

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

RENATA SPARAPAN

**NÚCLEO FAMILIAR LILI FIGUREIRA:
a arte figurativa do Vale do Paraíba como representação da
identidade caipira paulista**

São Paulo
2023

RENATA SPARAPAN

**NÚCLEO FAMILIAR LILI FIGUREIRA:
a arte figurativa do Vale do Paraíba como representação da
identidade caipira paulista**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte
Orientador Prof. Dr.: José Leonardo do Nascimento

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S736n Sparapan, Renata, 1989-

Núcleo familiar Lili Figureira : a arte figurativa do Vale do Paraíba
como representação da identidade caipira paulista / Renata Sparapan. -- São
Paulo, 2023.

155 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Escultura em cerâmica. 2. Artesanato - Vale do Paraíba (SP e RJ). 3.
Cerâmica brasileira. 4. Caipiras. I. Nascimento, José Leonardo do. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 745.5

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

RENATA SPARAPAN

**NÚCLEO FAMILIAR LILI FIGUREIRA:
a arte figurativa do Vale do Paraíba como representação da
identidade caipira paulista**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em: 29/09/2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (IA/UNESP)
(Orientador)

Prof. Dra. Valéria Leite de Aquino (UERJ)

Prof. Dr. Luiz Antonio Barbosa Guerra Marques (UFAM)

*Dedico este trabalho a duas estrelas:
Lê, brilha no céu com nossa Vó Mariquinha
Felipe, brilha no céu com sua Vó Lili*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Núcleo Familiar Lili Figureira, Francisca, Pedro, Dimas, Donizetti, Benê e Fátima, que me acolheram com tamanha disposição e confiança para que esse trabalho pudesse acontecer.

O mais profundo agradecimento aos meus pais, Leila e Paulo, por proporcionarem todas as condições possíveis e impossíveis para que minha trajetória de vida acontecesse repleta de amor e incentivo. Meu irmão Fernando e cunhada Samara, pelo apoio, inspiração e palavras que transbordam meu coração. Ao meu companheiro de vida, Saulo, por compartilhar com (muita) paciência e amor o cotidiano desse processo tão desafiador, por abraçar a aventura e não soltar minha mão.

Meu orientador, José Leonardo, pelos ensinamentos e conversas que muito enriqueceram esse trabalho. À banca examinadora, Valéria e Luiz Antônio, que desde o início me propiciaram ricas trocas e iluminaram meu caminho.

Ao Centro de Estudos da Cultura Popular, Museu do Folclore de São José dos Campos e toda equipe. Em especial, Angela Savastano, por soprar para que eu mergulhasse na sabedoria e potência dos seres humanos e suas culturas. Ricardo Savastano, pelas conversas, fotografias e apoios. Tiane, um dos presentes mais lindos e encantadores que o Museu poderia dar. Mariana Boujadi, minha musa museóloga, pelos incontáveis ensinamentos e incentivos. Cíntia, por abrir os braços e a biblioteca com carinho e atenção. Manu, pela cumplicidade e sempre acreditar no meu potencial. Janice, pelo cuidado e dedicação. Agradeço a André Bazzanella, referência do IPHAN no Vale do Paraíba, por despertar o tema que transformaria a minha trajetória acadêmica.

Aos companheiros de Pós-Graduação, Bárbara, Marco, Rodrigo e Vinícius, que me auxiliaram com a vida acadêmica em suas práticas, burocracias e subjetividades.

Rômulo Mattos, Eduardo Cezar, Marcela Puppio e Anali Rená pela atenção, ouvidos e ombros amigos de desabafos, angústias e impulsos.

À minha cunhada Pati, pelo auxílio com a edição das fotos que compõem a análise.

À Luciane Corrêa, por me trazer leveza, aceitação e empenho nos meus processos mais íntimos.

Alguns dos silêncios de tais estudos são aqui as minhas falas. Não me interessa, por exemplo, a lógica formal das relações produtivas do grupo doméstico camponês, mas, antes, os feixes de sentidos e sensibilidades que, a meu ver, realizam o lado de alma das vidas e trocas entre as pessoas, entre elas e seus mundos, entre eles e os seus símbolos.

