

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Vivian Campos

**OS SANTEIROS DE BARRO COZIDO DO VALE
DO PARAÍBA PAULISTA:
práticas artesanais e identidades sociais**

Taubaté – SP

2018

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Vivian Campos

**OS SANTEIROS DE BARRO COZIDO DO VALE
DO PARAÍBA PAULISTA:
práticas artesanais e identidades sociais**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté. Área de Concentração: Desenvolvimento Humano, Políticas Sociais e Formação.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz da Silva

Taubaté – SP

2018

**Ficha Catalográfica elaborada pelo
SIBi – Sistema integrado de Bibliotecas – UNITAU**

C198s Campos, Vivian

Os santeiros de Vale do Paraíba paulista: práticas artesanais e identidades sociais. /Vivian Campos. - 2018. 187f. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Taubaté, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, 2018. Orientação: Prof. Dr. André Luiz da Silva, Instituto Básico de Humanidades.

1. Desenvolvimento Humano. 2. Cultura popular. 3. Identidade. 4. Santeiro. I. Título.

Vivian Campos

**OS SANTEIROS DE BARRO COZIDO DO VALE DO PARAÍBA PAULISTA:
práticas artesanais e identidades sociais**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté. Área de Concentração: Desenvolvimento Humano, Políticas Sociais e Formação.
Orientador: Prof. Dr. André Luiz da Silva

Data: 06/04/2018

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. (a) Dr. André Luiz da Silva - Universidade de Taubaté

Assinatura _____

Prof. (a) Dr. José Marcio Pinto de Moura Barros - Universidade do Estado de Minas Gerais

Assinatura _____

Prof. (a) Dr. (a) Leticia Maria Pinto da Costa - Universidade de Taubaté

Assinatura _____

“A cultura é tão necessária quanto o pão”.

Mário de Andrade (1975)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus avós terrenos Romilde, Dito e Irene que, desde sempre, me ensinaram, por meio do exemplo, o quanto a fé é essencial em nossas vidas;

Aos meus avós espirituais Sebastiana, Mané, Ana da Praia e Joaquim que, com todo amor, calma e sabedoria, me guiam e me abençoam por todo caminho, nesta e em outras vidas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Oxalá, a minha mãe Iemanjá e aos seres de luz que me guiaram (e me guiam), oportunizando a realização desta missão, tão desafiadora e gratificante.

À minha família, por respeitar a minha ausência durante a realização deste trabalho e por estar sempre ao meu lado nos momentos de tensão.

Ao meu amigo e grande Mestre Geraldo Magela dos Santos, que além de ser colaborador desta pesquisa, não mediu esforços ao compartilhar seu conhecimento, sempre com muito carinho e prontidão. Sinto-me honrada por ser “a escolhida” para levar seu trabalho ao mundo acadêmico e mais ainda em poder tê-lo como amigo e conselheiro.

Ao meu querido orientador, pesquisador, antropólogo, sociólogo e amigo professor Dr. André Luiz da Silva pela paciência diante das minhas incertezas e crises e por depositar em mim grande confiança, sendo o responsável por momentos preciosos de aprendizagem e, especialmente, pela concretização deste sonho.

Aos meus amigos que cooperaram de alguma forma na construção desta pesquisa, Elder, Marcela, Simone, Vinicius e aos que entenderam minha ausência e ouviram minhas lamentações (prefiro não citar nomes para não me esquecer de ninguém).

As minhas amigas e “irmãs” Renata, Fabiana, Natalie, Marcela, sempre presentes, com braços abertos e ombros dispostos. Obrigada pela parceria e amizade.

Aos artistas e colaboradores desta pesquisa Átila Santos, José Geraldo Vendramini, Rafael Santos e a querida professora Me. Olga Rodrigues, merecedores de toda minha admiração e respeito.

Aos meus colegas, companheiros de jornada do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Humano da Universidade de Taubaté, em especial aos amigos Álvaro, Claudia, Daniela, Daniel, Douglas, Josiane, Leda, Lerrine e Sabrina.

Aos Professores do Mestrado, que dividiram conosco experiências, saberes e que fizeram desta caminhada vitoriosa.

Ao amigo Antônio Roberto Pellegrino Filho, responsável pela Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural - DIPAT/IPAC, Salvador-Bahia, que colaborou imensamente com a pesquisa.

Ao Professor Doutor José Marcio de Barros, que gentilmente atendeu a meu convite para participar da banca de qualificação e de defesa desta dissertação, contribuindo com seu

conhecimento para que este trabalho seja relevante e suscite novas reflexões. Uma honra tê-lo presente.

À capoeira, minha paixão, que me ensina a acreditar nas voltas que o mundo dá e a cair e levantar com as rasteiras da vida!

A todos, meus mais sinceros agradecimentos! A grande aprendizagem de tudo isso é que nada se constrói sozinho, e que mesmo as contribuições mínimas fazem uma grande diferença no resultado.

Só tenho a agradecer!

Saravá!

RESUMO

O Vale do Paraíba paulista insere-se em um contexto histórico que apresenta a religiosidade cristã como um elemento preponderante na sua formação social. Esta pesquisa refere-se a santeiros que se utilizam do barro cozido como base de suas produções artísticas. Busca-se relacionar as práticas e o saber-fazer desses atores, bem como os santos que produzem com a memória coletiva e a identidade social, que promove e mobiliza a cultura local. Na contemporaneidade, as produções de santos de barro têm se modificado, devido às diferentes motivações e às novas configurações religiosas. Analisa-se as práticas atuais dos santeiros de barro cozido no Vale do Paraíba paulista, sua existência e as relações entre as religiosidades, práticas artesanais e identidades sociais, com vistas a discutir a formação da identidade individual e coletiva no contexto dos aspectos simbólicos do desenvolvimento humano. A fundamentação teórica foi pautada nos preceitos do estudo interdisciplinar abordando conceitos como contextos históricos, cultura, tradição, identidade, memória e práticas sociais. Desta maneira, o presente trabalho procura questionar a relação entre a prática da modelagem do barro, a formação da identidade dos Santeiros do Vale do Paraíba paulista e as transformações que suas práticas vêm sofrendo devido às condições de existência do estilo de vida moderno. Na metodologia da pesquisa utiliza-se a abordagem qualitativa, de natureza exploratória e analítica, tendo o método biográfico como referência para a coleta de dados. A análise dos dados conta, ainda, com a inspiração da sociologia weberiana. Como resultado percebemos que mesmo com as transformações da modernidade, os santeiros de barro estudados buscam na tradição religiosa uma forma de orientar suas práticas artísticas, assim como estabelecem uma abertura para as dinâmicas culturais do presente, ainda que suas motivações para a confecção de imagens sacras sejam divergentes.

PALAVRAS-CHAVE: Desenvolvimento Humano; Cultura Popular; Identidade; Santeiro.

ABSTRACT

The Paraíba Valley of São Paulo is inserted in a historical context that presents Christian religiosity as a preponderant element in its social formation. This research refers to *santeiros* who use the clay as the basis of their artistic productions. It seeks to relate the practices and know-how of these actors, as well as the saints they produce with the collective memory and social identity that promotes and mobilizes the local culture. In contemporary times, the productions of clay saints have been modified, due to the different motivations and the new religious configurations. The present practices of the baked clay potters in the Paraíba Valley of São Paulo are analyzed, their existence and the relationships between religiosities, artisanal practices and social identities, with a view to discussing the formation of individual and collective identity in the context of the symbolic aspects of development human. The theoretical basis was based on the precepts of the interdisciplinary study addressing concepts such as historical contexts, culture, tradition, identity, memory and social practices. In this way, the present work seeks to question the relationship between the clay modeling practice, the formation of the *Santeiros'* identity in the Paraíba Valley of São Paulo and the transformations that their practices have suffered due to the existence conditions of the modern lifestyle. In the methodology of the research the qualitative approach is used, of exploratory and analytical nature, having the biographical method as reference for the data collection. The analysis of the data also counts on the inspiration of Weberian sociology. As a result we realize that even with the transformations of modernity, the clay masters studied seek in the religious tradition a way of orienting their artistic practices, as well as establishing an openness to the cultural dynamics of the present, although their motivations for the making of sacred images are divergent.

KEYWORDS: Human Development; Popular Culture; Patrimony; *Santeiro*; Baked Clay Craftsmen.

LISTA DE SIGLAS

CEP/UNITAU	–	Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté
MinC	–	Ministério da Cultura
IPHAN	–	Instituto do Patrimônio Histórico Nacional
SPHAN	–	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
CNRC	–	Centro Nacional de Referências Culturais
UNESCO	–	<i>United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization</i> (Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas)
CNFCP	–	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
PNPI	–	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rafael Santos Cezar e suas obras.....	30
Figura 2: Magela Borbagatto.....	32
Figura 3- José Geraldo C. Vendramini.....	34
Figura 4 - Atila dos Santos José.....	35
Figura 5 - Olga Rodrigues Nunes de Souza.....	37
Figura 6- Imagens Paulistinhas - Acervo Museu de Antropologia do Vale do Paraíba. Sagrada Família, Senhor Bom Jesus, Nossa Senhora da Piedade.....	70
Figura 7- Imagens Paulistinhas - Acervo Museu de Antropologia do Vale do Paraíba: São Sebastião, Santo Antônio de Pádua, Santo Anjo da Guarda.....	71
Figura 8- Rafael Santos Cezar em produção.....	83
Figura 9 - Santa Terezinha.....	84
Figura 10 - Nossa Senhora Aparecida.....	85
Figura 11- São Francisco de Assis.....	86
Figura 12 - Magela Borbagatto em produção.....	90
Figura 13 - Presépio de autoria de Magela Borbagatto.....	91
Figura 14 - São Miguel Arcanjo, Nossa Senhora Sant'Ana e São José.....	92
Figura 15 - Detalhe do ateliê do artista.....	93
Figura 16 - Jose Geraldo C. Vendramini em produção.....	96
Figura 17 - Nossa Senhora Aparecida.....	97
Figura 18 - Produção de Geraldo Vendramini.....	97
Figura 19 - Santa Terezinha.....	98
Figura 20 - Nossa Senhora de Fátima.....	99
Figura 21 - Santa Clara.....	100
Figura 22 - Atila Santos em produção.....	104
Figura 23 - São Francisco de Assis.....	105
Figura 24 - Preta Velha.....	106
Figura 25 - Obras de Atila Santos.....	107
Figura 26 - Imagens Paulistinhas - Acervo Museu de Antropologia do Vale do Paraíba (MAV): Santo Antônio, Nossa Senhora da Conceição (miniatura), São José de Botas (à esquerda), Senhor Bom Jesus, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Conceição (à direita).....	114

Figura 27- Imagens contemporâneas que reproduzem características das imagens Paulistinhas.	115
Figura 28: Título de Cidadão Benemérito de Jacareí	178
Figura 29: Homenagem da Prefeitura e Fundação Cultural de Jacarehy pelo recebimento do título de Mestre da Cultura Popular Brasileira: "Prêmio Culturas populares- Edição 100 anos de Mazzaropi", concedido pelo Ministério da Cultura.	179
Figura 30: Detalhe oratório	180
Figura 31: Oratório	181
Figura 32: Coleção de imagens Paulistinhas	182
Figura 33: Coleção	183

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. METODOLOGIA	21
1.1 Tipo de Pesquisa.....	22
1.2 Instrumentos	23
1.3 Procedimentos para Coleta de Dados	24
1.4 Análise de Dados.....	25
1.5 Caracterização dos colaboradores	29
1.5.1 Rafael Santos Cezar.....	29
1.5.2 Geraldo Magela dos Santos	30
1.5.3 José Geraldo Vendramini	33
1.5.4 Atila dos Santos José.....	35
1.5.5 Olga Rodrigues Nunes de Souza	36
2 A CULTURA POPULAR E CAIPIRA EM UMA APROXIMAÇÃO HISTÓRICA E ANTROPOLÓGICA	38
2.1 Algumas concepções de cultura	39
2.2 Cultura Popular em perspectiva.....	43
2.3 O caipira paulista, sua cultura e sua representação em mudança	46
2.4 Memória e cotidiano.....	51
2.5 Identidade e memória	58
3 A RELIGIOSIDADE DO VALE DO PARAÍBA: CONTEXTO HISTÓRICO E O SURGIMENTO DAS PAULISTINHAS	62
3.1 As ordens religiosas e as imagens de São Paulo	62
3.2 Paulistinhas no passado e no presente	69
4 OS SANTEIROS DE BARRO SEGUNDO UMA PERSPECTIVA WEBERIANA	78
4.1 Um olhar weberiano sobre a produção dos colaboradores	80
4.1.1 O santeiro com ação racional relativa a fins.....	80
4.1.2 O santeiro que age com relação a valores.....	87

4.1.3 O santeiro orientado pela tradição	94
4.1.4 O santeiro que modela afetivamente	101
5 SER SANTEIRO NA ATUALIDADE: TRADIÇÕES, COSTUMES E IDENTIDADES EM TRANSFORMAÇÃO	109
5.1 O conceito de Tradição e suas atualizações.....	109
5.2 Fazer santos na atualidade: as modificações do ofício de santeiro.....	117
5.3 Ser santeiro na atualidade e sua identidade	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS.....	143
APÊNDICE I - OFÍCIO	150
APÊNDICE II – INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS	151
APÊNDICE III – ENTREVISTAS	153
ANEXO A –	178
ANEXO B	179
ANEXO C	180
ANEXO D	181
ANEXO E	182
ANEXO F	183
ANEXO G – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	184
ANEXO H- PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA	187

INTRODUÇÃO

O costume de moldar imagens de santos em barro é antigo no Vale do Paraíba, teve início por volta do século XVII e, segundo alguns críticos de arte, consolidou um estilo que foi denominado de Paulistinha. As imagens Paulistinhas que já tiveram um uso muito comum na região, por volta do século XVIII e XIX, hoje parecem não estarem presentes na memória coletiva e no uso cotidiano. Não obstante, mesmo com a atual ausência, essas imagens ainda são capazes de inspirar e motivar colecionadores de antiguidades e arte sacras, bem como santeiros de barro. A resistência, através das mãos dos santeiros contemporâneos se faz, ora com referência mais direta, ora com reminiscências estilísticas pouco conscientes.

Nesse sentido, esta pesquisa procura discutir a permanência das práticas artesanais de modelagem de barro cozido e o costume regional da região do Vale do Paraíba paulista de cultivar imagens de santos – cujo maior expoente histórico talvez seja as imagens Paulistinhas – por meio da análise das motivações e significações que os santeiros possuem sobre o seu fazer artístico e sua memória histórica. Como discutirei as motivações e inspirações subjetivas de práticas artesanais, cabe descrever, ainda que sucintamente, o lugar de onde falo e as minhas próprias motivações para pesquisar o tema.

Desde a infância, a religiosidade esteve presente em nosso núcleo familiar. Sua presença era constante nas festas populares, missas, quermesses, bingos beneficentes, terços, novenas, catequese, até mesmo em temores devido ao desconhecido, todos vivenciados no núcleo familiar.

Com o passar dos anos, foram surgindo os questionamentos em relação à institucionalização da religião, sobre os dogmas do catolicismo; porém, a fé, a devoção e a magia que toda essa sistemática envolvia (e ainda envolve) sempre foram inquestionáveis.

A Arte surgiu em minha trajetória inicialmente com as brincadeiras infantis, de desenhar e colorir e, posteriormente, transformou-se em profissão com a graduação em Educação Artística. Com esse percurso, foi desenvolvido um novo olhar pelo sagrado: pelas edificações das igrejas, dos santos, tanto de dentro das igrejas quanto dos altares domésticos, mas, principalmente, pelo modo como a religiosidade influencia e move o cotidiano dos sujeitos e dos meios pelos quais eles buscam manter tradições e raízes nas suas práticas atuais.

No ano de 2011, ao ingressar em um concurso público na cidade de Jacareí, São Paulo, devido à habilidade e afinidade com o barro (argila), inscrevi-me em um curso intitulado “Figuras do Vale” ministrado pelo artista popular e pesquisador Geraldo Magela Borbagatto,

momento em que o conheci. O curso consistia em oficinas, oferecidas pela Fundação Cultural de Jacarehy, que focavam nas Paulistinhas ou santos Paulistinhas, apresentando seu contexto histórico de produção e as técnicas de modelagem, pintura e queima.

As Paulistinhas são imagens sacras populares típicas da região do Vale do Paraíba paulista, criadas por santeiros anônimos, entre os séculos XVII e XX, tendo como matéria prima o barro, com características peculiares tanto por sua estética quanto pelo seu significado, associado à noção de ingenuidade, espontaneidade e à devoção popular. Borbagatto (2016, p. 9), um dos santeiros que participam desta pesquisa, oferece um exemplo dos significados associados às Paulistinhas:

Anônimas e pequenas, foram modeladas em barro e queimadas a lenha. Nasceram para os pobres e para os simples. Singelas são as imagens: postura rígida, graciosidade na medida certa, sem os exageros do Barroco. Poucas cores, poucos ornamentos, ocas por dentro para serem preenchidas pela fé.

O curso teve duração de três meses, tempo suficiente para iniciar uma amizade e despertar uma admiração pelo, agora intitulado, Mestre de Cultura Popular (pelo Ministério da Cultura- Minc), Magela Borbagatto, assim como pela sua área de pesquisa autodidata, os santos e santeiros de barro cozido do Vale do Paraíba paulista.

A partir de então, passamos a observar as pessoas residentes no vale que se utilizavam do barro como base de suas produções, fazendo dele tanto uma ferramenta de fé e devoção, quanto uma fonte de renda. Pudemos perceber que, embora a região tenha um contexto histórico sobre essas produções e uma forte presença religiosa que promove e mobiliza a cultura local, as produções dos santos de barro já não são tão presentes, e as referências bibliográficas sobre o assunto ainda são relativamente escassas.

Pode-se inferir que a modernidade possibilita transformações na sociedade como um todo, interferindo também no estilo de vida dos sujeitos e em suas práticas sociais, o que provavelmente contribuiu, ao lado de outros fatores, para o declínio das práticas religiosas, afetando a lógica de produção dos bens sagrados, que deixaram de ter um cunho devocional. Acredita-se que a produção de bens sagrados como imagens de santos passou a ter como foco o atendimento da demanda da sociedade, em detrimento da motivação devocional particular do artista. Tal fato poderia justificar a escassez atual do ofício de santeiro.

Desse modo, nasceu a inquietação que norteou o desejo e a necessidade deste trabalho. Partindo do pressuposto de que a cultura constitui uma “teia de significados” que incluem a produção material e imaterial, os valores e padrões sociais, que foram transmitidos

por gerações, e as relações que são estabelecidas com a natureza, com o “outro” e com o transcendental, a religião, apesar do alegado declínio – talvez o mais correto seja falar em transformação – continua sendo uma dimensão da cultura de grande importância. Assim, a religiosidade e a devoção são elementos relevantes na cultura popular do Vale do Paraíba, sendo responsáveis pela formação principal da identidade de muitos sujeitos que vivem neste lugar. Segundo Andrade (2014, p. 2):

Entre a multiplicidade de caminhos, a cultura se manifesta. Em todos os aspectos da vivência do ser humano, ela se evidencia. Pela cultura se pode compreender a visão do homem e seu modo de ser entre os humanos. Estudar a cultura e suas representações é mergulhar no universo do ser humano e desvendar seu cotidiano; a construção das práticas religiosas e o seu dia a dia, por meio de gestos, linguagens, festas ou religiosidade [...].

O Vale do Paraíba paulista é assim nomeado devido ao fato da região ser parte da bacia hidrográfica do Rio Paraíba do Sul. Localiza-se entre as capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, tendo como seu principal eixo urbano traçado da Via Dutra, rodovia considerada de grande importância no Brasil. Trata-se de uma região urbanizada e industrializada, que contém reservas naturais importantes como a Serra da Mantiqueira, a Serra do Mar e a Serra da Bocaina, além de pequenas cidades e fazendas históricas que a integram.

Nessa região, os santeiros que existiram, e ainda existem, utilizam-se de técnicas bastante diversificadas. Assim, a presente pesquisa utilizou como critério de escolha dos sujeitos a serem entrevistados, aqueles que utilizam a técnica do barro (argila) cozido para a confecção de suas obras.

Desde o “descobrimento” do Brasil pelos europeus, a importação de imagens de Portugal era constante, intensificando-se nos séculos XVIII e XIX, devido ao aumento do poder aquisitivo proporcionado pelo plantio do café, em que a região do Vale do Paraíba paulista teve grande destaque. Além das imagens utilizadas para o culto coletivo, imagens de menores proporções, denominadas Paulistinhas, passaram a ser produzidas na região vale paraibana, tornando-se parte da imaginária doméstica, por meio dos oratórios, capelas e santas cruzes. Mais tarde, com o aumento da demanda e a industrialização e, a fim de atender também as classes mais baixas, peças de gesso pré-moldadas passaram a ser confeccionadas em grande quantidade, barateando o custo; porém, sem capricho algum quanto à pintura e ao acabamento, resultando em imagens grosseiras. (ETZEL, 1971)

A presente pesquisa tem como tema a relação entre a prática da modelagem do barro e a formação da identidade dos santeiros do Vale do Paraíba paulista, situando-se no conjunto de pesquisas realizadas dentro da Linha de Pesquisa Desenvolvimento Humano, Identidade e Formação, do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Humano, da Universidade de Taubaté.

Os símbolos têm centralidade na cultura, assim como as tradições, os valores, os ditados, os causos, os remédios caseiros, as crenças, os modos de fazer e de ser e as interações que os sujeitos estabelecem entre si e com as coisas. Considerando que a cultura se produz pelo modo como um povo estabelece sentidos e significados relacionais, contextualizados e padronizados, transmitidos por gerações, e que organizam as relações que são estabelecidas com a natureza, com o “outro” e com o transcendental, pode-se afirmar que a religiosidade é um elemento relevante na cultura tradicional do Vale do Paraíba paulista, sendo uma das dimensões responsáveis pela formação da identidade dos “nativos” dessa região.

No Vale do Paraíba paulista, o catolicismo popular tem presença hegemônica no campo da religiosidade tradicional e, em especial, com o culto aos santos populares, fato que contribuiu com o consumo significativo de objetos votivos, como “santinhos” impressos, quadros de santos, “medalhinhas” de santos e imagens de santos esculpidas em barro, madeira ou gesso.

A partir do século XVII, intensificou-se o consumo de pequenos santos de barro produzidos localmente, originando um estilo peculiar de representar santos católicos, posteriormente denominados “Paulistinhas”. Este estilo de santo característico da região, apesar de pouco conhecido pela população atual, é altamente valorizado por colecionadores e historiadores. As produções de santos de barro têm-se tornado escassas, e as referências bibliográficas sobre o assunto nunca foram regulares. Neste contexto, o presente trabalho procura questionar a relação entre a prática da modelagem do barro, a formação da identidade dos Santeiros do Vale do Paraíba paulista e as transformações que suas práticas vêm sofrendo devido às condições de existência do estilo de vida moderno.

Objetivo Geral

Pesquisar sobre o ofício dos Santeiros de barro cozido no Vale do Paraíba paulista, a configuração de sua existência na atualidade e a relação das memórias, práticas religiosas, práticas artesanais e identidades sociais.

Objetivos Específicos

- Identificar o histórico da Cultura e da religiosidade do Vale do Paraíba paulista;
- Investigar as motivações subjetivas dos santeiros de barro cozido no Vale do Paraíba paulista e suas produções atuais;
- Analisar como os santeiros e a prática tradicional de fazer santos de barro cozido estão se transformando e de que forma interagem com as condições da modernidade.
- Problematizar como os santeiros têm se adequadado à contemporaneidade e quais as influências na construção de suas identidades sociais.

O estudo foi realizado a partir do campo teórico interdisciplinar, com a discussão sobre conceitos como contextos históricos, cultura e suas dimensões, identidade e práticas sociais, enfocando os processos de mudança cultural e histórica da religiosidade popular regional. Tem como propósito discorrer sobre o ofício dos Santeiros de barro cozido no Vale do Paraíba paulista, sua existência na atualidade e a relação das religiosidades e práticas artesanais com as identidades sociais. O mesmo limitar-se-á à região do Vale do Paraíba paulista, devido à importância histórica da região em relação à produção de santos de barro cozido, como podemos observar historicamente no caso das Paulistinhas.

Entende-se cultura como uma estrutura aberta que abarca a produção humana e os processos de significação e seus níveis diversos como instrumentos técnicos e tecnológicos, estruturas arquitetônicas, produções artísticas, filosóficas, produtos culturais, processos de construção de significados, crenças, valores e processos culturais. Ela proporciona ao ser humano a oportunidade de um aprendizado global e sistêmico, podendo ser transmitido através das gerações, mediante um processo de imutabilidade e transformação. Abrange tanto a dimensão material quanto a dimensão simbólica (MADUREIRA; BRANCO, 2005).

Considerando a perspectiva sociocultural construtivista, a cultura constitui uma base conceitual importante que propicia a análise do desenvolvimento humano em sua natureza simbólica. O desenvolvimento individual do sujeito não ocorre apenas em um ambiente físico e social, mas também no simbólico. Desse modo, pesquisar sobre o desenvolvimento humano sem considerar a dimensão simbólica/cultural, impede a clareza de dimensões que seriam de grande importância para o entendimento da pluralidade de formas de ser humano (MADUREIRA; BRANCO, 2005).

Assim sendo, para se entender a contemporaneidade e toda sua complexidade, é fundamental analisar as dimensões simbólicas do desenvolvimento humano, seus processos de formação (formal e informal), bem como as possibilidades vivenciadas pelos sujeitos e pelos círculos em que se encontram inseridos nas diversas categorias. Neste processo, são indispensáveis estudos interdisciplinares fundamentados no diálogo com a abordagem socioantropológica de fenômenos relacionados à dimensão simbólica do desenvolvimento humano, tais como as análises sobre as produções identitárias, artísticas e espirituais dos indivíduos e grupos sociais.

A dissertação divide-se em 5 capítulos, além desta introdução. O primeiro capítulo é destinado ao detalhamento da metodologia utilizada na coleta e na análise de dados e a apresentação dos colaboradores da pesquisa. No segundo capítulo, as diferentes concepções de cultura são descritas, utilizando-se a dimensão antropológica como base e o estado da arte das pesquisas neste campo a partir das particularidades do objeto de estudo. Nesse capítulo, são apresentados também os santeiros de barro e seu surgimento na região do Vale do Paraíba, destacando a produção dos santos Paulistinhas, peculiar da região do Vale de Paraíba paulista. No terceiro capítulo, é exposto o processo histórico da religiosidade no Vale do Paraíba, fator importante na construção identitária, tanto dos colaboradores desta pesquisa, quanto dos demais valeparaibanos em geral. Destacamos as imagens de estilo Paulistinha, que se relacionam fortemente à identidade e à memória, peculiares da região. No quarto capítulo é realizado uma análise do discurso dos colaboradores, com base na perspectiva weberiana da ação do tipo ideal. O quinto capítulo aborda o conceito de tradição e suas atualizações, se problematiza o ofício de santeiro na contemporaneidade, bem como as influências produzidas na construção de suas identidades. A conclusão apresenta o fechamento do trabalho, retomando as principais ideias discutidas.

1. METODOLOGIA

Podemos definir o termo pesquisa como uma maneira de procurar respostas para algumas indagações. A pesquisa científica consiste em um conjunto de sistematizações e realizações concretas de uma investigação planejada, em prol da resolução do problema detectado. Para a realização da pesquisa científica se faz necessário o emprego de métodos científicos, que compreende o modo adotado pelo pesquisador para desenvolver o tema escolhido. Existem inúmeras regras metodológicas para se realizar uma pesquisa científica, porém, cada pesquisador as utiliza de uma maneira, adequando-as aos objetivos que se pretende alcançar. Segundo Marconi e Lakatos (2003, p. 82),

Todas as ciências caracterizam-se pela utilização de métodos científicos; em contrapartida, nem todos os ramos de estudo que empregam esses métodos são ciências. Dessas afirmações, podemos concluir que a utilização de métodos científicos não é da alçada exclusiva da ciência, mas não há ciência sem o emprego de métodos científicos.

Este estudo tem uma abordagem qualitativa, de natureza exploratória e interpretativa. De acordo com Flick (2009), a pesquisa qualitativa é recente e ocorreu concomitantemente em diversas áreas, tendo-se cada uma delas caracterizada por um embasamento teórico específico, por conceitos de realidade específicos e por seus próprios programas metodológicos. Para Goldenberg (2004, p. 50), na pesquisa qualitativa,

A quantidade é, então, substituída pela intensidade, pela imersão profunda – através da observação participante por um período longo de tempo, das entrevistas em profundidade, da análise de diferentes fontes que possam ser cruzadas – que atinge níveis de compreensão que não podem ser alcançados através de uma pesquisa quantitativa. O pesquisador qualitativo buscará casos exemplares que possam ser reveladores da cultura em que estão inseridos. O número de pessoas é menos importante do que a teimosia em enxergar a questão sob várias perspectivas.

Devido às peculiaridades da metodologia qualitativa, críticas em relação à falta de lógica e de objetividade lhes são atribuídas frequentemente. Na metodologia qualitativa, a relação entre pesquisador e sujeito pesquisado é de grande importância, pois constitui um momento de construção, diálogo e de um universo de experiências humanas.

A presente pesquisa aborda conceitos de cultura, religiosidade e identidade no Vale do Paraíba paulista por meio de levantamento bibliográfico, contemplando a natureza exploratória proposta por este estudo.

Por meio de trabalhos de campo e entrevistas, foram observados, registrados, analisados e interpretados os discursos e algumas práticas de alguns santeiros de barro cozido e suas representações, como preconiza a natureza analítica em que esta pesquisa se embasa.

Uma pesquisa analítica “visa descrever as características de determinada população ou fenômeno ou as relações entre as variáveis” (GIL, 1999, p. 42). Desta forma, o presente estudo e seu processo de realização almejam inquirir como os santeiros de barro cozido têm se adequando à e na contemporaneidade e quais as influências na construção de suas identidades.

1.1 Tipo de Pesquisa

O tipo classifica a pesquisa e as estratégias investigativas, a fim de que o pesquisador possa escolher os instrumentos mais adequados para encontrar as respostas para o problema por ele levantado. Quanto à sua natureza, esta pesquisa se classifica como básica. De acordo com Kauark (2010, p.26), a pesquisa básica objetiva gerar conhecimentos novos e úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista.

O método empregado foi a história de vida; de acordo com Haguette (1992), o método de história de vida e a metodologia de abordagem biográfica relacionam-se, pois ambas propõem estabelecer uma clara articulação entre biografia individual e seu contexto histórico e social. De acordo com Goldenberg (2004, p.37),

A utilização do método biográfico em ciências sociais vem, necessariamente, acompanhada de uma discussão mais ampla sobre a questão da singularidade de um indivíduo versus o contexto social e histórico em que está inserido [...] reconstituir suas Histórias de Vida é o melhor caminho para conhecer estes indivíduos que tomam decisões estratégicas, suas origens, seus instrumentos para controlar e manter o poder, seus valores e interesses.

Segundo Gaulejac (2007), o objetivo do método da história de vida é ter acesso a uma realidade que ultrapassa o narrador, na qual a partir de relatos do próprio sujeito, busca-se compreender o universo em que o mesmo está inserido. De acordo com Nogueira (2004), o método história de vida propõe uma escuta comprometida, engajada e participativa. Becker (1999, p. 109) descreve que a história de vida pode oportunizar inúmeras contribuições. Para

o autor, “a história de vida, mais do que qualquer outra técnica, exceto, talvez, a observação participante, pode dar um sentido à super explorada noção de processo”.

A abordagem da história de vida, utilizada no método biográfico, possibilita a criação de um material em que a experiência pessoal se une ao contexto histórico social no qual o sujeito está inserido. Ela é uma metodologia essencial para se entender o que uma determinada trajetória pessoal diz a respeito de um determinado contexto histórico, cultural e político. As condições sociais existentes confirmam a existência de um indivíduo único e com características singulares.

1.2 Instrumentos

Neste estudo, utilizou-se como instrumento a pesquisa de campo, possibilitando a investigação dos sujeitos que ainda executam a atividade de Santeiro, a fim de conhecer o sujeito e o trabalho realizado por ele e submetê-lo à entrevista. De acordo com Minayo (1994), a entrevista privilegia a obtenção de informações através da fala individual, na qual se revela condições estruturais, sistemas de valores, normas, símbolos e representações de um determinado grupo.

Optou-se pela entrevista aberta, que é utilizada para o detalhamento de questões e formulações mais precisas sobre o tema de interesse do pesquisador. É uma ferramenta utilizada para se explorar uma questão de maneira mais abrangente. A entrevista aberta é utilizada quando o pesquisador deseja obter o maior número possível de informações sobre determinado tema, segundo a visão do entrevistado, e também para obter um maior detalhamento do assunto em questão. Ela é utilizada geralmente na descrição de casos individuais, na compreensão de especificidades culturais para determinados grupos e para comparabilidade de diversos casos (MINAYO, 1994), a fim de possibilitar ao sujeito discorrer sobre suas experiências, a partir da base mediada pelo pesquisador. É importante ressaltar que a qualidade das entrevistas depende muito do planejamento e da execução feita pelo entrevistador. Segundo Selltiz (1987, p.644), “A arte do entrevistador consiste em criar uma situação onde as respostas do informante sejam fidedignas e válidas”.

A entrevista utilizada como instrumento para coleta de dados consistiu em um recurso para registrar: a visão de mundo do sujeito, suas práticas sociais cotidianas e sua experiência de vida.

Inicialmente, foram selecionados três artesãos que atuam como santeiros e utilizam-se do barro cozido como matéria prima, na região do Vale do Paraíba paulista. Porém, em um

segundo momento, visando abordar âmbitos relacionados à adequação do ofício à modernidade, mais duas entrevistas foram realizadas. Inicialmente, com um artesão, que tem sua produção como uma fonte de renda extra e, em seguida, com uma pesquisadora e colecionadora, em que se buscou conhecer a relação do colecionador com os santeiros e sua obra. A fala da colecionadora permeia todo o texto, estabelecendo contrapontos e diálogos com as narrativas dos santeiros e com minha interpretação.

1.3 Procedimentos para Coleta de Dados

Por contar com a participação de seres humanos para a coleta de dados, a pesquisa foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté (CEP-UNITAU), que tem como principal intuito defender os interesses dos sujeitos que participam da pesquisa dentro dos padrões éticos, ou seja, sem prejuízos ou constrangimentos. O documento de aprovação do comitê de ética (CAEE: 64077816.0.0000.5501/ PARECER: 1.959.625) encontra-se no Anexo.

A coleta de dados, como foi citado acima, teve como base o método história de vida, também denominado método biográfico. Utilizou-se a entrevista como estratégia (roteiro norteador previamente estabelecido conforme Apêndice II), composta por perguntas abertas que possibilitaram aos artistas/artesãos falar sobre si e sobre o seu trabalho e a importância que lhe é atribuída, tanto por ele quanto pelos outros com os quais interagem. As entrevistas foram gravadas digitalmente, a fim de que dados importantes não se perdessem na transcrição, feita posteriormente. Esse material será armazenado pelo pesquisador pelo período de cinco anos, quando então serão descartados.

As Ciências Sociais e Humanas possuem especificidades práticas e conceituais, o que possibilita a utilização de múltiplas perspectivas teórico-metodológicas, bem como as atribuições de significados, práticas e representações, conforme descrito na Resolução CNS 510/ 2016, que dispõe sobre as normas aplicáveis em Ciências Humanas e Sociais, publicada em 24 de maio de 2016. O nome constitui parte da identidade dos artesãos/artistas que foram selecionados a participar da pesquisa como colaboradores e, conforme o Art. 9º dessa resolução, é direito do participante decidir se sua identidade será divulgada e quais informações concedidas poderão ser tratadas de forma pública. A pesquisa não proporcionou risco, ônus e/ou despesa aos sujeitos colaboradores, sendo os dados coletados nas próprias residências ou local de livre escolha, reservado, em horário previamente agendado e conforme a disponibilidade do colaborador. A participação foi totalmente voluntária. Devido à natureza

da atividade, foi solicitada a autorização da divulgação do nome do entrevistado, por se tratar de um estudo que não proporciona risco maior que os riscos inerentes à vida cotidiana dos participantes, conforme descrito na Resolução de Ética e pesquisa das Ciências Sociais (CNS 510/2016).

As entrevistas foram transcritas pelo próprio pesquisador, prática que vai muito além de se analisar somente aquilo que foi verbalizado, mas sim todo o ambiente, expressões faciais e o contexto em que o entrevistado está inserido (MANZINI, 2006). As transcrições foram efetuadas logo após a realização das entrevistas, o que facilitou a interpretação e o entendimento de algumas frases. O entusiasmo com a entrevista era recorrente nos sujeitos, que mostraram satisfação e sentiram-se valorizados por serem escolhidos para participar da pesquisa.

As entrevistas tiveram uma duração média de trinta a sessenta minutos, resultando no trabalho de cerca de dez horas para a transcrição de cada uma. O ato de ouvir repetidas vezes as entrevistas durante a transcrição facilitou a identificação dos temas abordados, que foram analisados na sequência. Durante as entrevistas, os temas relativos à memória, ao patrimônio cultural, à fé, às transformações da sociedade e à identidade foram abordados por todos os entrevistados.

1.4 Análise de Dados

Para Chizzotti (2006, p. 98), em relação à escolha do procedimento de análise de dados, a decodificação de um documento pode utilizar-se de diferentes procedimentos para alcançar o significado profundo das comunicações nele cifradas. Essa escolha dependerá do material a ser analisado, dos objetivos da pesquisa e da posição ideológica e social do analisador.

Os dados obtidos por meio de entrevistas foram interpretados a partir do instrumento metodológico desenvolvido por Maximilian Weber (1864–1920) denominado como “tipo ideal”, que possui a função de selecionar e explicitar a dimensão a ser estudada do objeto em análise e evidenciar a dimensão selecionada sem interferências das particularidades concretas (CASTRO; O’DONNEL, 2005; COHN, 1979).

[...] encaramos intencionalmente o “tipo ideal” como uma construção intelectual destinada à medição e à caracterização sistemática das relações individuais, isto é, significativas pela sua especificidade, tais como o cristianismo, o capitalismo etc. Isso se deu para eliminar a opinião corrente de que, no domínio dos fenômenos culturais, o típico abstrato é idêntico ao genérico abstrato. (COHN, 1979, p. 115)

Os tipos ideais consistem em ferramentas metodológicas que podem ser aplicadas a diversas e mutáveis situações concretas da realidade social. Surgem a partir das peculiaridades de um dado fenômeno, sem se apropriar da plenitude de um caso particular. O uso do instrumento “tipo ideal” propõe averiguar e interpretar fenômenos sociais e reunir elementos comuns dos casos observados, no intuito de construir um modelo conceitual inexistente no plano real, porém eficaz como ferramenta científica que contribua com a compreensão da realidade (CASTRO; O’DONNEL, 2005).

Nessa mesma direção, Freund (2006) afirma que “O tipo ideal é outro momento da seleção que fazem o historiador e o sociólogo, por abordarem necessariamente o real a partir de certos pontos de vista em função da relação com os valores” (2006, p. 49).

Para Conh (1982), a utilização do tipo ideal como método de compreensão e interpretação de fenômenos sociais preconiza identificar elementos comuns nos casos observados e pontuá-los. Nas palavras do autor:

O discutido “tipo ideal”, expressão-chave na discussão metodológica de Weber, refere-se à construção de certos elementos da realidade numa concepção logicamente precisa. A palavra “ideal” nada tem com quaisquer espécies de avaliações. Com finalidades analíticas, podemos construir tipos ideais de prostituição ou líderes religiosos. A expressão não significa que profetas ou prostitutas sejam exemplares ou devam ser imitados como representantes de um modo de vida ideal. (CONH, 1982, p. 78)

Diante de seus atributos, o tipo ideal enquanto método apresenta vantagens sobre concepções que acabam por generalizar ou abstrair ações sociais e os exemplos históricos específicos. Em sua obra, Weber demonstra a utilização da aplicação do tipo ideal na “Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo” (1905) em que, por meio de uma descrição provisória, vai definindo, gradualmente, durante sua pesquisa, o que entende por espírito do capitalismo, até encontrar o conceito definitivo (somente no fim do trabalho). O autor inicia com uma inter-relação e finaliza com a causa-ação (MORAES; MAESTRO FILHO, 2003).

Particularmente, as discussões sobre os tipos ideais trazem uma possibilidade de interpretação dos discursos dos participantes desta pesquisa. Apresentamos como resultado da análise das entrevistas, uma tipologia das motivações para a produção de santos de barro, inspirada na tipologia da ação social de Weber. Com isso, passamos a uma rápida descrição da categorização weberiana da ação social, que sustenta a nossa pesquisa.

Weber classifica as ações sociais em quatro categorias: 1) Ação racional relativa a um objeto (ou fins): ação concreta que possui um fim específico e se configura pela seleção racional de meios (de livre escolha) que garantam a eficácia para o alcance do objetivo traçado; 2) Ação racional relativa a valores: o objetivo almejado trata-se de um valor que pode ter sentido moral, estético, religioso, político ou ético; A ação é direcionada racionalmente pelos valores, que validam o comportamento por si só. Essa ação social, dependendo dos valores fiéis e absolutos considerados pelo sujeito, tende a pender para a irracionalidade; 3) Ação afetiva: Tipo de ação irracional, movido pelas emoções imediatas (medo, raiva, admiração, desespero, orgulho, etc.) e pelos impulsos, sem qualquer discernimento das consequências desta ação. Parte de uma reação emocional; 4) Ação tradicional: Ação não racional determinada pelos hábitos, costumes crenças que devido à recorrência se tornam reflexos irracionais. Esta ação está relacionada ao seguimento de uma tradição, sem um vínculo direto com um valor, emoção ou objeto (CASTRO; O'DONNEL, 2005; QUINTANEIRO, 2003).

Os quatro tipos de ações sociais propostos por Weber, de acordo com o próprio autor, tratam-se de conceitos puros, pois na realidade concreta da sociedade não podem ser encontrados de maneira pura. As análises feitas por meio deste instrumento demonstram que as atividades encontradas no mundo social revelam configurações híbridas com grande fluidez entre os tipos, também podendo haver combinação entre eles. (CASTRO; O'DONNEL, 2005, p. 51). Sobre isso, Moraes (2003) afirma que:

Ao estabelecer o método de interpretação da realidade social, Weber uniu compreensão e explicação, emergindo daí a decifração do sentido da ação. Para o autor, o campo de estudo da sociologia deve ser definido segundo as formas sociais e nunca por meio de conteúdos, o que o leva a realçar os indivíduos, comportamentos e ações, independentemente da necessidade de um conhecimento universal e de um sistema de valores. A ciência acompanhada do desencanto é, para ele, uma das manifestações da vida. (MORAES, 2003, p. 60).

A concepção de tipo ideal criada por Weber estabelece os conceitos básicos que o especialista em ciências humanas deve construir unicamente para fins de pesquisa. O tipo

ideal é utilizado pelo cientista social, como um dos instrumentos escolhidos para a avaliação das influências ou efeitos da realidade social particular e das relações causais que a constituem. O cientista social atribui a alguns desses elementos um sentido, destacando aspectos classificados como importantes, atrelados aos valores. Para o autor:

Desta maneira, o verdadeiro papel do tipo ideal é constituir-se num fator de inteligibilidade nos níveis da pesquisa e da exposição. Com relação à pesquisa, a construção de um tipo ideal permite ao cientista a formação de julgamentos de imputação causal que, embora não considerando aspectos qualitativos, serve de guia para a elaboração de hipóteses com base na imaginação fundamentada na experiência e disciplinada por um método rigoroso. (MORAES, 2003, p. 64)

Os tipos ideais possuem três características básicas que estabelecem seus limites e possibilidades: 1) racionalidade (ou estrutura lógica) - avalia os meios e as consequências previstas; examinadas as condições que podem interferir no plano construído abstratamente sob a forma de tipo ideal da ação futura; 2) unilateralidade – proporciona rigor ao tipo ideal, podendo ser a condição de amplificação dos traços característicos e da constituição do quadro de pensamentos em conjunto coerente e não contraditório; 3) caráter utópico - o tipo ideal não é e não tem intenção em ser, reflexo ou repetição da realidade (MORAES, 2003).

