. A extensão é o conjunto de ações que a instituição executa para atender ao maior número de pessoas da sociedade, especialmente a comunidade próxima. É possível afirmar que a pesquisa que realizamos promove o exercícios dessas três categorias de funções acadêmicas.

Em primeiro lugar, essa pesquisa é um processo de construção do conhecimento, porque objetiva esclarecer os processos de ensino-aprendizagem da comunidade de Figureiros(as) de Taubaté. É,

também, uma atividade de ensino, porque esses conhecimentos serão empregados nas disciplinas e nas atividades acadêmicas desenvolvidas com os nossos alunos.

[...] o autor procura percorrer o caminho traçado pela experiência de um grupo popular de sujeitos-devotos, em torno de sua crença, registrando sua aventuras e memórias, suas praticas e representações, suas estratégias de sobrevivência e seus conflitos, suas formas de resistência e de assimilação à ordem social moderna (LOPES, contracapa, 1995).

A arte desse 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.

Como em todas as relações humanas, a comunicação é um elemento essencial, e acredita-se que será possível afirmar que há um processo de comunicação estruturado e organizado no cotidiano desses artistas populares de Taubaté. Mesmo que não tenham percepção do que se passa, ocorre a troca de informações e saberes entre as gerações de Figureiros. Os “saberes” presenciados pelos pesquisadores serão analisados. Essa troca de conhecimento envolve todo o processo de confecção das figuras de barro, e torna-se importante descobrir quais os meios empregados pelos artistas, na transmissão inter e transgeracional desse conhecimento. Pretende-se verificar se há um processo organizado de transmissão, ou se esse processo ocorre de maneira informal, calcado nas relações familiares, ou de amizade, tanto de parentesco, quanto de apadrinhamento. Uma outra questão a ser considerada é se a comunicação existente entre os figureiros pode ou não ser compreendida no escopo das pesquisas em folkcomunicação.

A Revolução Industrial, como aponta Renato Ortiz (1996), intensificou e ampliou 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, assim 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.

A definição de “Cultura Erudita” existe desde a Idade Média, período em que 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), segundo o qual a classe hegemônica determina quais são os

conteúdos culturais aceitáveis para o conjunto da sociedade e para o seu grupo, além de estabelecer códigos e critérios que facilitam ou dificultam, a pessoas de outras classes, o acesso aos seus bens culturais. A “Cultura Erudita” está associada às manifestações culturais apreciadas pela elite, as

[...] 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 frequentemente esse último termo, porque é o mais usado. (CANCLINI, 1998. p. 21)

Já “Cultura Popular”, segundo Strinati (1999), é um conceito de difícil definição. Isso porque 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 essas manifestações.

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 esta análise, acredita-se que a Cultura Popular deva ser entendida pela soma de duas vertentes.

A primeira dessas vertentes é o conceito de “Culturas Híbridas”, de Nestor Canclini, que posiciona a realidade latino-americana no cerne de um processo cultural distinto do processo europeu e mesmo do anglo-americano

[...] 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 vertente é aquela apresentada por Luigi Satriani (1986). Segundo ele, em uma sociedade de classes, como a nossa, há uma divisão de culturas e subculturas, e a cultura popular assume cada vez mais a expressão de uma cultura folclórica. Assim, em muitos momentos é difícil evitar que as duas definições não se tornem sinônimas e, da mesma forma, revestidas 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)

Com o advento da Revolução Industrial, essa “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 “antiguidades populares” européias. Com isso, criaram mais uma divisão nas áreas da cultura: além da cultura popular, surgiu a cultura “folk”, que, segundo Roberto Benjamim (2004), tem características próprias, que a distinguem de cultura popular, quando entendida em seu conceito de 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 extinguíram. (ORTIZ, 1996, p. 184)

O folclore ficou, dessa 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. Essa 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, independentemente 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)

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

A “Cultura Popular” é um processo vivo de manifestações sociais provenientes das classes não hegemônicas da sociedade, e tem o poder 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 elitista. A maioria das manifestações de cultura popular está vinculada a rituais que envolvem todos os membros da comunidade em um processo de integração e também de comunhão com a divindade.

Para entendermos como o conceito de “Cultura Popular” é aqui enfocado, há necessidade de estabelecer limites, mesmo que arbitrários, entre as muitas possibilidades de manifestações culturais e também entre as quatro categorias citadas. Denominamos esses limites de 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.

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. Assim, hoje não nos são estranhos os vários níveis de cultura. Entretanto, para esta pesquisa surge a necessidade de maior flexibilização desses conceitos, pois o grupo analisado (figureiros) transita em um universo cultural muito mais amplo que os definidos pelas divisões arbitrárias dos estudos de cultura.

Aqui será retomado Canclini (1998), com seu conceito de “Culturas Híbridas”, que ajuda a compreender o universo cultural que se pretende 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 (1988) batizou de “Culturas Híbridas”. Trata-se de 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, e que se repete, nas tentativas de diferentes artistas, em buscar dialogar com os diferentes níveis de cultura hoje conhecidos.

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”, faz reflexões acerca dos processos de comunicação gerados por representantes das chamadas "classes populares". Ele formulou uma teoria que busca explicar como a comunicação ocorre no interior das diversas manifestações folclóricas.