Carlos Rodrigues Brandão

RESUMO

Esta pesquisa tem como escopo estudar como a arte das figureiras representa simbolicamente a identidade caipira paulista do Vale do Paraíba. De modo específico, propõe um recorte metodológico em torno das vivências e obras do Núcleo Familiar Lili Figureira, de São José dos Campos/SP, composto por Dona Lili, Seu Zé da Light e seis filhos. Ao entender que a arte e o artesanato tradicional expressam identidades e refletem modos de vida, considero a presença de elementos simbólicos da vida caipira nas peças e me dedico a compreendê-los na materialidade da vivência familiar em consonância com a produção das figuras. Para tal, recorro ao método iconográfico, proposto pelo historiador Edwin Panofsky, e analiso cinco obras do núcleo, representadas pela temática da devoção ao Divino Espírito Santo: *Anjo e Divino*, *Chegada*, *Bandeireiro em pé*, *Bandeireiro sentado* e *Procissão do Divino*. Para além da percepção estética dos elementos, a representação da cultura caipira se apresenta em diversas camadas das figuras modeladas, transpassando modos de fazer, ludicidades, territórios e memórias na trajetória da família. Sendo assim, este trabalho tem como perspectiva refletir sobre os contextos, domínios das técnicas e modos de conceber o mundo manifestados pelo viés artístico das figureiras.

Palavras-chave: cerâmica figurativa; cultura caipira; identidade; representação; Vale do Paraíba.

ABSTRACT

This research aims to study how the art of figureiras symbolically represents the “caipira” identity of the Vale do Paraíba in São Paulo. Specifically, it proposes a methodological approach focused on the experiences and works of the Lili Figureira Family Unit Nucleus, from São José dos Campos/SP, composed of Dona Lili, Seu Zé da Light, and six children. Understanding that traditional art and craftsmanship express identities and reflect ways of life, I consider the presence of symbolic elements of rural life in the pieces and dedicate myself to understanding them in the materiality of family life in harmony with the production of the figures. To do so, I turn to the iconographic method proposed by the historian Edwin Panofsky and analyze five works from the nucleus, represented by the theme of devotion to the Divino Espírito Santo: Anjo e Divino, Chegada, Bandeireiro em pé, Bandeireiro sentado, and Procissão do Divino. Beyond the aesthetic perception of the elements, the representation of caipira culture appears in various layers of the modeled figures, transcending ways of doing, playfulness, territories and memories in the family's trajectory. Therefore, this work aims to reflect on the contexts, domains of techniques, and ways of conceiving the world manifested through the artistic bias of the "figureiras."

Keywords: figurative ceramics; cultura caipira; identity; representation; Vale do Paraíba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Peneirando amendoim torrado (São Luiz do Paraitinga, 2019).....	22
Figura 2 - Rio Paraitinga (Redenção da Serra, 2019).....	24
Figura 3 - Região do Vale do Paraíba e Litoral Norte.....	25
Figura 4 - Capa do Almanaque do Biotônico Fontoura, 1973.....	39
Figura 5 - Amácio Mazzaropi interpretando o <i>Jeca</i>	40
Figura 6 - Geny Prado e Mazzaropi, no filme <i>Jeca Tatu</i> , 1959.....	42
Figura 7 - Mazzaropi e Geny Prado, em <i>Rancho Alegre</i> . O Cruzeiro, 1952.	43
Figura 8 - Capa de 'Chico Bento Nº 26' (Ed. Globo, 1988).....	43
Figura 9 - Núcleo Familiar Lili Figureira, parte da obra “Anjos e Santos”/ Exposição “Retábulos: o sagrado de cada um”, 2022.....	45
Figura 10 - Dona Lili durante as visitas, 2012.	47
Figura 11 - Dona Lili, s/d.	49
Figura 12 - Dona Lili recitando poema na escola. Autoria e foto: Núcleo Familiar Lili Figureira, 2021.....	51
Figura 13 - Dona Lili e seu presépio, 2013.....	52
Figura 14 - Casamento Dona Lili e Seu Zé da Light, 1950.	54
Figura 15 - Zé da Light, Dona Lili, Fátima, Benê, Dimas, Donizetti, Pedro e Francisca, em Aparecida/SP, 1962.....	57
Figura 16 - Argila roxa do Barro Branco colhida pela família em 2021.....	58
Figura 17 - Argila rosa do Barro Branco colhida pela família em 2021	58
Figura 18 - Dona Lili atuando no projeto Museu Vivo, s/d.	63
Figura 19 - Figuras de mulheres do Núcleo Familiar Lili Figureira, 2016.....	64
Figura 20 - Placa referente ao Prêmio Mestre da Cultura Viva (2013), instalada na fachada da casa de Dona Lili.	66
Figura 21 - Praça Maria Benedita dos Santos (Lili Figureira).	66
Figura 22 - Presépio. Autoria: Maria Benedita Vieira (Mudinha), 1981	71
Figura 23 - Presépio. Autoria: Maria Benedita dos Santos (Dona Lili), s/d. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos.	71