A ação social é relevante tanto para praticantes quanto para os observadores, que possuem sistemas de significado partilhados, mas dessemelhantes, para definir, codificar, organizar e regular sua atuação comportamental uns em relação aos outros. Estes sistemas e códigos de significado são responsáveis pelo sentido de nossas ações, nos permitindo interpretar significativamente as ações alheias, justamente em razão de seu caráter de compartilhamento. Os sujeitos recorrem à cultura para interpretar e atuar frente a outros sujeitos em contextos de relações sociais historicamente singulares e determinados. Todo esse conjunto constitui nossas culturas, pois toda ação social é cultural.

As diferenças entre os homens relacionadas às crenças, valores e costumes (aspectos esses inerentes à cultura) são essenciais para se definir a natureza humana. É por meio da cultura, e de todas as questões que ela envolve (que são inseparáveis da natureza humana), é que se torna possível compreender que aquilo que o homem é está diretamente ligado com o onde ele está e no que ele acredita e vivencia (GEERTZ, 2008). Dessa maneira, torna-se essencial para este trabalho abordarmos os diferentes conceitos de cultura.

Ao abordarmos a atualização da tradição de se fazer santos foi utilizado o conceito de “tradução” denominado por Hall (2002), que consiste em um processo de constante negociação entre as culturas tradicionais e as novas culturas, em que as características identitárias são mantidas, porém mutáveis e adaptadas ao contexto em que se encontram inseridas. Assim, o tema tradição e suas diferentes interpretações também foram percorridos neste trabalho, no intuito de elucidar o processo de modificação advindo da modernidade e a importância de suas atualizações.

1.5 Caracterização dos colaboradores

Como parte do resultado da pesquisa e como forma de contextualização das narrativas dos informantes, cabe fazer uma apresentação mais detalhada dos colaboradores selecionados para participar da pesquisa, com base naquilo que relataram sobre suas vidas.

1.5.1 Rafael Santos Cezar

Rafael Santos Cezar nasceu na cidade de Taubaté, São Paulo, no dia 17 de fevereiro de 1980. De família humilde, sempre teve a Arte permeando seu universo por meio de simples brincadeiras típicas do interior. Em sua adolescência iniciou o contato com a modelagem através da produção de figuras de gnomos e duendes com materiais como epox e durepox.

No ano de 2004 iniciou o curso de graduação em Educação Artística, o qual lhe proporcionou o seu primeiro contato com a argila, que futuramente se tornaria uma grande paixão. A partir dessa primeira experiência e por estímulo da professora de cerâmica da faculdade, Rafael começou a buscar novas técnicas e aprendizagens, se reportando a artistas que utilizam da técnica do barro cozido, inicialmente os que residiam em seu município e, posteriormente, sua busca ampliou-se para as demais cidades do Vale do Paraíba.



Figura 1 - Rafael Santos Cezar e suas obras
Foto: Acervo de Rafael Santos Cezar – reprodução autorizada

1.5.2 Geraldo Magela dos Santos

Geraldo Magela dos Santos nasceu na cidade de Jacareí, São Paulo, em 20 de junho de 1966. Mudou-se para o município de Santa Branca, São Paulo, aos seis anos de idade, onde pôde vivenciar, influenciado da família, diversas experiências culturais, entre elas as de aspectos religiosos, tais como: participação em missas, novenas e terços, que geralmente ocorriam diante dos oratórios caseiros, que já chamavam sua atenção de maneira diferenciada.

Em sua trajetória escolar, após concluir a oitava série, começou a trabalhar com artesanato, o que o impediu de prosseguir seus estudos no antigo segundo grau. Depois de um tempo, fez um curso de desenho de máquinas e ferramentas, com duração de dois anos, no SENAI de São José dos Campos, por imposição familiar. Geraldo conta que, nesse período, foi o único aluno do SENAI contemplado com um patrocínio do Jornal O Estado de São Paulo, onde fez estágio durante os períodos de férias. Ao terminar o curso em São José dos Campos, passou a trabalhar na área de suporte, como aprendiz, no jornal O Estado de São Paulo e resolveu retomar os estudos, iniciando o segundo grau. No entanto, mais uma vez abandonou os estudos, pois não suportou a rotina da empresa, que financiava a sua formação. Retornou, então, para a cidade de Santa Branca e iniciou um trabalho na cidade de Jacareí, vinculado à prefeitura, com crianças, ensinando marcenaria artesanal e cerâmica, que se

estendeu por dois anos. Em 1990 fez uma nova tentativa de retomar os estudos em Jacareí e novamente não pôde concluir, pois o trabalho foi tomando um volume cada vez maior de seu tempo. Permaneceu na cidade de Santa Branca até o ano de 2005, quando retornou para Jacareí.

Adotou o sobrenome Borbagatto por volta do ano 2000, para resolver uma confusão existente entre o seu trabalho e o de outro artista plástico chamado Geraldo Magela Barreiros, pintor primitivista, que também residia na cidade de Santa Branca. Conheceu o pintor Magela Barreiros, de modo acidental, devido a uma carta endereçada a Geraldo Magela dos Santos, vinda da Espanha, entregue indevidamente a Magela Barreiros que, ao averiguar o endereço, constatou que na mesma cidade havia outra pessoa com seu nome. Em virtude das coincidências, tornaram-se amigos e, a partir de então, Geraldo Magela pensou na possibilidade de encontrar um sobrenome artístico para melhor definir sua produção artística.

O sobrenome escolhido por ele surgiu na seguinte ocasião: ao negociar alguns móveis antigos que possuía, o atendente da loja anotou em um papel o nome da rua onde os móveis negociados deveriam ser retirados, Rua Borbagatto, porém, utilizando-se de uma grafia errônea (pois o correto seria Borba Gato). Esse fato chamou sua atenção e, desde então, passou a utilizar Borbagatto como sobrenome artístico. Até o presente momento, seu ateliê encontra-se instalado na Rua Borba Gato, na cidade de Jacareí, local escolhido para a concessão da entrevista.

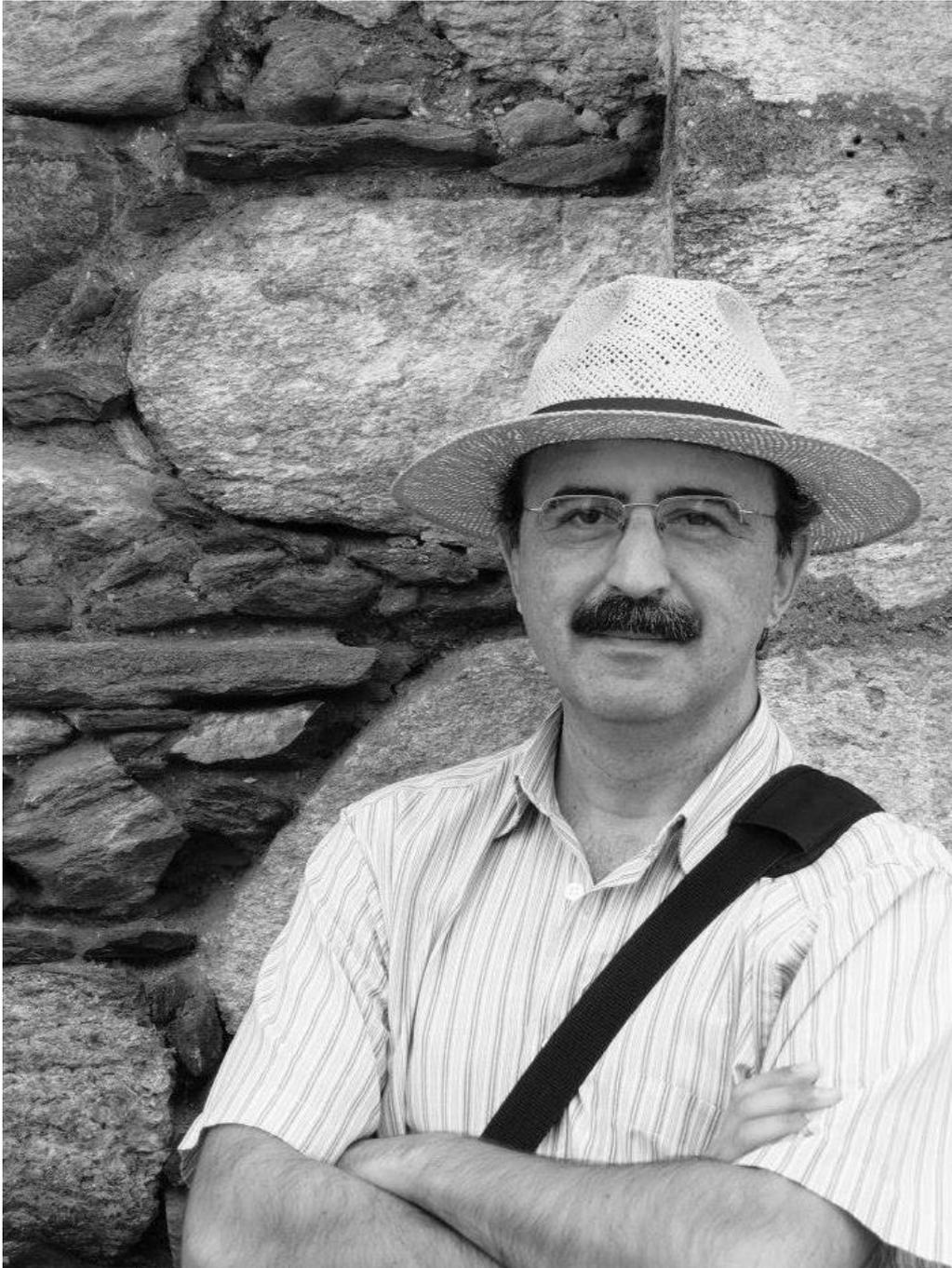


Figura 2: Magela Borbagatto

Foto: Acervo de Geraldo Magela Borbagatto – reprodução autorizada

No ano de 2014, Magela recebeu o título de Mestre da Cultura Popular Brasileira: "Prêmio Culturas populares - Edição 100 anos de Mazzaropi", concedido pelo Ministério da Cultura.

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como um detentor de um saber que encarna nas lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo de gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber aqueles que a ele recorrem (ABIB, 2017, p. 95).

Após receber a titulação de Mestre da Cultura Popular, passou a ter um maior reconhecimento na cidade em que reside. Em 2014, a Câmara Municipal lhe concedeu o Título de Cidadão Benemérito de Jacareí, devido aos trinta anos de serviços prestados ao município de Jacareí (Anexo 3). A Prefeitura Municipal e a Fundação Cultural concederam-lhe uma homenagem em razão do prêmio recebido do Ministério da Cultura (Anexo 4). A partir daquele ano, viajou por todo Brasil levando a história das Paulistinhas, o que hoje considera como sua missão.

1.5.3 José Geraldo Vendramini

José Geraldo C. Vendramini nasceu na cidade de Taubaté, São Paulo, em 22 de março de 1967. Relatou que, desde criança, já demonstrava interesse pela arte. Na mesma cidade onde nasceu, quando tinha cerca de dez anos de idade, costumava transitar pela rua onde se localizava o asilo Casas Pias. Neste local, aconteciam cursos de pintura, modelagem e bordado destinados apenas ao sexo feminino. Fascinado, passava horas a observar a freira Irmã Madalena realizando trabalhos manuais que o encantavam. Mais tarde, Geraldo Vendramini passou a auxiliar, por um tempo, a Irmã Madalena em pequenas tarefas, como lixar peças já modeladas, o que deu início ao seu interesse pela modelagem e pelas imagens sacras, tema predominante das peças que manuseava.

No ano de 1988, iniciou o curso de desenho e pintura na Escola Maestro Fêgo Camargo, na cidade de Taubaté, em que permaneceu por dois anos. Devido à correria do cotidiano, sempre manteve a arte como um *hobby*, realizando pequenos restauros quando procurado por pessoas da cidade. No ano 2003, incentivado pela esposa, que também é artista plástica, retoma a produção de santos de barro e a mantém até os dias atuais. Ele se identifica como pesquisador da história da arte com ênfase na arte Sacra e possui um apreço especial

pela cultura religiosa do vale do Paraíba. É graduado em Educação Artística e Pedagogia e pós-graduado em Gestão Escolar. Atua como professor de Arte na rede municipal de ensino de Taubaté.



Figura 3- José Geraldo C. Vendramini
Foto: Acervo de José Geraldo C. Vendramini – reprodução autorizada

1.5.4 Atila dos Santos José

Atila dos Santos José nasceu em 16 de julho de 1988, na cidade de Taubaté, São Paulo. Sua família tem origem humilde, eram trabalhadores de campo da cidade de Cunha, São Paulo, que migraram para a cidade de Taubaté em busca de uma vida melhor. A religiosidade sempre foi marcante em seu meio familiar. Seus avós e seus pais eram devotos de São Benedito e fizeram parte de alguns grupos de Folia de Reis, em Taubaté. Em uma conversa informal, nos contou que durante a gestação sua mãe foi “benzida” por uma Preta Velha, que afirmou que a criança que estava para chegar teria uma grande missão espiritual, característica essa que Atila relaciona ao seu trabalho.



Figura 4 - Atila dos Santos José
Foto: Acervo de Atila dos Santos José – reprodução autorizada

No ano de 2006, Atila dos Santos José iniciou um curso técnico de Artes Visuais na escola Maestro Fêgo Camargo, na cidade de Taubaté, que concluiu em 2008. Esse curso

despertou-lhe um interesse especial pela Arte, levando-o a experimentar linguagens diversas, entre elas a modelagem em argila.

No ano de 2011, iniciou a graduação em Artes Visuais na Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP), concluindo em 2013.

Em 2012, iniciou um curso profissionalizante de restauro e conservação de arte sacra, pelo SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), na cidade de Taubaté, que teve a duração de dois anos. A partir de então, pôde conhecer técnicas de pintura características de cada período histórico, se aprofundar quanto à iconografia e se interessar ainda mais pela temática.

* * *

Os quatro santeiros/ artistas colaboradores da pesquisa compõem o conjunto de narrativas sobre a prática de modelagem de santos em barro cozido. No intuito de elucidar o papel dos santeiros na atualidade, foi realizada uma entrevista com uma colecionadora e pesquisadora, que terá seu relato permeando em toda a pesquisa, apontando ligações entre os contextos atuais e históricos e sua relação com a identidade e a memória do Vale do Paraíba Paulista.

1.5.5 Olga Rodrigues Nunes de Souza

A professora e pesquisadora Olga Rodrigues Nunes de Souza nasceu na cidade de Taubaté, São Paulo, em 23 de setembro de 1950. Em 1969, ingressou na graduação em História pela Universidade de Filosofia, Ciências e Letras de Taubaté, concluindo em 1972. Começou a lecionar em 1969 na rede pública do município de Taubaté.

Fascinada pela área de pesquisa, no final dos anos 1980, iniciou um trabalho no Museu do Folclore na cidade de São Paulo, primeiro lugar onde trabalhou oficialmente com pesquisa e com arte popular. Nesse Museu, teve a oportunidade de estudar sobre como fazer pesquisa, permanecendo na instituição por dois anos. Por meio do então diretor do Museu do Folclore de São Paulo, Professor Rossini Tavares de Lima, conheceu a Universidade de São Paulo (USP), onde aprofundou seus estudos na área de pesquisa, frequentando dois anos como aluna ouvinte. Iniciou seu mestrado na Universidade de São Paulo em 1988, tendo como seu orientador o Professor Miroel Silveira. No ano de 1990, foi convidada a lecionar as disciplinas relacionadas à pesquisa na Universidade de Taubaté.

Aposentou-se da rede pública no ano de 2006 e no ano de 2007 assumiu o cargo de Historiadora da Cúria Diocesana de Taubaté, ocupação em que permaneceu até o ano de 2015.

Olga afirma ter lecionado por toda a vida e acredita “nunca ter feito nada na vida que não seja História”. Em prol de ilustrar os períodos históricos e para facilitar a aprendizagem de seus alunos, passou a adquirir algumas imagens sacras, que eram compradas principalmente na feira popular da cidade de Taubaté (intitulada pelos munícipes como “Barganha” ou “Breganha”). Assim, hoje possui uma coleção considerável de imagens, entre elas imagens Paulistinhas bastante raras. Olga diz nunca ter se interessado pela iconografia em si, mas sim pelo valor histórico das peças.



Figura 5 - Olga Rodrigues Nunes de Souza
Foto: Acervo de Olga Rodrigues Nunes de Souza – reprodução autorizada

2 A CULTURA POPULAR E CAIPIRA EM UMA APROXIMAÇÃO HISTÓRICA E ANTROPOLÓGICA

As ciências sociais consideram os significados atribuídos aos fatos, objetos e interpretações como um grande diferenciador da ação social, pois oportuniza um comportamento díspar daquele que é parte da programação genética, instintiva ou biológica.

De acordo com Geertz (2008), um olhar diferenciado voltado às dimensões simbólicas da ação social (arte, religião, ideologia, ciência, lei, moralidade, senso comum) não significa afastar-se dos impasses existenciais da vida cotidiana em favor de algum domínio empírico, e sim, mergulhar no meio delas. Dessa maneira, é a partir da ação social que as formas culturais se conectam entre si e com diversas espécies de artefatos e estados de consciência.

A cultura, em termos propostos por Geertz (2008), trata-se de um sistema simbólico que varia de acordo com os símbolos básicos em torno dos quais ela é organizada. Segundo o autor,

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade [...]. Compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade (GEERTZ, 2008, p.10).

Sendo assim, a análise das formas simbólicas deve estar estreitamente relacionada a acontecimentos sociais, a ocasiões concretas, à vida cotidiana; e organizadas de maneira que as formulações teóricas e as interpretações descritivas estejam aliadas entre si. Para realizar as interpretações descritivas, como visto no capítulo de metodologia, utiliza-se como recurso uma inspiração na teoria do tipo ideal concebida por Max Weber (1864–1920). Como o autor lembra, as tipologias são construções teóricas e não possuem existência concreta no mundo da vida. Os tipos ideais puros auxiliam a interpretação sobre as motivações das ações, mas não correspondem à atividade ou pensamento de um indivíduo concreto, ocorrendo de fato, na maioria dos casos, a coexistência, em graus variados, de características de diferentes tipos num único sujeito concreto.

Um dos consagrados métodos de estudo das Ciências Sociais se dá a partir da observação direta de indivíduos e suas relações com o outro e com a natureza. Assim, a dimensão simbólica da Cultura tem grande relevância, por considerar o conjunto de símbolos, organizados em subsistemas diversificados. Essa abordagem permite reconhecer e revelar a diversidade cultural, como afirmado por Barros (2010):

Como conjunto de representações do mundo, da vida e do próprio ser humano, as diferenças culturais representam a diversidade de práticas, percepções e concepções que formam diferentes formas de explicar as origens, as transformações e os sentidos do universo e do ser humano. Assim, a cultura se transforma num processo permanente de organização, interação e troca de representações e práticas, no interior e entre sistemas culturais locais, regionais e mundiais que se interpenetram criando emaranhados simbólicos. (BARROS, 2010, p. 32)

Desta forma, o comportamento humano é compreendido como um componente simbólico e expressivo. A noção de cultura como sistema simbólico ressalta a natureza social do comportamento em que os símbolos são interpretados a partir de um código comum a um grupo (VELHO; CASTRO, 1978).

2.1 Algumas concepções de cultura

As ciências sociais e humanas atribuem grande importância à cultura, e produziram uma infinidade de conceitos. Alguns deles fundamentais, relacionados às humanidades, ao estudo das linguagens, da literatura, das artes, das ideias filosóficas, dos sistemas de crença (tanto morais quanto religiosos), embora cada área possua um conjunto de significados diferenciados sobre o que é a cultura (HALL, 1997).

A cultura é dimensão indispensável para o desenvolvimento humano, social e econômico e se encontra em um permanente processo de transformação. De acordo com Barros (2011), cultura, desenvolvimento e identidade estão intimamente interligados, pois,

Além de gerar trabalho e fazer circular riquezas, a participação da cultura no desenvolvimento se dá também na maneira como ela oferece aos indivíduos, grupos e sociedades algo que lhes é essencial: a identidade. Aqui a identidade deve ser entendida como valor que marca e produz autoestima. Portanto, uma identidade que pode produzir oportunidades e empreendimentos. A cultura gera desenvolvimento humano porque fornece instrumentos de conhecimento, reconhecimento e autoconhecimento. Ou seja, porque gera identidade. Na segunda dimensão, a cultura incide sobre as condições materiais de vida, gerando riquezas. (BARROS, 2011, p 55)

Dessa maneira, se faz necessário compreender a essencialidade da cultura à vida humana. Seu conceito é bastante complexo e amplo, o que permite a formulação de inúmeras concepções (que serão citadas a seguir) que se modificam constantemente. O antropólogo britânico Edward Burnett Tylor (1871) é responsável pela elaboração da primeira definição científica de cultura:

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade (1871, p. 1).

A definição de Tylor abriu caminhos para a formulação de novas concepções em volta desse conceito com ênfases e alternativas distintas como: cultura/sociedade, cultura/personalidade, cultura/civilização, entre outros. Entre o sentido antropológico e sociológico de cultura existem correspondências. Segundo Williams (2000, p.13),

Há certa convergência prática entre os sentidos antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global” distinto, dentro do qual se percebe, hoje, um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora, estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas”[...] que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso.

Os enfoques para o termo cultura são numerosos. A dimensão socioantropológica aborda o tema de maneira sistêmica, abrangendo os modos da vida social, códigos de valores e a produção de bens simbólicos, interligadas às diferentes maneiras de ser humano.

Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. (BOTELHO, 2001, p. 74)

Encontramos autores que utilizam o termo no singular (cultura), outros como adjetivo (cultural) e ainda aqueles que recorrem ao termo na forma plural (culturas), evidenciando que não há um consenso sobre a definição do termo cultura, o que elucida a sua complexidade e as suas modificações ao longo da história. Segundo Damatta (1999), a “Cultura” engloba a “cultura” como modo de vida; assim, o termo sugere um padrão ideal de manifestação artística, literária e dramática em todos os costumes e manifestações humanas. Porém, esta abordagem de “cultura” restringe a problemática da diversidade e sua correspondência com os demais valores e formas simbólicas. Desse modo, para o autor, a “Cultura” canibaliza as “culturas” limitando os espaços para as manifestações locais e singulares, entendidas como atrasadas, ingênuas, primitivas e conseqüentemente desinformadas e subdesenvolvidas. A cultura, segundo o autor,

[...] serve para demarcar o processo simbólico por meio do qual a humanidade se diferencia da animalidade e da natureza. É, pois, com o conceito de cultura que os antropólogos assinalam a diferença capital entre os homens e os bichos. Nesse nível, a humanidade e a cultura são dois elementos indissolúvelmente ligados. Nele, a cultura significa a capacidade de simbolizar [...]. Essa capacidade de apropriação e definição simbólica e arbitrária dos sentimentos e das necessidades que nos movem é o que tipifica a ideia de cultura como signo da humanidade. (DAMATTA, 1999, p. 7)

John B. Thompson (2000) analisa a cultura sobre duas perspectivas: a descritiva (em que são descritos a variação do conjunto de costumes, crenças, valores, em uma sociedade e em determinado contexto histórico) e a simbólica (referente à subjetividade e simbolismos inseridos em determinado contexto). Para o autor, os fenômenos culturais podem ser considerados formas simbólicas em contextos estruturados e a análise cultural compreendida como estudo das variadas maneiras e da contextualização social.

As concepções de cultura das Ciências Sociais remetem à mediação no comportamento social e na relação entre os sujeitos. A interação social proporciona aos indivíduos novas construções de crenças e valores, de modos de pensar e agir. De acordo com Botelho (2001, p. 74),

[...] cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade [...]. Os fatores que presidem a construção desse universo protegido podem ser determinados pelas origens regionais de cada um, em função de interesses profissionais ou econômicos, esportivos ou culturais, de sexo, de origens étnicas, de geração, etc. Na construção desses pequenos mundos, em que a interação entre os indivíduos é um dado fundamental, a sociabilidade é um dado básico.

O homem é fruto do meio cultural em que está inserido. Ele é um herdeiro de um processo acumulativo, que representa o conhecimento e a experiência obtida por meio das inúmeras gerações que o antecederam (ALFRED KROEBER, 1949, in LARAIA, 2001, p. 45).

A cultura representa a sociedade como um todo e também as necessidades de produção do sentido e da reelaboração de estruturas sociais. A cultura representa relações de produção, colabora com sua reprodução, transformação e criação de novas relações (CANCLINI, 1983, p. 30).

De acordo com Geertz (2008), o conceito de cultura é fundamentalmente semiótico. O autor se apropria do pensamento de Max Weber, em que o homem é um animal que se encontra constantemente interligado a teias de significados tecidos por ele mesmo. Dessa maneira, para Geertz (2008), cultura não se trata de uma ciência experimental à procura de leis e sim de uma ciência interpretativa, em busca do significado.

Max Weber interpreta que a sociedade pode ser concebida através da união de ações individuais com objetivos em comum. O autor define a sociologia como "uma ciência que pretende compreender a ação social, seus desenvolvimentos e efeitos. Por ação entende-se, neste caso, um comportamento humano sempre e na medida em que o agente executa uma ação com um sentido subjetivo". (WEBER, 1924 in COHN, 1979) O conceito de cultura de Max Weber fundamenta-se em uma antropologia que compreende o homem como sendo transcendental sob a coação da autotranscendência. Assim, para Weber, a cultura define as condições e as possibilidades do ser homem como sendo a base de sua finitude. Nas palavras do autor:

A premissa transcendental de qualquer ciência da cultura reside não no fato de considerarmos valiosa uma "cultura" determinada ou qualquer, mas sim na circunstância de sermos homens de cultura, dotados da capacidade e da vontade de assumirmos uma posição consciente face ao mundo, e de lhe conferirmos um sentido. Qualquer que seja este sentido influirá para que, no decurso da nossa vida, extraiamos dele nossas avaliações de determinados fenômenos da convivência humana e assumirmos perante eles, considerados significativos, uma posição (positiva ou negativa). (WEBER, 1924 in COHN, 1979, p.97)

A cultura certifica na práxis social, política e teórica, os fatores de reconhecimento em torno dos possíveis agrupamentos, o que possibilita que novos padrões de identidade, hierarquias e solidariedades sejam socializados. Esses atributos culturais e as incompatibilidades de costumes e comportamentos sociais reconhecidos permite ascensão sobre a prática de pluralismos do homem cultural (WEBER, 1988 in DIEHL, 2004).

Atualmente, a discussão sobre as diferentes conceituações do termo cultura estão vinculadas a diversas áreas do conhecimento. Cada vez mais cultura e subjetividade passam a compor debates sobre a exclusão, gênero, raça e etnicidade, e na construção de formas e práticas sociais e técnicas do ordenamento burocrático organizacional.

Segundo Diehl (2004, p. 81), em referência ao sentido, a cultura assume três funções genéricas: de motivação de interesses, de orientação temporal e de regulamentação de ações. A cultura pertence ao processo de generalização de motivos, de ações e de representações de perspectivas de futuro no sentido de propiciar possibilidades de orientação tanto para objetivos individuais quanto para os coletivos de ação. A cultura é a soma de ações orientadas em modelos de explicação da experiência, integrando os aspectos pertinentes à multiplicidade e à heterogeneidade da conduta de vida nas relações sociais.

Assim, para esta pesquisa, a cultura será entendida como as diversas formas de interpretação, compreensão, apreciação (tanto de ordem moral quanto valorativa) do mundo, e os diferentes comportamentos sociais que são aspectos resultantes da mediação de uma determinada cultura.

2.2 Cultura Popular em perspectiva

A complexidade da definição do termo cultura também integra outras ordens de conceitos e fenômenos referentes a ela. O conceito de Cultura Popular, elaborado a partir do vocábulo "cultura" que, de acordo com a definição de Holanda (2010), é sinônimo de

“instrução, saber, estudo”, faz alusão às classes sociais mais elevadas, mesmo que implicitamente.

A falta de clareza sobre a definição do conceito de Cultura Popular é evidente nas discussões sobre o tema no Brasil. Há contrariedades na definição do conceito de folclore (delimitando-o a um conjunto de tradições coletivas e anônimas ligadas ao passado), ou à definição de resquícios da cultura erudita (denominando-a como ingênua, desprovida de conhecimento e saber), ou ainda, como resistência à dominação - associada à ideia de resistência política e construção ideológica que se utiliza do simbólico popular (BARROS, 2010, p.34).

Comumente nos deparamos com a associação do termo “popular” ao desprovimento do “saber” ou associado ao “fazer”, à “mão-de-obra”. No entanto, a singularidade da cultura popular não está associada somente a apropriação pela sociedade com o que é considerado como menor ou diferente, mas sim, ao fato de que o povo produz, tanto no trabalho quanto na vida, diversas formas de representação, reprodução e reelaboração simbólica das suas relações sociais, criando assim suas próprias estruturas. De acordo com Bosi (1985, p. 157):

Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão de tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras-tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar [...].

A cultura popular até a década de 70 é entendida como “folclore”: conjunto de objetos, práticas e concepções classificadas como “tradicionalistas”. Essas “manifestações tradicionais” são consideradas pelos folcloristas como uma necessidade de permitir que o “povo clássico sobreviva”, a fim de localizar no espaço a constância das mesmas, relacionando-as à “tradição”. (ARANTES, 1982, p. 16) Pensamentos como esse nos remetem a ideia da necessidade de preservação do passado, pois a identidade se constitui a partir da memória, e pensar em cultura popular como sinônimo de tradição é ressaltar a ideia de que o ápice encontra-se no passado, atribuindo um valor menor ao presente. Silva (2011) nos lembra de que, Gilberto Velho, entre vários autores, destaca o caráter heterogêneo e plural da cultura popular, que pode ser desdobrada em culturas populares.

A noção de cultura popular remete a dicotomia elite e classes e/ou camadas populares. Essa visão dualista distingue dois níveis de cultura de uma sociedade, relacionados não só a desigualdade econômica e política como, de um modo geral, as visões de mundo e as experiências sociais peculiares. Dentro da tradição antropológica com autores como Robert Redfield com sua noção de contínuo *folk-urbano* enfatizou-se sempre o caráter dinâmico e relacional entre os diferentes níveis de cultura. Pensadores e historiadores como Bahtkin e Ginzburg, por sua vez, exploraram não só a distinção de níveis como, sobretudo, essa sua natureza relacional e interativa. Nessa perspectiva, por conseguinte, a sociedade complexa é vista constituída por dois conjuntos culturais básicos que produzem e vivem essa relação de oposição complementar [...] (VELHO, 1999, in SILVA, 2011, p. 43)

O conceito de cultura popular propicia a análise das práticas dos sujeitos, pois permite que se estabeleça o discernimento tanto de seus referenciais de vida e de suas ações no cotidiano, quanto observar os procedimentos e estratégias utilizados no embate entre o erudito e o popular. As manifestações da cultura popular são mutáveis, pois estão correlacionadas ao cotidiano, as tradições e aos significados a elas atribuídos. Logo, por mais que se busque fielmente a perpetuação de uma “tradição”, sempre novas concepções e significados serão agregadas ao que se pretende reconstituir, fato esse que Stuart Hall (2002, p.88-89) denomina como “tradução”:

Pode ser tentador pensar na identidade, na era da globalização, como estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando as suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização. Pois há uma outra possibilidade: a da Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas.

A mídia e os demais meios de informação e comunicação têm grande importância na disseminação cultural, tanto positivamente, quanto negativamente. Com a influência midiática, poderiam ser impulsionadas diversas formas de culturas populares, enfatizando a valorização e a importância da preservação das mesmas. Porém, com a glocalização¹ e a

¹ Glocalização consiste em um conceito resultante da união dos termos “global” e “local”. Seu significado se refere à presença da dimensão local na produção de uma cultura global, ou seja, um

inserção em massa da mídia (que acaba sendo mais acessível e influenciadora do que a educação formal), muito das identidades culturais têm se transformado.

A cultura popular tem sua criação associada a um processo vital ligado à experiência humana histórica e atual. Na arte do povo, diversos setores e dimensões como o social, o econômico, o geográfico, o religioso, o estético e o funcional se complementam. De acordo com Mascelani (2002, p. 13),

O universo da arte popular é fecundo e está em permanente movimento. Atravessa todos os recantos da imaginação e em seu rastro revolve e traz à tona antigas tradições quase esquecidas, inventa temas nunca antes pensados, colhe novidades no repertório da vida cotidiana, transforma com frescor o patrimônio de muitas gerações. No Brasil, seus revigorantes caminhos conduzem a campos praticamente ilimitados: da música e do cancionero aos shows de habilidades e performances; da literatura de cordel às invenções e bricolagens; das festas comunitárias ao folclore; do teatro às brincadeiras de rua, das artes plásticas ao artesanato. Abrange variada gama de produções feitas por pessoas que, sem jamais terem frequentado escolas de arte, criam obras nas quais se reconhecem valor estético e artístico. Obras que encontram sentido e, de certa forma, revelam importantes aspectos da cultura em que surgem.

Símbolos e significados estão diretamente relacionados ao cotidiano popular e hábitos corriqueiros como comidas, valores, ditados e causos populares, remédios caseiros, crendices e também às interações que os sujeitos estabelecem entre si e com as coisas. Partindo do pressuposto que cultura é o modo como um povo estabelece sentidos e significados relacionais, contextualizados e padronizados, que foram transmitidos por gerações, e que organizam as relações que são estabelecidas com a natureza, com o “outro” e com o sobrenatural, pode-se afirmar que os rituais e as expressões iconográficas constituem uma importante dimensão da cultura.

2.3 O caipira paulista, sua cultura e sua representação em mudança

São inúmeros os conceitos e os usos para o termo caipira. Porém, na maioria das vezes, estão relacionados a algo rural, ultrapassado, com conhecimento limitado, com sotaques diferenciados na fala e que estão distantes da modernidade.

produto ou serviço criado e ofertado globalmente mas adaptado a hábitos e costumes de um local determinado (GIDDENS, 1995).

Para Câmara Cascudo (1988), a origem do termo caipira está relacionada à caopora, que significa o habitante do mato. Saint-Hilaire (op. cit. BRANDÃO, 1983, p. 11), faz a correlação do caipira com o personagem folclórico curupira, dizendo:

Pelos mesmos têm os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de caipiras, palavra derivada possivelmente do termo curupira, pelo qual os antigos habitantes do país designavam demônios malfazejos existentes nas florestas [...]

De acordo com Brandão (1983), o “Camponês”, o “caboclo”, o “caipira”, o “roceiro”, o “sertanejo”, o “capião” - todos esses nomes e símbolos reais ou ilusórios criados, com uma intenção preconceituosa, sobre essa gente rural dos sertões de ontem e de agora - habitam o imaginário da sociedade.

Separado do trabalho e de uma cultura derivada de um tipo de trabalho, o caipira paulista define-se primeiro por ser naturalmente do lugar onde vive: o campo, a roça, o sertão, a mata, o lugar oposto à cidade. E quem “não mora em povoação” e, portanto, aquele que não possui o preparo e as qualidades do homem da cidade, o civilizador, de quem a seu modo o caipira escapa, tanto quanto o índio, e mais do que o negro. Se o seu lugar de vida é o contrário do da cidade e o seu trabalho é invisível, por ser o oposto ao “da cidade”, o seu modo de ser e a cultura são o oposto do que a cidade considera “civilização”, “civilizado”. Por isso, a meio caminho entre o bugre e o branco, o “caipira”, “caboclo” é ignorante, “sem trato”, ou seja, sem aquilo que, ao ver do tempo, apenas a distância do cativo da terra pode atribuir ao homem “de trato”, o senhor e seus emissários.

Lobato (1961), em seus livros, faz uma crítica ao caipira através do personagem Jeca Tatu, ao afirmar que “o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive”. O autor, mesmo sendo oriundo do interior, agrega ao homem rural uma imagem de inferioridade e ócio. Segundo Lobato (1961), o caipira é alguém que precisa ser resgatado do seu submundo para participar do universo da vida urbana, baseada em uma lógica cultural que não permite que os seres humanos se alimentem ou conversem de cócoras (apud FRANCISCO, 2004, p. 24).

As identificações de “caipira” são comuns para grupos culturais do interior da região Sudeste e Centro Oeste do Brasil, que possuem um tipo de vida peculiar das populações de áreas rurais, originários de um longo processo de formação do povo paulista.

Da miscigenação do índio nativo com o português colonizador, que perdurou por volta de três séculos (XVI, XVII, XVIII), surge o caipira paulista: possuidor de uma cultura singular, que mistura costumes dos europeus e também de seus antepassados nativos. (MARIANO, 2001)

Durante a formação do povo brasileiro, os vicentinos, posteriormente denominados paulistas, se estabeleceram nas Capitânicas de São Vicente e Santo Amaro. Uma região com um litoral estreito e infértil, não sendo favorável a exploração de terras. Assim, buscando uma maneira de sobreviver, partiram em direção a Serra do Mar, o que os levou até o interior. O grupo se dividiu em dois, sendo que, um seguiu em direção ao litoral e o outro em direção ao interior. Ambos falavam línguas tupi-guarani, que nomeavam os moradores do litoral como kai-ñ-çara (caiçara) e o do interior como kai-ñ-pirá (FRANCISCO, 2004). Para o autor:

[...] um conjunto de práticas culturais diferenciadas que se desenvolveu serra acima, dado seu relativo isolamento geográfico do restante da colônia. A partir de suas transformações sócio culturais próprias, houve um entrelaçamento étnico formador dessa sociedade peculiar, na qual era comum um modo de vida que se pode chamar de caipira. A gente gerada serra acima era mameluca, uma mistura evidente de aparência física, hábitos e maneiras de ser de índios e dos europeus. Difícil dizer qual influência prevaleceu, tamanha a simbiose de valores. Mameluca é a gente e caipira sua cultura. (FRANCISCO, 2004, p. 28)

Em consequência da limitação da região paulista em relação aos lucros da cana de açúcar e ao ouro, a região passa a ser ocupada pelos caçadores de mão de obra nativa, os bandeirantes paulistas, que disputam acirradamente com os jesuítas o domínio sobre os indígenas (FRANCISCO, 2004).

A existência improvisada do bandeirante, violenta e independente é permeada por valores, que afinal, criam regras e limites próprios para quem é, ao mesmo tempo, cristão e mameluco e vive em povoados organizados ao sabor do imediatismo do dia a dia. O universo paulista formou-se, portanto, em situação de extrema pobreza, crueza de hábitos e organização sociocultural forjada no limiar das civilizações que se envolviam e geravam os caipiras de terra acima. (FRANCISCO, 2004, p. 30)

Ao se instalar, inicialmente, o paulista buscou uma economia de subsistência, utilizando-se da exploração de terra, da caça, da colheita e dos demais meios naturais, assim como já faziam os indígenas que ali viviam. A partir do cultivo da terra, a sociedade passa a se desenvolver à medida de suas necessidades e adaptações à nova realidade. Assim, potes de

barro, colheres de pau, gamelas de raiz de figueira, monjolos, pilões, entre outros utensílios e objetos passam a ser confeccionados.

O provisório e a pobreza marcam a vida paulista. Nas casas havia pouca mobília, uma arca, redes de dormir, quase nenhuma cadeira. As pessoas se acomodam no chão, para comer, prostrar e descansar. A cozinha era um rancho. O vestuário eram calças, camisas ou vestidos de algodão cru sem qualquer decoração para o dia a dia e uma roupa diferenciada para momentos especiais raríssimos. (FRANCISCO, 2004, p. 32)

Segundo Brandão (1983), a família do caipira era responsável pela feitura da maioria de suas ferramentas, instrumentos e objetos de seu uso cotidiano e, muitas vezes, também da comunidade (inclusive os objetos de arte utilizados em rituais). Essas características são bastante peculiares à identidade do Vale do Paraíba paulista.

A necessidade produzia uma movimentação na sociedade, pois o caipira precisava se deslocar para suprir as necessidades do dia a dia, o que possibilitava o contato com outras pessoas e outros grupos sociais ou bairros. Tal fato foi denominado por Cândido (1987) como mínimo vital (relacionado à alimentação) e mínimo social (relacionado à sociabilidade entre as famílias e os bairros). Os bairros consistiam em agrupamentos de famílias, localizados em áreas distantes do centro populacional e comercial. A convivência, à solidariedade e às atividades lúdico-religiosas aproximavam as famílias. (MARIANO, 2001) As igrejas e as práticas religiosas no geral (missas, rezas, terços e festas) possuíam uma grande importância para a sociabilidade.

De acordo com Ianni (1988) a cultura caipira é repleta de elementos mágicos e religiosos de origens bastante diversas: indígenas, católicas e próprias. O caipira acredita que o mundo também pode ser habitado por lobisomens, mulas-sem-cabeça, sacis, entre outros seres. Benzimentos e rezas que afastem o mal, as doenças e para demais finalidades, também fazem parte do cotidiano caipira. Sobre esse assunto, Francisco (2004) afirma que:

Para o caipira o Deus dos cristãos é o grande juiz, é fonte de onde emana toda a justiça divina e por onde é permeada a justiça dos homens. A crença na atuação da Virgem Maria e dos santos católicos junto a Deus orienta, limita e ordena a sua vida. O homem do interior desenvolve assim inúmeros sinais e práticas que aos poucos vão formando sua cultura material e imaterial; não se levanta sem se benzer, não reage a pequenas coisas do dia a dia sem exclamações que invocam o santo protetor, não deixa o dia de São João passar sem plantar um ramo de alecrim. Procura intervenção constante do curandeiro em sua vida. (FRANCISCO, 2004, p. 32)

No decorrer do ano, muitas festas e celebrações aconteciam (e acontecem até a atualidade). No Vale do Paraíba, podemos ressaltar a Festa do Divino Espírito Santo, inicialmente considerada como momento de agradecimento pela colheita e de pedir iluminação e bênçãos. Destacamos também as romarias à antiga Basílica de Nossa Senhora Conceição Aparecida, onde fiéis vindos de lugares diversos, em devoção e agradecimento a graça alcançada, caminhavam, muitas vezes por vários dias e até meses, até a cidade de Aparecida. De acordo com Sérgio B. de Holanda (1995, p. 151):

A exaltação dos valores cordiais e das formas concretas e sensíveis da religião que, no catolicismo tridentino, parecem representar uma exigência do esforço de reconquista espiritual e da propaganda da fé perante a ofensiva da Reforma, encontraram entre nós um terreno de eleição e acomodaram-se bem a outros aspectos típicos de nosso comportamento social.

A fé e a religiosidade caipira contêm influências cristãs e influências indígenas. A exaltação as forças da natureza aos poucos foram dando lugar às instituições, porém, com a presença de danças, folias e festas que se misturam as procissões. Entre tantas peculiaridades do caipira (hábitos, costumes, música, fala, rituais), as práticas religiosas se tornaram mais salientes no século XX, pois é bastante característico da região interiorana que, mesmo os eventos profanos, tenham origem no universo religioso. O jongo, as congadas, os cateretês e as demais danças rituais estão sempre presentes em procissões e, algumas vezes, acabam sendo substituídas pelas “quermesses” (bailes realizados após a finalização da cerimonia religiosa) ou rodas de viola.

O processo de modernização significou para o Estado e a região do Vale do Paraíba paulista a rejeição do caipira como um indivíduo atrasado e preguiçoso. O desenvolvimento tecnológico e a urbanização, ambos ocorridos no século XX, proporcionaram a ruptura com o padrão tradicional de sociabilidade, o que também alterou a ideia de entretenimento, levando as manifestações culturais tradicionais da região a serem entendidas como exóticas, porém, sem deixar de enaltecer a cultura caipira e o sistema de valores nelas envolvidos (ALVES, 2008).

O termo “caipira” atualmente passou a ser utilizado para apelidar o outro de maneira pejorativa. Porém, a partir do século XIX, esse termo passou a estar relacionado ao sujeito com características opostas do homem urbano e do fazendeiro.

O camponês pobre do estado de São Paulo, o caboclo que produziu a cultura caipira, era simbolicamente o grupo mais distante do senhor de terras e dos homens da cidade. Revisitando a imagem do caipira, a partir dessas considerações, podemos dizer que foi e é a sua marginalidade imposta que constituiu e constitui o seu modo de vida singular. (ALVES, 2008, p. 157)

Esse modo de vida característico do caipira é determinado pelas relações sociais e econômicas do sujeito, que interferem diretamente no seu cotidiano.