A Folkcomunicação é, assim, o processo de intercâmbio de 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 acima deve ser percebida no contexto histórico e social no qual foi pensada, e deve-se 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. Beltrão baseou seus estudos, não em grupos bem definidos e delimitados, mas nos 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 essa 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)

Pode-se intuir que as manifestações folclóricas estão entre os muitos processos alternativos de comunicação das classes populares que não conseguem (por falta de acesso aos meios de comunicação de massa ou por desconhecimento de sua aplicação) decidir politicamente, colocar-se fora da cultura de massa; portanto, não se utilizam dos meios de comunicação de massa disponíveis para transmissão de suas mensagens para seu grupo social e também para outras classes sociais. Esse processo ocorre no âmbito das relações entre as manifestações culturais. A necessidade de estabelecer um processo comunicacional que nasça das classes populares e que seja uma comunicação que ocorra de maneira horizontal, isto é, entre aqueles que partilham um mesmo universo cultural, foi pensada por Beltrão (1980) como uma comunicação horizontal, porém não classista. Isso quer dizer que não está restrita a uma única classe social; ocorre sempre que um

indivíduo ou grupo de determinada classe 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.

Essas manifestações fazem parte de um processo maior e constituem 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 para 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, 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)

Esses grupos se organizam de forma a garantir sua preservação no interior do sistema. Dialogam e realizam 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.

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, conseguem realizar uma comunicação em grande escala, e, para isso, empregam os recursos disponíveis. 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.

É por meio desse canal de transmissão (as manifestações folclóricas) que as classes populares conseguem emitir suas mensagens, e 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. 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" atingem uma projeção ainda maior. A súbita valorização dos saberes populares, para criação de um processo de resistência à globalização cultural imposta pelas elites locais (que resistem à invasão de produtos culturais exógenos) ou para constituir um artigo de consumo (uma vez que há um novo mercado consumidor para os produtos culturais populares) amplifica a mensagem articulada por uma dada comunidade. Essa comunidade, embora pretenda, em um primeiro momento, atingir apenas as suas esferas mais próximas, almeja que seu pensamento e reivindicações ganhem repercussão em 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 maiorias 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)

Os suportes de comunicação das classes populares têm-se modificado ao longo do tempo, mais intensamente após a revolução das tecnologias da informação. No entanto, o seu maior suporte ainda é a oralidade, que 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. Dessa forma, há apropriação dos suportes e dos meios disponíveis e conhecidos por esse grupo, muitas vezes fora da esfera da escrita, pois ainda existe uma grande parcela de iletrados nessa população, especialmente nos países latino-americanos.

Os processos folkcomunicaçãois 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; de outro lado, pelos processos adaptados, ou mesmo herdados de antigas raízes culturais que sobrevivem, seja como uma alternativa, seja como uma resistência.

Não devemos esquecer, contudo, que as manifestações de cultura popular são um processo de comunicação entre membros de um determinado grupo social posicionado na base inferior da sociedade. Por isso, em um primeiro momento, essas 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 esse público externo, que tomava contato com os problemas e anseios dos artistas e foliões populares.

Essas táticas de comunicação mais ampliadas, muito antigas, acabam se enraizando nos processos cotidianos de comunicação desses grupos populares, pois são oriundas dos mesmos processos de comunicação que se manifestam nas relações familiares e de parentesco, assim como nas de vizinhança. Entende-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 sentimentos e pensamentos.

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. Isso pode contribuir para o empoderamento das classes populares que buscam espaço e reconhecimento como grupos atuantes e geradores de significados culturais no processo histórico e social.

O aprendizado da arte figureira ocorre, quase sempre, nas 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 dispersas, 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 autonomia criativa.

Essas etapas foram percebidas, na pesquisa, durante a análise de depoimentos orais. São elas: 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 na criação e decoração das figuras.

1. Envolvimento lúdico com o barro

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

2. Orientação dos resultados do manuseio do barro

Nessa etapa, a criança, ou adolescente, já é capaz de realizar uma peça bem definida, mas ainda não consegue dar acabamento ideal à figura, e o “mestre”, 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 do “Mestre”

Depois de adquirir controle na moldagem das figuras, a criança, ou adolescente, é convidada a auxiliar na execução de algumas etapas da produção das peças, seja na moldagem de peças simples, como flores e bolinhas, seja na pintura de motivos menos elaborados, que possuem 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, na criação e decoração das figuras

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

Obviamente, as etapas acima descritas, percebidas durante a pesquisa, talvez não sejam seguidas estritamente no processo de ensino-aprendizagem desenvolvido pela comunidade de Figureiros, mas correspondem a uma trajetória formativa, que é comum à 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 esse 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.

Todos os figureiros, de certa maneira, repetiram esse mesmo processo, fazendo crer que o aprendizado da arte figureira não segue um modelo formal, como antes os pesquisadores acreditavam.

Esse aprendizado, 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 de ela ser uma fonte segura de renda para o artesão que trabalha com qualidade. Há, ainda, nesse processo de comunicação entre os artesãos, permeado pela tradição da arte figureira e dos seus motivos folclóricos, um outro processo, que pode ser entendido como folkcomunicação. Isso porque eles se utilizam da linguagem típica dessa região do Brasil (vale do Paraíba Paulista) e também dos gestos aprendidos e repetidos ao longo do tempo, os quais também são fruto de uma tradição folclórica.

Acredita-se que a influência familiar e o aprendizado, nas 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 a continuidade dessa arte popular.

Referências

- 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.
- BRANDÃO, C. R. (Org.) **Repensando a Pesquisa Participante**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis Vozes, 1994
- .GRAMSCI, A **Cartas do Cárcere**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978
- LOPES, J. Rogério. **A Cultura Como Crença**. Taubaté: Cabral e Robe, 1995.
- LOPES, J. Rogério. **Cultura e Ideologia**. Taubaté: Cabral, 1995.
- ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PORTELLI, A. *Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade*.
- Projeto História**, n. 14. São Paulo, 1997
- SATRIANI, L. M. L. **Antropologia Cultural e Análise da Cultura Subalterna**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- STRINATI, D. **Cultura Popular: Uma introdução**. São Paulo: Hedra, 1999.