Figura 24 - Figura de pato produzido pelo Núcleo Familiar Lili Figureira, s/d.....	85
Figura 25 - Figureira Eugênia da Silva mostrando o socador, s/d.....	88
Figura 26 - Figureira Maria Benedita Vieira (Mudinha) beneficiando o barro, s/d.	90
Figura 27 - Figureira Maria Benedita Vieira (Mudinha) modelando, 1999.....	91
Figura 28 - Peças de Dona Lili. Nota-se a desproporção entre os elementos que compõem a obra, s/d	92
Figura 29 - Fátima alisando figura, 2022.....	94
Figura 30 - Peças de Dona Eugênia no processo de secagem, s/d	95
Figura 31 - Peças secando no fogão à lenha.....	96
Figura 32 - Maria Benedita Vieira (Mudinha), preparando a tinta, 1999.....	97
Figura 33 - Maria Vieira pintando, 1999.....	97
Figura 34 - Finalização do ciclo da figura pelo Núcleo Familiar Lili Figureira, 2023	100
Figura 35 - Folia do Divino, casa de Dona Lili, 2012.....	103
Figura 36 - Dona Lili segurando “O Bandeireiro”, peça de sua autoria, s/d	104
Figura 37 - Anjo e Divino.....	107
Figura 38 - Detalhe anjo.....	108
Figura 39 - Chegada	110
Figura 40 - Chegada vista de cima	110
Figura 41 - Foliões, Donizetti, Francisca e Dimas	111
Figura 42 - Foliões, Donizetti, Benê, Francisca e Dimas	112
Figura 43 - Pedro, Seu Zé da Light, Dona Lili e Fátima	113
Figura 44 - Folia do Divino, São Luiz do Paraitinga, s/d.....	115
Figura 45 - Devota beijando a fita, São José dos Campos, 2014	117
Figura 46 - Devota e a fita da bandeira, s/d	117
Figura 47 - Folia do Divino, 2015, São José dos Campos.....	118
Figura 48 - Bandeireiro em pé (frente)	119
Figura 49 - Bandeireiro em pé (costas)	119
Figura 50 - Folia do Divino de Eugênio de Melo, 2013, São José dos Campos.	121
Figura 51 - Bandeireiro sentado	122
Figura 52 - Folião do Divino, s/d	123
Figura 53 - Bandeira do Divino, Tarsila do Amaral, s/d	123
Figura 54 - Procissão do Divino	126
Figura 55 - Detalhes da Procissão	126

Figura 56 - Igreja (à esquerda) e detalhe da cruz (à direita)	127
Figura 57 - Coroinha (à esquerda) e Padre (à direita)	128
Figura 58 – Festeiros	129
Figura 59 - Homens devotos	130
Figura 60 - Mulheres devotas	131
Figura 61 - Devotos com velas	132
Figura 62 - Devotas com a bíblia	133
Figura 64 - Devotas fuxicando	134
Figura 62 - Devota com cachorro	135
Figura 65 – Anjos	135
Figura 66 - Homens com andor do Divino	133
Figura 67 - Andor do Divino	137
Figura 68 - Mulheres com andor de Nossa Senhora	138
Figura 69 - Andor de Nossa Senhora	138
Figura 70 - Procissão do Divino, São José dos Campos, 2014	140
Figura 71 - Anjos na procissão (1). Festa do Divino, São Luiz do Paraitinga/SP, 2022	141
Figura 72 - Anjos na procissão (2). Festa do Divino, São Luiz do Paraitinga/SP, 2022	141
Figura 73 - Festa do Divino, s/d	142