A cultura popular tradicional, o folclore e a cultura local surgem no contexto de globalização da economia e da cultura, como capitais culturais no mercado internacional de bens simbólicos, ou seja, estão associados às práticas de consumo do lazer e do entretenimento da sociedade de massa contemporânea. Esse contexto modifica a experiência da região; para os atores locais, ocorre um deslocamento da questão que implica a adoção de um novo sentido para o termo cultura. Tal termo assume incisivamente o sentido de produto acabado, de mercadoria a ser disposta segundo as necessidades das demandas da indústria turística. (ALVES, 2008, p. 158)

Recentemente o estereótipo do caipira passou por uma reconstrução, originada do processo cultural e econômico iniciado no final do século XIX, que está diretamente vinculado à retomada das tradições locais em virtude dos interesses da indústria do entretenimento e turismo (ALVES, 2008).

2.4 Memória e cotidiano

O conceito de memória como objeto de estudo sociológico está diretamente relacionado às manifestações individuais e suas influências no meio social, pois estão contidas em nossa memória tudo o que recordamos intimamente de nossa individualidade (CASTRO; O'DONNEL, 2005).

A memória consiste na conservação de informações, interligadas a um conjunto de funções psíquicas, que possibilitam a atualização de impressões ou informações vivenciadas anteriormente. Tanto em relação aos aspectos biológicos quanto aos aspectos psicológicos, define-se memória como o resultado de sistemas dinâmicos de organização que existem "na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui" (LE GOFF, 1990).

O sociólogo Maurice Halbwachs, na década de 1920, iniciou o estudo denominado por ele como "memória social". Nessa nova perspectiva, a memória deveria ser entendida como algo estabelecido entre a consciência individual e a coletividade, ou o indivíduo e a

sociedade. Trata-se da proposição comum de que a memória humana não é uma reprodução das experiências passadas, e sim uma construção que se faz a partir delas, em função da realidade presente e com o apoio de recursos proporcionados pela sociedade e pela cultura (LE GOFF, 1990).

Em 1950, Maurice Halbwachs publicou o livro *A memória coletiva* (se tornando responsável pela introdução do termo “memória coletiva”), que defende uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual, frequentemente abordado nas demais pesquisas até a atualidade. Halbwachs afirma que, apesar de manifestar-se individualmente, a memória coletiva baseia-se no conhecimento coletivo e culturalmente compartilhado por um grupo e um contexto específico. Castro; O’Donnel (2005) explicam que:

Essa perspectiva defende, assim, que a memória é um produto da convivência coletiva, e não fruto das particularidades de cada indivíduo; portanto, cada qual teria sua memória condicionada por seus grupos de referência e pertencimento (como família, escola, classe social etc.). Nesse sentido, podemos dizer que a memória coletiva acaba por reforçar as identidades de pertencimento por meio da adesão efetiva, demarcando pontos de aproximação culturais e sociais entre grupos de indivíduos (CASTRO; O’DONNEL, 2005, p. 87).

Para Halbwachs, a definição da dimensão coletiva da memória subentende que não há nada pronto, mas sim em permanente construção. Ela não deve ser entendida como interligada ao passado e sim, como a “reconstrução permanente através de experiências vividas coletivamente”. Assim, a memória se atualiza, podendo também se modificar quando é acionada (CASTRO; O’DONNEL, 2005).

É importante ressaltarmos que a memória não se trata do registro de tudo aquilo que foi vivenciado no passado, pois ela é seletiva e seleciona o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, podendo ocorrer nuances e negociações. De acordo com Eclea Bosi (2003),

A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo (BOSI, 2003, p.11).

A memória coletiva não exclui a existência da memória individual. A memória individual é estabelecida devido a contextos e a presença de participantes diversos, permitindo que haja um deslocamento da memória de natureza pessoal para um conjunto de acontecimentos compartilhados por um grupo, passando de uma memória individual para uma

memória coletiva. Assim, existe uma relação íntima e natural entre a memória individual e a memória coletiva, pois não é possível o indivíduo recordar lembranças de um grupo com o qual suas lembranças não se identificam (LEAL, 2012, p. 3).

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral ou que está em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 1990, p. 477)

Ressalta-se que a memória possui uma mutabilidade característica, tanto em sua dimensão individual quanto em sua dimensão coletiva, porém, toda memória possui alguns marcos ou pontos imutáveis.

De acordo com a definição de Pollak (1992), é como se alguns elementos que se tornam tão essenciais passassem a ser realidade, mesmo não sendo, pois, modificações podem ocorrer de acordo com a interpretação, o papel e o lugar dos interlocutores.

Dessa maneira, o autor aponta três elementos que constituem a memória. Em primeiro lugar, ele fala sobre os “acontecimentos”, que podem ser vivenciados pessoalmente ou “por tabela”, podendo o acontecimento ser vivido pelo grupo ou pela coletividade à qual ele acredita pertencer. Um segundo elemento seriam os “personagens”, pois toda memória é composta e construída por pessoas/personagens que fazem parte de relações diretas (amigos, parentes, etc.) e indiretas que, mesmo nem sempre sendo conhecidas (como artistas, políticos) e de maneira não presencial, influenciam de alguma forma a vida da pessoa e do grupo. Por fim, o autor ressalta os “lugares”, pois a memória pode selecionar espaços e locais, relacionando-os a uma lembrança, que pode ser pessoal, mas também pode não ter uma correspondência ao tempo (POLLAK, 1992).

Todos esses elementos constituintes da memória, descritos por Pollak, se encaminham para o entendimento de que a memória não se constrói exclusivamente pelo repertório adquirido ao decorrer da vida do indivíduo. Também a compõem elementos herdados, que podem ser verdadeiros (fundamentados em fatos, personagens e lugares concretos) ou por meio de transferências ou projeções de outros eventos, pessoas e lugares (POLLAK, 1992).

A organização da memória em função das preocupações pessoais e políticas do momento nos afirmam que a memória é um fenômeno construído. Podendo ser essa construção tanto de maneira consciente como inconscientes, partindo de repertórios sociais e individuais de uma narrativa coesa e, ainda assim, fluida (CASTRO; O'DONNEL, 2005, p. 90).

Os sujeitos que pertencem ao universo [...] da cultura popular, de forma geral, tendem a ter essa qualidade de desenvolver a memória de maneira singular, pois, por não disporem de forma de registro escrito de suas tradições, essas se mantêm basicamente na capacidade de armazenar na memória toda essa bagagem cultural transmitida de geração em geração, no se do seu grupo social (ABIB, 2017, p. 75)

Assim, a memória é construída tanto socialmente quanto individualmente, e ao se tratar da memória herdada, podemos afirmar que existe uma relação entre a memória e o sentimento de identidade. A identidade pode ser entendida como a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, e a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

A memória tem grande importância na construção da identidade devido a sua relação com as experiências que cada indivíduo estabelece em sua história de vida. Essa história de vida atua diretamente na construção da memória “coletiva” da sociedade.

A lembrança é o resultado do pensamento simbólico, uma característica fundamental do humano e está elencada nos processos e práticas culturais (BARROS, p. 34, 1999). A lembrança e a memória agem diferentemente na reconstrução e na manutenção tanto presente quanto futura da identidade social. É compreendida como uma recordação do passado, que vem à consciência na forma de imagens que remetem a experiências e vivências do passado. Já a memória é tida como fonte de experiência.

É inquietante a memória quando ressuscita a voz dos que foram apagados, quando revela o que não conhecemos e vivemos mais. Mas ela é também nosso único instrumento para reencontrar e habitar ocasiões cada vez mais favoráveis. (LÉVI-STRAUSS, in MERLEAU PONTY, 1980).

A memória pode ser delineada como um mecanismo motor e cultural, constante na vida de indivíduos e grupos. A vivência e a formação cultural dos indivíduos podem ser consideradas como o resultado do desenvolvimento dos processos de socialização, integrados

a um repertório que, ao ser compartilhado com o grupo social ao qual pertence, possibilita sua existência e permanência no coletivo. Assim, os processos sociais e culturais se efetivam por meio de sistemas simbólicos.

No decorrer das entrevistas, podemos perceber, com frequência, nas falas dos colaboradores Magela e Geraldo Vendramini, a presença de lembranças junto à família, durante a infância. São rememoradas ocasiões que se remetem ao contexto religioso, evidenciando a influência tanto do grupo familiar, quanto do contexto em que os mesmos estavam inseridos. Geraldo Vendramini diz, em relação ao motivo que o levou a começar a produzir, que:

[...] A ideia no princípio, quando eu comecei a fazer essas imagens... eu comecei a fazer na tentativa de fazer um certo resgate, nessa cultura que tinha se perdido...[...] Eu acho interessante, porque na época da minha avó por exemplo, você tinha uma... eu costumo separar assim, a religiosidade teológica... uma religião bem... a fé teológica, que é uma fé mais... vamos dizer assim, não é uma fé mágica, não é uma religiosidade mágica; e a fé folclórica, essa fé ingênua, essa religiosidade ingênua é uma fé voltada para a magia né[...]. Por exemplo a minha avó era uma... ela acendia vela para as almas, ela escrevia orações para as pessoas, orações para trazer o marido de volta, orações para arrumar emprego né. E eu acho isso muito interessante [...] Minha avó fazia patuá... fazia oração, dobrava, fazia um patuazinho, costurava enfeitar bonitinho para a pessoa carregar na carteira ... era uma relação assim [...].

Nota-se no discurso do colaborador a lembrança do contexto religioso presente em seu seio familiar. As crenças populares como a confecção de patuazinhos, velas para as almas, entre outras eram, de acordo com o relato do artista, uma prática cotidiana de sua avó. Tais práticas, conforme já citamos na presente pesquisa, são características da fé do caipira do Vale do Paraíba. Por várias vezes durante a entrevista Geraldo Vendramini cita a transformação dessa fé, que teria deixado de existir e/ou se transformado.

O colaborador Magela Borbagatto, durante a entrevista, também trouxe lembranças de sua adolescência vivida em Santa Branca, onde teve início seu interesse pelo barro:

[...] Bom, eu começo a me interessar pelo universo da argila e da cerâmica aproximadamente com 14 ou 15 anos. Eu morava em Santa Branca e lá nós tínhamos uma olaria de tijolos. E a partir da olaria a gente, quando precisava de argila, ia até lá buscar ... então a gente ganhava inclusive um pedaço de argila... e nesse contato com a argila, por conta de uma exposição que existiu no antigo posto do... era um órgão do governo federal ligado a educação o Mobral ... o Mobral tinha um posto cultural em Santa Branca ... e haveria ali uma exposição... de vários produtos de pessoas de Santa Branca e tal... e a diretora do Mobral, que as pessoas chamavam ela de Santinha Pacheco, filha de um fotógrafo antigo de Santa Branca ... então ela me convidou para participar e eu modeliei uma cabeça e um... Visconde de Sabugosa [...]Devia ter uns 14 anos ... mais ou menos... E aí ... Coloquei aquilo em exposição... é... não é que eu fui elogiado... Mas, as pessoas sabiam... Passaram a saber que eu gostava disso... Depois continuei mexendo com o barro... Nessa época mudou-se para Santa Branca um mestre ceramista que era o Mestre Silvio ... e aí eu fiz amizade com ele por conta da casa do artesão ... que foi fundada uns 3 ou 4 anos depois ... E eu já tinha aí uns 17, 18 anos mais ou menos... e com o mestre Silvio eu conheci o forno, as técnicas de queimar, o torno, os macetes da argila, a coleta da argila do brejo, a decantação, a limpeza [...].

Em sua fala, Magela traz lembranças relacionadas a brincadeiras infantis comuns do interior do Vale do Paraíba paulista, e as considera como responsáveis pelo desenvolvimento de sua paixão pela modelagem. O colaborador cita Mestre Silvio que, segundo ele, foi quem o ensinou as primeiras técnicas para lidar com o barro (coleta, limpeza, forno, queima). Em outro momento, Magela diz se lembrar de presenciar imagens sacras em diferentes locais de seu cotidiano (capelinhas de beira de estrada, encruzilhadas, oratórios caseiros), o que também nos leva a hipótese de uma religiosidade bastante presente e que passou a chamar sua atenção de maneira diferenciada.

Os colaboradores Atila e Rafael trazem em seu discurso memórias de como iniciaram sua vivência com o barro, que não tem uma relação familiar. Ressaltam fatos e pessoas que consideram essenciais em suas vivências artísticas.

Na fala de Atila, pode-se destacar o fato de que ele traz memórias relacionadas à aprendizagem da técnica da modelagem em argila junto a artistas da cidade de Taubaté, que ele foi procurar no intuito de desenvolver suas habilidades artísticas,

[...] conheci o João Branco e nisso fui até o ateliê dele... e não sei o que deu em mim na hora lá, que eu peguei um barro e saíu alguma coisa [...] logo em seguida... fui morar na casa do Humberto... fiquei dois anos... aí pronto... aí ele modelava de um lado e eu colocava a peça do lado e os dois iam modelando, então ... e aquele jeito dele espantado de ensinar, de falar, de mostrar, de como [...].

No relato do colaborador Atila, é notória sua identificação cultural e social com os artistas citados, tanto relacionadas ao estilo artístico e a temática usada, quanto em relação ao vínculo afetivo desenvolvido, chegando até a morar na mesma casa que um deles (Humberto).

Durante a entrevista Rafael relata que, desde criança, a Arte já se fazia presente em sua vida de alguma forma:

[...]Eu trabalho com arte já desde muito tempo. Desde criança. A questão do santo foi uma consequência de trabalho primeiramente com gnomos, e duendes que eram uma coisa mais da minha época de jovem. À medida que eu conheci a cerâmica, a argila, aí foi amor à primeira vista. Aí minha primeira peça foi quando eu fui fazer a faculdade. Até então eu não trabalhava com a argila. Aí conheci a argila na primeira aula da faculdade... aquele encanto de estar fazendo um estudo... estudando né, entrar em uma faculdade. E aí foi a primeira aula, aula de cerâmica, eu fiz um samurai. A minha professora disse que eu já era artista, porque eu já sabia fazer aquilo. E eu nunca tinha mexido com argila [...].

Rafael atribui um grande significado ao início de seu do curso de graduação, pois em uma fala informal, nunca imaginou a possibilidade dessa realização, já que sua família tem origem humilde. Seleciona um fato relacionado à aula de cerâmica, componente curricular do curso de graduação em Educação Artística, que oportunizou seu primeiro contato com o barro.

Os colaboradores, de uma maneira geral, selecionam fatos, datas e experiências de acordo com as vivências e atividades que fazem parte de seu cotidiano na atualidade, caracterizando a memória seletiva, que envolve uma escolha (sempre sujeita a mudanças) sobre aquilo que deve ser lembrado.

Nesse sentido, podemos dizer que essas memórias reforçam as identidades de pertencimento devido à afetividade, a aproximação cultural e social dos indivíduos e seus grupos (CASTRO; O'DONNELL, 2005, p. 87).

Dessa maneira, a cultura deve ser compreendida como uma dimensão coletiva e dinâmica que está relacionada à troca de representações e de valores de uma sociedade. É a partir da cultura que se avista e se constitui a realidade. Além do mais, a cultura é condição para a construção da história e da memória de um povo e, portanto, formadora de sua identidade (BARROS, 1999, p.34). Esse conceito será abordado no próximo capítulo.

2.5 Identidade e memória

Deve-se entender identidade como o resultado provisório da intersecção entre a história da pessoa, seu contexto histórico e social e seus projetos que se encontram em constante metamorfose. A identidade possui um caráter dinâmico no qual o indivíduo assume um papel previamente determinado pela cultura e pelo meio em que se encontra inserido (CIAMPA, 1987).

Segundo Dubar (1997), identidade é o resultado do processo de socialização que se dá em consequência da relação entre os processos relacionais e biográficos. Para o autor, a identidade do sujeito para si mesmo é inseparável da identidade para o outro, pois ambas estão correlacionadas. Para Dubar (1997), o processo de constituição da identidade é multifacetado devido às inúmeras identidades que assumimos. Elas se originam de atos de atribuição (visão dos outros sobre o sujeito) e atos de pertença (em que o sujeito se identifica com as atribuições recebidas e as adere).

Stuart Hall (2006) concebe o conceito “identidade cultural” argumentando que os aspectos das identidades surgem a partir do “pertencimento” a diferentes culturas: linguísticas, étnicas, raciais, religiosas e nacionais. Para o autor, a sociedade atual tem fragmentado as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Tais transformações, além de alterarem as identidades pessoais, influenciam diretamente na ideia de sujeito integrado contida em cada indivíduo. “Esta perda de sentido de si estável é chamada, algumas vezes, de duplo deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2006, p. 9).

Ainda que essas discussões e definições teóricas possam parecer distantes do cotidiano local, é possível encontrar elaborações próximas aos conceitos nas narrativas de alguns atores locais. No discurso da senhora Olga é recorrente a fala sobre a importância do “pertencimento”, de se reconhecer e valorizar as manifestações artísticas e históricas presentes na região. Ela exemplifica com um fato por ela vivenciado e que a levou a essa conclusão.

[...] Olha... me aconteceu um fato que eu acho que isso sintetiza muito bem a importância disso, dessa parte da cultura popular. Eu fui para África, estava indo para o Egito, porque eu tinha conseguido uma bolsa pela Escola Americana do Cairo. Eu ia estudar egiptologia. Ia trabalhar basicamente com egiptologia. E antes de ir... eu comprei uma passagem, a passagem mais barata, da Royal Air Maroc, passava por... obrigatoriedade de descer e ficar uma semana em Marrocos. Vamos lá. Era a mais barata. Era a que eu podia pagar, então vamos lá. E eu fui em Tanger ... nessa semana eu fui a Tanger. E lá em Tanger eles têm, dentro de mil coisas que eles mostram, tem um espetáculo que é feito no deserto à noite. Belíssimo o espetáculo. Na época eu lembro que eu paguei setenta dólares para poder ver isso. E eu estou lá, à noite, um bellissimo lugar, muito bonito. Começa o show. Luzes, som, um negócio muito bonito, me lembro. Aí começa a entrar os cavaleiros, que na verdade era um torneio. Eu fiquei tão arrasada com aquilo. Entrava os cavaleiros, aqueles cavalos árabes com aquela roupa toda bonita. E eles começam a função deles lá. E eu... Meu Deus, como eu sou uma idiota. Eu estou pagando setenta dólares para ver isso, um espetáculo maravilhoso. Só que eu tenho um espetáculo exatamente igual aqui, só que os cavalos não são árabes, são pangarés de lá mesmo, o único adorno que eles têm são as calças e camisas brancas e as fitas vermelhas e azuis que eles cruzam, e só. E lá em São Luiz do Paraitinga é coisa de caipira, que senta na beira do matinho para ver a Cavahada. Só que lá é caipira, aqui é um espetáculo de gala quase. Eu tô pagando setenta dólares para ver uma coisa que eu vejo lá em Taubaté, lá em São Luiz do Paraitinga. Sabe me deu um revertério. Eu fui, fiquei o tempo que... não fiquei todo o tempo, fiquei só seis meses, voltei pra cá e fui estudar. Que aquilo mexeu comigo e a partir daí eu fui estudar cultura, porque eu fiquei com vergonha sinceramente [...].

A identidade cultural de uma sociedade, grupo ou indivíduo, seus significados, suas tradições, suas práticas e hábitos culturais, é definida a partir do sistema de representação e classificação a que pertencem e estão inseridos, fruto de um longo processo e de complexas interações e negociações simbólicas.

Em vários momentos, durante as entrevistas, foi possível identificar na fala dos participantes a atribuição de características para a sociedade, para suas práticas e para os costumes com os quais se identificam, o que evidencia o “sentimento de pertença” presente em muitas definições de identidade. Também foi comum nos discursos a associação entre as produções e suas características estéticas como representação da identidade da sociedade atual. De acordo com Geraldo, por exemplo,

[...] esse jeito tosco de fazer essas imagens eu acho que também define o período [...]. Eu creio que por vários motivos, né [...] a sociedade hoje é uma sociedade indefinida [...]. Eu vejo que as pessoas hoje perderam sua identidade enquanto pessoa e enquanto sociedade [...].

O artesão acredita que a indefinição do acabamento de algumas peças esteja relacionada à instabilidade da sociedade, que na atualidade se modifica a cada instante.

Para Atila, a sentimentalidade expressa por meio das obras é uma característica que chama sua atenção e o inspira em suas produções:

[...] o Aleijadinho na arte barroca [...] tem aquela questão brasileira, [apesar da] influência europeia, mas ele conseguiu ainda trazer essa divindade, mas do jeito brasileiro [...] influência de raça na obra dele [...].

Atila ressalta sua percepção sobre a presença da influência da mistura de raças que compõe o Brasil, nas obras de Aleijadinho, que estando distante dos estereótipos europeus, refletem o povo brasileiro e sua fé, que muitas vezes retratam “aquela coisa de agonia”, que move os devotos a buscar um conforto por meio da religiosidade.

Magela Borbagatto discorre sobre uma possível produção a ser realizada que retrate as paulistas atuais, utilizando técnicas características das Paulistinhas históricas:

[...] eu tenho ideia de produzir... então, o que eu relataria nessa produção... primeiro eu penso em modelar figuras que representem os paulistas daquele tempo. Então eu chamaria de “os Paulistinhas”... os Paulistinhas seriam bonecos dentro daquela configuração cônica, furada, ocada, mas representando os caboclos daquela época... seria os Paulistinhas que fizeram as Paulistinhas ou os Paulistinhas para quem foram feitas as Paulistinhas [...].

Observa-se na fala do sujeito um paralelo entre a memória individual e a memória coletiva, demonstrando que memória e identidade são valores confrontados, em conflitos sociais intergrupais e que podem opor grupos políticos diversos (POLLAK, 1992).

A senhora Olga ressalta o valor histórico e cultural das imagens, o que sempre norteou a aquisição das peças de sua coleção, no intuito de levar os alunos a reconhecerem as características regionais e identitárias presente nas imagens.

[...] eu sei o que elas significam não só culturalmente, mas historicamente. Elas se reportam a um período muito... que eu acho muito bonito da história, que é os tropeiros. O começo. O porquê fazer uma imagem pequena. Por que seria uma imagem fácil de transporte, então, toda a história que envolve a Paulistinha. E é uma coisa que é regional né. Você não encontra Paulistinha em nenhuma outra região do Brasil né. Isso tudo é importante. Então eu dou muito esse valor histórico para elas [...]. O importante era fazer o aluno reconhecer, saber trabalhar. E eu fico muito orgulhosa de alguns alunos se tornaram grandes pesquisadores da pesquisa de cultura popular [...]. Então, isso é importante. Você ver o aluno produzir. Trazer para o academismo a cultura popular [...].

Considera-se inconcebível a possibilidade de se construir uma autoimagem isenta de mudanças e transformações, tanto em razão da variação constante do meio social quanto das metamorfoses dos demais sujeitos com os quais se interagem no cotidiano. É importante ressaltar que memória e identidade podem ser negociadas, e não devem ser relacionadas à essência das pessoas ou de um grupo (POLLAK, 1992).

Assim, a cultura tem grande importância em todas as dimensões sociais: na educação, na saúde, no trabalho, gerando identidade e desenvolvimento (BARROS, 2011). Este autor explica que:

Não é possível pensar o ser humano fora da cultura. Sua ausência na vida e no cotidiano de cada indivíduo e dos grupos e sociedades onde se inserem e se relacionam, coloca em risco não apenas repertórios e formas de expressão artística, mas a própria condição humana. O que está em jogo quando pensamos em cultura é a própria condição humana e a maneira como expressa e se relaciona com as estruturas materiais e as bases territoriais onde a vida e a cultura se dão. Relacionar a cultura ao território significa não apenas reconhecer os vínculos e pertencimentos a determinados contextos espaciais e temporais, mas também os valores e práticas compartilhados e os fluxos de trocas e contatos que configuram fronteiras próprias (BARROS, 2010, p.31).

A cultura também está correlacionada aos seguintes fatores: tradição, criatividade, valores, emoções, memória, história, práticas, ideias e identidades, além da dimensão de território, como afirmado por Barros (2010, p. 31). Dessa maneira, se faz necessário apresentarmos o contexto histórico religioso e suas peculiaridades (entre elas as imagens Paulistinhas) da região do Vale do Paraíba paulista.

3 A RELIGIOSIDADE DO VALE DO PARAÍBA: CONTEXTO HISTÓRICO E O SURGIMENTO DAS PAULISTINHAS

A região do Vale do Paraíba paulista possui uma religiosidade característica e latente que impulsiona e motiva diversas manifestações culturais e práticas artesanais. A região tem seu contexto histórico marcado pela riqueza trazida pela produção cafeeira que contrasta com a singeleza e as condições de vida do camponês. Porém, em ambas situações, a religiosidade sempre esteve presente, conforme veremos a seguir.

3.1 As ordens religiosas e as imagens de São Paulo

A relação dos sujeitos com o transcendental é denominada religiosidade, que de acordo com Andrade (2010, p. 72), é expressa “nas manifestações que envolvem crenças e práticas ligadas ao catolicismo, que tem como ponto crucial o culto aos santos, reconhecidos ou não pela igreja”. O termo devoção contém inúmeras definições, porém, neste estudo iremos adotar a definição do dicionário (HOLANDA, 2010) “sentimento religioso; dedicação às coisas religiosas; culto especial a um santo; práticas religiosas; observação espontânea dessas práticas; dedicação íntima”.

No catolicismo, a maior e mais comum manifestação de religiosidade e devoção está correlacionada ao culto aos santos, sejam eles oficiais ou não. O culto aos santos está presente nas sociedades desde o início da hierarquia cristã, devido sua necessidade de reafirmar seus valores morais a partir de um exemplo, transpondo a sua visão de mundo, que está elencada a manifestações, palavras, orações, crenças e práticas coletivas.

Existe um grande apreço no cenário artístico do Brasil pelo caráter ingênuo de artistas, que mesmo não tendo um preparo acadêmico, executam com muita maestria suas obras. Devemos ressaltar que muitos artistas que possuem conhecimentos acadêmicos e grande habilidade executória, optam por produzir peças com características classificadas como primitivistas.

Para Etzel (1975), a Arte Sacra pode ser dividida em três tipos: arte primitiva, arte popular e arte erudita. O autor considera a arte primitiva como a arte dos selvagens, utilizada pelos povos ágrafos. Possui uma tendência ao “mágico”, ao “religioso”, pois suas representações plásticas indicam relação do desenho com seu significado ideológico e/ ou religioso. A arte popular contempla a arte dos povos civilizados, porém, labrusco. Sua conotação relaciona-se aos habitantes do interior, do campo, o que a faz ser conhecida na

Europa como arte rústica ou rural e, mais tarde, esse termo foi substituído pelo conceito de arte popular. A singeleza é uma característica muito presente no material iconográfico encontrado no Vale do Paraíba paulista, cuja influência está relacionada ao meio em que os sujeitos pertenciam. De acordo com Brandão (1983, p. 15):

Subalterno a todas as dimensões de sua organização, o lavrador caipira não existiu fora da economia agrária colonial e, depois, capitalista. Empurrado, cercado, ou posto à margem, ele é um dos produtores essenciais da riqueza da província e, depois, do estado. Não pensa só o sertão e nem habita o passado. Pensa a cidade, o mercado para onde leva o que ele colhe “da roça de toco” e de quintal e de onde traz os produtos e as ideias que o artesanato e o imaginário caipira não conseguem produzir. A partir de quando existe cercado, o lavrador caipira produz, vive e pensa em função deste cerco, porque, trabalhando no interior dos seus espaços aparentemente mais “à margem” ele existe integrado na ordem que o cerco gera e impõe.

Durante os primeiros séculos de colonização, o Brasil voltou-se especificamente para as atividades rurais e as produções agrícolas para exportação. Ao final dos anos 40, Antônio Cândido realizou uma pesquisa e pôde concluir que, a partir dos processos históricos e sociais da colonização do Sudeste brasileiro, formou-se uma cultura diferenciada, com aspectos (língua, costumes, valores, comidas, crenças) bem típicos, denominada cultura caipira, fruto do encontro cultural do português com o indígena brasileiro, (VILELA, 2011, p. 21-22).

No início do século XVI a população paulista era majoritariamente indígena e sua miscigenação com os portugueses já transcorria em ritmo acelerado. Por isso, mesmo muitos aspectos das culturas indígenas eram claramente perceptíveis na vida paulista no período colonial. Falava-se a “língua geral”, uma mistura de português, espanhol e línguas da família tupi-guarani, criada pelos jesuítas para facilitar seu mister de converter os “selvagens”, respeitando, contudo, sua dificuldade de articular consoantes; comia-se alimentos nativos como feijão e mandioca; utilizava-se argila para construir casas, utensílios domésticos e estatuetas. (BUORO, 2008, p.70)

O Brasil, então nomeado por Pedro Álvares Cabral como Terra de Santa Cruz, em uma carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manoel em 1501, desde seu início, teve a atenção dos jesuítas, religiosos que se destinaram a catequisar aqueles que julgavam como não civilizados, ou seja, índios e depois escravizados africanos. Porém, existia um embate entre os interesses econômicos dos colonizadores, que tinham grande interesse na utilização desses índios escravizados como mão-de-obra para a lavoura e riqueza da metrópole.

Com a monarquia católica, os jesuítas, que após terem ocupado as terras dos então chamados de selvagens, buscaram civilizá-los por meio da catequização, combatendo abertamente a escravidão. Assim, em luta com os bandeirantes, os jesuítas foram expulsos de São Paulo entre os anos de 1640 a 1653. E, posteriormente, em 1759, foram expulsos do Brasil.

De acordo com a pesquisadora Olga,

[...] Aí a gente volta lá nos bandeirantes, vamos dizer assim, você vê... Imagine, ninguém saía da cidade sem ter um padre junto, sem ter a imagem junto. E normalmente era o padre que levava a imagem, o que era extremamente importante. Imagina sair de viagem sem ter a presença da religião. Sem ter o respaldo religioso. Era extremamente importante. Quando a gente lê testamento e inventário é assim, a parte religiosa grita absurdamente. Eles tinham um medo de morrer sem esse amparo [...].

Os beneditinos vieram logo após os jesuítas, aproximadamente em 1589, fixando-se inicialmente nas cidades de Santos e São Paulo. A ordem beneditina tem uma tradição artística muito reconhecida: Frei Augustinho foi um exímio escultor em barro queimado, que trabalhou em São Paulo em meados de 1650, deixando várias obras com características especialmente ímpares como, por exemplo, mãos grosseiras e grandes. A maioria das obras de Frei Augustinho também se encontram no estilo Paulistinha, que abordaremos mais adiante. Tal fato nos leva a pressupor uma forte influência beneditina na feitura ou na intenção de confeccionar Paulistinhas. Frei Augustinho deixou discípulos que também criavam peças de barro, podendo ser os responsáveis pela influência e pela vasta produção de Paulistinhas, estilo muito apreciado por colecionadores (ETZEL, 1971).

O próprio sistema binário e polarizado de castas é subvertido, criando estratos intermediários na malha social. Na base da hierarquia encontram-se os negros, escravos trazidos, sobretudo, de Angola e Moçambique [...]; no alto, com algumas nuances, a aristocracia, os reinóis, militares e funcionários; depois, comerciantes e proprietários de minas enriquecidos. Entre esses polos gravita uma camada de comportamento pouco definido, marginalizada por motivos diversos, mestiços e mulatos livres buscando ascensão social, filhos de senhores brancos com escravas negras. Ainda entre eles, há aqueles que se organizam em grupos de bons artífices, pioneiros em um trabalho marcado pela inovação e originalidade (NEMER, 2008, p. 25).

Outras ordens como a dos Carmelitas (1589) e dos Franciscanos (1639) também se estabeleceram em São Paulo; porém, não se tem registros consideráveis de atividades artísticas na imaginária, ficando, assim, atribuído tal feito somente aos beneditinos.

A santidade é reconhecida como um dos componentes centrais do cristianismo, sobretudo no modelo católico e ortodoxo. A igreja, desde sempre, reverenciava a Mãe e os Apóstolos de Jesus como santos e, após o início das perseguições, os mártires foram incluídos nessa categoria, isto é, pessoas que deram testemunho de sua fé em Jesus, arrastando o sofrimento físico e a morte. Por volta do século IV, acrescentam-se ao martírio as vias da penitência e da prática das virtudes, constituindo-se assim o modelo cristão da santidade.

Na primeira metade do século XVI os colonizadores passaram a atuar mais efetivamente tanto em São Paulo quanto nos demais pontos da América Portuguesa, recém-conquistados. Assim, os povos indígenas que ali habitavam passaram a ser influenciados culturalmente pelo “Velho Mundo” (BUORO, 2008, p.70).

Durante o processo de colonização, separados do ambiente social em que sua produção artística até então se desenvolvera, tanto os índios aldeados como os escravizados perdiam rapidamente suas características culturais iniciais, além de seus modos de organização religiosa social e política. Com elas, desfaziam-se também suas raízes mais profundas, o que resultava na inevitável dissolução de suas tradições e modos de vida. De certo modo, essa situação reproduz o que acontecia com os delicados e belos artefatos - um universo frágil que, já no século XVI, vinha sendo submetido a um rápido e irreversível processo de dissolução, ou de reelaboração nos meios sociais miscigenados (BUORO, 2008, p. 71).

Chegaram pelo litoral, juntamente com os jesuítas, imagens destinadas ao culto católico, de origens portuguesa e espanhola. Essas esculturas, posteriormente, se tornaram modelos para a produção local (BUORO, 2008).

Desde o descobrimento, a importação de imagens de Portugal era incessante, salientando-se nos séculos XVIII e XIX, período de maior desenvolvimento da Província de São Paulo e do Vale do Paraíba paulista devido ao crescimento trazido pela atividade cafeeira.

No discurso da colaboradora Olga, que também é pesquisadora, é ressaltada a importância da religião no Vale do Paraíba Paulista que, segundo ela, se mostra muito presente nos antigos testamentos e inventários de Taubaté.

É engraçado que o Vale do Paraíba... e aí vem a historiadora de novo... sempre me fascinou os testamentos e inventários do Vale do Paraíba. Basicamente os de Taubaté, que são os que existem em maior número de documentos, né. E assim, se você pega os testamentos e inventários, os primeiros até 1640, que são os mais velhos né, você vê lá, a importância da religião. Eles davam uma importância fantástica. Era fundamental para eles[...].

A produção local era realizada por artistas, geralmente anônimos, de diferentes ordens religiosas (beneditinos, franciscanos, carmelitas). As imagens sacras feitas de barro policromado eram as mais predominantes, sendo as de madeira menos frequentes.

[...] a imagem paulista não se limita a uma tradição europeia. Ainda que se possa tê-la utilizado como modelo, a peça parece inserir-se mais numa estética gerada a partir do cotidiano da vida local. A presença de uma religião nova e sedutora e o desejo de igualar-se ao estrangeiro poderão ter levado o nosso barrista a buscar, em sua imagem, uma semelhança impossível com o original, fosse pela ausência da técnica – determinada na escolha da argila como matéria –, fosse pela diferença do contexto no qual esse produtor viveu e trabalhou (BUORO, 2008, p. 78)

Nesse período, já se observava a existência de artistas conhecedores das técnicas diferenciadas no barro, provavelmente resultantes das oficinas de produção de imagens propostas pelas ordens religiosas. As fundações beneditinas de São Paulo e Parnaíba se destacavam, pois eram consideradas como centros irradiadores de uma escola seiscentista de imagens em barro cozido, denominada como Imaginária Bandeirante (BUORO, 2008).

Após o estabelecimento dos franciscanos no Vale do Paraíba paulista (e principalmente em Taubaté), a região passou a ser intitulada como centro de produção da imaginária popular, onde santeiros anônimos realizavam as produções em barro cozido policromado, que inclusive influenciaram o século XIX (BUORO, 2008). Não só as grandes imagens, denominadas de culto coletivo, mas também as de imaginária doméstica e os presépios, advindos da apropriação popular da tradição portuguesa. Nesse período, também se encontravam peças de gesso, com cópias idênticas, ocas, com fabricação de origem semi-industriais.

O desenvolvimento da produção de imagens sacras, durante mais de um século limitada a uma região, fez florescer a criatividade dos barristas de São Paulo, que souberam introduzir uma expressividade singular nos seus trabalhos. Esse aspecto só se tornaria uma constante nas demais regiões brasileiras a partir de meados do século XVIII (BUORO, 2008, p. 78).

No século XIX, a maioria da sociedade era rural e se encontrava distante das disputas de poder e do controle da elite que ocorria nas áreas mais centrais. Esses “caipiras” tinham apenas a fé para recorrerem nos momentos de dificuldade e, por meio dela, buscavam força e proteção divina.

Em São Paulo, as dificuldades [...] acabaram por movimentar a realização da imaginária (produção de imagens sacras), com reinterpretação local. Alguns artistas eram eruditos, anônimos ou identificados, formados, de modo geral, nas oficinas das ordens religiosas. Outros eram artistas chamados populares, detentores de um fazer estético mais ingênuo, menos comprometido com modelos e ideais importados. (BUORO, 2008, p. 74)

Assim, a religião foi sendo tomada como algo essencial à vida do homem, em que até mesmo os mais rebeldes poderiam ser doutrinados. Com isso, a busca por locais denominados como sagrados e objetos da imaginária foram crescendo cada vez mais, sendo responsável também pela promoção de diversas manifestações culturais de aspectos religiosos, como: festas, procissões, novenas, terços, danças, entre outras, todas com o objetivo de reverenciar aquilo que se acreditava ser bendito, sagrado e provedor de milagres.

Podemos certamente falar da formação de um conjunto de práticas culturais diferenciadas que se desenvolveu [...] A partir de suas transformações socioculturais próprias houve um entrelaçamento étnico formador dessa sociedade peculiar, na qual era comum um modo de vida que se pode chamar de caipira. A gente gerada serra acima era mameluca, uma mistura evidente de aparência física, hábitos e maneiras de ser de índios e dos europeus. Difícil dizer qual influência prevaleceu, tamanha a simbiose de valores. Mameluca é a gente e caipira a sua cultura (FRANCISCO, 2004, p. 28).

Já no fim do século XIX e início do século XX, surgem as imagens feitas a partir de fôrmas (semi-artesaniais) em gesso, fabricadas por escravos ou artesãos “caipiras”, de acabamentos bastante grosseiros e mal feitos, pois buscavam atender a grande demanda que os centros religiosos instituíam. Por volta de 1920, com a industrialização, começaram a ser produzidas peças de gesso em série que, embora tivessem um capricho maior quanto ao acabamento, não possuíam inspiração pessoal. Elas tinham como foco a comercialização, como acontece até a atualidade.

[...] numa observação de conjunto, percebe-se uma pressão demográfica crescente, a demanda de imagens e a premência de sua confecção. Por isso, passamos do artístico, das peças do elevado gosto e comovente sentimento religioso, fruto do trabalho lento, paciente e feito com amor e interesse, para uma aparente decadência, antes uma pressão de demanda que comercializou o trabalho artístico pelas implicações monetárias de sua confecção. Com a demanda cada vez maior surge a fase moderna de evolução, a fabricação de peças comerciais e a atual era industrial da imaginaria paulista (ETZEL, 1971, p. 29).

No Brasil, a santidade católica seria reconhecida como uma amizade íntima, familiar, doméstica e próxima; invertendo a imagem ortodoxa de entes eximidos de qualquer sentimento humano. O culto aos santos, como se sabe, é um dos componentes centrais do cristianismo, sobretudo no modelo católico e ortodoxo. A igreja, desde sempre, reverenciava a Mãe e os Apóstolos de Jesus como santos e, após o início das perseguições, os mártires foram incluídos nessa categoria como pessoas que deram testemunho de sua fé em Jesus, arrostando o sofrimento físico e a morte. Por volta do século IV, acrescentam-se ao martírio as vias da penitência e da prática das virtudes, constituindo-se assim o modelo cristão da santidade (BROWN, 1981).

Por outro lado, a virtude sobre-humana parece não ter sido suficiente para o modo de credulidade dos primeiros brasileiros, sendo necessário ressaltar modos humanos corriqueiros a esses personagens-modelos. É como se houvesse a necessidade de torná-los modelos de vida mais acessíveis, destacando seus sentimentos humanos, suas origens e práticas cotidianas reconhecíveis, como num jogo de espelhos.

A atribuição de milagres e graças alcançadas por meio dos santos foram se tornando cada vez mais recorrentes no Brasil rústico, o que acabava legitimando a santidade perante a comunidade. Comumente, a epifania e a intercorrência de milagres levavam ao surgimento de santuários ou espaços denominados sagrados, onde a imagem do santo ou santa designada como padroeira era exposta ao culto coletivo (ETZEL, 1975). Essa foi a estrutura da religiosidade católica desenvolvida no contexto popular consentida pela Igreja tridentina, que consiste na igreja conservadora que, até a atualidade, realiza missas em latim a fim de manter a tradição.

No entanto, no fim do século XIX, a chamada romanização da Igreja católica (OLIVEIRA, 1985) iniciou uma ofensiva contra a mentalidade do catolicismo popular e em favor de devoções tidas como mais racionalizadas e menos mágicas, como as invocações ao Sagrado Coração de Jesus e de Maria. Contudo, a fé popular nos santos tradicionais perdura

até os dias de hoje, sobretudo onde o poder da Igreja católica se faz menos presente. De acordo com Oliveira (2011, p. 81-82),

Os santos são entendidos como pessoas, isto é, seres individuais dotados de liberdade, vontade e capazes de se relacionarem. São habitantes do céu e, por estarem junto a Deus, gozam de certos poderes sobrenaturais. Eles têm um modo particular de interligar a terra e o céu porque se hoje estão no céu é porque antes se santificaram na terra. Por isso mesmo, ao intercederem pelos que continuam na terra, o fazem com conhecimento de causa: tendo vivido aqui, conhecem bem a luta diária, as fragilidades e os dramas da vida humana.

As representações feitas através das imagens (esculpida, modelada, entalhada, moldada ou impressa) aproximaram os santos e as santas dos devotos, possibilitando uma relação de maior intimidade entre eles. Assim, a imagem deixa de ser um simples objeto, passando a ser entendida como algo sagrado, como a representação “física” do santo a quem se deve devoção, passando de uma condição imaginária para algo palpável, portanto merecedor de respeito e afeição.

A devoção aos santos, até a atualidade, é expressa por inúmeros rituais e atos piedosos em torno de suas imagens. Isso envolve um movimento de trocas simbólicas, em que o foco é manter viva e firme a relação com o santo, propiciando a bênção e a proteção do devoto e, nas dificuldades, o pedido e o agradecimento que tiver sua graça concedida.

Foi nesse contexto devocional popular (século XIX) que as produções artesanais de imagens de santos modelados em barro cozido se intensificaram. Uma produção artesanal local que visava oferecer alternativas módicas aos devotos mais empobrecidos.

Neste estudo, ressaltaremos as imagens da imaginária paulista, confeccionadas por artesãos. São peças únicas, de características singulares, frutos de um trabalho cuidadoso e paciente.

3.2 Paulistinhas no passado e no presente

A vida paulista dos séculos XVIII e XIX era mestiça (indígena e negra). Modo de vida híbrida que expressa o contraste com as diferentes crenças religiosas. O significado das imagens sacras estava relacionado à continuidade e à propagação da crença introduzida pelos colonizadores e também por uma adaptação da imagética portuguesa feita pelo povo (BUORO, 2008, p. 80).

O Vale do Paraíba paulista, no interior de São Paulo, possui uma especificidade quanto à imagética devocional católica, as imagens Paulistinhas, que evidenciam essa adaptação feita pelo povo. Sobre isso, Buoro (2008), explica que:

Tal adaptação está claramente expressa nas “Paulistinhas”, obras e indivíduos que, nos séculos XVIII e XIX, aproximaram a produção artística da religiosidade popular. Desse modo, apropriaram-se de aspectos do sagrado europeu de maneira mais subjetiva, num contexto mais cotidiano e numa produção numerosa. Soma-se isso ao interesse comercial dos santeiros, dado que a grande quantidade desses santinhos remete a intensa demanda local por esse item comercializado pelos mascates. (BUORO, 2008, p. 81)



Figura 6- Imagens Paulistinhas - Acervo Museu de Antropologia do Vale do Paraíba. Sagrada Família, Senhor Bom Jesus, Nossa Senhora da Piedade.
Foto: Tadeu Gomes (Reprodução autorizada)

Embora não se saiba quem classificou ou nomeou as imagens dessa maneira, as Paulistinhas, hoje, são valorizadas e procuradas por colecionadores e já são consideradas raras. As imagens Paulistinhas têm como principais características o fato de serem modeladas em barro e queimadas à lenha pelos artesãos da região. De acordo com Etzel (1971, p. 104):

[...] chamamos de Paulistinhas a um tipo de imagens de barro [...] queimado que influíram no mercado da imaginaria doméstica de São Paulo, durante mais de um século. Representam um tipo porque pela longa sucessão de santeiros anos afora, a semelhança é forçosamente aproximada, conforme a habilidade e o gosto de cada um dos seus artífices.