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O BARRANCO	21
3	O VALE CAIPIRA	23
3.1	Sociedade Caipira	29
3.2	A Construção Imagética	36
4	NÚCLEO FAMILIAR LILI FIGUREIRA	45
4.1	Ô de Casa	45
4.2	Maria Benedita dos Santos: a Figureira Lili	49
4.3	A Transmissão da Vida: Nascimento do Núcleo Familiar	53
4.4	Tudo é Diferente: a Cidade Toma os Espaços	59
4.5	Modelar Memórias: “a Roça Nunca Vai Sair da Gente”	62
5	CERÂMICA FIGURATIVA DO VALE	69
5.1	Figuras e Figureiras	69
5.2	Taubaté	72
5.3	São José dos Campos	73
5.4	Movimento Folclórico	75
5.5	Ateliê: a Casa, o Quintal e a Roça	78
5.5.1	O Cotidiano e a Terra	79
5.6	Representações	81
5.6.1	Cores	84
5.7	Modos de Fazer e Transformações	86
5.8	O Ciclo	98
6	O DIVINO ESPÍRITO SANTO	101
6.1	Núcleo Familiar Lili Figureira e a Devoção	101
6.2	A Escolha das Peças	104
6.3	Análise Iconográfica	105
6.3.1	Anjo e Divino	107
6.3.2	Chegada	110
6.3.3	Bandeireiro em Pé	119
6.3.4	Bandeireiro Sentado	121
6.3.5	Procissão do Divino	126

7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS	148
	REFERENCIAS CONSULTADAS.....	154
	REFERÊNCIAS ÀS ENTREVISTAS COM NÚCLEO FAMILIAR LILI	
	FIGUREIRA	155

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a analisar a cerâmica figurativa do Vale do Paraíba como representação da identidade caipira paulista. A partir de tal temática, lanço meu olhar às vivências do Núcleo Familiar Lili Figureira, de São José dos Campos/SP, e suas obras, sobretudo no que diz respeito à produção de peças relacionadas à fé e devoção ao Divino Espírito Santo.

O Vale do Paraíba Paulista é conhecido por ser rico em tradições culturais cultivadas entre o Rio Paraíba e os mares de morros das Serras da Mantiqueira e do Mar. A formação geológica da região, composta por solo argiloso em toda sua extensão, permite uma abundância de matéria prima para a feitura de cerâmicas, sejam elas utilitárias ou decorativas. A partir do histórico da formação, ocupação e colonização da região é possível elencar diversos contextos para a criação e feitura do que ficou conhecido como figuras, produzidas por figureiros. Pesquisas arqueológicas realizadas na região sustentam que etnias indígenas desenvolveram em seus sistemas culturais técnicas de manuseio do barro e produção de peças cozidas (Oliveira, 2007). Em relação à influência negra, há relatos de transmissão de saberes relacionados à feitura de figuras por pessoas negras escravizadas em antigas fazendas de café (Rennó, [1982?]). Além da presença dos frades Franciscanos e da religiosidade católica na região, que influenciaram diretamente nas características e formações das identidades dos figureiros, a partir do século XIX, principalmente, na produção de presépios (Machado, 2003).

Tais características carregam de sentidos a existência da tradição da cerâmica figurativa no Vale do Paraíba, sustentando uma herança que se perpetua em processos históricos, modos de fazer, transmissões de saberes, comercializações, influências institucionais, entre outros domínios da vida social e cultural. Os figureiros representam cotidianos, devoções, festejos, modos de ver e estar no mundo, observam e interpretam a vida e, por meio do barro, registram com originalidade a cultura da região e de suas próprias histórias de vida.

A cidade de Taubaté possui notório destaque no que se refere às figuras, além de ser o principal polo produtivo da região, tendo como referência os figureiros e figureiras moradores da Rua Imaculada. Também é palco de pesquisas que revelam os aspectos do surgimento, práticas, concepções, formas de organização, transmissão de saberes e comunicação relacionadas à produção das figuras (Aquino, 2012; Betiol, 2007; Machado, 2003; Oliveira, 2007).

Meu contato com os figureiros se relaciona com trabalhos realizados na área de museologia e patrimônio, nas cidades de São José dos Campos/SP e Taubaté/SP. O Centro de Estudos da Cultura Popular (CECP)¹, organização gestora do Museu do Folclore de São José dos Campos, foi minha principal via de acesso ao universo do patrimônio cultural do Vale do Paraíba. Assim como o Instituto e Museu Mazzaropi, em Taubaté, que, para além do trabalho do cineasta Amácio Mazzaropi e seu personagem Jeca, me propiciou relevantes experiências atreladas à cultura caipira.

Atuando em tais instituições como arte-educadora, assistente cultural e pesquisadora, tive oportunidade de conhecer e me relacionar com figureiros em distintos contextos, sobretudo, com os filhos de Lili Figureira. Inicialmente, meu contato foi a partir de uma exposição temporária no Museu do Folclore sobre a vida e obra da matriarca Maria Benedita dos Santos, Dona Lili. Com o passar dos anos e trabalhando em diferentes projetos pude compreender a dimensão da significância e contribuições de Lili e sua família no universo da cerâmica figurativa do Vale do Paraíba. Tive a oportunidade de me aproximar de seus filhos Fátima Aparecida, Benedito (Benê) Domingos e Benedita Francisca dos Santos, que abriram as portas de suas casas para compartilhar as experiências de suas vidas enquanto figureiros, brincantes e mestres da cultura popular. Eles e mais três irmãos, Pedro Batista, José Donizetti e João Dimas, junto aos pais, Dona Lili e José Benedito Santos (Seu Zé da Light), formam o Núcleo Familiar Lili Figureira, delineado nesta pesquisa pelas duas gerações. Dona Lili faleceu em 2015 e Seu Zé da Light, em 1986.

Assim como demais figureiros que aprendem a modelar as figuras durante a infância, Lili também experienciou suas primeiras peças em tal fase da vida. Aos seis anos de idade, sua avó materna Porcina lhe ensinou a modelar a primeira figura, uma galinha de angola. Porcina era uma paneleira que dominava as técnicas e manuseios do barro, produzindo todas as peças utilitárias utilizadas pela família no cotidiano da roça onde viviam, em Taubaté. Enquanto a avó trabalhava com o barro ou em outros momentos rotineiros, Lili brincava de modelar o que observava ao seu redor, como galinhas, patos, bois e até pessoas.

Essa mesma brincadeira vivida durante sua infância, esteve presente com afinco quando Lili tornou-se mãe. Residindo na zona rural de São José dos Campos, a família toda, incluindo Seu Zé da Light, também passava pelos momentos lúdicos de produção de figuras de argila.

¹ Organização social sem fins lucrativos, criada em agosto de 1998. Responsável pela gestão do Museu do Folclore de São José dos Campos mediante Termo de Colaboração assinado com a Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR).

Transmissão de saberes pautadas na observação do fazer, no domínio da matéria prima, no olhar atento ao entorno e na sociabilidade.

Lili viveu em ativa dinâmica econômica e territorial, entre a infância e a fase adulta, habitando áreas rurais e urbanas das cidades de Taubaté e Caçapava. Após casar-se com Seu Zé da Light, em 1950, gerar e criar os filhos, as dinâmicas territoriais - rurais e urbanas - ocorreram entre as cidades de São José dos Campos, Caçapava e Mogi das Cruzes. A partir dos anos de 1980, já com os filhos em fase adulta, um novo ciclo da cerâmica figurativa iniciou na família. Dona Lili e família voltaram a fazer figuras em distinto cenário de vida na cidade joseense, agora, por influência do Movimento Folclórico. A folclorista Angela Savastano, aluna de Rossini e atuante na Comissão Municipal de Folclore de São José dos Campos, principiou uma relação de pesquisa, exposições e encomendas de obras do núcleo. Assim, o que outrora era uma brincadeira no íntimo familiar, ultrapassara os muros da casa e adentrara ao universo das instituições culturais e comercialização, por meio de iniciativas públicas ou privadas, como feiras, exposições, oficinas ou demais eventos.

Dona Lili passou a ser reconhecida como Lili Figureira, tornando-se referência no município como uma das principais representantes da cerâmica figurativa, ao lado de outras figureiras da região que estreitaram os laços com a família. Lili se destacou pelas histórias que criava para cada personagem modelada, produzindo narrativas do cotidiano vivenciado por ela própria, principalmente na época em que morava nas zonas rurais. São incontáveis as temáticas produzidas pela figureira, bem como por seus filhos, tais como manifestações de fé, cotidianos de trabalho, brincadeiras, lendas, assombrações, animais, presépios, santos, anjos, entre outras representações inspiradas em suas próprias vidas.

Uma das características relevantes do núcleo é a questão da autoria das peças, variando entre produções individuais e produções coletivas. Em relação às produções coletivas, podem abranger a contribuição em uma ou mais etapas do se fazer uma figura, como por exemplo, somente a pintura ou o acabamento. Há um entendimento de si enquanto autor de uma peça, mas também enquanto um sujeito inserido em uma coletividade familiar que resiste conjuntamente alicerçada em sabedorias e valores comuns materializados nas figuras.