Todo o estado de São Paulo, inclusive a região do Vale do Paraíba paulista, é considerado privilegiado pela argila, que possui uma derivação das condições geológicas locais. Especialistas dizem que o barro encontrado nessa região possui características únicas, devido às peculiaridades de sua formação. A argila de alta plasticidade utilizada para a confecção de imagens é encontrada em três qualidades diferentes: o barro preto, com alta concentração de matéria orgânica, podendo ou não conter compostos férricos; o barro marrom, contem maior concentração de compostos férricos e menor acumulação de matéria orgânica e, por fim, o barro de depósitos secos, caracterizado pela ausência de matéria orgânica, o que permite uma coloração que vai do ocre ao vermelho (ETZEL, 1971).



Figura 7- Imagens Paulistinhas - Acervo Museu de Antropologia do Vale do Paraíba: São Sebastião, Santo Antônio de Pádua, Santo Anjo da Guarda.
Foto: Tadeu Gomes (Reprodução autorizada)

Ao partir e analisar qualquer imagem Paulistinha, é possível se observar a composição do barro que foi utilizado em sua feitura por suas cores diferenciadas. Cada tipo de barro utilizado possui uma tonalidade diferente, que varia conforme o tempo e temperatura de cozimento. De acordo com Etzel (1971), a diferenciação do barro vai muito além da cor. Está relacionada ao diâmetro das partículas (granulometria) que, quanto menores mais se aglutinam, resultando de textura mais fina e de maior consistência.

As Paulistinhas eram modeladas por artesãos populares que, embora não possuíssem um “conhecimento erudito” ou “formal” para realizar tal produção, necessitavam dos seguintes conhecimentos:

- dominar as especificidades do barro;
- possuir habilidades para modelar;
- conhecer a iconografia ou o imaginário dos santos;
- ter habilidade com o fogo e domínio dos procedimentos para a queima;
- desfrutar de habilidades manuais e técnicas de pintura.

Portanto, pode-se considerar o santeiro como um sujeito especialmente dotado de habilidades e saberes, que vão muito além da erudição e que, provavelmente, eram transmitidos e aperfeiçoados entre as gerações.

As Paulistinhas consistem em imagens simples, de postura rígida, sem muitos detalhes e cores e sem os excessos do Barroco. Entre séculos XIX e XX, o desejo de muitas pessoas era o de possuir o santo de sua devoção em casa. Porém, as imagens vindas de Portugal, Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, consideradas também como joias, devido seu valor elevado, eram inacessíveis ao povo. Assim, a fim de prover essa demanda, os artesãos passaram a confeccionar pequenos santos modelados em barro e queimados a lenha, a preços acessíveis, atendendo assim a classe mais humilde, os “caipiras” do Vale do Paraíba paulista (ETZEL, 1971).

As imagens Paulistinhas têm como principais características: a inserção da imagem sobre uma base ou peanha redonda ou facetada (octogonal); são ocas, podendo o vazio se prolongar até o alto da imagem ou até um pouco acima da base; quanto ao tamanho, variam de 6 cm a 50 cm; porém, as mais comuns são entre 10 e 15 cm (ETZEL, 1971, p. 104).

A popularização das imagens de santos por meio das Paulistinhas deu oportunidade às famílias mais humildes de disporem de uma representação sagrada em seu próprio lar. Desta maneira, passou a ser cada vez mais comum a ocorrência dos oratórios domésticos,

muitas vezes construídos simploriamente a partir de caixas de madeira, mantidos sempre com portas abertas e com o santo de devoção localizado ao centro.

Os oratórios ficavam (e ainda ficam) dispostos em locais considerados importantes dentro das casas dos fiéis. Eles possuem grande diversidade, que abrange os materiais que os compõem, a forma, o tamanho e a decoração, variando de acordo como poder aquisitivo do fiel. O luxo não é a característica mais importante, mas sim o invólucro em que o santo protetor escolhido será guardado. Cada fiel estabelece um santo de devoção para si, a quem recorrerá a qualquer momento, no intuito de resolver das mais simples as mais complicadas questões do cotidiano. Os oratórios acabam dividindo espaço com objetos distintos: iconografias muito diversificadas, fragmentos de vela, raminho de procissão, bentinho, santinhos de papel e medalhas.

O oratório expressa um local íntimo, não apenas de guardião da imagem de devoção, mas, sobretudo, de reflexão e oração, possibilitando uma relação direta do fiel com o santo protetor. As peças eram feitas somente diante de encomendas e as entregas aconteciam nas feiras populares (ETZEL, 1971).

As diferenciações entre os santos eram feitas a partir das simbologias (iconografia) trazidas pelas imagens. Porém, naquele tempo, devido à falta de referências visuais, o santeiro contava com a descrição feita pelo próprio devoto interessado em adquirir a imagem, com a orientação de algum padre, ou ainda pela sensibilidade, intuição e dedução associadas à memória coletiva. De acordo com Alcântara (2008, p. 88):

Geralmente o santeiro se baseava nas iconografias das imagens retabulares encontradas nas igrejas católicas da região do Vale do Paraíba, muitas delas foram edificadas em louvor a Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Rosário, a Sant'Ana e a São Benedito, todas personificações divinas muito populares, que serviram de referências para a produção de pequenos similares, para o culto doméstico. Outras solicitações surgiram, copiando modelos da ordem beneditina, conforme trazido à baila, seguindo a tradição oral, ou movidas pelas celebrações religiosas, como as festas do Divino Espírito Santo, promessas, romarias ou mesmo nas minúcias litúrgicas da própria Bíblia.

Os materiais para pintura, quando existentes, tinham um custo muito elevado, tornando-os inacessíveis. As cores utilizadas para a pintura também eram escassas e limitadas, pois eram originárias de pigmentos naturais ou têmperas. Dessa forma, os improvisos originados da genialidade popular passaram a serem feitos como a utilização de penas macias e chumaços de algodão amarrado a um palito, substituindo os pincéis. A aplicação da pintura

nas imagens era feita somente após a queima, com a peça ainda quente, o que facilitava a absorção da tinta. As cores predominantes das vestimentas desse tipo de imagens eram o azul, o vermelho, o rosa (para as tonalidades de pele dos santos brancos) e o preto (para cabelos, barbas e a tonalidade de pele dos santos negros) (ALCANTARA , 2008). Sobre isso, Etzel (1971) afirma que:

É curioso que a maioria, se não a totalidade, destas imagens esteja presente também na série de barro, conhecida como paulistinha, como Sant'Ana, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora do Rosário, Santa Gertrudes, São Gonçalo e São Bento. Esta comprovação parece indicar a influência beneditina senão na feitura dos Paulistinhas pelo menos na sugestão de fazê-los. (ETZEL, 1971, p. 65)

Hoje, todo esse rico universo religioso dialoga com o estilo de vida contemporâneo, enfrentando concorrência com outras visões de mundo. As transformações da sociedade modificaram também o campo religioso, que passou a ser entendido de maneira mais ampla, sendo considerado como procura de valores, conexões, vivências, que transcendam a materialidade, buscando entender o significado de se estar no mundo e o equilíbrio entre os diversos âmbitos da vida.

A globalização, o declínio da religiosidade tradicional e a concorrência com outras representações de santos fizeram com que as imagens atuais passassem a se referenciar predominantemente a outras dimensões, como a estética, para além da dimensão devocional.

Apesar da singularidade das Paulistinhas, poucos pesquisadores se voltaram (e se voltam) para ela. Eduardo Etzel dedicou-se ao estudo das imagens religiosas de São Paulo, tornando-se referência no assunto. Médico militante em São José dos Campos e residente em São Paulo, após sua aposentadoria adotou como sua principal atividade pesquisar sobre antiguidades, em especial, imagens religiosas. A partir da observação dos oratórios dos moradores de São José dos Campos, por volta de 1966 e, devido ao seu interesse pelo tema, estendeu sua pesquisa por todo Vale do Paraíba paulista (ETZEL, 1971).

Inicialmente, a produção de imagens sacras e devotivas no Brasil tinham como objetivo a difusão do evangelho e eram realizadas pelas ordens religiosas que, gradativamente, foram se instalando em várias partes do país. Com o passar do tempo, muitas igrejas foram sendo construídas, todas com belos altares compostos de imagens sacras de cunho erudito e para o culto coletivo, envolvendo um contexto sagrado e proporcionando um conforto espiritual aos fiéis que as procuravam. Essas imagens sagradas tornaram-se objetos

de desejo de toda a sociedade; porém, adequações de material, estilos e dimensões foram feitas no intuito de possibilitar que todos os fiéis pudessem adquiri-las e, por fim, levá-las para o interior de suas casas para o culto doméstico, tornando-as, assim, parte de seu cotidiano.

No decorrer da pesquisa os colaboradores foram questionados sobre o que conheciam em relação às Paulistinhas e o seu contexto histórico. José Geraldo, logo de início, relata ter pouco domínio a respeito das Paulistinhas.

[...] Conheço pouco. Conheço que ela é uma imagem referente ao Vale do Paraíba... Então, ela é referente ao Vale do Paraíba, que ela tem uma proporção né, acho que dez centímetros até trinta e cinco centímetros. Eu não sei... Eu não posso afirmar se é só realmente no Vale do Paraíba [...].

Atila, ao ser questionado sobre o tema, inicialmente tenta falar um pouco sobre o período histórico que as Paulistinhas pertencem. Porém, se mostra um pouco confuso quanto à contextualização e, ao perceber o desarranjo, expressa seu desconhecimento sobre o assunto.

[...] Oh... Têm pessoas melhores para falar sobre as Paulistinhas do que eu [...]. Não... Já ouvi falar das Paulistinhas... Na questão de como... Na questão mal vista de como ela era vinda. Na questão do ouro que se colocava dentro. É... Até mesmo a Paulistinha cozida, de barro policromado. Mas assim... [uma pausa maior] porque tem muita história sobre a Paulistinha, aí é que está. Têm muita, muita, muita história. E sendo sincero eu ainda não cheguei a pegar uma história ou me especializar nisso mesmo [...].

Cabe ressaltar que, embora ambos possuam o nível superior de educação formal concluído em universidades da região do Vale do Paraíba paulista, eles desconhecem o contexto histórico que envolve as imagens Paulistinhas, o que nos leva à hipótese de uma desvalorização da cultura local, inclusive no meio acadêmico. Assim, torna-se necessário compreender as representações sociais contidas no imaginário social regional.

Magela Borbagatto demonstra total domínio sobre as Paulistinhas e as considera como a representação identitária do Vale do Paraíba.

[...] Eu acho que a paulistinha ela demanda dois ou três movimentos... Primeiro... Ser divulgada... Na experiência que eu tive o ano passado em dar palestra no Vale do Paraíba, eu percebi, constatei, que ela é uma total desconhecida da comunidade como um todo... Ela é muito conhecida, assim como é objeto de estudo nos nichos especialistas, mas ela é desconhecida pelo povo... Então assim, o primeiro passo é tornar conhecida para a comunidade vale paraibana e a comunidade paulista... E brasileira... Porque não né... Segundo... É... Encontrar veículos e informação permanente desse fazer... E terceiro... Encontrar uma espécie de tombamento... De validação... Por exemplo, eu fiquei sabendo... Nessas idas e vindas aí do ano passado... Aliás, foi em Londrina que eu fiquei sabendo disso... Que a paulistinha até hoje ela não é considerada no meio acadêmico um estilo próprio brasileiro... Então, assim... Ela tem tudo para ser um estilo, mas ela não é reconhecida oficialmente como uma paulistinha... Então assim, se existe uma providência no meio acadêmico... Seria... Reconhecê-la como estilo... Assim como tem o barroco, o clássico dentro da cultura brasileira, é necessário que ela seja reconhecida... Ela tem forma própria, iconografia própria, tem todos os requisitos para ser um estilo... É única no Brasil. É única, específica do Vale do Paraíba... Única no estado de São Paulo e única no Brasil... Demandaria espaços, né [...].

Magela fala com propriedade sobre o assunto abordado, citando características técnicas e estéticas. Tal fato ressalta o valor da sabedoria popular. Segundo Brandão (2005, p.18):

Cada ser humano é um eixo de interações de ensinar-aprender. Assim, qualquer que seja, cada pessoa é em si mesma uma fonte original de saber e de sensibilidade. Em cada momento de nossas vidas estamos sempre ensinando algo a quem nos ensina e estamos aprendendo alguma coisa junto a quem ensinamos algo. Ao interagir com ela própria, com a vida e o mundo e, mais ainda, com círculos de outros atores culturais de seus círculos de vida, cada pessoa aprende e reaprende.

As Paulistinhas consistem em imagens sacras que foram produzidas para e pela população mais humilde, a partir do século XVIII. Não possuem os exageros de detalhes e incrementos vindos do barroco, pois representam a identidade de uma classe social de menor poder aquisitivo. Embora tenham sido produzidas quase que de maneira exclusiva no Vale do Paraíba paulista, nem mesmo aqueles que exercem o ofício de santeiro, na atualidade, reconhecem o estilo.

As produções de santos de barro contemporâneas possuem novas configurações, assim como a sociedade de uma maneira geral. Os santeiros de barro realizam produções diferenciadas a partir de motivações distintas, não obstante a frequente referência que fazem ao passado – a religiosidade da infância ou às imagens coloniais. Os santeiros que

colaboraram nesta pesquisa serão analisados segundo as suas motivações ou orientações para produzir santos de barro, mediante inspiração do instrumento de interpretação da tipologia da ação social proposto por Weber (2000).

4 OS SANTEIROS DE BARRO SEGUNDO UMA PERSPECTIVA WEBERIANA

Max Weber (1864–1920) foi um importante intelectual, jurista, economista e sociólogo alemão e é considerado um dos fundadores da sociologia. As obras weberianas modificaram o rumo das ciências sociais moderna. Weber propõe uma análise diferenciada da sociedade, buscando compreendê-la por meio da união de ações individuais com objetivos em comum, afastando-se do pensamento de Durkheim, que acreditava que a sociedade é algo exterior e superior aos indivíduos. Gabriel Cohn (1979) comenta a importância dessa posição:

[...] o que ele [Weber] sustenta é que o *ponto de partida* da análise sociológica só pode ser dado pela ação de indivíduos e que ela é “individualista” *quanto ao método*. Isso é inteiramente coerente com a posição sempre sustentada por ele, de que no estudo dos fenômenos sociais não se pode presumir a existência já dada de estruturas sociais dotadas de um sentido intrínseco; vale dizer, em termos sociológicos, de um sentido independente daqueles que os indivíduos imprimem às suas ações (COHN, 1979, p. 26).

A grande contribuição de Weber foi o desenvolvimento da análise da sociedade a partir do conceito de ação social. Segundo Cohn (1979, p. 26), para Weber, a Sociologia é “uma ciência voltada para a compreensão interpretativa da ação social e, por essa via, para a explicação causal dela no seu transcurso e nos seus efeitos”. O autor considera que a conduta humana é dotada de sentido e define “ação social” como uma categoria específica de ação, em que o próprio sujeito constrói o significado para esse sentido. Consiste em uma ação do ator orientada significativamente conforme as atitudes dos demais indivíduos da sociedade (presente, passada e/ou futura).

Interessa, enfim, aquele sentido que se manifesta em ações concretas e que envolve um motivo sustentado pelo agente como fundamento da sua ação. Mas, em nenhum ponto, se encontrará uma definição de “sentido”, como, aliás, também ocorre com o conceito de “compreensão”. Nesse ponto o raciocínio de Weber parece ser circular: sentido é o que se compreende e compreensão é captação do sentido (COHN, 1979, p. 27).

É importante ressaltar que somente as práticas que o sujeito atribui um significado próprio (ou sentido), relacionadas ao meio social, podem ser categorizadas como ação social. Ou seja, Weber procura entender, a partir da Sociologia, a ação dos indivíduos enquanto conduta socialmente significada. Assim, o autor tem como parte central de sua pesquisa o

indivíduo, suas ações e a compreensão do sentido que esses atribuem à ação social (CASTRO; O'DONNEL, 2005, p. 45). Para Weber, a hermenêutica atua como método ideal de compreensão do sentido social da ação. Sendo assim, a sociologia weberiana busca entender o sentido, o desenvolvimento e os efeitos da conduta de um ou mais agentes em relação ao(s) outro(s), não levando em consideração a valoração de tais atos, nem o sujeito enquanto pessoa.

A Sociologia weberiana faz um aprofundamento sobre a investigação de “homens reais”, que atuam em condições sociais e momentos históricos estabelecidos. É bastante clara a sua preocupação com a análise de realidades empíricas concretas, que se tornam significativas devido à atuação de agentes historicamente situados. A correlação entre teoria e realidade social perpassa por toda perspectiva de Weber, pois para o autor, nenhum fenômeno pode ser explicado por sua essência abstrata. Sendo assim, os agentes concretos são historicamente localizados e atuam de acordo com os valores construídos por eles próprios, de modo mais ou menos consciente, em que tudo o que é social é culturalmente significativo (CASTRO; O'DONNEL, 2005, p. 46).

O pensamento de Weber inicia uma nova concepção de Sociologia que engloba o universo subjetivo das motivações e valores individuais, porém, mantendo a sociedade como foco. Para o autor não há neutralidade no conhecimento sociológico, considerando que todo cientista também possui motivos, culturas e tradições próprios que interferem diretamente em suas concepções. Para os autores:

Weber não hesita em afirmar que é possível desenvolver um conhecimento objetivo, científico, sem abrir mão do postulado de que a análise sociológica só é viável se referida a valores e interesses. O autor lembra, ainda, que esses valores e interesses não podem ser entendidos e classificados segundo critérios objetivos. Estaríamos, portanto, diante de um impasse: se o objeto da sociologia é assumidamente subjetivo, como extrair dele uma compreensão que responda as ambições objetivistas da ciência? (CASTRO; O'DONNEL, 2005, p. 46).

Diante da contradição relacionada à objetividade do conhecimento sociológico, Weber encontra na metodologia instrumentos que possibilitam ao cientista social utilizar fenômenos particulares e subjetivos, sem abandonar a correspondência ao processo histórico e social (CASTRO; O'DONNEL, 2005).

Cabe também ressaltarmos que a ação social “não é idêntica, nem a uma ação homogênea de várias pessoas, nem a qualquer ação influenciada pelo comportamento de

outras” (WEBER, 2000). Por conseguinte, determinados acontecimentos e/ou comportamentos originam grande diversidade de sentimentos e significados, que interferem diretamente em suas ações, muitas vezes de forma concomitante, podendo ser racional ou não.

A teoria de Weber é complexa e ampla e o nosso objetivo não é fazer uma revisão exaustiva de sua contribuição ao estudo da vida social. Os fundamentos teórico-metodológicos de Weber são utilizados na qualidade de um ensaio de possibilidade de interpretação da experiência de ser santeiro artesanal no século XXI e dos processos de formação identitária e da memória local.

4.1 Um olhar weberiano sobre a produção dos colaboradores

Na obra de Weber (1979) a razão universal é substituída pelas possibilidades, pois nenhum sentido é fixo, podendo variar sua função de acordo com a ação de cada sujeito. Dessa maneira, cabe ao homem escolher seus próprios valores e sentidos (DIAS, 2003).

O objeto de estudo de Weber (1979) é a ação humana, que possui características diferenciadas e, com isso, necessita de procedimentos mais abrangentes para que possam ser analisadas. Em vista disso, Weber deixava claro que o sentido da ação é instável e se modifica constantemente. Dessa maneira, procuramos fazer relações dos tipos ideais propostos por Weber (2000) aos santeiros colaboradores desta pesquisa e suas práticas. Cabe ressaltarmos que, devido a essa instabilidade da ação humana, as associações aqui feitas devem ser consideradas apenas como possibilidades correspondentes ao prevalecimento do tipo ideal na ação de cada colaborador.

4.1.1 O santeiro com ação racional relativa a fins

Um santeiro contemporâneo idealmente orientado racionalmente tem como objetivo (ou fins) relativamente a produção de imagens voltadas à comercialização. Preocupa-se, nas temáticas de suas produções, em agradar o gosto dos consumidores. Também possui um cuidado em ampliar o leque de motivos de seus trabalhos, não se restringindo apenas a imagens de santos e atendendo a diferentes demandas que se transformam de tempos em tempos. Ele buscará expor suas obras em espaços próprios de comercialização, proporcionando maior visibilidade para o seu trabalho, o que pode oportunizar o aumento no número de encomendas, pois seu objetivo é alegadamente financeiro.

De acordo com Weber (2000), no tipo ideal de ação racional relativa a fins,

[...] O grande número de regularidades muito salientes no decorrer das ações sociais, particularmente (mas não apenas) das ações econômicas, não se baseia na orientação por alguma norma considerada “vigente” nem no costume, mas unicamente na circunstância de que o modo de agir dos participantes, por sua própria natureza, melhor corresponde, em média, a seus interesses normais, subjetivamente avaliados, e por essa avaliação subjetiva e esses conhecimentos, orientam sua ação [...] (WEBER, 2000, p. 18).

A ação racional relativa a fins consiste em uma ação concreta, com finalidades específicas. O sujeito realiza uma seleção racional de meios para que o objetivo traçado, no caso o retorno financeiro, seja atingido com sucesso. Ao comparar o agente com orientação racional relativa a fins com a outra orientação racional, o sociólogo alemão entende que

[...] o agente sem orientação racional com referência a valores, na forma de “mandamentos” ou “exigências”, pode simplesmente aceitar os fins concorrentes e incompatíveis como necessidades subjetivamente dadas e colocá-los em uma escala segundo sua urgência conscientemente ponderada, orientando sua ação por essa escala, de modo que as necessidades possam ser satisfeitas nessa ordem estabelecida. (WEBER, 2000, p. 16)

Dos colaboradores que entrevistamos, podemos dizer que Rafael é o que mais se aproxima do santeiro típico ideal da ação racional referenciada a fins, pois conforme já descrito anteriormente, suas produções têm como foco a venda. Durante todo seu percurso artístico sempre buscou (e ainda busca) adquirir novas técnicas de modelagem em argila e vivências de diferentes práticas artísticas, que ele acredita influenciar diretamente o seu trabalho, uma vez que suas peças passam a adquirir novas características estéticas e artísticas.

Devido a uma dificuldade financeira, passou a fazer do seu *hobby* (a modelagem em argila), uma nova fonte de renda. Dessa maneira, o artista (como ele mesmo se define) se dispôs a produzir imagens de santos em maiores quantidades destinadas a venda, passando a ser procurado pelas pessoas para realizar a produção de imagens sacras por encomenda, que até então não era tema principal de suas produções.

Rafael não se considera santeiro, pois acredita que essa definição limita sua produção, que não consiste somente em imagens sacras. O colaborador tem sua temática conduzida pelo interesse dos compradores, com o foco na geração de renda.

[...] falar que eu sou santeiro acho que seria eu colocar um rótulo que eu só faço santo, né. Eu trabalho como artista plástico, né. A gama de coisas que eu produzo é muito grande. Porém, a parte de santo, eu me identifico mais, porque eu sou um colecionador de santo também, de outras pessoas e das minhas. Então, eu posso me considerar santeiro e ao mesmo tempo artista plástico. Não me apego a esse rótulo, santeiro. Porque parece que eu só faço santo e eu faço outras produções também.

O fato de sua produção buscar atender uma demanda comercial interfere diretamente nas características e temáticas das produções realizadas por Rafael. A utilização da técnica da forma possibilita a realização de uma reprodução em maior escala. Porém, o colaborador se preocupa com o acabamento individual, fazendo pequenos detalhes em cada peça, para que não percam suas características artesanais e artísticas. Suas peças buscam representar características específicas de cada santo, seus símbolos e detalhes peculiares, que o artista insere individualmente sobre a base feita em forma, o que oportuniza que cada peça seja considerada única.

A grande maioria são peças únicas... mas sempre.... exemplo, São Francisco... eu tenho uma forma, faço a forma de gesso primeiro, né, o negativo da forma, e aí o que acontece, quando eu tiro essas peças, naturalmente ao tirar as peças eu mudo uma coisa ou outra, para que elas não fiquem uma linha de montagem, não perca essa característica manual. Porém, quem conhece de arte, quando olha as peças que é feito em forma, reconhece que é de forma.

Atualmente, as imagens sacras são o tema principal de suas produções. Suas peças são comercializadas via encomendas ou por uma pequena exposição que o artista faz, aos domingos, na feira livre da cidade. Essa característica não é comum aos demais colaboradores.

Rafael afirma que, a maior parte de sua produção, devido a procura de mercado, está entre Pretos Velhos, São Francisco de Assis e Nossa Senhora Aparecida, sua santa de devoção. Ao analisarmos esteticamente a imagem de Nossa Senhora Aparecida produzida pelo artista (figura 21), podemos observar um maior número de detalhes e um acabamento mais apurado, o que nos leva à hipótese de que a relação de sua produção com a conduta racional da comercialização pode ser motivada por uma orientação afetiva.

Pode-se observar que o trabalho realizado pelo artista Rafael ocorre de maneira racional, em que as consequências financeiras são o que motivam sua produção.



Figura 8- Rafael Santos Cezar em produção

Foto: Acervo de Rafael Santos Cezar – reprodução autorizada.



Figura 9 - Santa Terezinha

Foto: Acervo de Rafael Santos Cezar – reprodução autorizada.



Figura 10 - Nossa Senhora Aparecida
Foto: Acervo de Rafael Santos Cezar – reprodução autorizada



Figura 11- São Francisco de Assis
Foto: Acervo de Rafael Santos Cezar – reprodução autorizada

4.1.2 O santeiro que age com relação a valores

O tipo ideal de santeiro orientado racionalmente com relação a valores tem, como prioridade, defender suas convicções e os valores que fielmente inspiram sua conduta, ou ainda, na medida em que acredita na legitimidade intrínseca de um comportamento válido por si mesmo (DIAS, 2003, p.62). Por consequência, o santeiro orientado racionalmente com relação a valores se sente na obrigação do cumprimento de um dever, imposto e exigido pelo seu próprio senso de dignidade, por suas crenças religiosas, políticas, morais ou estéticas e por valores nos quais ele consente. Assim, ele valoriza a história de sua prática e a história dos produtos de sua prática, acreditando ser sua missão divulgar os conhecimentos a seu respeito. Suas produções buscam manter características estéticas peculiares de imagens canônicas de um estilo histórico, por exemplo.

A ação social, definida por Weber, como ação racional relativa a valores tem como alvo a valoração associada ao sentido moral, estético, religioso, político ou ético. Segundo o autor:

Age de maneira puramente racional referente a valores quem, sem considerar as consequências previsíveis, age a serviço de sua convicção sobre o que parecem ordena-lhe o dever, a dignidade, a beleza, as diretivas religiosas, a piedade ou a importância de uma causa de qualquer natureza (WEBER, 2000, p. 15).

O ator social adota racionalmente valores absolutos, que validam seu comportamento por si só e que, de acordo com Weber (2000), podem pender a irracionalidade.

O tipo mais puro da vigência aceita de modo racional referente a valores está representado pelo “direito natural”. Não se pode negar a influência real e não insignificante de seus preceitos logicamente deduzidos sobre as ações, por mais limitada que seja em face de suas pretensões ideais. Cabe distinguir esses preceitos tanto do direito revelado, quanto do estatuído ou do tradicional (WEBER, 2000, p. 23).

No caso do santeiro colaborador Geraldo Magela, assiste-se a predominância do tipo ideal de ação racional relativa a valores. Ele nasceu no Vale do Paraíba e conviveu, na infância, com oratórios, capelas e em vários contextos em que as imagens sacras se faziam presentes, inclusive as de estilo Paulistinha. Tal fato, mesmo que de maneira inconsciente, o faz sentir-se no “direito” e no dever de manter essa história viva na memória de toda região.

Geraldo Magela conheceu o universo da argila na infância e adolescência. Considera-se um santeiro, apesar de atualmente seu trabalho estar mais voltado à pesquisa, às oficinas de artes visuais com diversos materiais e à formação de professores. As experiências que o levaram ao ofício, na infância, aconteceram na cidade de Santa Branca, conforme já apontado.

Magela é reconhecido no Vale do Paraíba e em vários estados do Brasil como pesquisador dos santos Paulistinhas (ou como ele define “o caboclo das Paulistinhas”) pois, atualmente, é o único artista na região do Vale do Paraíba paulista que pesquisa e confecciona peças com características Paulistinhas. Também é conhecido no território nacional pela produção de presépios, que já foram premiados em concursos nacionais e internacionais (figura 19). Apesar de não possuir uma formação artística formal, tem total domínio da iconografia e de diferentes técnicas de queima de cerâmica. Ele trata do tema com muita propriedade, cita referências bibliográficas, mostrando total domínio sobre o conteúdo. Magela aborda períodos históricos para analisar as produções atuais e tem conhecimento razoável sobre Patrimônio e processos de patrimonialização.

O artista considera que as Paulistinhas são a representação iconográfica que retrata a identidade e o modo de vida dos moradores do Vale do Paraíba. Sua produção artística atual consiste em santos e presépios com características que remetem as Paulistinhas, porém com algumas adaptações quanto as cores, a queima, os traços fisionômicos e os tipos de argila utilizada.

[...] quando eu penso na paulistinha eu só me atenho... primeiro a imaginação que eu tenho sobre um santo... é... Um estilo que é o meu, que eu não tento copiar uma paulistinha ao pé da letra... E ao que é canônico para ela. Ou seja, cônica e furada... Eu sigo isso né... A estética paulistinha, mas com a minha interpretação do mesmo santo... Inclusive com cores... Mais fortes... Tintas contemporâneas... Eu não me ocupo, por exemplo, de tentar ficar chegando naquela tinta... Porque aquela tinta é própria daquele tempo... Então eu diria que eu me atenho a tradição enquanto referência e não enquanto escravidão [risos].

Embora suas imagens possuam um aspecto visual e estético diferenciado de uma imagem Paulistinha dos séculos XVII, XVIII e XIX, é nítida a preocupação do artista em manter as características principais das imagens Paulistinhas: peanha, olhar sereno, poucos detalhes, conforme já citado anteriormente (figura 20). Esse cuidado do artista de preservar as principais características das imagens Paulistinhas, assim como de fazer com que seu contexto

histórico se perpetue, acentua o prevalecimento da associação de Magela à orientação racional referenciada a valores.

O artista entende que o intuito das Paulistinhas, tanto nos séculos passados como na atualidade, sempre foram o de representar de maneira iconográfica o povo do Vale do Paraíba, que ainda mantém características comuns das cidades interioranas e dos “caipiras”. Sendo assim, podemos ressaltar a função simbólica das imagens. Para o artista, a dimensão simbólica e a identidade regional parecem estar correlacionadas, pois conforme já citado anteriormente, a dimensão religiosa católica é muito desenvolvida na região, o que talvez possa ser tornar difícil uma separação entre o religioso do identitário.

Dessa maneira, Magela cogita a realização de uma nova produção que retrate esse “caipira” para quem as Paulistinhas eram produzidas, ressaltando assim o contexto histórico dessas imagens.

Eu penso em uma produção hoje... eu tenho ideia de produzir ... então, o que eu relataria nessa produção... primeiro eu penso em modelar figuras que representem os paulistas daquele tempo. Então eu chamaria de “os Paulistinhas”... os Paulistinhas seriam bonecos dentro daquela configuração cônica, furada, ocada, mas representando os caboclos daquela época... seria os Paulistinhas que fizeram as Paulistinhas ou os Paulistinhas para quem foram feitas as Paulistinhas. E uma outra ideia seria, ainda respeitando a tipologia paulistinha, criar... sei lá... Figuras santas... não necessariamente o santo A, B ou C... uma figura humana com algum atributo de conteúdo “santidade”.

Além dos trabalhos produzidos em argila, o artista também realiza trabalhos artísticos utilizando-se de outras técnicas, tais como empapelamento, papel machê, etc. Porém, sua produção mais significativa está relacionada ao barro e às imagens sacras.

Cabe ressaltar que, segundo o relato do colaborador, no decorrer de sua vida foram inúmeras as dificuldades em frequentar uma instituição de ensino formal, fazendo com que o artista concluísse somente o ensino fundamental. Porém, no ano de 2014, Geraldo Magela recebeu do Ministério da Cultura o título de Mestre da Cultura popular, conforme já citado. Tal fato nos remete a reflexão sobre a valorização do conhecimento adquirido pela vivência.

O saber oral do mestre Magela está presente nos seus gestos, nas suas palavras, nas constantes interpretações, que variam de tarefas cotidianas a contextos históricos artísticos e seus desdobramentos. Esse saber não é padronizado e, possivelmente, não é encontrado em livros todavia, é repleto de emoção e vivência. A autoridade das palavras do artista e mestre Magela é resultado do reconhecimento adquirido por aquilo que faz. O mestre dispõe dessa

autoridade perante sua comunidade porque, antes de qualquer coisa, sabe fazer (ITURRA, 1990).

Segundo relatos do mestre Magela, ele viajou por vários estados do Brasil levando a história das imagens Paulistinhas por meio de palestras e oficinas. Algumas foram financiadas por um projeto via Ministério da Cultura e a maioria, segundo ele, de maneira voluntária. Esporadicamente, também de maneira voluntária, realiza, junto ao Museu de Antropologia de Jacareí (MAV), um trabalho em prol da conservação da coleção de trezentas e sessenta e três imagens Paulistinhas que integram seu acervo. O voluntariado também é um atributo que pode ser associado ao tipo ideal orientado racionalmente com relação a valores, em que os valores são considerados acima de qualquer outra coisa (DIAS, 2003, p. 63).



Figura 12 - Magela Borbagatto em produção
Foto: Acervo de Geraldo Magela Borbagatto – reprodução autorizada.



Figura 13 - Presépio de autoria de Magela Borbagatto
Foto: Acervo de Geraldo Magela Borbagatto – reprodução autorizada.



Figura 14 - São Miguel Arcanjo, Nossa Senhora Sant'Ana e São José
Foto: Acervo de Geraldo Magela Borbagatto – reprodução autorizada.



Figura 15 - Detalhe do ateliê do artista
Foto: Acervo de Geraldo Magela Borbagatto – reprodução autorizada.

4.1.3 O santeiro orientado pela tradição

O santeiro que tem sua ação orientada pelo tipo tradicional segue hábitos e costumes arraigados que levam a que se aja em função deles, tratando-se de uma reação a estímulos habituais (DIAS, 2003, p.63). Suas produções têm como objetivo reativar lembranças e vivências de família, sem qualquer finalidade pré-determinada ou pretensão financeira. Dessa maneira, a preocupação estética fica em segundo plano, pois o foco é voltado para a ação, o fazer propriamente dito.

O tipo ideal da ação tradicional consiste em uma ação não racional estabelecida pelos hábitos, costumes e crenças. O sentido dessa ação não está no resultado em si, mas sim, na própria ação e suas peculiaridades (WEBER, 2000, p.15). De acordo com Weber (2000), uma ação é considerada estritamente tradicional, quando hábitos e costumes arraigados levam a que se aja em função deles, tratando-se de uma reação a estímulos habituais.

Geraldo Vendramini nos relata que iniciou sua produção relacionada a santos há pouco tempo (cinco/seis anos), no intuito de retomar uma tradição de família voltada à religiosidade.

[...] a minha avó [...] ela acendia vela para as almas, ela escrevia orações para as pessoas, orações para trazer o marido de volta, orações para arrumar emprego né. E eu acho isso muito interessante. Essa relação que existe entre o devoto e Deus através desses amuletos né, porque isso é um amuleto. Minha avó fazia patuá... fazia oração, dobrava fazia um patuazinho, costurava, enfeitava bonitinho para a pessoa carregar na carteira ... era uma relação assim. Então, esse... essa materialização dessa vontade de ter Deus por perto, porque o patuá acaba trazendo Deus para perto de você. E esses objetos acabam estreitando a distância entre a pessoa e Deus, a pessoa e o divino. Eu acho interessante. Isso foi mesmo a tentativa de resgatar isso.

No relato do colaborador, fica evidente a presença da religiosidade em seu meio familiar, assim como as crenças populares (velas para as almas, patuás, orações) características da região do Vale do Paraíba paulista, conforme já citado anteriormente.

Dessa maneira, consideramos que o tipo ideal que prevalece na ação do colaborador Geraldo Vendramini é o da ação tradicional. Essa ação está interligada ao prosseguimento de tradições, memórias, referências, como no caso do artista em questão. De acordo com Weber (2000, p.15),

O comportamento estritamente tradicional - do mesmo modo que a imitação puramente reativa - encontra-se por completo no limite e muitas vezes além daquilo que se pode chamar, em geral, ação orientada pelo sentido. Pois frequentemente não passa de uma reação surda a estímulos habituais que decorre na atitude arraigada. A grande maioria das ações cotidianas habituais aproxima-se desse tipo, que se inclui na sistemática não apenas como caso-limite, mas também porque a vinculação ao habitual (voltaremos mais tarde a este assunto) pode ser mantida conscientemente, em diversos graus e sentidos [...]

A hipótese da aproximação do artista à ação tradicional se dá devido à vivência relatada pelo colaborador em seu meio familiar, que o motivou a buscar e a manter essa tradição voltada à religiosidade.

[...] Fazendo essas “imagenzinhas” bem ingênuas acaba resgatando uma coisa que tinha se perdido, né. Ou na verdade que se perdeu, né. Então, acho que é isso [...] essa materialização dessa vontade de ter Deus por perto, porque o patuá acaba trazendo Deus para perto de você. E esses objetos acabam estreitando a distância entre a pessoa e Deus, a pessoa e o divino [...]. Eu tenho uma fé meio mágica, meio indefinida, uma religião que eu não entendo muito bem, mas que eu aceito, né. Então eu acho que também define essa falta de acabamento, essa falta de polimento eu acho que traduz bem um período e o sentimento dessas pessoas [...].

Ao analisarmos esteticamente as produções do artista Geraldo Vendramini é possível identificar a presença de traços e formas simples e infantilizadas, fato que nos leva à hipótese de estar relacionada à lembrança da infância e da presença da avó, grande motivadora das produções (figuras 23, 24, 25, 26 e 27), que também nos reporta a ação afetiva proposta por Weber.

Geraldo Vendramini denomina suas produções como arte *naif*, devido à simplicidade, e diz se inspirar em Aleijadinho (reconhecendo a diferença estética entre suas produções e as obras de Aleijadinho). Em relação à expressão de sentimentos que ele consegue demonstrar por meio de suas obras, ele conta que

[...] Essas imagenzinhas são bem ... bem próximas a uma religiosidade assim... uma imagem bem ingênuas. É bacana. É... [risos] esse trabalho naif, vamos dizer assim naif. É... eu acho que eu não posso dizer que eu estou me inspirando nessa pessoa né, mas... eu sou um admirador de Aleijadinho. Mas está muito longe de Aleijadinho [risos] está muito longe. Mas eu acho assim, que é um escultor exuberante. Ele consegue mesmo colocar sentimento nas imagens. As imagens quase que falam. Talvez, por esse motivo, a questão sentimental, eu acho que até pode se aproximar [risos].

No discurso do artista, podemos ressaltar sua preocupação em expressar algum sentimento por meio de suas produções, mesmo que de maneira intrínseca ao observador.

A produção de Geraldo Vendramini se limita à temática sacra: santos em diferentes materiais (terracota, resina, gesso), restaurações de imagens e oratórios. Afirma que não tem qualquer intuito comercial com suas produções e as relaciona somente ao prazer e a necessidade de manter viva uma lembrança de família.

É de grande importância evidenciarmos que as categorizações das tipologias utilizadas devem ser consideradas apenas como hipóteses, pois as ações e seus sentidos são mutáveis e se transformam a todo tempo. Assim, por exemplo, o trabalho do colaborador Geraldo Vendramini, bem como seu discurso, em que ele associa sua produção a um costume de família, possui características tanto relacionadas à ação afetiva, quanto à ação tradicional, promovendo inicialmente alguma indecisão com relação ao tipo ideal que melhor corresponderia a sua ação.



Figura 16 - Jose Geraldo C. Vendramini em produção
Foto: Acervo de Jose Geraldo C. Vendramini – reprodução autorizada.



Figura 17 - Nossa Senhora Aparecida
Foto: Acervo de Jose Geraldo C. Vendramini – reprodução autorizada.



Figura 18 - Produção de Geraldo Vendramini
Foto: Acervo de Jose Geraldo C. Vendramini – reprodução autorizada.



Figura 19 - Santa Terezinha

Foto: Acervo de Jose Geraldo C. Vendramini – reprodução autorizada.



Figura 20 - Nossa Senhora de Fátima
Foto: Acervo de Jose Geraldo C. Vendramini – reprodução autorizada.



Figura 21 - Santa Clara

Foto: Acervo de Jose Geraldo C. Vendramini – reprodução autorizada.

4.1.4 O santeiro que modela afetivamente

O tipo ideal de santeiro que orienta sua ação social estritamente pelo afeto ou pela emoção é inspirado por pulsões e afetos em que os meios ou fins a serem atingidos não são considerados. O santeiro de modo afetivo acredita que o ofício por ele exercido se trata de uma missão transcendental. Executa seu trabalho de moldar santos em razão de um sonho, sublimação ou da revelação de uma epifania que o orienta. Ele não se preocupa com o retorno financeiro do produto de seu trabalho e, por isso, seus santos são doados. Da mesma forma, ele nunca compraria uma imagem de outro artesão, afinal, como preconiza o antigo ditado regional, os bens sagrados não devem ser vendidos, pois os lucros maculariam os itens santificados.

Essas são características que se aproximam do tipo ideal da ação afetiva que, de acordo com Weber (2000, p. 15), está no limite da irracionalidade:

O comportamento estreitamente afetivo está, do mesmo modo, no limite ou além daquilo que é ação conscientemente orientada “pelo sentido”; pode ser uma reação desenfreada a um estímulo não cotidiano. Trata-se de sublimação, quando a ação afetivamente condicionada aparece como descarga consciente do estado emocional: nesse caso encontra-se geralmente (mas nem sempre) no caminho para a “racionalização” em termos valorativos ou para a ação referente a fins, ou para ambas.

A ação afetiva, assim como a ação tradicional, está associada a uma ação irracional, são norteadas por meio dos hábitos, costumes e crenças que se incorporam à prática de maneira cotidiana e involuntária.

A “amostra” de santeiros que foram entrevistados para esta pesquisa não permitiu encontrar alguém que modele santos em razão de revelações ou epifanias. No entanto, entendemos que um deles se aproxima mais dessa maneira de agir. O colaborador Atila relata que o primeiro contato que teve com a argila foi por meio de um curso técnico profissionalizante de Artes visuais, na Escola Maestro Fêgo Camargo, localizada na cidade de Taubaté. Devido ao *encantamento* com o material (a argila) foi buscar um aprofundamento com artistas da região, com quem estreitou seus laços.

O colaborador considera como seus “mestres” os artistas populares e ceramistas renomados da região, com quem tivera a oportunidade de aprender técnicas diversas, além da rica troca de experiências, que influenciam diretamente no resultado de seus trabalhos. Pode-

se dizer que sua obra possui traços característicos da cultura caipira, com um aspecto rústico, que retratam tanto a fé quanto as cenas cotidianas do Vale do Paraíba paulista, transpassando emoção e sensibilidade aos expectadores.

O artista defende que a produção tem que estar relacionada a sentimentos e significados e, quando realizada com finalidades comerciais, ela perde características expressivas e artísticas. Esse relato aproxima o colaborador às características do tipo ideal de modo afetivo. O colaborador Atila acredita que a “missão” do santeiro e sua religiosidade perpassam gerações.

[...] o santeiro ele faz na fé do dia a dia... e é o que me move hoje... porque eu tenho religião, eu tenho a minha fé... e para mim quando eu estou fazendo um santo é um ritual sim... porque ele não tem uma missão dentro de uma igreja... mas tem uma missão dentro de uma casa de uma pessoa, mas eu tenho uma certa liberdade de construir esse santo ... aí é uma liberdade que o santeiro tem e que... lógico... hoje eu considero o santeiro até um pouquinho a mais contemporâneo vamos dizer assim, por que na verdade isso é passado de pai pra filho de filho.... de vô né... e assim vai... o santeiro ele vai passando..., mas hoje eu consigo reproduzir um santo [...] é uma forma que eu vejo o santo, sabe... é uma forma que eu vejo que ele dentro de uma casa pode trazer um bem estar... então assim, o santeiro ele tem essa... essa missão religiosa dele, sabe... daquela tradição de que santo tem que ser ganhado ... Eu gosto de fazer santo e dar, se eu sentir [...].