Lili Figureira partiu em 2015, aos 96 anos, contemplada por diversas homenagens e prêmios. Dentre as principais, destaco o prêmio Mestre da Cultura Viva/2013 (Fundação Cultural Cassiano Ricardo), Mestra da Cultura Popular (Ministério da Cultura) e a Lei Municipal nº 8526/11 que institui seu aniversário, 20 de setembro, como o Dia do Figureiro,

em São José dos Campos, além de homenagens póstumas, como a inauguração da Casa de Cultura Lili Figureira, em 2016, no Jardim Santo Onofre, região sudeste da cidade.

Atualmente, o núcleo familiar participa ativamente de ações focadas na valorização da cerâmica figurativa, entre elas, o projeto Santo de Casa - Tecnologias Populares. Os filhos da Dona Lili seguem contribuindo em diversas atividades realizadas ao longo da história do Museu do Folclore, além de serem autores de variadas peças que hoje compõem o acervo da instituição.

Para além da feitura das figuras, vale destacar que existe um valioso domínio de narrativa no que diz respeito às suas vivências. Em 2012, a família lançou o livro *Lili Figureira*, escrito pelos filhos Donizetti e Fátima, cuja temática se atrela à biografia de Dona Lili, a partir de um processo de narrativa oral da mãe e escrita dos filhos. Foi publicado também o livro *Parangava, o Rio* (2021), com a proposta de relatar a memória dos seis irmãos durante a infância na zona rural.

Considerando a trajetória do Núcleo Familiar Lili Figureira, parto da indagação do que podemos compreender enquanto identidade nessa arte interpretada como tradicional na cultura do Vale. O que me trouxe tal questionamento, foi o conceito de artesanato tradicional que o antropólogo Ricardo Gomes Lima define como:

Um tipo de objeto que traz em si a expressão de sua própria origem, que traz condensada em si a marca forte da cultura; *um objeto capaz de traduzir uma identidade*, sua e daquele que o produziu, seja um indivíduo ou uma coletividade. (Lima, 2010, p .40, grifo nosso).

Nesse sentido, ao entender que a arte e artesanato tradicional expressam identidades e refletem modos de vida, recorro à análise iconográfica para compreender a relação das figuras produzidas pelo Núcleo Familiar Lili Figureira e a identidade regional. Parto da premissa da existência de elementos simbólicos da vida entendida como caipira nas peças e me dedico a compreendê-los na materialidade da vivência da família em consonância com a produção das figuras.

Os procedimentos tomados com intuito de alcançar tais entendimentos refletem minha formação acadêmica no campo das ciências sociais e práticas profissionais na área da cultura e patrimônio. As experiências com pesquisas de campo e etnografia, bem como o acesso a bibliotecas especializadas (especialmente, a Biblioteca Maria Amália Corrêa Giffoni, especializada em cultura popular e instalada no Museu do Folclore) se fazem presentes em minhas atividades desde o ano de 2015, o que me permitiu entrar em contato com materiais e

fontes cruciais para o entendimento acerca da cerâmica figurativa e da sociedade caipira do Vale. Sendo assim, recorro aqui às pesquisas bibliográficas, materiais audiovisuais, consultas às hemerotecas, além de diversas visitas ao núcleo familiar para o desenvolvimento deste trabalho. Ademais, realizei entrevistas com os seis irmãos, a fim de compreender as significações que cada membro possui às temáticas e produções das figuras, suas vivências e trajetórias.

Por uma questão de recorte metodológico, concentrarei a análise iconográfica na temática devocional do Divino Espírito Santo. Tal manifestação lúdico-religiosa presente na sociedade caipira valeparaibana, carrega consigo fartos elementos simbólicos representados pelas obras e perpassa conteúdos relacionados aos trabalhos no roçado, relações de sociabilidade e solidariedade, ritmos cíclicos ligados à natureza e ao calendário litúrgico, musicalidade e crenças devocionais. A devoção ao Divino também se manifesta em ambientes urbanos, capaz de conduzir a análise para as dinâmicas territoriais vividas pela família. Não menos importante, a temática abordada neste recorte se destaca na produção familiar e pela significância dada pelos próprios sujeitos na trajetória do núcleo.