Atila considera como uma missão o ofício de santeiro, devido à representação que a imagem tem para o devoto. Ele ainda mantém o costume de não vender o santo, e sim dar a alguém, pois, de acordo com ele, a tradição diz que não se pode comprar o santo, e sim ganhá-lo.

[...] o santeiro ele tem essa... essa missão religiosa dele, sabe... daquela tradição de que santo tem que ser ganhado ... eu gosto de fazer santo e dar, se eu sentir... não sei o que aconteceu com o Márcio aqui que ele foi em casa... e você sente mesmo... e eu dei uma Nossa Senhora do Ó para ele, baseada no século XVII, e falei “tó” ... essa é a missão de um santeiro, passar o que tem que ser passado, independentemente se eu estou ensinando a fazer ou não, eu estou passando essa história, você entendeu, não tem que ficar comigo. Então, eu tenho isso comigo [...]

Para Atila, suas produções estão relacionadas a um significado espiritual, à fé e a cenas do cotidiano, que ficam registradas em sua memória. Ele diz que não se considera santeiro e que não realiza suas produções com intuito comercial, pois acredita que vai contra a “missão” intrínseca ao ofício de santeiro.

Podemos perceber que as ações do colaborador são inspiradas em emoções e não possuem qualquer motivação racional, sendo essas características relacionadas à ação afetiva (DIAS, 2003). Porém, algumas ações também poderiam ser relacionadas ao tipo de ação ideal tradicional, pelo fato de não se comercializar peças, uma vez que existe a preocupação em manter a “missão”.

[...]é a missão de um santeiro, passar o que tem que ser passado, independentemente se eu estou ensinando a fazer ou não, eu estou passando essa história, você entendeu, não tem que ficar comigo. Então, eu tenho isso comigo. Então assim, será que para fazer santo o que me motivou... eu não me considero santeiro, mas gosto de fazer, mas assim, esse mistério que tem por dentro dessa história que vem passando por dentro do santeiro, porque por dentro disso tem muitos milagres também... sabe se você for pegar mesmo, aquele senhorzinho... meu avô falava a questão do santo que tem que ser dado. Então eu comecei a ter um novo olhar por trás, e falei não... não é só fazer não. Ah mais santo é sempre assim, santo não é nunca de mão juntinha não. Santo ele tem um contexto [...].

Cabe ressaltar que a categorização das tipologias não passa de meros modelos conceituais puros, e os sentidos da ação não se fixam (DIAS, 2003, p.63). Dessa maneira, o sentido da ação não se encontra no seu resultado, e sim na própria conduta. A cada realização de uma atividade, em um determinado momento, características associadas a outros tipos ideais podem acontecer. Ao analisarmos o trabalho do artista associado ao seu discurso (momento em que ele atribui às suas produções significados de fé e devoção), percebemos que tanto a ação tradicional quanto a ação afetiva se fazem presentes.

Atila possui um vasto conhecimento iconográfico e artístico, demonstrados a partir da produção de santos e personagens não muito populares. Suas obras enfatizam a proximidade do santo de devoção ao devoto, aos sentimentos expressos nas feições dos personagens representados e ao significado que pode ser atribuído às suas peças dentro da casa de alguém.

Ao analisarmos esteticamente suas obras, podemos perceber que sua produção não mantém um padrão de características estéticas comumente presentes nas imagens sacras. As vestimentas de seus personagens sempre trazem um estilo mais despojado, assim como as posições que as imagens apresentam (sentadas, com as mãos livres para algum gesto ou segurando algum símbolo), que são traços peculiares de sua produção (figuras 29, 30 e 31). Tais características possivelmente estejam relacionadas à identidade do próprio artista, que se vê como o “caipira” que, acima de tudo, é movido pela fé.

Atila não parece conhecer sobre imagens Paulistinhas, porém sua produção consiste em santos, guias espirituais e personagens caipiras, que, segundo ele, fazem parte do seu cotidiano, lembrando o que Etzel dizia sobre os santeiros do passado:

[...] o santeiro é espontâneo, um autodidata, suas peças são originais, próprias, espelham a personalidade do artista aliada a sua incultura e ignorância, de mistura com devoção religiosa e superstição. O resultado só poderia ser a criatividade insólita que dá a imagem popular a aura mística e esotérica que encanta o homem culto de hoje (ETZEL, 1979, p. 71).



Figura 22 - Atila Santos em produção
Foto: Acervo de Atila dos Santos – reprodução autorizada.



Figura 23 - São Francisco de Assis
Foto: Acervo de Atila dos Santos – reprodução autorizada.



Figura 24 - Preta Velha

Foto: Acervo de Atila dos Santos – reprodução autorizada.



Figura 25 - Obras de Atila Santos
Foto: Acervo de Atila dos Santos – reprodução autorizada.

Podemos identificar, nas análises feitas, que a comercialização das produções não é uma característica comum entre os colaboradores, exceto para o artista Rafael. Tal fato nos remete ao distanciamento do universo dos santeiros das orientações racionais relativamente a fins, ou seja, com uma finalidade específica de comercialização. Os santeiros ainda buscam manter tradições e temem pela extinção do ofício. De acordo com Hall (1997, p. 19)

[...] o próprio ritmo e a irregularidade da mudança cultural global produzem com frequência suas próprias resistências, que podem certamente ser positivas, mas muitas vezes são reações defensivas negativas, contrárias à cultura global e representam fortes tendências a “fechamento”.

Sendo assim, podemos considerar que esse processo de produção voltado à comercialização pode indicar um início de uma transformação do ofício de santeiro, tornando, cada vez mais, padrões e tradições do passado menos nítidas (HALL, 1997) ou difusas, como é especialmente revelado no caso do colaborador Rafael, que se vale da tradição como estratégia de reconhecimento no campo artístico.

Cabe ressaltarmos que, para Weber, os agentes e os sentidos de suas ações possuem inesgotáveis possibilidades de classificação, porém nenhuma pode ser considerada fixa, pois se fundem e/ ou se transformam constantemente. Ou seja,

[...] obtém-se um tipo ideal mediante a *acentuação* unilateral de *um ou vários* pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos *isoladamente* dados, difusos e discretos, que podem se dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo *de pensamento*. Torna-se impossível encontrar empiricamente na realidade esse quadro, na sua pureza conceitual, pois se trata de uma *utopia* (COHN, 2003, p. 106)

Dessa maneira, o tipo ideal consiste apenas na elaboração de hipóteses, que podem ser interpretadas de maneiras diferenciadas, pois são instáveis. Assim, nas análises feitas a partir do discurso dos colaboradores, foram levantadas hipóteses, relacionando cada discurso a um tipo ideal, de acordo com características predominantes. Porém, como o próprio método propõe, os colaboradores, algumas vezes, também apresentavam características que poderiam estar relacionadas a outros tipos ideias, sendo escolhido aquele com características mais predominantes para se alcançar o objetivo desta pesquisa.

5 SER SANTEIRO NA ATUALIDADE: TRADIÇÕES, COSTUMES E IDENTIDADES EM TRANSFORMAÇÃO

Considera-se a modelagem de santos de barro cozido uma tradição do Vale do Paraíba paulista. Dessa maneira, se torna necessário abordar o tema tradição devido à polissemia do conceito. De alguma forma, os quatro colaboradores remetem-se à tradição ao falarem do seu trabalho. Assim, veremos como a questão da tradição e da memória aparecem no discurso de cada um deles, e o que isso revela sobre a identidade local em geral.

5.1 O conceito de Tradição e suas atualizações

O termo Tradição tem sua origem no latim *traditio*, que significa "entregar" ou "passar adiante". O verbo é "tradere" e significa entregar, passar algo para outra pessoa ou de uma geração para outra; também está relacionado ao conhecimento oral e escrito. Assim, através da tradição algo é dito e o dito é entregue de geração em geração (ABIB, 2017, p. 97).

De acordo com Silva (2006), o termo tradição possuía um significado religioso, relacionado à doutrina ou à prática transmitida através dos séculos, por meio do exemplo ou da palavra. Porém, esse sentido ampliou-se, abrangendo os elementos culturais presentes nos costumes, nas artes e nos modos de fazer advindo do passado. O termo tradição está relacionado aos produtos, aos hábitos, às práticas e aos valores fixados nos costumes de uma sociedade e, mesmo advindos do passado, continuam aceitos e ativos na atualidade.

No contexto de uma concepção teleológica da História, o moderno não é moderno apenas por força da ordem cronológica das coisas, mas também por força da sua qualidade de diferente perspectiva do que a antecedeu. Nesse sentido, é interessante notar que tradição não tem necessariamente uma conotação negativa na ordem do pensamento moderno. O "tradicional" pode descrever o afetivo, o familiar e o estável, enquanto que o "moderno" remeteria à frieza do incerto, ao fragmentado e ao instável.

Eric Hobsbawm (1984, p. 10) denomina "tradições inventadas" o conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que impõe seus valores e normas por meio da repetição (invariabilidade), com regras normalmente aceitas e buscando estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.

[...] as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele [passado] uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que, ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea (HOBSBAWM, 1984, p. 11).

O autor chama a atenção para a diferença entre “tradição” e “costume”, também presente nas sociedades “tradicionalistas”. As tradições (inclusive as inventadas) têm como objetivo e característica o passado real (ou inventado) a que elas se referem e, segundo o historiador britânico, impõem práticas fixas, repetidas por várias gerações. Já o “costume”, nas sociedades tradicionais, permite inovações até certo ponto e, embora tenha como exigência mínima possuir características compatíveis ou idênticas aos da referência inicial, promove uma continuidade histórica (HOBSBAWM, 1984).

Dessa maneira, toda prática social, devido às inúmeras repetições, tenderia, por conveniência e maior eficácia, a originar convenções e rotinas, formalizadas de direito ou de fato, no intuito de favorecer a transmissão do costume (HOBSBAWM, 1984). Porém, existem sérias críticas ao sentido de rigidez às práticas ditas tradicionais. As imagens Paulistinha, por exemplo, trazem as características históricas, mas que não estão fixas ou sendo feitas enquanto repetições. Na verdade, elas são inovações, mas que são consideradas tradicionais para certos atores e contextos sociais.

Com a Revolução Industrial as sociedades foram obrigadas a inventar, instituir ou desenvolver, com uma maior frequência, novas redes de convenções e rotinas. Para que aconteça a adequação, as rotinas necessitam ser imutáveis, até que se transformem em hábito (procedimentos automáticos ou reflexos), o que pode afetar diretamente a capacidade de lidar com situações imprevistas ou de improvisos (HOBSBAWM, 1984). Para Warnier (2003 in SANTOS, 2011, p. 53):

[...] toda cultura é transmitida por tradições reformuladas em função do contexto histórico que, ao fornecer repertórios de ação e de representação, preenchem a função de orientação, ou seja, dotam os indivíduos da capacidade de estabelecer relações significativas e de acionar referências e esquemas de ação e de comunicação.

Cabe ressaltar que o conceito que Warnier (2003 in SANTOS, 2011, p. 53) descreve como tradição está relacionado ao que Hobsbawm (1984) caracteriza como costume, o que demonstra a dificuldade da definição do tema.

Para Santos (2011, p. 53), “tradição pode ser entendida como sendo aquilo que persiste do passado no presente, presente em que ela continua agindo e sendo aceita pelos os que a recebem e que, por sua vez, continuarão transmitindo ao longo das gerações”. Porém, o autor afirma que não há nenhuma sociedade que não disponha de uma cultura própria, pois as culturas se modificam, e estão propícias às mudanças históricas e às turbulências que elas provocam.

Em uma perspectiva sociológica, a tradição tem a incumbência de preservar para a sociedade costumes e práticas que, no presente, se considera que já foram eficazes no passado. Para as Ciências Sociais, as tradições encontrariam impasses para acompanhar as mudanças da modernidade, à medida que o liberalismo e o individualismo foram ganhando espaço no Ocidente. Porém, os elementos considerados tradicionais são mutáveis, evoluem e se transformam de acordo com as necessidades da sociedade, impedindo assim que ela se destitua (SILVA, 2006). Segundo Canclini (2015, p. 218),

[...] o que já não se pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais. O problema não se reduz, então a conservar e resgatar as tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como [elas] estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade.

Sendo assim, as culturas tradicionais já não podem ser interpretadas como culturas estáveis e, dificilmente, encontram-se isoladas. Para Montero (2003, p. 151), em relação às culturas tradicionais e seus conceitos, existem diferentes sentidos:

[...] um deles diz respeito ao fato de que elas estão (e sempre estiveram) em estado de permanente transformação; outro, enfatiza que a permanência cultural se faz através da mudança, e, conseqüentemente, ela pouco tem a ver com a manutenção da pureza e/ou autenticidade das tradições; outro, ainda, propõe que as tendências de homogeneização cultural sempre se contrabalançam às forças de reposição das diferenças.

A intensificação das relações interculturais que surgem com a globalização possibilitou diferentes maneiras de se compreender e observar as culturas, em que o contexto histórico e temporal revelam um processo contínuo de transformação. Desse modo, as

transformações e mudanças adquirem uma nova perspectiva. Não se trata mais de saber que as culturas tradicionais se modificam para se integrarem à sociedade; mas sim, de compreender a maneira com que as culturas tradicionais configuram suas particularidades e as relações que mantêm com o todo (MONTERO, 2003). Assim, o conceito de tradição engloba inúmeros significados: pode estar relacionado ao conservadorismo e a suposta proteção de um “passado glorioso”; pode ser inventado, no intuito de certificar novas práticas apresentadas como antigas, ou ainda, abandonar a associação com algo que é eminentemente estático, como na versão de Hobsbawm.

A polissemia do termo, desde o sentido de permanência até o de transformação, aproxima-o dos conceitos de folclore, cultura popular e formação de identidades, que carregam os mesmos sentidos contraditórios.

A retomada da reconstrução das “raízes” culturais e das tradições “esquecidas” pode ser analisada, em minha opinião, como uma forma a qual dispõe os sujeitos fragmentados pelo mundo globalizado, de reencontrarem um passado, ou uma crença [...] que foram perdidos, e que podem ser recuperados na tentativa de recompor as identidades estilhaçadas pelo processo de descentramento. [...] e que através dessa retomada, podem, ao menos momentaneamente - pois esse processo não se constitui como definitivo - refazerem-se a partir da ativação da memória compartilhada no grupo (ABIB, 2017, p. 63).

O trabalho dos artistas colaboradores desta pesquisa, no sentido de tornar presente a memória coletiva que remete tanto ao passado particular de sua experiência, quanto ao universo simbólico de períodos muito anteriores de sua própria existência, revela aquele processo que Hall (2002) denominou como “tradução”, ao se referir às situações de diáspora.

O conceito de “tradução” consiste nas intersecções recebidas pelos sujeitos que, apesar de possuírem uma forte ligação com as culturas e tradições, são obrigados a negociar com as novas culturas que os rodeiam, porém, sem perder suas características identitárias; trata-se de um processo forçado, nunca assentado ou completo, mas sempre em transição, em tradução, marcado em última instância pela indefinição (HALL, 2016). Homi Bhabha (2000) ressalta que o conceito de tradução não se resume a uma simples apropriação ou adaptação, e sim a um processo que exige que as culturas revisem seus sistemas de referência, normas e valores, modificando suas regras habituais de transformação.

Sendo assim, podemos destacar o trabalho do colaborador Magela que, provavelmente, é o único santeiro da região do Vale do Paraíba paulista que ainda realiza suas produções com características das imagens Paulistinhas. Magela não aprendeu as técnicas

Paulistinha diretamente com santeiros tradicionais, por isso precisou traduzir, deduzir e ressignificar técnicas e saberes conhecidos por meio da memória coletiva, de registros históricos e da experiência obtida com outras práticas de modelagem do barro.

Nas obras de Magela, se comparadas a uma Paulistinha do século XVIII ou XIX, pode-se observar as principais características do estilo, tais como: inserção da imagem sobre uma base ou peanha redonda ou facetada (octogonal) e imagens ocas, tendo seu tamanho variando entre seis a cinquenta centímetros. Magela acredita que a singeleza presente nas Paulistinhas históricas também deve ser ressaltada em suas peças. Para o artista, essa característica remete ao modo de vida simples do “caipira”, consolidando a representatividade relacionada à identidade dos sujeitos da região do Vale do Paraíba paulista. Na descrição que ele faz sobre as imagens do estilo Paulistinha, encontramos a elaboração dos sentidos dessa representação:

[...] no rosto o sorriso existe, mas não é aberto e o olhar inspeciona com delicadeza [...]. Sorriso que espera e se mantém até o momento de dizer algo. [...] A postura rígida indica espera, aguardo e paciência, maneira como o caboclo observa o horizonte a fim de receber um conselho [...] há força de caráter e simplicidade [...]. As vestimentas dessas imagens são aquilo que têm que ser, sem panos em demasia. Como um paletó surrado e apertado dos homens e como o vestido estampadinho das mulheres, de funcional elegância e mais nada.

O relato do colaborador Magela evidencia a importância dada por ele aos detalhes contidos nas imagens do estilo Paulistinha. Demonstra também o papel da tradição na motivação de suas práticas, e como a memória coletiva forma a identidade social que irá associar ao sujeito valeparaibano. Compreendemos que essa estratégia de reprodução está carregada da expressão de valores estereotipados sobre a vida simples do caipira do passado, como sua honradez e sua grandeza de espírito. O artista relaciona essas características à identidade do povo caipira.

Ao compararmos as produções contemporâneas do mestre (Figura 28) com as peças históricas do estilo Paulistinha (Figura 27), podemos perceber que a variação de cores é bastante clara. Esse fato, possivelmente, está relacionado à disposição dos materiais de pintura no mercado e às influências da demanda atual, formada por consumidores de arte popular dos grandes centros urbanos. Esse fato é bastante comum em se tratando de cultura popular, pois, a fim de atender uma demanda presente, inovações “controladas” pelo campo são feitas, sem que se modifiquem as declarações de autenticidade da obra resultante. Pode-se afirmar que, assim como a memória é seletiva (POLLAK, 1992), a tradição e a identidade também o são. Com certa liberdade de interpretação, admite-se que essa “modificação” trata-se de fenômeno

muito semelhante ao que Stuart Hall (1992) define como tradução, que diz respeito à adequação cultural ao tempo e lugar em que se está inserido, mas sem a exclusão das histórias e tradições que fomentam a produção e a identidade nelas presentes².



Figura 26 - Imagens Paulistinhas - Acervo Museu de Antropologia do Vale do Paraíba (MAV): Santo Antônio, Nossa Senhora da Conceição (miniatura), São José de Botas (à esquerda), Senhor Bom Jesus, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Conceição (à direita).
Foto: Tadeu Gomes (reprodução autorizada).

² Stuart Hall (1992) usa o conceito de tradição em referência à diáspora, situação bem diversa do caso dos santinhos que permanecem no mesmo local. Porém, devido à intensidade e à velocidade das transformações culturais que atravessam as culturas locais no contexto de globalização, a ideia de convívio entre dois mundos culturais não parece tão absurda, mesmo aos sujeitos que estão fixos nos lugares.



Figura 27- Imagens contemporâneas que reproduzem características das imagens Paulistinas.
Foto: Acervo de Geraldo Magela Borbagatto (reprodução autorizada).

O trabalho do artista Magela Borbagatto assume uma posição de grande importância, pois faz (e possivelmente é o único que faz) a tradução das imagens Paulistinhas, um estilo de imagens religiosas nascidas no período colonial na região do Vale do Paraíba paulista. Procurando salvaguardar uma tradição local, racionalmente atribui a si próprio uma “missão” de levar ao conhecimento da região a possibilidade de se confeccionar essas peças de maneira artesanal, nos dias de hoje. Por meio da realização de palestras, oficinas e vivências, o artista procura disseminar essa arte “caipira” para seu próprio povo, proporcionando o conhecimento e o reconhecimento de diferentes gerações. Tais ações podem ser relacionadas às racionais e são referidas a valores estéticos, identitários e éticos.

No trabalho de Atila é possível se observar uma transformação quanto à imagética dos santos produzidos em barro. Diferentemente do estilo Paulistinha, suas obras não possuem uma postura rígida. O artista tem liberdade de criação e suas produções têm as seguintes características: riquezas em detalhes nas mãos e nos pés; expressões faciais e movimentação diferenciada devido às vestes, o que nos leva a percepção de um exagero da reação emocional. O próprio artista reconhece as diferenças estéticas de suas obras e as considera como características identitárias de seu trabalho.

[...] hoje eu considero o santeiro até um pouquinho a mais contemporâneo, vamos dizer assim, porque na verdade isso é passado de pai pra filho de filho... de vô né... e assim vai..., o santeiro ele vai passando..., mas hoje eu consigo reproduzir um santo, que nem... um São Francisco de Assis, eu adoro fazer esse santo, não reproduzo ele como um santo e tal, mas a minha imagem dele é como aquele homem que passou... com os remendos... Eu tenho essa liberdade de fazer ele pobre..., ele sorrindo, em uma pedra, de tudo quanto é forma..., é uma forma que eu vejo o santo, sabe [...].

A produção do colaborador Atila, conforme o próprio admite, possui características da modernização da prática da modelagem de santos de barro. Também está relacionada a uma ação coletiva, um trabalho coletivo ou social, referente à memória coletiva, pois os colaboradores Magela e Geraldo Vendramini também trazem em seus discursos memórias de grupos (seja familiar, afetivo ou de pertencimento).

A memória que os artistas tentam preservar refere-se a um passado possível e vincula-se à tradição enquanto a presença desse passado interpretado e traduzido. Para a sua permanência, a tradição precisa ser negociada constantemente no diálogo com as experiências e interesses presentes. Alguns agentes sociais assumem na sociedade esse trabalho na tentativa de manter viva uma determinada prática tradicional.

Assim, salientar certas práticas tradicionais corresponde a defender sua manutenção, pois a ideia de tradição é inseparável da de transmissão: práticas e valores transmitidos de geração em geração, ainda que, como visto, essa “manutenção” do símbolo tradicional signifique uma tradução do passado para os códigos e significados do presente. Afinal, esse é o sentido da memória coletiva (e individual), algo permanentemente reconstruído (POLLAK, 1992).

De acordo com o artista Geraldo Vendramini, sua produção se inicia no intuito de resgatar uma tradição de família, pois sua avó, ocasionalmente, produzia imagens de barro³. Ademais está presente no seu discurso a modificação da religiosidade na atualidade, o que ele acredita ser uma justificativa para o decréscimo da produção de santos de barro.

[...] eu comecei a fazer [santos] na tentativa de fazer um certo resgate, nessa cultura que tinha se perdido. Na verdade, se perdeu, né. Por vários motivos, ou pela religiosidade já não ser mais aquela religiosidade ingênua, folclórica, que nós tínhamos antigamente, e por outros motivos também.

O colaborador Geraldo Vendramini fala sobre a preocupação de fazer com que a prática de se modelar santos, que faz parte de seu meio familiar há gerações, perdure, novamente reforçando a associação de sua conduta ao tipo ideal tradicional. O colaborador também fala sobre a transformação da religiosidade, que na atualidade passou a ter novas características, denotando, por suas palavras, aquilo que, de acordo com Weber, consiste no “desencantamento do mundo” decorrente do processo de racionalização, que será abordado no próximo item.

5. 2 Fazer santos na atualidade: as modificações do ofício de santeiro

A devoção aos santos tem sua origem nos primeiros séculos do cristianismo, com o culto às relíquias dos santos mártires do período inicial do cristianismo. Ela se estendeu e se constituiu uma manifestação de fé ao alcançar outros personagens com fervor religioso e fé inabalável, aos olhos da Igreja. No Brasil, a religiosidade em geral, e a devoção aos santos

³ Geraldo Vendramini, em uma conversa informal, relatou sobre a lembrança da avó modelando peças de barro. Porém, em outros momentos do discurso, diz sobre a prática religiosa acentuada da avó em fazer orações, patuás, simpatias, entre outras práticas características da cultura caipira. Para esta pesquisa, ambos os fatos foram considerados, pois afirmam a presença religiosa no meio familiar do artista desde sua infância e que motivam suas produções até os dias atuais.

católicos em particular, adquiriu uma importância considerável para a sociedade, devido à imposição do cristianismo e suas devoções (MESQUITA, 2015).

No século XIX, a localização dos mais humildes em área rural, resultava que eles não se preocupavam com o tumulto causado pela luta de poderes da elite. A fé e a proteção divina eram o único recurso para se buscar forças para superar as adversidades. Assim, ter uma crença ou uma religião se fazia mais do que necessário (ETZEL, 1971).

As tradições devocionais que incluem manifestações populares sempre estiveram presentes no cotidiano da sociedade brasileira, independentemente da classe social. Tal fato justifica as edificações de capelas, onde os rituais religiosos (na maior parte, católicos) eram realizados. A constância dessas manifestações evidencia a presença das influências culturais, tanto vindas da colonização europeia, quanto vindas da miscigenação dos povos que aqui passaram a viver, após terem sido trazidos para trabalhar como escravos. Os colonos pobres e os escravizados enriqueceram seus rituais em louvor aos seres sagrados, utilizando-se de associações com as divindades características de outras religiões com as imagens do catolicismo, o que se denominou sincretismo religioso.

As festas de origem católica giram sempre em torno da celebração da vida, morte e ressurreição de Cristo; da Virgem Maria e dos santos milagrosos. Apesar da predominância de valores de origem européia, o calendário das festas populares no Brasil está repleto e entrelaçado de forte influência africana. Há também marcantes heranças de origem indígena em algumas manifestações [...] (TIRAPELI, 2003, p. 17).

Todas essas manifestações culturais que habitualmente faziam, e fazem até hoje, parte da sociedade, não se restringiam somente aos cultos, mas também englobavam costumes, hábitos, tradições, além de uma vasta estrutura de significados, através dos quais os homens moldam suas experiências. E a imagética sagrada sempre foi relevante no catolicismo popular e romanizado.

As imagens religiosas brasileiras podem ser divididas, grosso modo, em dois grupos: as imagens eruditas e as imagens populares. Para Etzel, as imagens eruditas consistem em produções realizadas a partir de um conhecimento formal, da erudição; representam um período histórico do mundo ocidental e requerem alta capacidade técnica e artística. Por outro lado, a imagem popular é feita pelo artista espontâneo e do povo, o santeiro, cujas imagens, segundo Etzel, não possuem qualquer atributo de época, aprimoramento técnico e artístico, característica que muitas vezes as levam a serem denominadas como inferiores (ETZEL, 1979).

Por meio da produção das imagens eruditas, foram impostas as delimitações culturais e institucionais. Os temas, as técnicas e os sistemas de figuração só poderiam apresentar características vindas da tradição das Belas-Artes, que remetiam à ideia de valores nobres, estatuto cultural, segundo critérios compartilhados ou tendências da época, o que restringiam as produções. Já a arte popular não possuiria essa obrigatoriedade de enquadramento institucional, pois as próprias influências marginais favoreciam a criação e a espontaneidade por parte dos artistas. Todavia, buscava-se respeitar as representações iconográficas dos santos, o que era um grande desafio, pois os artesãos contavam apenas com a sua própria observação e interpretação para a realização de suas obras (NEMER, 2008). Na opinião de Nemer (2008, p. 22),

Como toda sabedoria criativa, muito do encantamento da arte popular advém de sua capacidade de ativar uma fruição afetiva, arcaica, retomada de uma criação primordial, primeiro sopro da invenção. Mas ao mesmo tempo, ela instaura um território concreto de produção, distante das amarras, dos dogmas e dos condicionamentos previsíveis.

Desta forma, as imagens sacras desse período (século XVIII e início do século XIX), possuem características estéticas peculiares, devido às diferentes atuações dos artistas. Aqueles que possuíam uma formação acadêmica, geralmente se voltavam para as grandes obras institucionais. Já os santeiros, artesãos sem qualquer formação específica, se voltavam para a atuação junto à comunidade, confeccionando peças de culto doméstico. Porém, pode-se citar ainda um terceiro grupo, que unia as duas formas de atuação: os artistas de maior renome mantinham seus ateliês próprios e possuíam uma equipe de entalhadores incumbidos em ajudá-los (NEMER, 2008, p. 29).

Os santeiros geralmente realizavam (e ainda realizam) obras de pequeno porte, destinadas à devoção doméstica, para proteção e rezas nos diferentes cômodos das casas, dispostos em oratórios ou suportes decorativos que remetem a pequenos altares. Nessas peças domésticas, a assinatura de seus autores geralmente é inexistente, pois a tradição do ofício de santeiro se origina da era medieval, em que nem sequer era cogitada a possibilidade da categorização como artista, como acontece na atualidade (NEMER, 2008). De acordo com Etzel (1979, p. 68) os santeiros eram:

Saídos do povo, [e] com ele e para ele vivia. Suas peças não entravam no mercado das imagens, não eram expostas em vitrines e prateleiras, não eram oferecidos aos ricos nem apreciados nas cidades. Ficavam circunscritas no interior, geralmente num raio de poucos quilômetros que abrangia algumas povoações, bairros ligados ao núcleo que ele trabalhava.

Diante dessa especificação de Etzel (1979) podemos inferir o quanto a diversificação do meio interfere na característica e estética das imagens. Os santeiros eram considerados profissionais por, frequentemente, estarem atrelados a grandes obras, criação de imagens, reformas e restaurações de santos e preparo de ex-votos. Porém, muitos moradores rurais confeccionavam peças para uso próprio ou para presentear alguém próximo ou querido. Apesar de ser bastante limitado os recursos materiais dos “artistas ocasionais”, as peças sempre eram pintadas com o maior cuidado e capricho, o que as levava até a serem confundidas com as dos santeiros profissionais (ETZEL, 1979). Ou seja, naquela época, as fronteiras entre o amadorismo e a atividade profissional de moldar o barro já eram fluídas.

O contexto histórico, a atuação e a produção dos santeiros nesse meio, nos mostram que essas fronteiras entre as produções destinadas a espaços domésticos ou públicos, já não existem mais ou, se existem, são imensamente porosas e fluídas. A partir da análise das produções dos colaboradores dessa pesquisa, podemos perceber que as peças desses santeiros trazem algum aprimoramento técnico, estético e artístico.

Sendo assim, é possível afirmar que essa modificação se diferencia conforme a motivação de cada um dos santeiros. Magela se preocupa em manter características peculiares das imagens Paulistinhas, assim como levar ao conhecimento da sociedade o contexto histórico em que surgiram, sua existência, permanência e atualizações, através de atividades planejadas em espaços culturais da região e do país. Já Rafael se atém às temáticas mais procuradas pelos consumidores de arte, entre as quais as imagens de santo de barro se destacam. Geraldo Vendramini procura imprimir um valor estético associado à “ingenuidade” (amadorismo), pois suas produções visam retratar uma tradição de família. O colaborador Atila busca, por meio de suas produções, expressar sua fé, segundo sua sensibilidade emotiva, resultando em imagens carregadas de detalhes estéticos e liberdade de representação.

Em virtude das particularidades das imagens confeccionadas artesanalmente pelos santeiros, suas peças acabam sendo únicas; produzidas individualmente pelos artistas que se empenham na técnica e no investimento orientado a cada uma delas.

Cada um dos santeiros atribui um significado diferente para suas produções. A partir de suas interpretações, são reconstruídos os significados que dão sentido para suas ações. O que revela que a ação social tem grande relevância, tanto para quem as pratica, quanto para aqueles que a observam ou interagem com suas consequências. Dessa maneira, podemos entender que toda ação social é cultural; todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e são práticas de significação (HALL, 1997).

Ao analisarmos todo o contexto histórico citado ao longo desta pesquisa, podemos observar a constância da presença de atribuição de significados e as diferentes formas de sua produção. Stuart Hall (1997), em seu conceito de representação, aborda a construção do significado. O autor destaca que a representação só pode ser analisada em referência às verdadeiras formas concretas atribuídas pelo significado, o que supõe a observação de sinais, símbolos, imagens, figuras, narrativas, palavras, entre outros, nos quais o significado simbólico aparece. Para Hall (1997), o mundo material, as práticas de simbolização e os processos através dos quais funcionam a representação e o significado, são dimensões distintas, e a transmissão de significados não é dada pelo mundo material, mas sim pelo sistema de representação que adotamos. Tal conceito nos elucidava quanto à ressignificação das imagens populares dos santos, que deixaram de ser vistos apenas como objetos religiosos, passando a ser reconhecidos também como objetos de arte.

É cada vez mais notável a importância que a cultura tem em relação à estrutura e à organização da sociedade, aos processos de desenvolvimento e à disposição de seus recursos econômicos e materiais. Com os avanços da tecnologia e da informação, os meios de produção, circulação e troca cultural têm se expandido rapidamente, o que vêm modificando a construção dos significados e, conseqüentemente, a sociedade como um todo (HALL, 1997).

As expressões contidas na vida religiosa envolvem fé, crenças, ritualísticas, além de um vasto conjunto de práticas comportamentais, que dialogam constantemente com a sociedade em que se manifestam e, assim, também estão em constante processo de transformação.

O conceito de sociedade desenvolvido por Weber pressupõe uma separação em esferas: a religiosa, a econômica, a jurídica, a política, a cultural, a social, cada uma delas possuindo lógicas particulares de funcionamento.

O agente individual é a unidade da análise sociológica, a única entidade capaz de conferir significado as suas ações. Ao agir socialmente tendo em vista a validade de uma determinada ordem cujo sentido é compartilhado por aqueles que dela participam, ele o faz de acordo com os padrões que são específicos de tal ordem e, assim, articula em sua ação sentidos referenciados a esferas distintas (QUINTANEIRO, 2003, p. 112).

Assim, ao analisar as afinidades entre o espírito do capitalismo e a ética protestante, Weber afirma que a ação consiste no resultado da combinação de pesos diferenciados, de um sentido puramente econômico, direcionado para o mercado, e outro de caráter religioso, voltado para procedimentos destinados à salvação de sua alma (QUINTANEIRO, 2003). Essa conclusão é o que provavelmente também ocorre no caso dos santeiros de barro aqui considerados.

A obra de Max Weber não tem como intenção estabelecer uma concepção totalizante e determinista de razão, ela a compreende como fenômeno consonante a contextos sócio-históricos específicos. A racionalidade, para Weber, trata-se de um conceito que propõe explicar o constante processo de racionalização do mundo, em virtude da limitação das relações sociais e regras objetivas. Em um aspecto “macro”, manifesta-se na burocratização das formas de dominação carismáticas e tradicionais, e, em uma perspectiva “micro”, revela a noção de racionalidade da ação individual como o tipo ideal para compreensão da ação social (GOMES; MAGALHÃES, 2011).

Segundo Weber, a sociedade moderna e a vida social foram reduzidas à lógica racional. Consequentemente, todos os atributos da sociedade baseados nas tradições e costumes, como a religiosidade, se modificaram.

[De acordo com Weber] a racionalização da vida social é um processo geral, que produz estruturas de consciência típicas dos contextos da modernidade. Os agentes são “racionalizados” para perceberem uma autonomia crescente entre seus procedimentos cognitivos, suas crenças morais e suas expressões estéticas (GOMES; MAGALHÃES, 2011, p.79).

A concepção weberiana aponta duas perspectivas de racionalização, sendo uma cultural referente à racionalização das imagens do mundo exercida pelas religiões, e outra social, relacionada ao desenvolvimento material e organizacional da sociedade através do capitalismo e do Estado moderno (HABERMAS, 2012). Com os conflitos ideológicos da modernidade, a sociedade passaria a se utilizar da razão objetiva instrumental para debater

dilemas do pensamento humano e de sua realidade, abandonando progressivamente o pensamento tradicional.

Para Weber, a racionalização possui tanto o aspecto teórico, quanto prático. No aspecto teórico, ela consiste na progressiva apropriação teórica da realidade por meio de conceitos cada vez mais precisos. No aspecto prático, a racionalização é o constante domínio na busca sistemática de um determinado fim, através de cálculos dos meios cada vez mais precisos (GOMES; MAGALHÃES, 2011). As principais características do processo de racionalização são a busca do controle da natureza, da vida social e da vida subjetiva de cada indivíduo, através do autocontrole. Dessa maneira, a racionalização deve ser compreendida como o processo histórico-social no qual a interferência do homem na realidade é progressiva. (GOMES; MAGALHÃES, 2011) Porém, isso não tinha um caráter necessariamente positivo:

Weber partilhava a visão de que o avanço da racionalidade tinha também como resultado uma decadência geral da cultura clássica, em especial da alemã. O sentido em que o processo de evolução vem ocorrendo é tal que “limita cada vez mais o alcance das escolhas efetivas abertas aos homens”. Estes não só têm poucas alternativas como vão se tornando cada vez mais medíocres (QUINTANEIRO, 2003, p. 123).

Weber denomina o processo de racionalização como “desencantamento” histórico do mundo, pois a partir dele, a dimensão religiosa e a das estruturas morais e legais da ordenação da vida social, na modernidade, se modificam, transformando-se em sociedades nas quais as esferas de valor científico, estético e moral não estão interligadas, possuindo lógicas próprias. Nas palavras do autor,

O destino da nossa época, com a sua racionalização, intelectualização e, sobretudo, desencantamento do mundo, consiste justamente em que os valores últimos e mais sublimes desapareceram da vida pública e imergiram ou no reino transmundano da vida mística, ou na fraternidade das relações imediatas dos indivíduos entre si (WEBER, 2000, p. 32).

A desvalorização da visão do mundo em decorrência da interpretação mística dá lugar à interpretação racional, inclusive quanto à própria condição de graça misticamente experimentada, proposta pela dimensão racional da religiosidade puritana e calvinista (COHN, 2003). A configuração do imaginário na contemporaneidade também está relacionada às novas concepções religiosas da atualidade. Segundo Ortiz (2002, p. 89),

Apesar do florescimento de novas crenças religiosas, da intensificação de uma religiosidade individualizada, da vitalidade de religiões que pareciam extintas, uma constatação se impõe: o lugar que o universo religioso ocupava nas sociedades tradicionais foi definitivamente remodelado pela modernidade. Entretanto, não se pode deixar de entender que a ação das religiões num mundo globalizado toma outra configuração. Tudo isso nos sugere que, se todas as culturas mudam, é preciso ter a capacidade de compreender seus sentidos, seja quando relacionada à sociedade como um todo, seja quando relativa aos sujeitos e instituições.

Esse “desencantamento do mundo” e a “remodelação” das dimensões religiosas são comuns e recorrentes no discurso dos colaboradores. Similarmente, a avaliação de que a consciência religiosa na atualidade possui formato bastante diferenciado em relação ao do passado. Acreditam que a religião já não se faz tão necessária quanto no passado, devido às inúmeras modificações ocorridas na sociedade, e isso interfere diretamente no trabalho dos santos e na maneira como a sociedade os entende. De acordo com Atila, por exemplo,

[...] existiam as pessoas de mais fé, hoje em dia já não tem mais. Então assim, isso já é um baque muito grande. Você entendeu? Porque independente ou não, o santo ele só se fez santo porque nas épocas antigas o que movia as pessoas era a fé. Hoje eu já não vejo; o ser humano não tem tanta fé mais. Ele está muito terreno. Não se importa mais. São poucas pessoas que olham hoje para um santo.

O artista colaborador atribui essas modificações de interpretação da religiosidade na atualidade como sendo uma das responsáveis pela modificação do ofício de santo, assim como pelo novo direcionamento dado ao mesmo, o da produção em massa. Cabe lembrarmos que Atila sempre enfatiza em seu relato a importância do sagrado, que norteia sua produção.

Conforme já vimos, a modernidade possui uma concepção diferenciada quanto à religiosidade, o que também modifica a visão atribuída ao ofício de santo e sua identidade, que será abordada no próximo item desta pesquisa.

5.3 Ser santo na atualidade e sua identidade

Os colaboradores foram questionados em relação à maneira como as pessoas veem seu trabalho e se eles próprios se consideram santos. Magela afirma que se considera um santo, pois seu trabalho sempre foi norteado pela religiosidade, seja por meio da produção ou da pesquisa.

Eu me considero né... porque juntamente com a Paulistinha tenho outras vertentes de Arte sacra e religiosa... aliás... Arte religiosa popular... que passa aí pelos oratórios, divinos de empapelamento..., então, presépio, paulistinha..., divinos, oratórios eles estão dentro do universo do santeiro... A minha carreira dentro da arte popular está extremamente vinculada a arte religiosa.

Ao descrever seu trabalho, Magela afirma que sempre teve como temática a religiosidade, pois acredita no valor desta ação, independente de seus resultados. Suas produções mantêm as principais características das imagens Paulistinhas, porém ele observa que existem modificações estéticas. Como diriam os teóricos dos estudos culturais pós-coloniais, seu trabalho consiste em uma tradução da tradição.

Então... quando eu penso na Paulistinha eu só me atenho... Primeiro a imaginação que eu tenho sobre um santo... é... um estilo que é o meu, que eu não tento copiar uma Paulistinha ao pé da letra... E ao que é canônico para ela. Ou seja, cônica e furada... eu sigo isso né... A estética Paulistinha, mas com a minha interpretação do mesmo santo... inclusive com cores... mais fortes... tintas contemporâneas... eu não me ocupo, por exemplo, de tentar ficar chegando naquela tinta... porque aquela tinta é própria daquele tempo... então eu diria que eu me atenho a tradição enquanto referência e não enquanto escravidão [risos].

O colaborador Magela preocupa-se em não transformar suas produções de santos Paulistinhas apenas em reproduções de um estilo voltados a uma apreciação estética, que se remete a um passado e que são reproduzidas incansavelmente motivadas pelo consumo da cultura de massa. Magela acredita no valor de sua missão como santeiro, em que a comercialização e a reprodução não estão em foco, pois não possuem qualquer sentido e significado na atualidade. De acordo com Walter Benjamim (1987, p. 170),

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.

Para o mestre, a preocupação constante com o “fazer sentido” remete ao imperativo da relação com o contexto, denotando uma concepção de relação de determinação da obra de arte com a formação social onde ela floresce. Magela esclarece que, em nenhum momento, tem a intenção de reproduzir as Paulistinhas identicamente, e que sua produção consiste em uma atualização deste estilo.

[...] Com a peça, com o lugar que ele vive, com o tempo em que ele vive..., por exemplo..., quando a gente fala de Paulistinha... a Paulistinha existiu para aquele tempo, para aquele povo, para aquela cultura, né... é um santo que se você olha para figurinha você diz... o paulista era isso daqui... então, é o retrato do paulista do Vale do Paraíba do século XIX.

Para o artista, não há sentido na reprodução exata de Paulistinhas, pois esse estilo não se classificaria como um retrato do atual contexto histórico e identitário do Vale do Paraíba paulista. Porém, ele se considera na “missão” de fazer com que tal estilo perdure e que a sociedade, principalmente a valeparaibana, reconheça a importância histórica e identitária dessas imagens, condutas que associamos ao trabalho de tradução (HALL, 2002; HOMI BHABHA, 2000).

O colaborador Magela Borbagatto, ao mencionar a conduta associada à missão, demonstra o valor secular dessa ação missionária, ao se referir, em seu relato, à ideia de devoção ao ofício:

[...] a maioria dos santeiros que existem hoje, pensando no Brasil [...] os santos que eles produzem são mais para efeito decorativo do que devocional. Então, o santeiro hoje não é um profissional devoto daquilo que ele faz. Ele pode ser devotado ao seu ofício, mas a devoção espiritual possivelmente não existe [...].

Magela acredita que a devoção religiosa (espiritual) dos santeiros que, há séculos, era uma obrigatoriedade desse ofício, não existe mais na atualidade. Intrinsecamente, ele nos mostra que se encontra em oposição àqueles antigos santeiros, pois ele possui devoção ao seu ofício, valorizando o contexto histórico que o envolve, levando-o para que a sociedade também tenha conhecimento e para que possa valorizá-lo. Essa crença consciente do valor ético, estético e, em certo sentido, religioso e condiz com o tipo de ação racional referente a valores (WEBER, 2000).

Ao ser questionado sobre como descreve o seu trabalho, o colaborador Atila encaminha a questão numa direção muito próxima à de Magela. Inicialmente, ele diz não se

considerar santeiro, e sim escultor, mas na sequência, afirma ser um santeiro “meio contemporâneo”. Ele diz que não tem a produção de santos como fonte de renda. Para Atila, a produção que visa o retorno financeiro muda todo o enfoque daquilo que acredita ser um verdadeiro santeiro, que possui uma “missão” religiosa, que é incompatível com a visão mercadológica.

[...] então assim... eu não consigo me enquadrar... na minha profissão eu costumo falar, sou escultor... mas assim, eu já encarei ela um tempo atrás como profissão... a partir do momento que eu comecei a ver que eu estava dependendo daquilo na questão financeira, eu falei... opa, calma aí... até aonde que é arte e até onde eu preciso... é tranquilo... eu não quero depender disso para viver... senão eu acabo deixando uma coisa muito comercial, e deixo a essência... por isso que se perdeu o Santeiro... por isso que se perdeu muito a cultura hoje nossa por causa disso, comercio né... então eu parei e pensei... hoje, eu tenho minha formação como artista plástico, mas não considero hoje mais trabalhar com isso, de uma questão de sobrevivência em um mundo capitalista, até mesmo pela questão de valores, mas... me considero..., um pouco santeiro..., um pouco moderno..., um pouco caipira (risos)[...].

Durante todo seu discurso, Atila ressalta a importância da emoção, da religiosidade, da fé: principais temáticas das suas produções. Ele acredita que a comercialização e a grande produção de imagens para atender a demanda de mercado levam à perda do significado religioso e, conseqüentemente, interferem na identidade (que ele chama de “essência”) de cada artista. O que o colaborador Atila denomina como essência, pode ser correlacionado ao que Benjamim (1987, p. 170) define como autenticidade:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional.

Segundo o autor, mesmo que o conteúdo da obra de arte não se modifique, a reprodução acaba por desvalorizá-la, pois a sensibilidade e o contexto em que ela está inserida não são levados em consideração e, portanto, a obra de arte não pode ser considerada autêntica.

Atila acredita que o santeiro tem que ter uma missão religiosa e atribui um grande significado as suas próprias produções. Assim, para o artista, esse significado dado a cada

peça vai muito além do valor financeiro e, por isso, não produz com o objetivo da venda. De acordo com o colaborador Atila, ser santeiro vai muito além de somente se produzir santos: tem que possuir fé. Porém, o artista diz perceber que essa configuração vem se modificando na atualidade, o que podemos relacionar a racionalização proposta por Weber (2000).

[...]Jeu não me considero santeiro, mas gosto de fazer, mas assim, esse mistério que tem por dentro dessa história que vem passando por dentro do santeiro, porque por dentro disso tem muitos milagres também ... sabe se você for pegar mesmo, aquele senhorzinho ... meu avô falava a questão do santo que tem que ser dado. Então eu comecei a ter um novo olhar por trás, e falei não... não é só fazer não. Ah, mas santo é sempre assim, santo não é nunca de mão juntinha não. Santo ele tem um contexto. Então, quando eu percebi que hoje não é quem queira fazer santo pode fazer, porque hoje eles confundem que você tem que ter uma religião, não, é diferente. Você pode ser um santeiro e não ter uma religião, você não precisa ter uma fé.

No discurso de Atila, prevalece a ideia de missão atrelada ao ofício de santeiro que, por meio de sua obra, deve proporcionar uma aproximação com o divino.

[...] mas um santo ou uma arte sacra tem uma missão a ser feita... independente se ela está sendo feita pela minha mão ou por qualquer outra, mas ela tem uma missão a ser feita.

Para Atila, o objeto é independente do artista e cada peça possui um significado próprio, pois cada santo representado possui uma peculiaridade. Porém, a imagem é apenas um significante, utilizada como suporte para receber os significados que as pessoas dão.

O colaborador Atila acredita que ser santeiro não é somente produzir de peças. Ele tem o papel de despertar um sentimento de fé, por meio do santo.

o santeiro ele faz na fé do dia a dia... e é o que me move hoje... porque eu tenho religião, eu tenho a minha fé... e para mim quando eu estou fazendo um santo é um ritual sim... porque ele não tem uma missão dentro de uma igreja..., mas tem uma missão dentro de uma casa de uma pessoa.

Atila fala da importância que cada peça tem em proporcionar emoção ao seu devoto. A atribuição de significado às peças produzidas por Atila nos remete à prática dos santeiros dos séculos XVIII e XIX, que produziam as Paulistinhas, que não podiam ser vendidas, somente trocadas ou doadas, e tinham todo um valor devocional doméstico intrínseco (ETZEL, 1971). Inúmeras vezes, o colaborador ressalta a ideia de “missão”, mas

diferentemente do colaborador Magela que adota uma conduta orientada racionalmente para cumpri-la, Atila se limita a empreender a realização de sua “missão” ao momento criativo, ao momento em que modela os santos, o que consiste em uma ação que tende mais à orientação pelo sentido, conforme proposto por Weber (2000) em relação à ação afetiva.

O colaborador Atila discorre sobre as características identitárias que envolvem o ser santeiro, segundo a tradição. Traz em seu discurso a memória de seu avô, que dizia que imagens sacras têm que ser doadas, não podendo ser compradas ou vendidas, o que o artista procura manter até a atualidade.

O ato de doar nos remete à ideologia da generosidade e do altruísmo, proposta por Mauss (2012). Nela, nenhum ato pode ser considerado desinteressado, pois não existe a dádiva sem a expectativa da retribuição. Portanto, a vida social é constituída de maneira contínua pelo dar-e-receber: ao se dar algo a alguém, doa-se algo de si mesmo e, quando se recebe, aceita-se um tanto do próprio doador. Dessa maneira, o objeto dado possui um maná, uma força, um espírito que deve ser retribuído e, caso o sujeito só receba, essa força se acumula e volta-se contra aquele que não retribui. Assim, a dádiva aproxima os sujeitos, tornando-os semelhantes e eternos devedores um ao outro.

Atila se define como não-santeiro, como um santeiro “meio contemporâneo”, como moderno e caipira (como se as duas identidades fossem excludentes). Isso nos remete ao fenômeno da “fragmentação das identidades”, proposta por Hall (2002, p. 12), em que o sujeito que vivia previamente como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não só de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. De acordo com o autor, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, todos estamos expostos a múltiplas identidades com as quais poderíamos nos identificar. Essas modificações, segundo o autor, são resultantes do processo de globalização, que definem as sociedades modernas em constantes, rápidas e permanentes transformações (HALL, 2002).

Para Atila, sua produção é o retrato de sua fé, que está relacionada à emoção e à sensibilidade. Não vê sentido na produção de imagens sacras para fins lucrativos, pois isso o distanciaria da missão que o ofício de santeiro carrega em si. Esses atributos podem ser relacionados à ação social de modo afetivo, porém também o aproxima do modo de ação tradicional.

Os colaboradores Magela e Atila falam sobre a ideia de “missão”, porém, cada um atribui um sentido para isso. Magela planeja sua “missão”, escreve projetos para espaços

culturais da região e do país, realiza oficinas e palestras, entre outras inúmeras atividades que possam, de alguma maneira, levar a história das imagens Paulistinhas e da identidade do Vale do Paraíba paulista, mantendo os valores nos quais ele acredita e cumprindo assim a “missão” do ofício de santeiro. Atila atribui a ideia de “missão” à ação, ao confeccionar imagens sacras em barro cozido. Não possui um planejamento prévio, pois sua prática é motivada pela afetividade, pelo encantamento com o barro e com o universo religioso. Ambos também possuem uma relação com a questão da identidade do caipira, porém de maneiras diferenciadas. Magela busca manter o estereótipo do caipira voltado a singeleza, a ingenuidade, características também presentes em suas produções. Já Atila busca uma atualização dessa identidade atribuída ao caipira e relata em seu discurso ser “um caipira meio moderno”. É possível observar que os colaboradores em questão usam o chapéu de palha como acessório de vestimenta (figura 2 e figura 4), o que nos remete a possibilidade, mesmo que de maneiras diferenciadas, de que ambos assumem a identidade de caipira.

O colaborador Geraldo Vendramini igualmente diz não se considerar santeiro, pois caracteriza a sua prática apenas como um *hobby*. Assim como os dois colaboradores anteriores, ele afirma realizar uma recuperação de algo que é percebido como perdido (isto é, esquecido na memória e prática coletivas). Por isso ele diz que faz santos no intuito de fazer um “resgate” de uma tradição familiar, conduta predominante no tipo ideal tradicional, proposto por Weber (2000).

Bom, na verdade, eu não tenho um trabalho sistêmico. Eu faço mais por hobby. A ideia no princípio, quando eu comecei a fazer essas imagens... eu comecei a fazer na tentativa de fazer um certo resgate, nessa cultura que tinha se perdido[...].

Geraldo Vendramini relata que as mudanças da sociedade quanto à religiosidade interferem nas produções das imagens de santos, pois, segundo o artista, as pessoas deixaram de ter a necessidade de possuir seus próprios santos. Ele acredita que isso tem desestimulado a continuidade do ofício de santeiro. Conjuntamente com Magela e Atila, ele alega não possuir qualquer interesse financeiro em suas produções de santo. Sua maior preocupação estética é reproduzir a noção de ingenuidade do artesão popular, valor por ele atribuído às práticas religiosas de sua avó.

Os colaboradores Atila e Geraldo Vendramini trazem em seus discursos a questão da tradição e memória coletiva, no entanto com diferentes abordagens. Geraldo fala sobre a

tradição de família voltada à religiosidade, principal motivação para suas produções. Já Atila fala sobre uma tradição difusa, tanto pelo fato de ter buscado com outros artistas da região técnicas relacionadas à produção de imagens, utilizando-se da técnica do barro cozido e a identidade caipira, quanto pelo fator religioso, em que o santeiro deve despertar bons sentimentos relacionados ao divino por meio de suas produções.

O colaborador Rafael, diferentemente dos outros três, não se considera confortável com a identificação como santeiro, pois acredita que, ao se restringir a esta autodenominação, estaria limitando as possibilidades de sua produção apenas às imagens sacras. Ele afirma que a produção da temática sacra é feita em maior escala devido à procura de mercado e também ao prestígio que os santos podem conferir ao artista. Toda sua produção, assim como sua prática de adquirir imagens sacras para sua coleção particular, possuem fins planejados e determinados. Rafael acredita que, se identificar como artista, de forma genérica, lhe proporciona uma liberdade artística. Uma concepção de sujeito individual cujas características o aproximam da ideia de fluidez das identidades contemporâneas (HALL, 2002).

Rafael viu na produção de santos uma nova fonte de renda, inspirado em outros artistas populares da região, que utilizavam da valorização da identidade regional como possibilidade de serem reconhecidos pela sociedade enquanto não só artistas, mas artistas eruditos.

[...] eu tive a influência das pessoas que faziam santo, e a necessidade financeira fez com que eu seguisse essa linha. Porque eu sabia que era uma coisa que tinha comércio. Até então, porque eu tinha que ser aceito como artista no mercado, e a única maneira de ter e manter isso era pelas peças de santo. Inclusive São Francisco que eu já não sei nem quantas eu fiz na minha vida, de tantos que eu fiz. Então não tenho nenhum número aproximado.

Conforme o relato do colaborador, inicialmente suas produções não tinham as imagens sacras como temática central. Mas ele percebeu que os demais artistas da região utilizam das imagens sacras para chamar a atenção do público e, posteriormente, inseriam outras produções com outras temáticas, como ele também passou a fazer. A exposição das produções na feira livre da cidade não é comum entre os colaboradores, o que nos leva a hipótese da importância, para o artista, em ter visibilidade, criar um público, podendo assim aumentar suas encomendas e, conseqüentemente, sua fonte de renda.

Eu trabalho na feira da barganha, um espaço aqui em Taubaté muito conhecido. E aí tem essa facilidade das pessoas que me conhecem também vim me oferecer. Então acaba achando muitas peças raras, né... que não são minhas, claro... nem sei quem produziu. Mas eu tenho muita peça que eu compro. Galeria que eu vou. Cidades que eu conheço eu busco isso. E tenho muitas peças de amigos. Como eu tenho uma admiração muito grande pelos artistas que eu conheço, eu tenho as peças deles em casa como um amuleto.

Observa-se, nesse relato de Rafael que, embora do santeiro seja visto como um artista popular, é por meio da produção de santos (e conseqüentemente do ofício de santeiro) que o colaborador busca inserção e reconhecimento como artista erudito. Logo, podemos compreender esse episódio como resultante das transformações do campo religioso e da produção imagética religiosa, que deixaram de ser distintas e passaram a se convergirem.

O artista Rafael possui condutas diferentes dos demais colaboradores, pois tem uma grande preocupação mercadológica e desenvolve suas produções com esse propósito. O colaborador traz para a sua produção essa nova configuração da sociedade, em que se tem uma visão e uma ação desprendida das determinações da visão de mundo religiosa. Dessa maneira, podemos supor que o “desencantamento do mundo” (WEBER, 2000) e a “fragmentação das identidades” (HALL, 2002), que parecem ser cada vez mais presentes na sociedade, também têm transformado o ofício de santeiro na atualidade.

Podemos perceber que é comum entre os colaboradores a preocupação em se manter um “sentido” das peças produzidas artesanalmente, preocupação essa que nos revela os significados que os colaboradores atribuem ao seu ofício, que estão sendo modificados na atualidade. Para Benjamim (1987, p. 170), esse processo pode ser definido como a transformação da aura da obra de arte, que se origina na ação do artista e que vem sendo atrofiada com a reprodutibilidade técnica.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (grifos do autor)

Sendo assim, a reprodutibilidade decorrente da atualidade e produz um grande impacto na tradição, que está intimamente relacionado à autenticidade. Segundo Benjamin (1987), a autenticidade está relacionada ao sentido atribuído à obra de arte, que nasce a partir de toda sistemática que envolve sua confecção, que é totalmente abalada quando se produz em alta escala para se suprir as necessidades mercadológicas.

A Arte sempre foi reconhecida como uma das maneiras de se registrar um período histórico, um contexto, um povo. Magela fala sobre os santeiros na atualidade que utilizam do estilo barroco em suas produções, o que não condiz com a contemporaneidade.

Eu vejo que existem muitos santeiros, principalmente em barro né... só que... Eu discordo um pouco... por exemplo... eu conheço uns 3 ou 4 santeiros nacionalmente conhecidos... que reproduzem santos com uma linguagem barroca...por que? ... por dois motivos... primeiro que o barroco é um estilo que está impregnado na alma do brasileiro né... e segundo que é uma expressão rica da nossa cultura.... Mas com o que eu discordo né?? ... são poucos santeiros... ou muito poucos ... que é..... Fazem uma releitura do santo para os tempos contemporâneos... então assim... não sei se eu uso o verbo irritar... porque isso me irrita um pouco.... Essa não descoberta de outros estilos ... o barroco é importante..., mas ele é barroco lá no barroco... não faz muito sentido produzir nos tempos de hoje um santo barroco.

Cabe ressaltarmos que o estilo Barroco foi evidenciado em contexto nacional devido à associação com a opulência do período aurífero de Minas Gerais, no período colonial. Nessa época, a religiosidade exercia um papel fundamental e estava relacionada à luxuosidade e à exuberância, características evidentes nas construções e nos exageros de detalhes das imagens sacras desse período. Porém, toda essa riqueza estava restrita a uma pequena parte da sociedade, da qual a cultura caipira não estava inserida (e conseqüentemente as Paulistinhas). Para Magela, os estilos artísticos são reflexos especulares dos períodos históricos, das identidades e da sociedade, como aconteceu no caso das imagens Paulistinhas e do próprio estilo Barroco.

Dessa maneira, podemos considerar a possibilidade de que a valorização da memória do Barroco pela sociedade esteja relacionada à necessidade em demonstrar riqueza, mesmo que de maneira ilusória. Tal hipótese justificaria o porquê Magela acredita não ter sentido algum a reprodução do estilo barroco nos dias atuais, pois toda riqueza vivida no período colonial e aurífero, não tem qualquer ligação com a identidade da sociedade atual, que diante de tantas transformações, já não valoriza a religiosidade e a tem como uma necessidade.

O homem vive em um processo constante de busca de sentidos no mundo por meio das relações socioculturais. Porém, na atualidade, todas as relações e identidades são mutáveis, com ritmos e formas diferentes, motivadas por trocas culturais ou por sincretismos singulares.

Já as imagens Paulistinhas estão associadas a períodos que não são evidenciados pela historiografia oficial do estado de São Paulo, pois remetem a condições opostas àquelas associadas ao barroco, ou seja, os santos de barro cozido dos paulistas parecem remeter ao estereótipo do caipira, vinculando-se a qualidades como a singeleza e a ingenuidade, inerentes a sua identidade rotulada, características essas que se mantem até os dias atuais.

No entanto, parece existir uma redefinição dessa imagem estereotipada negativa do caipira (SILVA, 2011), abrindo uma janela para que se valorizem as características da simplicidade e ingenuidade, propriedades que os santeiros de barro cozido procuram evidenciar por meio de suas práticas artesanais.

Na fala dos demais colaboradores, foi possível perceber o significado que eles atribuem ao seu ofício e a sua própria produção, construídos por meio das suas vivências e experiências, e o significado dado pela sociedade.

O colaborador Magela atribui as suas produções um grande valor devido à representação delas como uma maneira de trazer para a sociedade o conhecimento da existência das imagens do estilo Paulistinha. Ele sempre faz questão de falar sobre a associação entre suas produções e as imagens históricas e, conforme já citado anteriormente, acredita que essa seja sua missão perante a sociedade como santeiro. Tais ações são específicas do modo racional referente a valores.

Já Geraldo Vendramini designa às suas produções um significado voltado à memória, à tradição familiar, que acredita ter grande importância em seu meio familiar. Não atribui valor ao produto final de suas peças, mas sim a todo o processo de confecção, particularidades que o relacionam ao tipo ideal de ação tradicional, mas também possui características que poderiam relacioná-lo a ação afetiva.

Também é possível observarmos que Magela e Geraldo se aproximam quanto à utilização da ingenuidade, propriedade essencial da identidade do caipira vale-paraibano. Magela traz a temática associada à questão das imagens Paulistinhas (conforme já citado anteriormente). E, Geraldo, mesmo não mantendo as características específicas das imagens Paulistinhas, remete ao estilo e à identidade da região por meio da ingenuidade.

Conforme já citamos anteriormente, assim como a sociedade, as ações são fluídas e se transformam constantemente, sendo impossível uma categorização fixa dos sujeitos, nos levando somente a hipóteses de acordo com as interpretações feitas pelo pesquisador (COHN, 2003).

Essas transformações da sociedade, segundo os colaboradores, podem justificar as modificações do ofício de santeiro na atualidade. Podemos considerar que a modernização pode não estar provocando somente o desencantamento do mundo, mas sim, um encantamento em outros termos, pois as mudanças não acontecem somente com as religiões em si, mas sim, com o declínio de velhas formas de vida religiosa e a ascensão de novas. Ou a reabilitação de crenças mágicas antigas, como aquela mencionada por Geraldo Vendramini:

essa materialização dessa vontade de ter Deus por perto, porque o patuá acaba trazendo Deus para perto de você. E esses objetos acabam estreitando a distância entre a pessoa e Deus, a pessoa e o divino.

É possível se observar, no discurso do colaborador, uma memória religiosa, em que os devotos tinham a necessidade de tornar mais próximo o santo de devoção, o que ocasionava a criação dos oratórios caseiros (onde muitas Paulistinhas ficavam guardadas). Porém, com todas as transformações da sociedade e o processo de racionalização, novas configurações de práticas religiosas estão se configurando, fato esse que Geraldo Vendramini relaciona às características estéticas de acabamento de suas peças, que ele mesmo as considera como inacabadas.

[...] Eu tenho uma fé meio mágica, meio indefinida, uma religião que eu não entendo muito bem, mas que eu aceito né. Então eu acho que também define essa falta de acabamento, essa falta de polimento eu acho que traduz bem um período e o sentimento dessas pessoas [...].

O colaborador acredita que tantas transformações parecem deixar a sociedade perdida, sem saber no que acreditar e como agir, o que na sua concepção explicaria a violência devido à intolerância religiosa vivenciada na atualidade. Geraldo pressupõe que as diferentes religiões podem ocasionar as divisões que, ao invés de unir pessoas, as separam em grupos, como se religião fosse uma coisa ruim e “Deus, um monstro”.

A devoção, na contemporaneidade, possui uma configuração diferenciada, se comparada com a que era vivenciada pelos santeiros paulistas do período colonial. Em virtude

da modernização, vieram as mudanças de identidade, da memória e da sociedade como um todo, em consequência da “racionalização” e do “desencantamento” (WEBER, 2000).

Atualmente, existe um interesse maior em fazer do ofício uma fonte de renda. No entanto, ao menos no discurso de três dos quatro colaboradores, é forte ainda a ideia do cumprimento de uma missão devocional, seja pela religiosidade ou pelo ofício. Mesmo com motivações diferentes, convivem no mesmo campo de produção artística-artesanal, o que influenciam diretamente nas produções, tanto por meio das técnicas utilizadas para a fabricação, quanto pela temática e pelas narrativas sobre a memória e a identidade da região vale-paraibana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou discutir a permanência das práticas artesanais de modelagem de barro cozido e o costume da região do Vale do Paraíba paulista de cultuar imagens de santos – cujo maior expoente histórico talvez seja as imagens Paulistinhas –, por meio da análise das motivações e significações que os santeiros atuais possuem sobre o seu fazer artístico e sua memória.

Ao abordar a religiosidade do Vale do Paraíba paulista foi possível entender e justificar o surgimento do ofício de santeiro na região e a ligação das manifestações culturais com a religiosidade. O contexto econômico que relegava a região sul em geral, e o estado de São Paulo em particular, a uma condição de pobreza extrema da sua população, conformou a sociedade caipira e a alijou da riqueza futura que seria produzida no contexto das lavouras de café no século XIX.

A progressiva importação de imagens sacras de Portugal nos séculos XVIII e XIX, com o aumento do poder aquisitivo da sociedade paulista e das elites do Vale do Paraíba paulista, teve grande destaque na configuração da religiosidade católica de então. Porém, essa produção se manteve inacessível à população camponesa do interior do estado de São Paulo, o que a levou a buscar alternativas mais módicas para estruturar seus rituais de culto aos santos.

As imagens Paulistinhas foram, portanto, produzidas pelo e para o povo de baixo poder aquisitivo, para quem a adoração de imagens era considerada como essencial na estruturação da vida religiosa. Porém, as imagens desse estilo camponês de arte popular expressam as condições de pobreza dos produtores e consumidores, e por isso não possuíam as mesmas qualidades estéticas de exuberância e luxuosidade daquelas trazidas de Portugal ou das esculturas sacras produzidas pelo barroco mineiro.

As características das Paulistinhas evidenciam a singeleza e a ingenuidade, historicamente associadas à identidade social da população pobre e miscigenada da região do Vale do Paraíba paulista. Além das imagens utilizadas para o culto coletivo, produzidas por santeiros “eruditos” (ETZEL, 1973), as Paulistinhas passaram a ser produzidas na região por santeiros “populares”, tornando-se parte da imaginária doméstica dos empobrecidos.

Uma das prováveis razões para o relativo esquecimento do saber-fazer e do abandono das Paulistinhas como objetos de devoção popular pode ser a sua identificação com o período e a situação de miséria vivida pela região que hoje integra o Estado de São Paulo. Sabe-se que a historiografia oficial e a produção da memória oficial tentaram produzir uma

imagem heroica do passado daquele que se tornaria, a partir do século XIX, um dos mais ricos estados do Brasil. Talvez, isso possa ser demonstrado em comparação com as produções do estilo barroco mineiro.

O estilo Barroco foi evidenciado em contexto nacional devido a sua relação com a grande riqueza do ciclo do ouro no período colonial, em Minas Gerais. Nesse período, a representação da religiosidade estava relacionada a atributos de luxuosidade e exuberância, evidentes nas arquiteturas monumentais e nas imagens sacras repletas de adornos. Porém, toda essa riqueza estava restrita a uma pequena parte da sociedade, da qual a cultura caipira e, por extensão, as Paulistinhas, não estavam inseridas.

Dessa maneira, podemos considerar a probabilidade de que a relação do Barroco com a grandiosidade e a riqueza do ciclo do ouro explique a sua presença na memória coletiva nacional. Não podemos ignorar que o momento de opulência repentina nas Minas Gerais foi sucedido por um período de decadência econômica, o que também ajuda a explicar a preservação da memória barroca, afinal a quase totalidade da produção arquitetônica e artística daquele período sobreviveu ao longo do tempo.

Por outro lado, no estado de São Paulo, esse processo aconteceu de maneira contrária. O longo período de pobreza crônica da região foi sucedido por um processo intenso de desenvolvimento econômico, contribuindo para o apagamento (destruição), material e simbólico, da memória coletiva da situação de relativa precariedade econômica.

Nas últimas décadas, porém, talvez por um processo de revisão impulsionado pelas decepções correlacionadas ao estilo de vida moderna e às contradições do progresso econômico, aquelas características antes negadas pela memória paulista oficial, passaram a receber um novo tratamento de setores artísticos e culturais locais. As Paulistinhas históricas passaram a ser reconhecidas como obras de arte, em que as propriedades da identidade caipira, vinculadas à ideia de simplicidade e ingenuidade, passaram a ser valorizadas. Atentos à reconfiguração axiológica dos significados da arte popular tradicional e, muito provavelmente, suscitados por colecionadores de arte, os santeiros de barro cozido procuram evidenciar os atributos da rusticidade e da ruralidade em suas práticas artesanais.

Mas, evidentemente, a produção inspirada por estilos e valores tradicionais não significam a reprodução fiel do estilo das imagens de santos Paulistinha. Por exemplo, o colaborador Magela, como visto, acredita que as imagens sacras representam o contexto histórico em que elas foram produzidas. Assim, ele afirma que suas produções não têm qualquer intuito de reproduzir as Paulistinhas de maneira exata, pois não faria sentido na

atualidade. Segundo Magela, desde o século XVIII, se têm notícias de imagens do estilo Paulistinha entre nós, porém, são raros os estudos sobre o tema, o que o reforça ainda mais o seu “esquecimento”. A maioria da sociedade desconhece existência dessas imagens. Dessa maneira, o colaborador acredita ser sua missão levar ao conhecimento da sociedade a existência do estilo Paulistinha e a sua ligação com a cultura caipira, pois mesmo não fazendo parte da memória coletiva e do uso cotidiano, inspiram e motivam santeiros de barro da região.

Ao analisarmos as produções dos colaboradores percebemos que, mesmo possuindo motivações diferentes, todos remetem a um passado imaginado e uma tradição inventada, buscando legitimidade com a identidade que acreditam representar o contexto em que se encontram inseridos. Tal fato também pode ser compreendido como uma ação que propõe a tentativa de se manter viva a prática artesanal de se confeccionar imagens sacras em barro cozido enquanto suporte de uma religião tradicional.

Na nova configuração de diversidade religiosa da modernidade e de racionalização da cultura, a liberdade de crença e o trânsito religioso podem significar indecisão e ambiguidade. A ação individual frente aos assuntos religiosos, a disputa institucional das religiões e a autonomia das esferas da vida em relação ao controle moral tradicional, podem promover uma busca de recomposição da segurança via a construção da identidade ancorada em valores da tradição religiosa – ainda que a experiência religiosa dos santeiros não passe por uma conversão ou institucionalização. Projeta-se uma tradição religiosa sem amarras institucionais, abertas ao controle e desejos individuais. Essa pode ser uma hipótese para a remissão que os quatro santeiros entrevistados fazem à tradição de se produzir e cultivar santos.

A pluralização das religiões, cada uma com sua prática e ritualística peculiar - que nem sempre envolve culto a imagens; as transformações da modernidade, do cotidiano da sociedade e as mudanças estruturais das famílias; a maior oferta de objetos devocionais industrializados, comercializados em lojas, shoppings e demais espaços públicos; todas essas transformações advindas da modernidade interferem na sociedade como um todo, inclusive no cotidiano e nas práticas sociais dos sujeitos. E isso também poderia justificar a escassez atual do ofício de santeiro.

Percebe-se que os colaboradores da pesquisa também estão se adequando à modernidade e à religiosidade atual. Ainda que não tenham uma frequência institucional, todos os colaboradores mantêm uma ideia de religiosidade e representam as imagens de santo

como símbolos e objetos importantes para a religiosidade contemporânea. Assim, os colaboradores estão se adequando e estabelecendo um diálogo com a demanda, seja quando agem segundo os interesses financeiros, seja segundo os valores de preservação dos valores que acreditam ser a tradição religiosa do Vale do Paraíba.

A partir da análise das produções dos colaboradores desta pesquisa, podemos perceber que as peças desses santos trazem aprimoramentos técnicos, estéticos e artísticos, o que nos evidencia que as modificações decorrem de acordo a motivação de cada um dos santos. Em virtude das particularidades das imagens confeccionadas artesanalmente pelos santos, suas obras acabam sendo únicas, feitas individualmente pelos artistas que se empenham na técnica e no investimento orientado a cada uma delas.

Cada um dos santos colaboradores desta pesquisa atribui um significado e um sentido diferente para suas produções e, conseqüentemente, para suas ações. Logo, podemos compreender que a ação social é também cultural e possui significado relevante tanto para quem as pratica, quanto para aqueles que a observam ou interagem com suas conseqüências.

O mercado capitalista e sua reorganização contemporânea tende à homogeneização. Tal fato neutraliza o gosto pessoal, substituindo objetos peculiares produzidos artesanalmente por produtos industriais padronizados. Também se padronizam os hábitos particulares, as suas crenças e representações iconográficas, dando lugar a um sistema centralizado em que as feiras e as praças cedem lugar para supermercados, lojas e shoppings. Todas essas características que compõem a modernidade se distanciam do universo dos santos, o que nos leva a concluir o porquê da escassez deste ofício.

Percebemos, entre os nossos colaboradores, tendências diferenciadas em relação ao ofício de santo. De um lado estão os colaboradores Atila, Magela e Geraldo que se autointitulam como santos e buscam manter costumes e tradições relacionadas ao ofício, mesmo que de maneiras diferenciadas. Já Rafael se denomina como artista e produz em função de atender a uma demanda, um público; preocupa-se em expor suas obras, em ser visto e ser reconhecido como artista. Apesar das características diferenciadas, ambos são de grande importância para a perduração do ofício de santo na atualidade, pois o simples fato de ainda considerarem a produção de santos como uma temática de suas produções, já demonstram características de memória social, memória coletiva e identidade, ainda presentes na sociedade.

As expressões contidas na vida religiosa envolvem fé, crenças, ritualísticas, além de um vasto conjunto de práticas comportamentais, que dialogam constantemente com a

sociedade na qual se manifestam, e assim, também estão em constante processo de transformação.

Esse contexto da pós-modernidade, das identidades múltiplas e das traduções, não é o mais apropriado para tecer tipologias, como Weber fez. Apesar de sua ressalva de que os tipos ideais não existem na realidade concreta, pode-se concluir que o contexto em que Weber produziu a sua proposta, as identidades e as orientações das ações não eram tão fragmentadas e dinâmicas. Dessa maneira, novamente ressaltamos que a associação dos colaboradores aos tipos ideais propostos pelo autor trata-se apenas de possibilidades, pois nenhum sentido é fixo, podendo variar sua função de acordo com a ação, valores e sentidos atribuídos pelo próprio sujeito.

A memória que os artistas buscam proteger refere-se a um passado possível e vincula-se à tradição enquanto a presença desse passado interpretado e traduzido. Para a permanência da tradição, ela precisa ser negociada constantemente no diálogo com as experiências e interesses presentes. Assim, o trabalho dos santeiros da atualidade possui uma grande importância de buscar manter viva uma determinada prática tradicional.

Dessa maneira, cabe à temática desta pesquisa uma continuidade relacionada à problematização da possibilidade de patrimonialização das imagens Paulistinhas. Como foi identificado, os discursos sobre a valorização e manutenção da tradição religiosa local, independente de suas motivações, foram sempre acompanhados por práticas de “atualização” da produção de imagens de santos. Preservar no caso dos santos de barro é inovar dialogando com o contexto presente. Se isso se confirmar, qual seria o sentido da ação dos agentes públicos na patrimonialização da prática? O próprio conceito de patrimonialização tem enfatizado recentemente o registro dos modos de fazer e não os resultados materiais (produtos culturais), salientando que mesmo as “artes de fazer” variam, como esta pesquisa revelou a respeito de um caso concreto. Se as práticas culturais são tão cambiantes e circulares, se elas envolvem uma pluralidade de lógicas de ação, se são continuamente ressignificadas, o que uma ação de registro oficial poderia significar para além da imobilidade do saber-fazer tradicional (isto é, nesse caso, do passado)? Quais os critérios para selecionar as práticas remanescentes (ou adormecidas) que merecem a promoção do estado?

Essas decisões deveriam ser reservadas à dinâmica social e ao empreendimento de alguns artistas ou colecionadores? Ou esse é o papel dos órgãos públicos de preservação do patrimônio cultural? Essas questões surgiram ao longo da pesquisa, sobretudo, quando se percebeu a dificuldade de relacionar de forma objetiva e inequívoca as práticas presentes e

passadas, ao mesmo tempo em que se reconhecia que essa conexão, que dificilmente seria estabelecida, é a parte fundamental da atividade de produção de santos. Se existisse ou não, ela seria “inventada” segundo os interesses dos artistas, sejam eles racionais com relação a vantagens econômicas ou a valores religiosos e identitários tradicionais, sejam pelo hábito familiar ou pela recordação afetiva de um antepassado.

REFERÊNCIAS

- ABIB, P. R. J. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2017.
- ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. 2 ed. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- ALCANTARA, A. *Paulistinhas: Imagens sacras, singelas e singulares*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2008.
- ALVES, C. P., et al. Na trilha da identidade cultural: apontamentos teórico-metodológicos em pesquisa de políticas públicas culturais e educacionais. *Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional*, v. 3, n. 4, 2008.
- ANDRADE, M. de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- ANDRADE, W.L. Catolicismo Popular Enquanto Expressão Da Cultura Popular: Práticas e Apropriações em Quirinópolis (GO). *Democracias e ditaduras em um mundo contemporâneo*. UFMS/ CPAQ. Aquidauana, MS, 2014 Disponível em: http://www.encontro.ms.anpuh.org/resources/anais/38/1411224827_ARQUIVO_CATOLICISMOPOPULARENQUANTOEXPRESSAODACULTURAPOPOPULAR.pdf Acesso em: 25 set.17.
- ANDRADE, S. R. O culto aos santos. A Religiosidade Católica e seu Hibridismo. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPHU. Ano III, n.7, p. 00000000000000000000, maio, 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4025/rbhranpuh.v3i7.30331> Acesso em: 26 set. 2017.
- ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ARGAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BARROS, J. M., OLIVEIRA, M. J.J. (Org). *Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011.
- _____.(Org). *Cultura, diversidade e os desafios do desenvolvimento humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- _____. *Cultura, memória e identidade contribuição ao debate. Cadernos de História*. Belo Horizonte: PUC Minas, p. 31- 36, 1999.
- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1979.

- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BECKER, H. S. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1999.
- BEOZZO, J. O. Irmandades, Santuários, Capelinhas de Beira de Estrada. *Revista Eclesiástica Brasileira (REB)*, Petrópolis, Vozes, v. 37, p. 0000000000000000, dez 1977.
- BHABHA, H. K. The vernacular cosmopolitan. In: DENNIS, F.; KHAN, N. (Orgs.). *Voices of the Crossing*. Londres: Serpent's Tail, 2000.
- BOTELHO, I. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, Abr./Jun. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011. Acesso em: 28 dez. 2017.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOSI, E. Tempos vivos e tempos mortos. A substância social da memória, p. 23-25. 2003.
- BOSI, A.; DE BRITO, A. C. *Cultura brasileira*. Editora Ática, 1985.
- BRANDÃO, C. R. Viver de criar cultura, cultura popular, arte e educação. *Linguagens Artísticas da Cultura Popular*, v. 1, p. 11-22, 2005.
- _____. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Plantar, Colher, Comer*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- BRUSADIN, L. B. A cultura e a tradição no imaginário social: ação simbólica no patrimônio e no turismo. *Revista Turismo y Desarrollo local*. Vol.7, nº 17, diciembre/desembro 2014.
- BUORO, A. B. Percursos do olhar: artes plásticas rumo ao interior. In: Terra Paulista: histórias, arte, costumes – Vol. 3: *Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. São Paulo: CENPEC (Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária) / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um breve histórico. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas Culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, p. 9-21, 2005.
- CANCLINI, N.G. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Ed.7. reimp- São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2015.
- CANCLINI, N.G. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

CÂNDIDO, A. *Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o Caipira Paulista e a Transformação dos seus Meios de Vida*. 7.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.

CAPANEMA, G. Rodrigo, espelho de critério. In: CAPANEMA, G. *A Lição de Rodrigo*. Recife: Amigos do DPHAN, 1969.

CAPPELLE, M. C. A.; MELO, M. C. O. L.; GONÇALVES, C. A. Análise de conteúdo e análise de discurso nas ciências sociais. *Organizações Rurais & Agroindustriais*, [S.l.], v. 5, n. 1, abr. 2011. em: <<http://200.131.250.22/revistadae/index.php/ora/article/view/251/248>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

CARVALHO, J. M. O Brasil e seus nomes. *Revista História*. Edição nº 122, Novembro de 2015. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-brasil-e-seus-nomes> . Acesso em: 23 mai.2016.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 7.ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Edusp, Ed. Itatiaia. Coleção Reconquista do Brasil, 2. série, vol. 151, 1988.

CASTRO, A. H. F. de. *Projeto de revitalização do Museu Carl Friedrich von Martius: Subsídios históricos*. 1997.

CASTRO, C.; O'DONNELL, J. *Introdução às Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

CASTRO, M. L. V.; FONSECA, M. C. L. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CHAUÍ, M. *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIZZOTTI, A. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

CHOAY, Françoise. Monumento e Monumento Histórico. In: *A alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

COHN, G. *Max Weber: sociologia*. São Paulo: Ática, 1979.

_____. Introdução. In: WEBER, M. *Ensaio de sociologia*: Rio de Janeiro. Zahar, 1982.

CIAMPA, A. C. *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DAMATTA, R. A dualidade do conceito de cultura. *O Estado de São Paulo*. 19 de maio de 1999. caderno 2, p. 7.

DESLANDES, S. F.; CRUZ NETO, O.; GOMES, R.; MINAYO, M. C. S. (Org.). *Pesquisa social: Teoria, método e criatividade*. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

DUBAR, C. Para uma teoria sociológica da identidade. In: DUBAR, C. *A socialização*. Porto: Porto Editora. 1997.

ETZEL, E. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo. Melhoramentos. Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução*. São Paulo. Melhoramentos. Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica*. São Paulo. Melhoramentos e Editora da USP, 1971.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora da UnB, 2001.

FLICK, U. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3a ed., São Paulo: Artmed, 2009.

FRANCISCO, L. R. A gente paulista e a vida caipira. In: Terra Paulista: histórias, arte, costumes – Vol. 2: *Modos de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos*. São Paulo: CENPEC (Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária) / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

FREUND, Julien. *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GALLOIS, D. T.(Org.). *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. Macapá: Petrobrás, Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena, 2006.

GAULEJAC, Vincent de. *Gestão como doença social : ideologia, poder gerencialista e fragmentação social*. São Paulo: Ed. Ideias e Letras, 2007.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. 1 ed., Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS Anthony, 1995, *As consequências da modernidade*. Oeiras, Celta Editora.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1999

GOLDENBERG, M. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GOMES, J. V. L.; MAGALHÃES, R. F. Max Weber e a racionalidade: religião, política e ciência. *Teoria e Cultura*, v. 3, n. 1 e 2, 2011. Disponível em: <https://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/article/view/1126> Acessado em: 23 nov.2017.

GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002.

HABERMAS, J. *Consciência moral e agir comunicativo*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, S. Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. *Matrizes*, v. 10, n. 3, p. 47-58, 2016. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/1430/143049794004/>. Acesso em: 20 abr. 2017.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & realidade*, v. 22, n. 2, p. 13- 45, 1997.

HAGUETTE, T. M. F. *Metodologias Qualitativas na Sociologia*. 3 ed. Petrópolis: Ed Vozes, 1992.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, A.B. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 5 ed. Positivo Editora, 2010.

IANNI, O. *Uma cidade antiga*. Campinas, SP: Unicamp, 1988.

ITURRA, R. *Fugirás à escola para trabalhar a terra*. Lisboa, Portugal: Escher, 1990.

LAKATOS, E.M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LEAL, L. A. M. Memória, rememoração e lembrança em Maurice Halbwachs. *Revista linguasagem*, edição, v. 18, p. 01- 08, 2012. Disponível em: <http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao18/artigos/045.pdf> Acesso em: 29 set. 2017.

LE GOFF, JACQUES. *História e memória*. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

_____. Patrimônio histórico, cidadania e identidade cultural: o direito à memória. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1997.

LE MOS, C. A. C. *O que é patrimônio histórico*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2013.

LOBATO, J.B.M. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

LOPES, C. H. A. F.; JORGE, M. S. B. Interacionismo simbólico e a possibilidade para o cuidar interativo em enfermagem. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, Brasil, v. 39, n. 1, p. 103-108, mar. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/reeusp/article/view/41442>. Acesso em: 05 ago. 2016.

MASCELANI, A. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad/Museu Casa do Pontal, 2002.

MANZINI, E. J. Considerações sobre a entrevista para a pesquisa social em educação especial: um estudo sobre análise de dados. In: JESUS, D. M.; BAPTISTA, C. R.; VICTOR, S. L. *Pesquisa e educação especial: mapeando produções*. Vitória: UFES, 2006, p.361- 386.

MARIANO, N. F. *O lugar do caipira no processo da modernização*. *GEOUSP: Espaço e Tempo (Online)*, n. 10, p. 127-135, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/123610>Acesso em: 30 set. 2017.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MESQUITA, F. A. A veneração aos santos no catolicismo popular brasileiro: uma aproximação histórico-teológica. *Revista Eletrônica Espaço Teológico*, v. 9, n. 15, p. 155-174, jan/jun, 2015. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleiteo>. Acesso em: 13 nov. 2017.

MINAYO, M. C. de S. *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas, SP: UNICAMP, 1994.

MORAES, L.F. R.; MAESTRO FILHO, A. D; DIAS, D. Vieira. O paradigma weberiano da ação social: um ensaio sobre a compreensão do sentido, a criação de tipos ideais e suas aplicações na teoria organizacional. *Revista de Administração contemporânea*, v. 7, n. 2, p. 57-71, 2003. Disponível em:http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-65522003000200004&script=sci_arttext Acesso em: 24 nov. 2017.

NEMER, J. A. *A mão devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

NOGUEIRA, A.G.R. *Inventário e patrimônio cultural no Brasil*. História. São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, P. A. R. “Pequenos Santos”: uma devoção familiar. *PLURA- Revista de Estudos de Religião*, vol. 2, nº 1, p. 80- 100, 2011.

ORTIZ, R. *Anotações sobre religião e globalização*. Análisi: quaderns de comunicació i cultura, n. 29, p. 81-102, 2002.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricas*, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricas*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RUBIM, A. *Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbinoRubim.pdf> . Acesso em: 15 nov. 2017.

SANTAELLA, L. *A cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTOS, D. M. *Os sentidos da patrimonialização no processo de reconstrução de São Luiz do Paraitinga*. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Humano. Universidade de Taubaté. São Paulo, 2016.

SANTOS, A. *Tradições populares e resistências culturais: políticas públicas em perspectiva comparada*. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHUNK, R. *Frei Agostinho de Jesus e as Tradições da imaginária Colonial Brasileira Séculos XVI- XVII*. 1ed. São Paulo: Editora UNESP-Cultura Acadêmica, 2013.

SILVA, A. L. *Faces de Maria: catolicismo, conflito simbólico e identidade - Um estudo sobre a devoção a Nossa Senhora de Schoenstatt na cidade de Ubatuba* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2003.

SILVA, A. L., *A conveniência da cultura popular: um estudo sobre pluralidade de domínios, danças devocionais e a ação dos mestres no Vale do Paraíba*. Tese (Doutorado)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, 2011.

SILVA, K. V. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

TEIXEIRA, J. G. et al. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS, UnB, 2004.

TIRAPELI, P. *Igrejas paulistas barroco e rococó*. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

TURINO, C. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. 2.ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

TURNER, J. H. *Sociologia Conceitos e Aplicações*. São Paulo: Ed Markon, 2005.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2000.

VILELA, I. *Cantando a própria história*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2011.

WEBER, M. *Ensaio de sociologia*: Rio de Janeiro. Zahar, 1982.

WEBER, M. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 3 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

APÊNDICE I - OFÍCIO

Taubaté, _____ de _____ de 2016.

Prezado (a) Senhor (a)

Somos presentes a V. S. para solicitar permissão de realização de pesquisa pela aluna Vivian Campos, do Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté, trabalho a ser desenvolvido durante o corrente ano de 2016/2017, intitulado “Os Santeiros de barro cozido do Vale do Paraíba paulista: práticas artesanais e identidades sociais”. O estudo será realizado com dois santeiros de barro cozido, do Vale do Paraíba, sob a orientação do Prof. Dr (a). André Luiz da Silva.

Para tal, serão realizadas entrevistas semiestruturadas por meio de um instrumento elaborado para este fim, junto à população a ser pesquisada.

Ressaltamos que o projeto da pesquisa passou por análise e aprovação do Comitê de Ética em pesquisa da Universidade de Taubaté e foi aprovado sob o CEP/UNITAU nº ____/____ (ANEXO ____).

Certos de que poderemos contar com vossa colaboração, colocamo-nos à disposição para mais esclarecimentos no Programa de Pós-graduação em Educação e Desenvolvimento Humano da Universidade de Taubaté, no endereço Rua Visconde do Rio Branco, 210, CEP 12.080-000, telefone (12) 3625-4100, ou com Vivian Campos, telefone (12)991175466, e solicitamos a gentileza da devolução do Termo de Autorização da Instituição devidamente preenchido.

No aguardo de sua resposta, aproveitamos a oportunidade para renovar nossos protestos de estima e consideração.

Atenciosamente,

Edna Maria Querido Oliveira Chamon
Coordenadora do Curso de Pós-graduação

APÊNDICE II – INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS

Roteiro de entrevista:

Iniciar a gravação com nome, data de nascimento, cidade, profissão do entrevistado/colaborador e o motivo pelo qual começou a produzir santos.

Em seguida, esclarecer que a entrevista será gravada para uso em pesquisa e que a cessão da mesma implica em autorização para uso exclusivo em pesquisa (apresentar e explicar TCLE).

1. Solicitar que o colaborador exponha como começou a produzir santos de barro.
(Coletar dados sobre idade ou período da vida em que começou a produzir, motivações iniciais e mudanças posteriores, tanto da motivação quanto do objeto de produção; como ele iniciou e como foi se modificando, e em que períodos de sua trajetória pessoal e coletiva).
2. Solicitar que o colaborador exponha quais relações estabelece com sua produção.
(Coletar dados sobre todo o processo de produção, desde a obtenção do barro até a venda do produto final).
3. Solicitar que o colaborador exponha o como ele vê sua profissão/ ofício de santeiro (se essa visão sempre foi a mesma, ou mudou durante o tempo).
4. Solicitar que o colaborador exponha como define suas produções (coletar dados sobre como ele seleciona a temática a ser produzida).
5. Solicitar que o depoente exponha se estabelece correspondências entre seu ofício com datas, acontecimentos, ou pessoas, em sua trajetória de vida (saber como registra essas correspondências: se nos objetos, na memória, em diários, em arquivos, etc.).
6. Perguntar ao colaborador quais suas motivações para se produzir santos de barro.

7. Perguntar se o colaborador poderia citar alguma referência artística que influencia no seu trabalho. (Saber se ele conhece algum outro santeiro ou artista e de quem recebeu as influências que norteiam o seu trabalho).

8. Perguntar o que o colaborador conhece sobre as Paulistinhas. O que entende por patrimonialização em geral e se as Paulistinhas devem ser patrimonializadas? (Saber a concepção de patrimônio/patrimonialização [material-imaterial] e como a patrimonialização das Paulistinhas poderiam ocorrer e por que).

9. Explorar alguma referência importante que tenha surgido durante a entrevista para discutir os processos de patrimonialização em que o colaborador esteja envolvido.

APÊNDICE III – Entrevistas

Nome: Geraldo Magela dos Santos

Profissão: Artista plástico

Grau de instrução: Ensino Médio

Data de Nascimento: 20/06/1966

Área de atuação: Oficinas, palestras, formação de professores, produção individual.

QUESTÕES	RESPOSTAS
<p>Como você começou a produzir, como foi a sua história de produção, como você entrou nesse meio de produzir alguma coisa... sua história com a cerâmica.</p>	<p>Bom... eu começo a me interessar pelo universo da argila e da cerâmica aproximadamente com 14 / 15 anos. Eu morava em Santa Branca e lá nós tínhamos uma olaria de tijolos. E a partir da olaria a gente, quando precisava de argila ia até lá buscar ... então a gente ganhava inclusive um pedaço de argila... e nesse contato com a argila, por conta de uma exposição que existiu no antigo posto do.... era um órgão do governo federal ligado a educação o Mobral ... o Mobral tinha um posto cultural em Santa Branca ... e haveria ali uma exposição... de vários produtos de pessoas de Santa Branca e tal... e a diretora do Mobral , que as pessoas chamavam ela de Santinha Pacheco, filha de um fotógrafo antigo de Santa Branca ... então ela me convidou para participar e eu modeliei uma cabeça e um.... Visconde de Sabugosa.</p>
<p>Com quantos anos isso?</p>	<p>Devia ter uns 14 anos ... mais ou menos.... E ai ... Coloquei aquilo em exposição... é.... não é que eu fui elogiado.... Mas, as pessoas sabiam.... Passaram a saber que eu gostava disso.... Depois continuei mexendo com o barro.... Nessa época mudou-se para Santa Branca um mestre ceramista que era o Mestre Silvio ... e ai eu fiz amizade com ele por conta da casa do artesão ... que foi fundada uns 3/ 4 anos depois ... E eu já tinha ai uns 17/ 18 anos mais ou menos ... e com o mestre Silvio eu conheci o forno, as técnicas de queimar, o torno, os macetes da argila, a coleta da argila do brejo, a decantação, a limpeza.... Aquele beneficiamento que é feito na instrusora ... então com o Silvio eu conheci a ...a cerâmica propriamente e indo quase que todo dia no ateliê dele... não era exatamente um ateliê... era uma oficina de produção de vasos... ele tinha vindo de Ourinhos e na ocasião ele já tinha 50 anos de ofício de ceramista... ele começou acho que perto dos 8 anos de idade... então ele tinha... sei lá... 58 anos na época né... nessa ocasião perto dos meus 17/ 18 anos eu recebi um convite para criar uma peça para a exposição que ia acontecer em São Paulo, na SUTACO, que era ... cujo nome era “O pavão, almas vaidosas do barro” ... pela SUTACO.. e ... então eu fiz uma peça com vários pavões, inspirado no conjunto de origem chinesa.... Quer dizer... a concepção era de origem chinesa mas o tema era o pavão do Vale do Paraíba...e... logo em seguida... eu fui convidado para participar do Salão de Presépios de Jacaré.</p>

<p>Você ainda morava em Santa Branca?</p>	<p>Sim... ainda morava em Santa Branca.... Depois o salão de presépios de Matão... onde eu fui por duas vezes premiado... e aí começou uma produção na linha de presépios ... perto dos 20 anos mais ou menos eu fui convidado a ministrar aulas de cerâmica em um projeto que existia aqui em Jacareí que era o projeto PASEN... e ali eu construí forno, dei aula de cerâmica figurativa e decorativa...a....e ali eu começo a olhar mais especificamente para a Paulistinha.... Então, eu já conhecia Paulistinha, mas é em 1987/ 88 que eu efetivamente começo a olhar mais para esse assunto.</p>
<p>Então..., mas o que te chamou a atenção para esse lado dos santos?</p>	<p>Não.... Por exemplo ... como eu já conhecia ... via nas capelas, nas encruzilhadas, enfim... nas capelinhas em beiras de estrada.... Aquilo me chamava a atenção porque eu sabia que aquilo era de cerâmica...a partir do momento que eu próprio tinha um forno, ai eu resolvo olhar para o fazer, então aquilo que era só uma admiração passa a ser um interesse ... de confecção.</p>
<p>Mas assim... a sua produção ela é ... qual a temática do todo? É só voltada para santos ou não?</p>	<p>Não... nesse período era potes, figuras e santos.</p>
<p>E hoje?</p>	<p>Hoje ela está mais nos santos ... embora a produção propriamente ... ela não está como foco.</p>
<p>Hoje o foco seria mais a pesquisa?</p>	<p>Seria mais a pesquisa e a divulgação ... talvez divulgação e pesquisa... pesquisa e divulgação.</p>
<p>Mas você se considera um Santeiro?</p>	<p>Eu me considero né... porque juntamente com a Paulistinha tenho outras vertentes de Arte sacra e religiosa... aliás.... Arte religiosa popular... que passa aí pelos oratórios, divinos de empapelamento ... então, presépio, paulistinha ... divinos, oratórios eles estão dentro do universo do santeiro... a minha carreira dentro da arte popular está extremamente vinculada a arte religiosa.</p>
<p>Mas e os santeiros hoje em dia.... como você vê: você acha que ainda existe bastante santeiros, como que é essa produção?</p>	<p>Eu vejo que existem muitos santeiros, principalmente em barro né... só que Eu discordo um pouco... por exemplo... eu conheço uns 3 ou 4 santeiros nacionalmente conhecidos... que reproduzem santos com uma linguagem barroca...por que? ... por dois motivos... primeiro que o barroco é um estilo que está impregnado na alma do brasileiro né... e segundo que é uma expressão rica da nossa cultura.... Mas com o que eu discordo né?? ... são poucos santeiros... ou muito poucos ... que é..... Fazem uma releitura do santo para os tempos contemporâneos... então assim... não sei se eu uso o verbo irritar... porque isso me irrita um pouco.... Essa não descoberta de outros estilos ... o barroco é importante..., mas ele é barroco lá no barroco... não faz muito sentido produzir nos tempos de hoje um santo barroco.</p>

<p>Então o que você está me falando é que falta um pouco de identificação do artista com a peça</p>	<p>Com a peça, com o lugar que ele vive, com o tempo em que ele vive...por exemplo... quando a gente fala de Paulistinha... a paulistinha existiu para aquele tempo, para aquele povo, para aquela cultura né... é um santo que se você olha para figurinha você diz... o paulista era isso daqui ... então é o retrato do paulista do Vale do Paraíba do século XIX.</p>
<p>E como você olha a sua produção? Qual a leitura que você faz da sua produção?</p>	<p>Então... quando eu penso na paulistinha eu só me ateno. Primeiro a imaginação que eu tenho sobre um santo... é... um estilo que é o meu, que eu não tento copiar uma paulistinha ao pé da letra.... E ao que é canônico para ela.. Ou seja, cônica e furada... eu sigo isso né.... A estética paulistinha mas com a minha interpretação do mesmo santo... inclusive com cores... mais fortes ... tintas contemporâneas... eu não me ocupo por exemplo de tentar ficar chegando naquela tinta ... porque aquela tinta é própria daquele tempo... então eu diria que eu me ateno a tradição enquanto referência e não enquanto escravidão [risos].</p>
<p>E você tem uma coleção sua?</p>	<p>Eu já tive mais Paulistinhas... me desfiz de muitas ... depois readquiri algumas outras ..., mas assim... quando eu tive as Paulistinhas eu quis ter para entender ela de perto ..., mas não me considero um colecionador fanático... então assim... enquanto eu precisava sentir aquela peça eu tive... depois aquilo passou e eu vendi.</p>
<p>E como você vê as Paulistinhas? O que você acha de tornar ela ou não patrimônio... como você enxerga tudo isso</p>	<p>Eu acho que a paulistinha ela demanda dois ou três movimentos... primeiro Ser divulgada ... na experiência que eu tive o ano passado em dar palestra no Vale do Paraíba eu percebi, constatei que ela é uma total desconhecida da comunidade como um todo ... ela é muito conhecida, assim como é objeto de estudo nos nichos especialistas, mas ela é desconhecida pelo povo... então assim, o primeiro passo é tornar conhecida para a comunidade vale paraibana e a comunidade paulista... e brasileira... porque não né.... Segundo... é.... Encontrar veículos e informação permanente desse fazer.... e terceiro... encontrar uma espécie de tombamento... de validação... por exemplo, eu fiquei sabendo... nessas idas e vindas ai do ano passado ... aliás, foi em Londrina que eu fiquei sabendo disso ... que a paulistinha até hoje ela não é considerada no meio acadêmico um estilo próprio brasileiro... então, assim... ela tem tudo para ser um estilo, mas ela não é reconhecida oficialmente como uma paulistinha ... então assim, se existe uma providencia no meio acadêmico... seria... reconhece-la como estilo... assim como tem o barroco, o clássico dentro da cultura brasileira é necessário que ela seja reconhecida ... ela tem forma própria, iconografia própria, tem todos os requisitos para ser um estilo... é única no Brasil.. é única específica do Vale do Paraíba... única no estado de São Paulo e única no Brasil ... demandaria espaços né.</p>

<p>E o que você entende como patrimônio? Como você define essa “coisa” de patrimônio?</p>	<p>Olha... antes de tudo patrimônio é algo que é importante ... é importante para um lugar.... Uma comunidade, uma região, um estado, um país... no Brasil onde a gente tem uma compreensão muito ruim, muito falha do que é importante e do que não é importante né.... Então, a postura do brasileiro para aquilo que ele herdou do passado é muito negligente... então as iniciativas que existem de patrimoniar alguma coisa ... na minha opinião elas são ainda muito insatisfatórias, tímidas, demoradas e insuficientes (risos) ..., mas assim, para mim... o patrimônio é antes de tudo algo que tem uma importância específica</p>
<p>E o que você acha que mudaria patrimonializando as Paulistinhas?</p>	<p>Eu acho que colocaria a paulistinha em um lugar de dignidade, porque, por exemplo, ela já não é muito... apreciada por ser uma expressão da comunidade pobre do Vale do Paraíba né... porque existe também uma corrente de pensamento.... Ou uma corrente mal interpretada de pensamento do patrimônio, que patrimônio é só aquilo que veio dos barões, dos magnatas, da casa dos Matarazzo, a casa do senhor de engenho, enfim.... ao passo que existem outras coisas muito mais vivas que são importantes ... então por exemplo, tornar a paulistinha um patrimônio do Vale do Paraíba e do povo paulista ou do povo brasileiro é colocar essa expressão popular num lugar de dignidade ... porque em termos... de elegância pré determinada ela é uma coitadinha né (risos) ... mas é uma coitadinha que foi produzida durante 120 anos ... que você encontra em um circuito de várias cidades dentro de um estado, teve alguns nomes de santeiros importantes né ... então ela não é uma coisa qualquer... ela tem a sua dignidade.</p>
<p>E quem você considera um santeiro importante, uma referência na produção de Paulistinhas que interfere também na sua produção</p>	<p>Bom, Dito Pituba é inegável. Não tem como falar de paulistinha sem falar do Pituba. Pela vasta produção que ele teve e por ele ter sido o último santeiro desse ciclo né. Lamentavelmente a gente não tem muitos nomes, nem muitas histórias né.... Então o Pituba é o único que a gente tem como citação né.... E graças também ao trabalho do Etzel é que a gente tem acesso a essa preciosidade.</p>
<p>Você não conhece nenhum outro autor que escreveu sobre as Paulistinhas além do Etzel?</p>	<p>Maia... na verdade são quatro escritores.... tem... Rafael Schunk... tem... eu teria que olhar o nome deles aqui ... bom depois eu passo para você ... bom são 4 historiadores que falam da importância das Paulistinhas ... os últimos três falam, obviamente a partir da pesquisa do Etzel ... o Etzel é o pilar central e os outros três acrescentaram saberes... os outros dois que eu tenho citado no livro... espera ai [se levanta e vai pegar o livro]... então nós temos o Carlos Lemos, que já é um senhor, pesquisador, que acrescenta informações a partir do Etzel ... nós temos o Rafael Schunk que é um pesquisador bem jovem da UNESP e temos ainda...um outro pesquisador que é o Ailton Alcantara ele apresentou uma tese de mestrado ou doutorado</p>

	<p>sobre o assunto né... mas até onde eu sei ele não tem uma publicação... então assim, são essas as pessoas que tem um olhar mais aprofundado.</p>
<p>Você acha que hoje ... se você fosse pensar em uma produção atual de santos, como você acha que seria essa produção?</p>	<p>Eu penso em uma produção hoje... eu tenho ideia de produzir ... então, o que eu relataria nessa produção... primeiro eu penso em modelar figuras que representem os paulistas daquele tempo. Então eu chamaria de “os Paulistinhas”... os Paulistinhas seriam bonecos dentro daquela configuração cônica, furada, ocada, mas representando os caboclos daquela época... seria os Paulistinhas que fizeram as Paulistinhas ou os Paulistinhas para quem foram feitas as Paulistinhas. E uma outra ideia seria, ainda respeitando a tipologia paulistinha, criar... sei lá... Figuras santas... não necessariamente o santo A, B ou C ... uma figura humana com algum atributo de conteúdo “santidade”</p>
<p>Você acha que o ofício de santeiro está sumindo ou ele ainda existe?</p>	<p>Eu acho que antes de tudo o santeiro mudou o seu significado na profissão, por exemplo... acho que a maioria dos santeiros que existem hoje, pensando no Brasil, porque eu não conheço outros lugares... os santos que eles produzem são mais para efeito decorativo do que devocional. Então, o santeiro hoje não é um profissional devoto daquilo que ele faz. Ele pode ser devotado ao seu ofício, mas a devoção espiritual possivelmente não existe. Então assim, é lógico que o santo sempre foi para o santeiro seu ganha pão..., mas eu suponho que lá no passado o indivíduo fazia um santo ele tinha o mínimo de ligação espiritual com aquilo. Ele sabia que aquela peça se transformaria em um ícone religioso de adoração, de devoção. O que é diferente por exemplo do santeiro que produz uma imagem, é... com fins decorativos. Então ele por exemplo não precisa se ater aos símbolos do santo, ele pode criar livremente. Então, eu acho que o santeiro ... há uma tendência que ele continue, mas cada vez menos né ... porque o gosto pelo rebuscado, que são esses santos barrocos, etc, ou pós-barroco, ou de leitura barroca, sei lá ... ele também vai chegar uma hora que vai sair do gosto. Eu acredito que como muitos ofícios ele vai também, em algum momento ele deixe de existir.</p>
<p>Mas você acha que o interesse das pessoas que adquiriam Paulistinhas ou qualquer outro tipo de santo, também mudou?</p>	<p>Então, existe a paulistinha no seu contexto original era para fim devocional. Ela era aquilo que é hoje para uma pessoa que vai para Aparecida comprar uma imagem de santo. Então ela compra para rezar para a santa. Então assim, é importante lembrar que a paulistinha existiu naquele período como objeto sagrado, né. Hoje, se ela ainda é produzida ou se ela fosse produzida ela seria objeto de decoração, objeto de registro artístico, um objeto antigo, mas antes de tudo um objeto de arte. Eu não consigo imaginar por exemplo, uma pessoa hoje, com o senso estético que nós temos hoje, rezando para uma paulistinha. Eu acho que mesmo pensando no sentido religioso... caiu um pouco de uso.</p>

Nome: Atila dos Santos José

Profissão: Artista plástico/ Arte educador

Grau de instrução: Superior

Data de Nascimento: 16/07/1988

Área de atuação: Arte educação

QUESTÕES	RESPOSTAS
<p>Atila, primeiro eu queria saber de você como você começou a produzir? Por que você começou a produzir? O que te levou a produzir?</p>	<p>Oh... pela questão da Fêgo , por eu ter passado por todas as vertentes que lá tem e tal, é... foi no acaso que eu conheci o João Branco e nisso fui até o ateliê dele... e não sei o que deu em mim na hora lá, que eu peguei um barro e saiu alguma coisa... Ai ele olhou pra mim e falou assim oh... você só precisa colocar para fora o que você já tem ai dentro... aquela coisa do João Branco de poeta né... ai eu falei ... beleza... então o modo que eu comecei na questão da escultura com a cerâmica, foi com o João Branco no ateliê dele... foi aonde ele me passou o macete de como construir uma obra ... sabe... os toquinhos que ele me deu ... mas só que eu fiquei três meses só, porque eu tinha isso dentro de mim também que eu só precisava saber como, porque eu já sabia ... tanto é que eu fiquei três meses só e foi a hora que eu falei o João, agora eu vou sozinho, eu consigo, ai foi a partir desse momento eu não parei mais, logo em seguida... fui morar na casa do Humberto... fiquei dois anos... ai pronto... ai ele modelava de um lado e eu colocava a peça do lado e os dois iam modelando, então ... e aquele jeito dele espantado de ensinar, de falar, de mostrar de como... e ali eu acabei aperfeiçoando a questão técnica ... então assim... o que eu não tinha , não tive tempo no João Branco, eu tive com o Humberto... então assim, na verdade foi com o Humberto mesmo que eu peguei o amor mesmo pela questão da escultura assim, sabe... e ali dentro disso outras técnicas né... forma, mas foi mais ou menos dessa forma que eu comecei assim... de conhecer todas as vertentes dentro das vertentes da questão das artes plásticas, daí eu escolhi estar dentro da escultura ... mas foi com o João Branco mesmo que eu comecei.</p>
<p>E o barro você consegue aonde?</p>	<p>Então... eu não tenho um local certo. Às vezes eu dou uma pesquisada no solo, que nem, agora eu estou pegando barro lá na olaria em Pinda... que é o bairro cerâmica, que lá tinha uma portadora de terra lá, uma transportadora de terra... então como não tem mais o lago a argila está no solo praticamente assim...então é você pegar assim... quem gosta de argila é você mergulhar nela ali... você pega assim... não tem que ficar cavando ... mas as vezes pego aqui no arrozal em Quiririm... que tem ali, uma argila mais escura... então assim...não tenho local muito certo pra pegar.</p>

<p>E como você vê a sua produção? É a sua profissão isso? Como você se denomina? Você se denomina santeiro, você se denomina artista, como você se denomina?</p>	<p>Então... eu sou um cara que eu não consigo como me enquadrar em alguma coisa ... eu trouxe do Humberto que eu sou meio no improvisado também (risos) ... tem hora que eu estou aqui e tem hora que estou lá... então, eu tive muita influência ... que nem assim, são dois caras e logo em seguida eu conheci o Fordão, né... depois ainda o Calipo em Pinda... então assim, e em Pinda eu tive uma influência do santeiro... da questão do santo, tanto é que dali eu fui fazer o curso de Arte Sacra, porque eu não me identificava com santo, não gostava de fazer, hoje o que eu mais gosto de fazer é santo... mas tive a influência do regional do Humberto, e da pedra do modernismo do João Branco ... então assim... eu não consigo me enquadrar... na minha profissão eu costumo falar, sou escultor ... mas assim, eu já encarei ela um tempo atrás como profissão... a partir do momento que eu comecei a ver que eu estava dependendo daquilo na questão financeira, eu falei... opa, calma ai...até aonde que é arte e até onde eu preciso ... é tranquilo... eu não quero depender disso para viver... senão eu acabo deixando uma coisa muito comercial, e deixo a essência... por isso que se perdeu o Santeiro... por isso que se perdeu muito a cultura hoje nossa por causa disso, comercio né... então eu parei e pensei... hoje, eu tenho minha formação como artista plástico, mas não considero hoje mais trabalhar com isso, de uma questão de sobrevivência em um mundo capitalista, até mesmo pela questão de valores, mas... me considero ... um pouco santeiro... um pouco moderno ... um pouco caipira (risos) ... e um pouco meio louco pela questão do Fordão também com essa questão da melancolia que ele me trouxe ... ele me mostrou... o Humberto é aquele que só trata a questão da alegria... as peças dele você olha você dá risada dentro do ateliê, porque é tudo alegre ... e o Fordão ele mostrou a importância da melancolia que o artista tem que ter, que é o que você olha e fala meu Deus do céu que agonia.. e é o Fordão aquilo... ele é turbulento... ele está bem, ele não esta ... ele fala com você e não fala, né... mas eu sou um pouco de cada ... e o Calipo na questão do santeiro que me ensinou um pouco sobre a questão do santo, então eu tenho um pouquinho de cada um mesmo.</p>
--	---

<p>E como você escolhe suas temáticas?</p>	<p>Eu sou muito de sentir... sabe... que nem... agora eu estou muito tempo parado ... eu tenho que sentir eu não sou uma máquina, né... então quando eu estou bem eu produzo, como eu já fiz peças que parece loucura... estava até uma aqui no Centro Cultural... que no meu sonho ela tinha continuidade... eu fui montando a peça através do que eu sonhava, né... então assim, eu vou do que sinto... as vezes o que eu vivo... as vezes uma cena ... que nem uma vez... me deu um desespero ai eu preciso mexer no barro... peguei minha moto, fui até o Emilio... Emilio me dá um pacote de barro... na volta estava chovendo eu vi uma cena linda ali no Quiririm, de três senhores assim, se abraçando e dando risada e reproduzi no barro... então assim... a minha arte vai muito do cotidiano, assim sabe ... do dia a dia que eu vou vivendo e vou absorvendo sabe, e eu vou reproduzindo.</p>
<p>Tem alguma data assim, alguma data que você começou mais ou menos... que você acha que você começou?</p>	<p>Eu sou ruim de data... mas olha ... com arte acho que é desde quando eu estou aqui caminhando na Terra... porque eu não sei fazer outra coisa, mas.... Devia estar com... dezesseis para dezessete anos eu acho ... não tenho certeza... mas acho que é isso.</p>
<p>Hoje... você falou que gosta bastante de produzir santos, o que te motiva a isso? Você tem alguma motivação?</p>	<p>Nova visão sobre isso... na verdade ... porque uma vez quando eu estava fazendo o curso no SENAI, a gente fez um grupo de estudo, e eu levantei isso ... para fazer santo você precisa ter fé? Para fazer um santo você precisa ser religioso? O que é arte sacra e o que é arte religiosa?... Qual a função de cada uma dentro disso, sabe... o que é ser santeiro? O que é ser um artista plástico de arte sacra, sabe... qual a diferença? Sabe... então a imagem tem que ter um porquê... eu não estou fazendo algo caipira que seja... ali eu retrato sim o cotidiano de um caipira... ela representa ai talvez a nossa raiz... mas um santo ou uma arte sacra tem uma missão a ser feita... independente se ela está sendo feita pela minha mão ou por qualquer outra, mas ela tem uma missão a ser feita... tanto é que é muito diferente... a arte sacra ela tem uma missão dentro de uma instituição religiosa... então a partir do momento que você olha naquele cristo, que está dentro de uma igreja ... ele tem uma técnica, que ele tem uma missão de fazer você conectar aqui... religião, religar... você vai religar a algo supremo ... então ele tem que ter um olhar sereno... ele tem que ter uma feição é... de uma divindade mesmo... então foi quando eu parei e... não é qualquer um que faz arte sacra ... começa por ai... não é qualquer um né... independente que você vá buscar o Aleijadinho na arte barroca, mas ele tem aquela questão brasileira, influência europeia, mas ele conseguiu ainda trazer essa divindade, mas do jeito brasileiro ... você vê que é uma coisa mais... é até uma arte sacra expressiva, aquela coisa de agonia, aqueles olhos bem abertos, aquela mão assim... diferente de uma arte sacra europeia de olhos azuis, cabelo loiro, que você vê até uma questão da influência de raça na obra dele... e o</p>

	<p>santeiro?... o santeiro ele não tem isso... na obra dele ... eu brinco, mas não que seja... o santeiro ele faz na fé do dia a dia ... e é o que me move hoje... porque eu tenho religião, eu tenho a minha fé... e para mim quando eu estou fazendo um santo é um ritual sim... porque ele não tem uma missão dentro de uma igreja... mas tem uma missão dentro de uma casa de uma pessoa, mas eu tenho uma certa liberdade de construir esse santo ... ai é uma liberdade que o santeiro tem e que... lógico... hoje eu considero o santeiro até um pouquinho a mais contemporâneo vamos dizer assim, por que na verdade isso é passado de pai pra filho de filho.... de vô né... e assim vai... o santeiro ele vai passando ... mas hoje eu consigo reproduzir um santo, que nem... um São Francisco de Assis, eu adoro fazer esse santo, não reproduzo ele como um santo e tal, mas a minha imagem dele é como aquele homem que passou ... com os remendos... eu tenho essa liberdade de fazer ele pobre... ele sorrindo , em uma pedra, de tudo quanto é forma... é uma forma que eu vejo o santo , sabe... é uma forma que eu vejo que ele dentro de uma casa pode trazer um bem estar... então assim, o santeiro ele tem essa... essa missão religiosa dele, sabe... daquela tradição de que santo tem que ser ganhado ... eu gosto de fazer santo e dar, se eu sentir ... não sei o que aconteceu com o Marcio aqui que ele foi em casa ... e você sente mesmo ... e eu dei uma Nossa Senhora do Ó para ele, baseada no século XVII, e falei “tó” ... essa é a missão de um santeiro, passar o que tem que ser passado, independentemente se eu estou ensinando a fazer ou não, eu estou passando essa história, você entendeu, não tem que ficar comigo. Então, eu tenho isso comigo. Então assim, será que para fazer santo o que me motivou ... eu não me considero santeiro, mas gosto de fazer, mas assim, esse mistério que tem por dentro dessa história que vem passando por dentro do santeiro, porque por dentro disso tem muitos milagres também ... sabe se você for pegar mesmo, aquele senhorzinho ... meu avô falava a questão do santo que tem que ser dado. Então eu comecei a ter um novo olhar por trás, e falei não... não é só fazer não. Ah mais santo é sempre assim, santo não é nunca de mão juntinha não. Santo ele tem um contexto. Então, quando eu percebi que hoje não é quem queira fazer santo pode fazer, porque hoje eles confundem que você tem que ter uma religião, não, é diferente. Você pode ser um santeiro e não ter uma religião, você não precisa ter uma fé. O que me motivou, foi um pouquinho disso da história da nova visão sobre a ideia do santeiro mesmo. Que ai foi a ideia que eu aprendi com o Calipo né, que ele e o filho dele, reproduzem muito santo né, o Felipe. Então é mais ou menos isso.</p>
<p>Como que você entende o santeiro hoje?</p>	<p>Primeiro eu tenho que achar o santeiro né. Está difícil (risos). Está difícil achar o santeiro. Mas assim... (uma pausa mais longa) como eu entendo um santeiro hoje... nesse mundo em que a gente está vivendo.</p>

<p>Você acha que esse ofício ainda tem bastante? Ou que está...</p>	<p>Se tiver, eu acho que é uma questão de existência e resgate de alguém que esteja tentando resgatar isso... eu acredito, eu posso falar isso que eu sou uma das pessoas. Posso estar parado agora, mas, eu paro, eu não saio do que sei fazer, é diferente. Logico, cada santo que eu faço é um resgate, isso que está acontecendo agora é um modo de eu passar. Então assim, é difícil de eu encontrar ... eu ainda não encontrei, por mais que tenha o Calipo, eu sei que tem pessoas ainda... vivas, que eu não tive a oportunidade de conversar para saber realmente o que mudou do santeiro de lá para cá. Você entendeu? Porque eu tenho essa visão hoje pelo mundo que eu vivo. Mas eu não tive a oportunidade de conversar com o santeiro com o que ele viveu. Por que até mesmo existia as pessoas de mais fé, hoje em dia já não tem mais. Então assim, isso já é um baque muito grande. Você entendeu? Porque independente ou não, o santeiro ele só fez santeiro porque nas épocas antigas o que movia as pessoas era a fé. Hoje eu já não vejo; o ser humano não tem tanta fé mais. Ele está muito terreno. Não se importa mais. São poucas pessoas que olham hoje para um santeiro. Então assim, eu ainda não consegui. Uma coisa que eu me questiono... eu ainda não consegui chegar em uma conclusão ainda em uma visão de santeiro. A não ser aqui, mas para o lado de cima isso é forte. Para o lado de cima do mapa. Lá para o lado do Nordeste, Norte. Você vê ainda que eles estão no barro, que estão ainda esculpindo madeira. Se tem ainda... lá se tem um pouco ainda dessa força. Mas aqui, no nosso vale, que eu sei que tem também, mas aqui ainda eu não consegui ter essa conclusão e a visão do santeiro hoje. Eu tenho dificuldade... não vou falar para você que não, mas eu tenho dificuldade.</p>
<p>E você conhece alguma coisa sobre as Paulistinhas?</p>	<p>[um silêncio inicial] Oh... tem pessoas melhores para falar sobre as Paulistinhas do que eu.</p>
<p>Não..., mas eu quero saber a sua opinião, sobre o que você conhece das Paulistinhas</p>	<p>[Novamente um silêncio]</p>

<p>Se você já ouviu falar sobre</p>	<p>Não... já ouvi falar das Paulistinhas ... na questão de como ... na questão mal vista de como ela era vinda. Na questão do ouro que se colocava dentro. É... até mesmo a Paulistinha cozida, de barro policromado. Mas assim ... [uma pausa maior] porque tem muita história sobre a Paulistinha, aí é que esta. Tem muita muita muita história. E sendo sincero eu ainda não cheguei a pegar uma história ou me especializar nisso mesmo. Porque como... eu fui estudar na verdade, na questão do santo hoje e do santeiro eu trago a influência do barroco que eu me interessei. Lógico tem também ..., mas eu não fui buscar tanto as Paulistinhas, mas eu fui buscar uma outra forma. Então assim, falar sobre as Paulistinhas eu até fico meio preocupado. Porque tem que ser bom para falar das Paulistinhas [risos] e eu ainda sou novo e você me desconta [risos]</p>
<p>E o que você conhece e entende como patrimônio?</p>	<p>[Silencio inicial]. Não é me gabar não, mas patrimônio é a gente. Acho que é todos que fazem de uma certa forma a cultura e trazem a questão histórica. Eu me considero um patrimônio, não sendo melhor que ninguém. Não é isso. Mas em questão de cultura e arte, é... a gente luta. Então assim, eu acho que patrimônio são todas as pessoas. Até essas pessoas mesmo que eu citei, como o Humberto, como o Fordão, como o João Branco. Eu acho que se olharem com carinho vão ver que cada pessoa dessa, cada escultor, cada pintor aqui... sabe Justino é um patrimônio, sabe... então assim, para mim eu encaro dessa forma. Sabe, são patrimônio que não são valorizados, que não são vistos, são invisíveis que ... eu vejo até uma falta de respeito. Porque está na hora de parar ...que na hora que o cara morre é que daí vão fazer aqui uma exposiçãozinha, vamos trazer a família, entregar um certificadinho. Eu cansei disso, você entendeu? As minhas vai tudo comigo. Não vai deixar nenhuma para ninguém ver [risos]. Chega.</p>

Nome: Jose Geraldo C. Vendramini

Profissão: Professor de Arte- Funcionário público

Grau de instrução: Pós- graduação

Data de Nascimento: 22/03/67

Área de atuação: Educação

QUESTÕES	RESPOSTAS
<p>Então Geraldo, como é o seu trabalho? Você trabalha com isso, você produz santos de barro?</p>	<p>Bom. Na verdade, eu não tenho um trabalho sistêmico. Eu faço mais por hobby. A ideia no princípio, quando eu comecei a fazer essas imagens... eu comecei a fazer na tentativa de fazer um certo resgate, nessa cultura que tinha se perdido. Na verdade, se perdeu né. Por vários motivos, ou pela religiosidade, já não ser mais aquela religiosidade ingênua, folclórica, que nós tínhamos antigamente, e por outros motivos também. Eu acho que o dia a dia das pessoas a correria acabou as pessoas se envolvendo com outras coisas e essa religiosidade folclórica acabou. Então uma tentativa de resgatar um pouco essa visão de uma religiosidade mais ingênua, mas voltada para o folclore.</p>
<p>Entendi, mas o seu trabalho é outra coisa então? Essa não é a sua fonte de renda?</p>	<p>Não. A minha fonte de renda é professor.</p>
<p>E qual é a sua relação com as suas produções? Como você faz essas suas produções? Você tem uma produção que você faz mesmo sendo por hobby ou as coisas vão acontecendo devido a encomendas ou alguma coisa do tipo?</p>	<p>Não, eu faço porque sinto a necessidade de fazer. Na verdade, não tem uma encomenda. Porque, eu... quase não vendo isso. Eu tenho uma produção e fica lá na minha casa. Até hoje eu fui buscar umas peças que estavam em uma loja. Ficou lá acho que 8 meses. Não vendeu nada, mas eu coloco. Tem outras duas lojas que eu coloco para vender, mas mais para eu tirar o dinheiro que eu investi. Mas também não tenho esse interesse em ganhar dinheiro com isso.</p>
<p>E por que você produz então?</p>	<p>Por prazer. A ideia é prazer. Eu vejo assim... essa questão da religiosidade no Vale do Paraíba né. Eu acho interessante, porque na época da minha avó por exemplo, você tinha uma... eu costume separar assim, a religiosidade teológica... uma religião bem... a fé teológica, que é uma fé mais... vamos dizer assim, não é uma fé mágica, não é uma religiosidade mágica; e a fé folclórica, essa fé ingênua, essa religiosidade ingênua é uma fé voltada para a magia</p>

	<p>né. Então essa religiosidade teológica Deus se manifesta nas coisas, através de um processo normal, no processo de relações, enfim uma série de coisas. E, vamos dizer assim, as pessoas provocam a manifestação de Deus. Nessa fé ingênua, Deus é magico, Deus tira as coisas do nada, tudo acontece do nada. E essas imagens acabam materializando essa fé, acabam materializando essa mágica, esse Deus magico, essa religiosidade, vamos dizer assim, folclórica. Então eu acho interessante. Porque fazendo essas imagezinhas bem ingênuas acaba resgatando uma coisa que tinha se perdido né. Ou na verdade que se perdeu né. Então, acho que é isso.</p>
<p>E assim, tem uma coisa que te levou a essas produções? Alguma lembrança, algum acontecimento na sua vida que te influenciava e te influenciava?</p>	<p>Não, não. Eu acho que essa vivência... essa vivência, por exemplo a minha avó era uma... ela ascendia vela para as almas, ela escrevia orações para as pessoas, orações para trazer o marido de volta, orações para arrumar emprego né. E eu acho isso muito interessante. Essa relação que existe entre o devoto e Deus através desses amuletos né, porque isso é um amuleto. Minha avó fazia patuá... fazia oração, dobrava fazia um patuazinho, costurava enfeitava bonitinho para a pessoa carregar na carteira ... era uma relação assim. Então, esse... essa materialização dessa vontade de ter Deus por perto, porque o patuá acaba trazendo Deus para perto de você. E esses objetos acabam estreitando a distância entre a pessoa e Deus, a pessoa e o divino. Eu acho interessante. Isso foi mesmo a tentativa de resgatar isso. Porque as imagezinhas... eu vou te dar uma.</p>
<p>A que legal</p>	<p>Essas imagezinhas são bem ... bem próximas a uma religiosidade assim... uma imagem bem ingênua. É bacana.</p>
<p>Qual a principal referencia artística que você tem no seu trabalho? Tem alguém em que você se inspira?</p>	<p>É... [risos] esse trabalho naif, vamos dizer assim naif. É... eu acho que eu não posso dizer que eu estou me inspirando nessa pessoa né, mas... eu sou um admirador de Aleijadinho. Mas está muito longe de Aleijadinho [risos] está muito longe. Mas eu acho assim, que é um escultor exuberante. Ele consegue mesmo colocar sentimento nas imagens. As imagens quase que falam. Talvez por esse motivo, a questão sentimental, eu acho que até pode se aproximar [risos]</p>
<p>Você lembra mais ou menos quando você começou a produzir</p>	<p>Acho que já faz uns... 5 ou 6 anos. Pouco tempo. Mas eu já faço isso a uns quarenta anos.</p>
<p>Isso o que?</p>	<p>De restauro, de escultura, de santinho. Já faço isso a bastante tempo. Desde criança que eu desenho, que eu pinto, enfim. Mas esse trabalho específico, acho que faz uns seis anos mais ou menos.</p>

<p>E você conhece alguma coisa sobre as Paulistinhas?</p>	<p>Conheço pouco. Conheço que ela é uma imagem referente ao Vale do Paraíba.... Então, ela é referente ao Vale do Paraíba, que ela tem uma proporção né, acho que dez centímetros até trinta e cinco centímetros. Eu não sei ... eu não posso afirmar se é só realmente no Vale do Paraíba. Os estudos que eu fiz, define-se a Paulistinha só no Vale do Paraíba, mas eu já vi Paulistinhas em outras regiões. Entendeu? Mas assim, esse tipo de barro cozido, eu acho que é só no Vale do Paraíba. Pelo menos nos estudos que eu fiz apontam que é só no Vale do Paraíba. Embora eu já tenha visto em outros lugares também. Em outras origens.</p>
<p>E assim, o que você entende por patrimônio?</p>	<p>Oxe... patrimônio... (silencio) Oh meu Deus.</p>
<p>Como você definiria patrimônio? O que é para você?</p>	<p>Patrimônio cultural... eu acho que o patrimônio cultural ele é um bem de uma coletividade. Ele é um bem que representa algo para uma coletividade. Para um tempo, para um tempo histórico, representa a coletividade e obvio para o tempo presente né. Então acho que isso... isso... E é um bem que define a identidade de um povo. Define a identidade de uma sociedade, seja um agrupamento, seja uma vila, seja uma aldeia. De qualquer forma ele define a identidade desse povo. E... eu acho que o patrimônio ele deve ser valorizado quanto a este sentido, porque ele faz referência a um determinado agrupamento, seja ele extenso ou pequeno. Eu acho que isso define o patrimônio. A importância disso, principalmente a dessa relação criada com esse patrimônio. Seja uma casa, seja uma praça, seja um lago, seja uma floresta, não sei.</p>
<p>E você acha, pensando nessa coisa histórica, que representa uma identidade, você acha que as Paulistinhas podem vir a se tornar um patrimônio, ser patrimonializadas?</p>	<p>Olha, deveria. Deveria sim. Deveria porque ela define muito bem o tempo, né. E ela define essa religiosidade praticada no Vale do Paraíba. Essa religiosidade ingênua. Essa religiosidade materializada. Eu acho que ela define muito bem isso. E também acredito que esse jeito tosco de fazer essas imagens eu acho que também define o período, né. Define o período. Eu creio que por vários motivos, né. Se a fé, vamos dizer assim, fé meio que deformada né, meio que capenga né [risos]. Então eu acho que a não definição dessas imagens também define um pouco essa questão né. Eu tenho uma fé meio mágica, meio indefinida, uma religião que eu não entendo muito bem, mas que eu aceito né. Então eu acho que também define essa falta de acabamento, essa falta de polimento eu acho que traduz bem um período e o sentimento dessas pessoas.</p>

<p>E você acha que se fosse hoje, já pensando que ela retrata um tempo como seria hoje, como você descreveria uma peça de hoje, que retratasse o tempo de hoje. Você acha que ia ter uma ligação com o religioso? Como seria essa peça na sua imaginação?</p>	<p>Na minha imaginação... eu vejo a sociedade de hoje como uma sociedade extremamente extremista. Ou ela é tudo, ou ela não é nada. Então se eu fosse retratar, partindo desse pressuposto de que a sociedade hoje é uma sociedade indefinida, hoje você não sabe. Eu vejo que as pessoas hoje perderam sua identidade enquanto pessoa e enquanto sociedade. Eu diria que essas peças continuariam da mesma forma enquanto retratar a identidade das pessoas, elas não têm muito bem... eu vejo na nossa sociedade as pessoas perdidas, não sabe para onde vai, uma sociedade sem identidade. Então eu retrataria, eu acho que continuaria com essa...uma religiosidade extremamente perturbada, um fanatismo religioso sem precedente, uma ... enfim, uma fé totalmente [...] apesar de tanta informação, você acaba... na verdade a nossa sociedade acho que criou um Deus que não existe, né... Um Deus mágico. Hoje eu acho que é mais mágico. Antes você tinha uma fé ingênua, hoje você tem uma fé maldosa, né. Uma fé maldosa e violenta. Você tem uma religiosidade violenta e maldosa. Eu acho que se criou ... na verdade o Deus que nós temos hoje é um monstro. Nós criamos um monstro que divide as pessoas, né... divide a crença, é um Deus divisor, não é um Deus que agrupa. Ao contrário das Paulistinhas antigas né, que era uma fé ingênua e sem violência. Eu acho que talvez porque não tinha muita opção de religiosidade né. Todo mundo era católico. E também não tinha esse problema né, talvez por isso. Então eu acho que as Paulistinhas poderiam continuar da mesma forma. Com uma imagem mau acabada, uma sociedade que né...sem muita... sem muita definição, com muita informação, mas com pouca formação.</p>
---	---

Nome: Rafael Santos Cezar

Profissão: Professor de Arte/ Artista Plastico

Grau de instrução: Pós- graduação

Data de Nascimento: 17/02/1980

Área de atuação: Educação

QUESTÕES	RESPOSTAS
<p>Como você começou a produzir santos? Porque você começou a produzir</p>	<p>Eu trabalho com arte já desde muito tempo. Desde criança. A questão do santo foi uma consequência de trabalho primeiramente com gnomos, duendes que eram uma coisa mais da minha época de jovem. A medida que eu conheci a cerâmica, a argila, ai foi amor a primeira vista. Ai minha primeira peça foi quando eu fui fazer a faculdade. Até então eu não trabalhava com a argila. Ai conheci a argila na primeira aula da faculdade... aquele encanto de estar fazendo um estudo... estudando né, entrar em uma faculdade. E ai foi a primeira aula, aula de cerâmica, eu fiz um samurai. A minha professora disse que eu já era artista, porque eu já sabia fazer aquilo. E eu nunca tinha mexido com argila. Então dali em diante eu comecei ter uma influencia pra fazer santo. Principalmente o São Francisco que é da cidade de Taubaté, Nossa senhora Aparecida que também sou devoto e muito Preto Velho que tem mercado. Né... então são três tipos de peças que sai muito.</p>
<p>E assim, como você fala sobre a sua produção? Como você produz? As técnicas que você utiliza? O que você faz com as peças depois de pronta</p>	<p>É... geralmente a gente 'tá numa evolução constante né... primeiro as peças que eu fiz de santo era tudo maciça. Ai, fui percebendo que elas quebravam quando ia para o fogo, por causa de retração, o fato de fazer instintivamente e não ter tanta técnica. A medida que eu fui aprendendo a técnica do rolinho facilitou muito, né. Fui subindo as peças ocas e depois moldando. Ai depois com a influencia de vendo algumas outras pessoas, eu acabei conseguindo fazer um eixo... um tubo dentro já com papel, e ai já tinha tipo uma alma na peça que depois eu retirasse e eu fosse modelando. E ai, depois que eu queimo, eu comercializo. Na maioria das vezes ou é encomenda, ou as vezes acaba a pessoa que vê, se interessa e acaba comprando.</p>
<p>Mas esse processo é todo sempre manual</p>	<p>Sempre manual...sempre manual</p>
<p>E você consegue reproduzir a mesma peça ou você faz formas? Que tipo de técnica você usa</p>	<p>A grande maioria são peças únicas ... mas sempre.... exemplo, São Francisco... eu tenho uma forma, faço a forma de gesso primeiro né, o negativo da forma, e ai o que acontece, quando eu tiro essas peças, naturalmente ao tirar as peças eu mudo uma coisa ou outra, para que elas não fiquem uma linha de montagem, não perca essa característica manual. Porém, quem conhece de arte, quando olha as peças que é feito em forma, reconhece que é de forma.</p>

<p>Entendi. E como você vê a sua profissão? Você se entende como um santeiro? Como que você vê esse ofício hoje em dia... esse ofício de santeiro?</p>	<p>É eu acredito assim... falar que eu sou santeiro acho que seria eu colocar um rótulo que eu só faço santo, né. Eu trabalho como artista plástico né. A gama de coisas que eu produzo é muito grande. Porém, a parte de santo, eu me identifico mais, porque eu sou um colecionador de santo também, de outras pessoas e das minhas. Então, eu posso me considerar santeiro e ao mesmo tempo artista plástico. Não me apego a esse rótulo, santeiro. Porque parece que que eu só faço santo e eu faço outras produções também.</p>
<p>Entendi. Essa coleção que você tem são desses amigos seus ou é que você compra santos ...</p>	<p>Eu trabalho na feira da barganha, um espaço aqui em Taubaté muito conhecido. E ai tem essa facilidade das pessoas que me conhecem também vim me oferecer. Então acaba achando muitas peças raras, né.. que não são minhas, claro... nem sei quem produziu. Mas eu tenho muita peça que eu compro. Galeria que eu vou. Cidades que eu conheço eu busco isso. E tenho muitas peças de amigos. Como eu tenho uma admiração muito grande pelos artistas que eu conheço, eu tenho as peças deles em casa como um amuleto. Eles também estão comigo, né. Então quando eu olho para eles... as peças... eu vejo também os artistas, que acabam me ajudando muito</p>
<p>E como você seleciona essas peças para comprar?</p>	<p>É... na verdade eu não me apego a um tipo de religião, uma vertente religiosa. Eu vejo sempre com o contexto de arte. Então assim, se voce for ver o meu altar lá na minha casa, tem peças de todos os tipos de linhas filosóficas né. Então não tem uma seleção. Agora é obvio, quando eu chego lá eu ponho as de ferro uma do lado da outra, as vezes até a de gesso, uma do lado da outra, as de cerâmica. Faço uma seleção por material, mas não por gênero.</p>
<p>O que te levou a começar a produzir santos de barro?</p>	<p>Olha...[uma pequena pausa] definir seria difícil assim. Mas eu acho que aqui é a maior confraria da arte, vamos dizer assim. Me pegou ... e ai eu tive a influencia das pessoas que faziam santo e a necessidade financeira fez com que eu seguisse essa linha. Porque eu sabia que era uma coisa que tinha comercio. Até então, porque eu tinha que ser aceito como artista no mercado, e a única maneira de ter e manter isso era pelas peças de santo. Inclusive São Francisco que eu já não sei nem quantas eu fiz na minha vida, de tantos que eu fiz. Então não tenho nenhum número aproximado.</p>
<p>E você tem alguma referencia? Alguém que você usa ou acha como influencia do seu trabalho?</p>	<p>Ah.. eu sou nascido de Taubaté. Então eu naturalmente fui cercado por pessoas que fazem peças aqui em Taubaté. Eu tenho como exemplo o João Branco, que é de Redenção; eu tenho o Fordão, que para mim é o cara que mais tem alma de artista entre todos que eu conheço. Mas eu tenho a influencia do próprio Atila que é novo, eu tenho influencia do Beto Serapião, do B.A. , do Xandinho. São essa galera mais jovem né, que é a minha faixa etária. Mas assim, eu admiro muito as peças do Humberto, admiro muito a qualidade do trabalho do Boanerge e o Justino que não tem como descrever. Que eu acho que é o primeiro de todos esses que foi o norte.</p>

<p>E você já viu, conhece alguma coisa das Paulistinhas?</p>	<p>Eu assim... particularmente, não conheço muito sobre elas. Eu reconheço a característica das peças delas né. Foi bom essa conversa, porque eu vou até pesquisar um pouco mais sobre. Mas eu tenho admiração sobre as peças quando eu vejo. Pois eu vejo que são peças com uma questão muito íntegra com a questão religiosa. Não é uma peça preocupada com a estética. Mas sim, com o lado de valor sentimental mesmo que aquilo traz para a pessoa. A importância dela confeccionar isso.</p>
<p>E como você define suas produções? Como você define o que vai produzir? Sua produção, como você a definiria?</p>	<p>Eu acho que é um mosaico da minha própria personalidade. Eu acho que assim, se você pegar a evolução das minhas peças desde quando eu comecei e as peças atuais, você consegue fazer uma leitura de tudo que eu também já passei pessoalmente. Eu vejo a arte como uma materialização de sentimento. Então quando eu ponho esse sentimento, materializo em forma de cerâmica, passando pelo fogo e toda purificação que o fogo tem e aí eu consigo ver essa peça pronta, eu também me vejo. Muitas vezes, depois de um certo tempo que eu consigo fazer a leitura. Porque eu não me apego... ah eu vou fazer isso porque isso significa isso. Não. Eu faço o que eu estou sentindo, aí depois eu consigo analisar a imagem. Depois de eu tempo. Falo ... nossa.... eu estava passando por isso, por isso, por isso e saiu determinados elementos. É isso.</p>

Nome: Olga Rodrigues Nunes de Souza

Profissão/Formação: Aposentada

Grau de instrução: Mestrado completo

Data de Nascimento: 23/09/1950

Área de atuação: Historiadora/ pesquisadora

QUESTÕES	RESPOSTAS
<p>Como a senhora começou a colecionar?</p>	<p>Eu diria que foi a partir do momento que eu voltei para Taubaté e que eu comecei a dar aula no departamento de Historia. Porque... eu sempre me interessei, mas, o campo de História é muito vasto. E eu confesso, a parte de imaginaria nunca foi algo que eu me preocupasse com isso. Eu me preocupava em ter documentação e tal. Mas especificamente de imaginaria não. Mas quando eu vim para o curso de Historia, para dar aula no curso de História e o meu trabalho inteiro era o de justamente desenvolver pesquisa né. Eu vim trabalhar justamente com as três disciplinas que estavam sendo introduzidas no curso de história. Porque, como eu te falei, não existia pesquisa no departamento. Não existia sequer trabalho de conclusão de curso. E na época era o professor José Simplicio, que tinha sido o meu professor, de História... do curso de História. E a ideia dele, como chefe de departamento, era introduzir o trabalho de conclusão de curso, o que foi inédito na UNITAU. Não existia trabalho de conclusão de curso. E ele queria introduzir no departamento. E eu vim justamente para dar as disciplinas que eram: introdução a pesquisa no primeiro ano... introdução a pesquisa de uma maneira geral no primeiro ano; no segundo ano metodologia científica e no terceiro técnicas e métodos de pesquisa em Historia. Ou seja, era uma disciplina que diferente dos outros professores eu não trabalhava com o fato histórico em si. Eu trabalhava como pesquisar o fato histórico, como documentar, como pesquisar, como transformar aquele fato histórico em objeto de pesquisa. Eu ia na contramão do departamento. Quando todos ali estavam ensinando o aluno a ser um professor de história, eu estava no departamento para ensinar o aluno a ser pesquisador. O que não era muito fácil. E aí eu precisava usar de tudo, de todos os recursos, para fazer com que ele entendesse que o Vale do Paraíba, principalmente... que a gente imaginava que seria o objeto de pesquisa; porque nós não tínhamos alunos só de Taubaté. Nós tínhamos alunos do Vale do Paraíba inteirinho, do Litoral Norte e da Serra da Mantiqueira.... Então e aí, era uma das coisas mais ... E aí eu tinha que usar de todos os recursos, entendeu? Para eles que ... achava que pesquisar história era só fatos muito importantes. Era só tentar escrever sobre pessoas de destaque, pessoas importantes... e que no dia a dia não existia isso. Então ninguém falava em cultura popular. Eramos treinados a olhar o nosso nariz, a nossa visão, os nossos olhos, estavam só voltados para o grande. Era só assim. O que acontecia por aqui, não</p>

	<p>era história. Imagine se eu como aluna no curso de História iria fazer uma pesquisa sobre cultura popular. Era inadmissível.... sabe? Agora eu volto para o departamento e o meu trabalho era esse, mostrar para eles que a história esta na porta da rua ali. Não era só os grandes objetos que seriam os objetos da pesquisa. E ai as Paulistinhas entram também nisso. Não era só as Paulistinhas. Eu tinha um monte de outras coisas que... o objetivo era fazer que o aluno descobrisse o que seria o fato histórico.</p>
<p>E como assim que a senhora começou a colecionar? A sua coleção começou conforme a senhora foi adquirindo...</p>	<p>Fui adquirindo... na época, nós tínhamos uma Barganha muito grande em Taubaté né [risos] ... era década de noventa. Então, a Barganha funcionava muito... e lógico que no meio tinha falsificação, tinha... Alias, eu nem sei se as minhas são originais ou não, entendeu. Mas também não era o objeto... isso não era o importante. O importante era fazer o aluno reconhecer, saber trabalhar. E eu fico muito orgulhosa de alguns alunos se tornaram grandes pesquisadores da pesquisa de cultura popular. Por exemplo, o Marcelo de São Luiz do Paraitinga, se tornou... ele fez mestrado em cima disso. Então vários alunos fizeram. O próprio Isnar fez... o doutorado dele já foi mais erudito, mas o mestrado dele foi ... São Benedito, né... as festas de São Benedito em Aparecida. Então, isso é importante. Você ver o aluno produzir. Trazer para o academismo a cultura popular. 13'37</p>
<p>E a senhora ia selecionando essas peças como?</p>	<p>O que achava. O que achava e que o bolso também permitisse. Porque nunca houve nenhuma ajuda financeira para fazer, não existia isso. Se o professor quer fazer ele que se vire. Então elas foram compradas dessa forma.</p>
<p>Então, na verdade, elas eram para ilustrar um período histórico para mostrar para os alunos...</p>	<p>E para mostrar que aquilo também era importante. Dai vem a pesquisa histórica... porque se fazia paulistinha... e isso para mim não era dificuldade porque eu tinha passado por um período como pesquisadora do Museu do Folclore de São Paulo. Então, isso foi fundamental. Lá, com o professor Rossini, eu abri os olhos. Sabe... eu abri os olhos. Olha... me aconteceu um fato que eu acho que isso sintetiza muito bem a importância disso, dessa parte da cultura popular. Eu fui para Africa, estava indo para o Egito, porque eu tinha conseguido uma bolsa pela Escola Americana do Cairo. Eu ia estudar egiptologia. Ia trabalhar basicamente com egiptologia. E antes de ir... eu comprei uma passagem, a passagem mais barata, da Royal Air Maroc, passava por... obrigatoriedade de descer e ficar uma semana em Marrocos. Vamos lá. Era a mais barata. Era a que eu podia pagar, então vamos lá. E eu fui em Tanger ... nessa semana eu fui a Tanger. E lá em Tanger eles tem, dentro de mil coisas que eles mostram, tem um espetáculo que é feito no deserto a noite. Belíssimo o espetáculo. Na época eu lembro que eu paguei setenta dólares para poder ver isso. E eu estou lá, a noite, um bellissimo lugar, muito bonito. Começa o show. Luzes, som, um negócio muito bonito, me lembro. Ai começa a entrar os cavaleiros, que na verdade era um torneio. Eu fiquei tão arrasada com aquilo. Entrava os cavaleiros, aqueles cavalos árabes com aquela roupa toda bonita. E eles começam a função deles lá. E eu... Meu Deus como eu sou uma idiota. Eu estou pagando setenta dólares para ver isso, um espetáculo maravilhoso. Só que eu tenho um espetáculo exatamente igual aqui, só</p>

	<p>que os cavalos não são árabes, são pangarés de lá mesmo, o único adorno que eles tem são as calças e camisas brancas e as fitas vermelha e azul que eles cruzam, e só. E lá em São Luiz do Paraitinga é coisa de caipira, que senta na beira do matinho para ver a Cavalhada. Só que lá é caipira, aqui é um espetáculo de gala quase. Eu to pagando setenta dólares para ver uma coisa que eu vejo lá em Taubaté, lá em São Luiz do Paraitinga. Sabe me deu um revertério. Eu fui, fiquei o tempo que... não fiquei todo o tempo, fiquei só seis meses, voltei pra cá e fui estudar. Que aquilo mexeu comigo e a partir daí eu fui estudar cultura, porque eu fiquei com vergonha sinceramente. Ninguém que estava ali sabia o que estava passando comigo. Nem os meus amigos não sabiam o que estava passando comigo. Mas eu fiquei com vergonha. Falei meu Deus do céu. O ver aquilo ali mudou, sabe... tudo mudou. Veio a importância. Quando eu voltei para cá eu peguei a câmera fotográfica e sai por aí, andando para baixo e para cima. E logo depois eu vou trabalhar no museu, então abriu mais a visão do que estava ali do meu lado.</p>
Nossa... eu fico até emocionada [risos]	<p>Mas é uma mudança na vida. Uma coisa simplesinha na vida, mas abriu.... Puxa... Meu Deus... lá é caipira... imagine, é o cavalo pangaré e a fitinha vermelha, fitinha azul e faziam a mesma coisa. A destreza do cavaleiro de jogar. Aquilo não é brincadeira. Jogavam a lança e passavam pela argola e pegavam a lança lá na frente. Não é jogar simplesmente. Jogar, até eu jogo, mas não. Ia o cavalo no galope. Eu dizia... Meu Deus, isso é fantástico! A destreza desse homem. E não era um, eram vários né. E caipira mesmo. Lá em São Luiz do Paraitinga é a caipirada mesmo. Em outros lugares do Brasil eles tem roupa melhor, mas aqui não. É gente simples que faz. E ai vem vindo né, uma serie de outras coisas.</p>
A coleção da senhora se manteve do inicio ao fim com um mesmo estilo ou...	<p>Não. Era o que achava. Na verdade nunca foi assim uma coisa super estudada. Tanto que eu mesma nunca estudei. Eu comprei, usei, ela é guardada... guardadas todas elas juntas. Mas eu mesma nunca fiz uma pesquisa mais aprofundada. É como eu te disse, algumas podem até ... sei lá, até falsificação, mas.... não era esse... era mais o que elas poderiam significar e acima de tudo, o que elas poderiam fazer para os meus alunos. Era o sentido histórico e didático também.</p>
Hoje como a senhora cuida dessa coleção? Tem algum cuidado específico?	<p>Confesso que não [risos]. São guardadas. Eu tenho o oratório e elas são guardadas dentro do oratório. Só eu ponho a mão, senão elas já não estariam mais aqui. Eu encero de vez em quando, passo um pano, limpo e tal, mas não faço muito mais coisa não.</p>
E nunca emprestou, para alguma exposição	<p>Não. Todas as vezes... elas foram expostas algumas vezes, mas elas iam comigo e voltavam comigo. No próprio museu aqui de Taubaté, no antigo, extinto museu... duro dizer isso né [risos]... extinto museu de arte sacra de Taubaté elas já estiveram expostas lá, mas assim, pouca coisa. Eu tenho um certo cuidado com elas. Eu tenho medo.</p>

<p>E qual o valor dessa coleção para a senhora</p>	<p>Você diz o valor...olha, financeiro eu não sei. Na verdade eu nunca me importei com isso. Para mim importa o valor histórico, né. Porque eu sei o que elas significam não só culturalmente, mas historicamente. Elas se reportam a um período muito... que eu acha muito bonito da historia, que é os tropeiros. O começo. O por que fazer uma imagem pequena. Porque seria uma imagem fácil de transporte, então, toda a história que envolve a Paulistinha. E é uma coisa que é regional né. Você não encontra Paulistinha em nenhuma outra região do Brasil né. Isso tudo é importante. Então eu dou muito esse valor histórico para elas. Para mim é isso que funciona.</p>
<p>E a senhora tem algum valor sentimental? Alguma peça que a senhora tenha ganho ou tenha um carinho especial</p>	<p>Ah, eu tenho... Tenho. Eu sempre quis uma Sant'Ana Mestra e eu ganhei essa Sant'Ana Mestra, uma pessoa me deu. Para mim de todas elas, eu não tenho muitas né... Mas a Sant'Ana Mestra sempre me encantou. A Pietá também, mas a Sant'Ana Mestra. Eu tenho uma Sant'Ana Mestra só.</p>
<p>E o que fez a senhora a continuar a colecionar</p>	<p>Hoje eu não diria que eu sou uma compradora de peças. Eu não sou. Eu mantive aquelas que eu tinha e não aumentei. Eventualmente se eu vejo alguma que é muito raro voce encontrar, eu vou dar um jeito de comprar. Mas hoje é mais difícil de você encontrar. Nos anos noventa era muito mais fácil. Voce encontrava, tinha um comercio maior né. Hoje não.</p>
<p>Como a senhora classifica a sua coleção hoje</p>	<p>Me dê um parâmetro</p>
<p>Quais as características da sua coleção? São todos santos ou a senhora ainda coleciona outras coisas</p>	<p>Não, eu tenho... Como eu não dou aula mais, então eu também, na parte didática praticamente esmoreceu, não tem mais. Mas eu não sou uma pessoa de coleções. Coleciono livros [risos], eu gosto muito de ler. Continuo pesquisando né. Mas não mais.</p>
<p>A senhora participa de algum grupo, alguma associação de colecionadores, alguma coisa assim?</p>	<p>Não. Não, não. De colecionadores não. Eu participo de pesquisadores. Isso sim. Basicamente pesquisadores de história, pesquisadores de arte. Continua funcionando a historiadora.</p>
<p>A senhora acha que essa ação de colecionar foi se modificando com o tempo?</p>	<p>Eu acho que é importante, desde que a pessoa colecion e cuide bem dessa... Desde que essa coleção seja também levada a outras pessoas. A pessoa comprar uma coisa para enfiar dentro de casa e nunca ninguém ter acesso aquilo, também não. Evidentemente, que se alguém pedir para levar as minhas peças para algum lugar, desde que haja segurança, eu não vou me furtar. Porque não interessa uma peça guardada dentro do oratório. É muito bonito e tudo mais , mas não funciona. Eu acho que tem que ter... quer dizer , eu penso isso talvez por</p>

	ser professora né. Então, não sei. Eu acho que tem que ter uma função. Simplesmente ter por ter não vale a pena. Não tem sentido isso.
A senhora identifica características identitária das Paulistinhas no Vale do Paraíba?	Como assim?
A senhora vê alguma relação das Paulistinhas com o Vale do Paraíba?	É engraçado que o Vale do Paraíba... e aí vem a historiadora de novo... sempre me fascinou os testamentos e inventários do Vale do Paraíba. Basicamente os de Taubaté que são os que existe em maior numero de documentos né. E assim, se você pega os testamentos e inventários, os primeiros até 1640, que são os mais velhos né, você vê lá, a importância da religião. Eles davam uma importância fantástica. Era fundamental para eles. E é engraçado, que você não vê nesses mais antigos, nesses testamentos e inventários, você não vê a presença de imagens. Aí eu penso duas coisas: ou que elas eram importantes, mas que não deveriam entrar no testamento e no inventario; ou não tinham mesmo. E a medida com que vai havendo uma circulação maior pelo Vale do Paraíba você vê a modificação do testamento e do inventário. Porque daí elas começa a aparecer. Só que daí a gente não sabe que tamanho eram essas imagens. Possivelmente já fossem Paulistinhas. Porque Etzel, que foi o primeiro pesquisador, ele dá uma cronologia para isso né. Ele dá uma data. E se a gente for estudar o testamento e inventario você já vê, mais ou menos concomitante com o que ele fala, a conclusão que ele chegou na pesquisa dele, você vê nos testamentos e inventários já a presença. Só que eles não dão medidas, então a gente não sabe, se já seriam Paulistinhas ou não.
Mas vocês conseguem saber o tipo de material da imagem?	Sim, algumas vezes aparece. Mas normalmente é uma imagem de.

<p>Mais nenhuma especificação?</p>	<p>Não. Tanto que a gente não pode dizer... mas eu voltar a pesquisar, agora que eu tenho um pouco mais de tempo, o que é justamente uma coisa que sempre me fascinou, que foi essa questão da devoção. Entender quais as imagens, quais os santos que tinham maior popularidade. E garanto para você que São Francisco não era um deles, em Taubaté não. É muito engraçado né. Mas São Sebastião entra muito... São Sebastião... Nossa Senhora então, nem se fala, é muito famosa. É bem interessante isso, essa ligação. E para nós é a parte documental mais antiga que existe.</p>
<p>A senhora acha que as características físicas e estéticas, tem uma relação com o Vale?</p>	<p>Tem. Porque se você analisar, uma das primeiras regiões que há essa circulação... O fato do Vale do Paraíba ter esse primeiro núcleo populacional e ser também a região que partem outros que vão, né. E aí você olha, quando você lê testamento e inventário a importância que eles davam para a religião. Aí a gente volta lá nos bandeirantes, vamos dizer assim, você vê... Imagine, ninguém saía da cidade sem ter um padre junto, sem ter a imagem junto. E normalmente era o padre que levava a imagem, o que era extremamente importante. Imagina sair de viagem sem ter a presença da religião. Sem ter o respaldo religioso. Era extremamente importante. Quando a gente lê testamento e inventário é assim, a parte religiosa grita absurdamente. Eles tinham um medo de morrer sem este amparo. Então eu... Veja bem... Não é uma coisa comprovada, por que se tivesse comprovado tinha a metragem, o tamanho das imagens, mas não tem. Mas com essa loucura não podia ser uma imagem enorme. Você imagina que seja alguma coisa menor para poder ... Porque mesmo o padre, ele não ia em um carro especial, no começo ele ia a pé mesmo, levando. Aí por exemplo, o padre Fialho que é uma das pessoas que eu gosto muito e estou pesquisando o padre Fialho, João de Faria Fialho, ele batia a pé aqui de Taubaté para Minas Gerais. Ele não ia nem... Mesmo porque cavalo era difícil de encontrar né. Você não tinha esses animais que tem hoje. Então eles iam a pé. Então não pode ser o maior... Imagine. Então, não é uma coisa comprovada, pois como eu te disse, não existe o tamanho, não consta ali o tamanho. Mas consta imagem. Então eu deduzo que tenha que ser algo fácil. E muitos pesquisadores vão por aí né. Achar que as Paulistinhas surgiram dessa facilidade. Elas saíam pequenas para que pudessem ajudar nessa locomoção. E como era importante. A gente ve</p>

<p>A senhora conhece referências bibliográficas que falem sobre as Paulistinhas? Ou a senhora entende como uma coisa mais restrita?</p>	<p>Eu não estou muito atualizada. Mas na época eu bebi da fonte do Etzel e todos os livros que ele fez. Eu acho que ele foi realmente o primeiro pesquisador e que fez... depois alguns outros mais contemporâneos fizeram pesquisas mas não especificamente de Paulistinha. Acho q o Etzel foi realmente a pessoa que mais fez e pesquisou isso ai. E o primeiro levantamento sistemático que a gente tem é dele, né. Esse aqui que eu acho fundamental [e mostra um livro] ... Imagens religiosas de São Paulo é fundamental. Esse aqui também [e mostra outro livro] ... e tem uns mais novos. Imagens sacras brasileiras. Todos os livros dele são importantíssimos né. Quem quer aprender um pouco tem que... até para catalogar, descobrir que imagem que é. Às vezes não sabe né. Eu que não tenho formação religiosa né, então fica complicado. Você tem que se apoiara em alguém. Então o Etzel literalmente foi um grande... o primeiro né, um grande pesquisador.</p>
<p>E a senhora acha que as imagens Paulistinhas deviam ser patrimonializadas?</p>	<p>Mas completamente. Completamente. Porque elas correm, como tudo aqui no Vale do Paraíba e em Taubaté, correm o risco de desaparecer. Quantas Paulistinhas que nós temos aqui? Você mesmo me disse que em Jacareí quando eu estive lá tinha um numero x, agora você me diz que tem a metade. Corre o risco de desaparecer. Porque hoje em Taubaté os museus desaparecem. Aquilo que você acredita agora tudo isso ai vai ser salvaguardado, não. Não existe isso. As pessoas acabem. Dizimam mesmo. Tem o prazer de dizimar. O que é terrível.</p>

ANEXO A –



Figura 28: Título de Cidadão Benemérito de Jacareí
Foto: Acervo de Geraldo Magela Borbagatto – reprodução autorizada.

ANEXO B



Figura 29: Homenagem da Prefeitura e Fundação Cultural de Jacarehy pelo recebimento do título de Mestre da Cultura Popular Brasileira: "Prêmio Culturas populares- Edição 100 anos de Mazzaropi", concedido pelo Ministério da Cultura.

Foto: Acervo de Geraldo Magela Borbagatto – reprodução autorizada.

ANEXO C

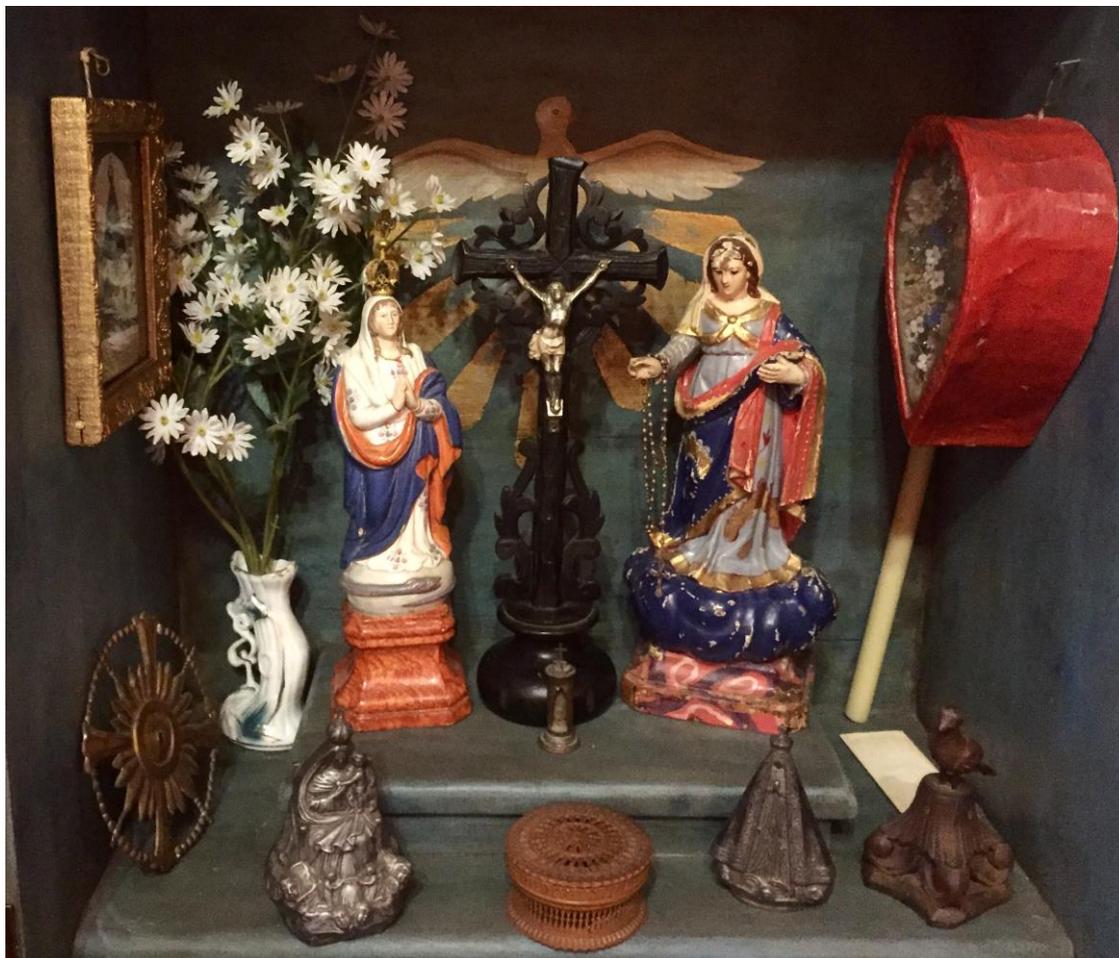


Figura 30: Detalhe oratório

Foto: Acervo de Olga Rodrigues Nunes de Souza – reprodução autorizada.

ANEXO D



Figura 31: Oratório

Foto: Acervo de Olga Rodrigues Nunes de Souza – reprodução autorizada.

ANEXO F

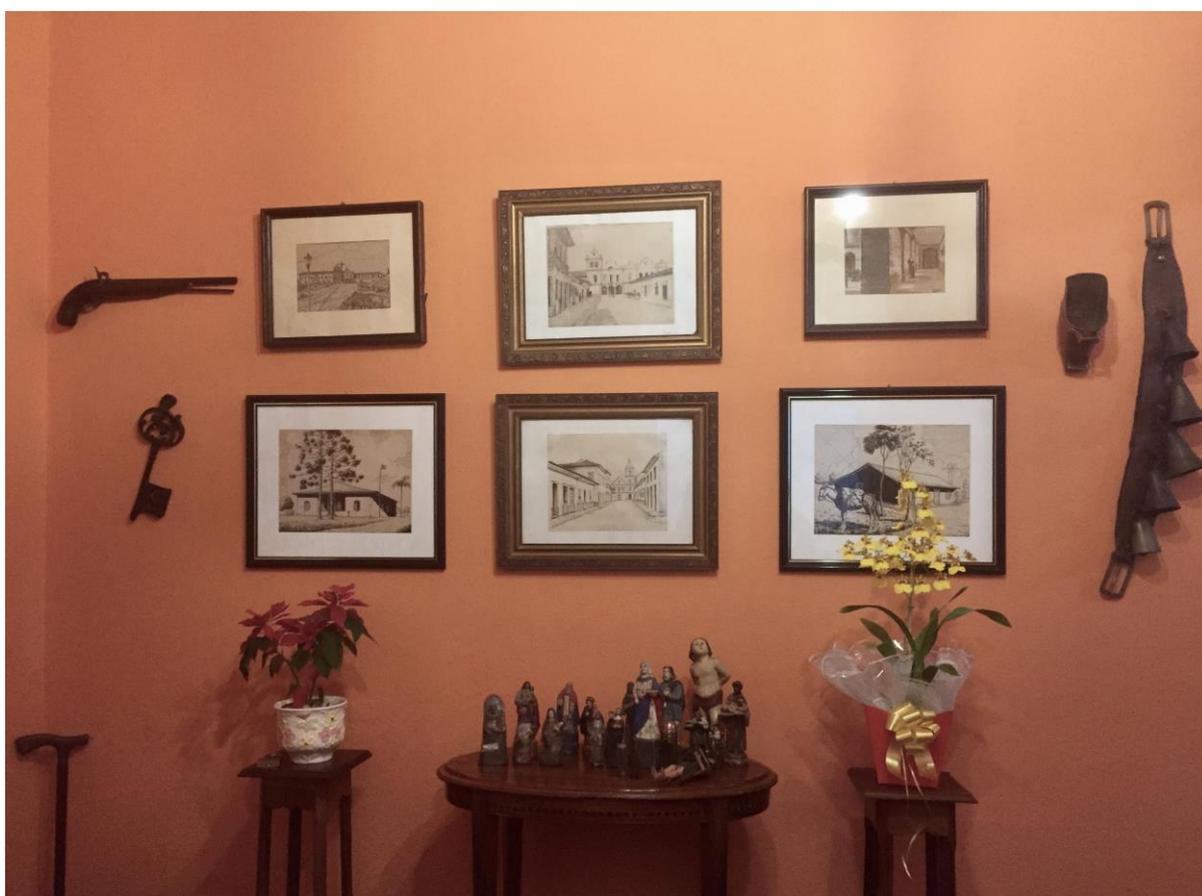


Figura 33: Coleção

Foto: Acervo de Olga Rodrigues Nunes de Souza – reprodução autorizada.

ANEXO G – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisa: “OS SANTEIROS DE BARRO COZIDO DO VALE DO PARAÍBAPAULISTA: PRÁTICAS ARTESANAIS E IDENTIDADES SOCIAIS”

Orientador: Prof. Dr. (a). André Luiz da Silva.

Você está sendo convidado (a) para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido (a) sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador (a) responsável. Em caso de recusa você não será penalizado (a) de forma alguma.

Informações sobre a pesquisa:

Título do Projeto: “OS SANTEIROS DE BARRO COZIDO DO VALE DO PARAÍBAPAULISTA: PRÁTICAS ARTESANAIS E IDENTIDADES SOCIAIS”

Objetivo da pesquisa: Pesquisar sobre o ofício dos Santeiros de barro cozido no Vale do Paraíba paulista, sua existência na atualidade e a relação das religiosidades, práticas artesanais e identidades sociais.

Coleta de dados: a pesquisa terá como instrumentos de coleta de dados entrevistas semiestruturadas que serão aplicados junto a dois santeiros que utilizam da técnica do barro cozido na região do Vale do Paraíba paulista

Destino dos dados coletados: o(a) pesquisador(a) será o responsável pelos dados originais coletados por meio de entrevistas, que serão gravadas digitalmente, permanecendo de posse dos mesmos por um período não inferior a 5 (cinco) anos, quando então os mesmos serão destruídos. As informações coletadas no decorrer da pesquisa, bem como os conhecimentos gerados a partir dos mesmos não serão utilizadas em prejuízo das pessoas ou da instituição onde a pesquisa será realizada. Os dados coletados por meio de entrevista serão utilizados para a dissertação a ser apresentada ao Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté (SP), bem como para divulgar os dados por meio de publicações em periódicos e/ou apresentações em eventos científicos.

Riscos, prevenção e benefícios para o participante da pesquisa: o possível risco que a pesquisa poderá causar aos voluntários é que os mesmos poderão se sentir desconfortáveis, inseguros ou não desejarem fornecer alguma informação pessoal solicitada pelo pesquisador, por meio de entrevistas. Com vistas a prevenir os possíveis riscos gerados pela presente pesquisa, aos participantes ficam-lhes garantidos os direitos de abandonar a qualquer momento a pesquisa; de deixar de responder qualquer pergunta que ache por bem assim proceder; bem como solicitar para que os dados por ele fornecidos durante a coleta não sejam utilizados. O benefício esperado com o desenvolvimento da pesquisa será o fato de oferecer aos participantes e à comunidade acadêmica maiores informações e conhecimentos acerca dos aspectos que compõem o ofício dos Santeiros de barro no Vale do Paraíba, sua existência na atualidade e a relação das religiosidades, práticas artesanais e identidades sociais. Cabe aqui ressaltar também que, pelo aspecto interdisciplinar que se pretende abordar no presente estudo, os conhecimentos gerados por meio da pesquisa poderão despertar o interesse de profissionais,

instituições, pesquisadores e fundamentar estudos em outras áreas do conhecimento no que diz respeito ao presente objeto de pesquisa. Contudo, os principais benefícios do presente estudo poderão se apresentar somente ao final do mesmo, quando das conclusões do mesmo.

Garantias e indenizações: fica garantido o direito às indenizações legalmente estabelecidas aos indivíduos que, por algum motivo, sofrerem qualquer tipo de dano pessoal causado pelos instrumentos ou técnicas de coleta de dados. Os participantes têm o direito de serem informados a respeito dos resultados parciais e finais da pesquisa, para isto, a qualquer momento do estudo, terão acesso aos pesquisadores responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de suas dúvidas.

Esclarecimento de dúvidas: o (a) investigador (a) é mestrando (a) da Turma 2016 do Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté (SP), VIVIAN CAMPOS, residente no seguinte endereço: RUA SÃO CAETANO, 551- APARTAMENTO 401, BLOCO 05, podendo também, ser contatado pelo telefone (12) 9911756466. A pesquisa será desenvolvida sob a orientação do (a) Prof. Dr (a). ANDRÉ LUIZ DA SILVA, o qual pode ser contatado pelo telefone (12) 99117-7401. A supervisão da presente pesquisa será feita pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté, situado na Rua Visconde do Rio Branco, 210 – Bairro: Centro, Taubaté-SP, no telefone: (12) 3625-4217.

A presente pesquisa não acarretará quaisquer tipos de ônus e/ou despesas aos participantes, sendo os dados coletados nas dependências da Instituição, onde os participantes que comporão a amostra atuam, em horário condizente com as disponibilidades dos mesmos. Da mesma forma fica aqui esclarecido que a participação no presente estudo é em caráter voluntário, não havendo nenhum tipo de pagamento pela sua participação no mesmo, ficando excluídas as indenizações legalmente estabelecidas pelos danos decorrentes de indenizações por danos causados pelo pesquisador.

As informações serão analisadas e transcritas pelo (a) pesquisador (a), como a pesquisa corresponde a produção de santeiros, podendo colaborar para a divulgação do trabalho destes, a identidade dos colaboradores será publicada após o consentimento dos mesmos, porém, garantindo a sua integridade e aprovação, bem como no momento das divulgações dos dados por meio de publicação em periódicos e/ou apresentação em eventos científicos. O depoente terá o direito de retirar o consentimento a qualquer tempo. A sua participação dará a possibilidade de ampliar o conhecimento sobre os santeiros de barro cozido do Vale do Paraíba paulista.

DECLARAÇÃO:

Declaro que li e que compreendi todas as informações contidas neste documento, sanei todas as minhas dúvidas, junto ao pesquisador, quanto a minha participação no presente estudo, ficando-me claros, quais são os propósitos da presente pesquisa, os procedimentos a serem realizados, os possíveis desconfortos e riscos, as garantias de não utilização das informações em prejuízo das pessoas no decorrer e na conclusão do trabalho e da possibilidade de obter esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que a minha participação não será paga, bem como não terei despesas, inclusive se decidir em desistir de participar da pesquisa.

Concordo em participar desse estudo e ter minha identidade revelada em prol do mesmo, podendo retirar meu consentimento a qualquer momento, sem necessidade de justificar o motivo da desistência, antes ou durante a pesquisa, sem penalidades, prejuízo ou perda de qualquer benefício que possa ter adquirido.

Taubaté, _____ de _____ de 2016.

Assinatura do Participante

Nome do Participante: _____

VIVIAN CAMPOS

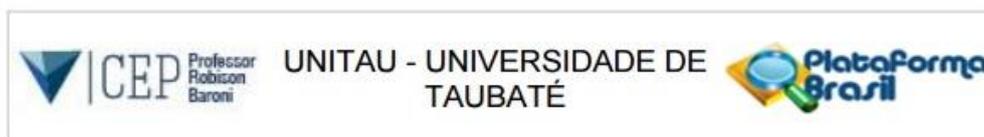
Pesquisador (a) responsável

Declaramos que assistimos à explicação do (a) pesquisador (a) ao participante, que as suas explicações deixaram claros os objetivos do estudo, bem como todos os procedimentos e a metodologia que serão adotados no decorrer da pesquisa.

Testemunha

Testemunha

ANEXO H- PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: OS SANTEIROS DE BARRO COZIDO DO VALE DO PARAÍBA PAULISTA: práticas artesanais e identidades sociais

Pesquisador: Vivian Campos

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 64077816.0.0000.5501

Instituição Proponente: Universidade de Taubaté

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.959.625

Apresentação do Projeto:

Essa pesquisa abordará conceitos de cultura, religiosidade e identidade no vale do Paraíba paulista por meio de levantamento bibliográfico, contemplando a natureza exploratória proposta por este estudo

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Pesquisar sobre o ofício dos Santeiros de barro cozido no vale do Paraíba paulista, a configuração de sua existência na atualidade e a relação das religiosidades, práticas artesanais e identidades sociais.

Objetivo Secundário:

- Estudar o histórico da Cultura e da religiosidade do vale do Paraíba paulista;- Investigar através de pesquisas de campo as representações dos sujeitos que atuam como santeiros de barro cozido no vale do Paraíba paulista e suas produções atuais;- Problematizar como os santeiros têm se adequado a contemporaneidade e quais as influencias na construção de suas identidades sociais.

Endereço: Rua Visconde do Rio Branco, 210
Bairro: Centro **CEP:** 12.020-040
UF: SP **Município:** TAUBATE
Telefone: (12)3635-1233 **Fax:** (12)3635-1233 **E-mail:** cepunitau@unitau.br



Continuação do Parecer: 1.959.625

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Atende as recomendações da Resolução 510/2016.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Tema relevante para a área de cultura.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Atende as recomendações da Resolução 510/2016.

Recomendações:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté recomenda a entrega do relatório final ao término da pesquisa.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Justificada a o tamanho da amostra, em anexo documento.

Considerações Finais a critério do CEP:

O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté, em reunião de 10/03/2017, e no uso das competências definidas na Resolução CNS/MS 510/16, considerou o Projeto de Pesquisa: APROVADO.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_797137.pdf	22/02/2017 16:46:00		Aceito
Outros	justificativaCEP.pdf	22/02/2017 16:44:37	Vivian Campos	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TLC.pdf	30/11/2016 10:20:42	Vivian Campos	Aceito
Folha de Rosto	FRprojetoVivian.pdf	08/10/2016 10:13:05	Vivian Campos	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	SEMVIIVIANok.doc	20/09/2016 18:08:02	Vivian Campos	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Rua Visconde do Rio Branco, 210
 Bairro: Centro CEP: 12.020-040
 UF: SP Município: TAUBATE
 Telefone: (12)3635-1233 Fax: (12)3635-1233 E-mail: cepunitau@unitau.br



Continuação do Parecer: 1.959.625

TAUBATE, 10 de Março de 2017

Assinado por:
Maria Dolores Alves Cocco
(Coordenador)

Endereço: Rua Visconde do Rio Branco, 210
Bairro: Centro **CEP:** 12.020-040
UF: SP **Município:** TAUBATE
Telefone: (12)3635-1233 **Fax:** (12)3635-1233 **E-mail:** cepunitau@unitau.br