O caminho ao qual me proponho trilhar no desenvolvimento desta pesquisa é composto por quatro capítulos. No primeiro, me lanço à conceitualização da sociedade caipira, com intuito de compreender a formação sociocultural do Vale do Paraíba. Para tal, recorro à revisão bibliográfica de consagrados autores da sociologia rural, como Antônio Candido e sua obra *Os Parceiros do Rio Bonito* (2003) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973). Do mesmo modo, me sustento em análises do antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (1983, 1995). A partir da compreensão e elucidação da sociedade caipira, torna-se possível o questionamento da construção imagética dos estereótipos e preconceitos relacionados ao ser caipira, reforçados pela figura do *Jeca Tatu*, presente nas obras de Monteiro Lobato e popularizados pela cinematografia de Mazzaropi.

No segundo capítulo, parto da etnografia e da autobiografia do Núcleo Familiar Lili Figureira para descrever suas trajetórias de vida, a relação das figuras com suas infâncias, as mudanças de territórios e as transformações geradas na produção familiar. A princípio, trago uma biografia de Dona Lili até o momento em que se une com Seu Zé da Light e concebem o núcleo familiar. Descrevo os lugares habitados, labores e ludicidades que permitem compreender o envolvimento na produção da cerâmica figurativa, até perpassar pelas mudanças da zona rural para a cidade. Tal fase se caracteriza por uma ressignificação da relação com as figuras, em virtude da influência do movimento folclórico, acarretando em novas perspectivas

para a família a partir das memórias e representações.

O terceiro capítulo compõe o universo da cerâmica figurativa do Vale do Paraíba, a fim de compreender o contexto e características particulares da arte. Início com um histórico sobre o surgimento das figuras e figureiros, com o intuito de refletir sobre as influências indígenas, negras e europeias nas produções. Perpasso pontualmente pela descrição da produção na cidade de Taubaté, dado sua notoriedade, como também descrevo a relevância da atuação das figureiras de São José dos Campos, seus núcleos familiares e instituições. Posteriormente, transcorro sobre a atuação do Movimento Folclórico, especialmente do professor Rossini Tavares de Lima, marcada pela transformação na produção da cerâmica figurativa e visibilidade alcançada.

Ainda neste capítulo, compreendo o ateliê enquanto espaço de criação, para relacioná-lo aos lugares de trabalho onde figureiros produziam suas peças e vivenciavam seus cotidianos enquanto moradores dos bairros rurais. Ao compreender tal dimensão territorial de ocupação das vivências, me debruço na cerâmica figurativa valeparaibana enquanto uma forma de linguagem que compartilha, a partir da representação, suas dimensões de mundo, tendo como fundamentação os conceitos abordados pelo teórico jamaicano Stuart Hall (2016). Encerro tal capítulo com uma descrição sobre “o antes e o agora” no modo de fazer as figuras, refletindo sobre as transformações territoriais e econômicas na região.

O quarto e último capítulo constitui a análise iconográfica das peças relacionadas à temática do Divino Espírito Santo, produzidas pelo Núcleo Familiar Lili Figureira. Para tal, tomo como base o método iconográfico proposto pelo historiador Edwin Panofsky (1991), sendo este definido por três níveis de categorias de análise: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. Tais categorias propiciam a descrição, identificação e interpretação dos significados presentes nas figuras, possibilitando a compreensão dos sentidos e mensagens transmitidas em tais. A análise se aplica em cinco obras selecionadas: *Anjo e Divino*, *Chegada*, *Bandeireiro em pé*, *Bandeireiro Sentado* e *Procissão do Divino*.

Busco responder os seguintes questionamentos ao longo deste trabalho: houve transformações nas figuras ao longo das gerações e mudanças de territórios? De que maneira a transição entre a vida rural e urbana afetou a construção da narrativa das identidades da arte da família? Quais elementos da cultura caipira são possíveis encontrar na produção das peças?

Ao trazer questões relacionadas à dinâmica de suas produções, pensar nas figuras enquanto visões de mundos e nos figureiros enquanto artistas que expressam suas identidades, acredito ser notável dar luz ao estudo sobre uma família de figureiros tradicionais, moradores

de São José dos Campos. Digo isto, pois, notei ser recorrente no imaginário das pessoas que não possuem proximidade com o assunto, acreditarem que os figureiros taubateanos são os únicos fazedores da cerâmica figurativa no Vale. Ao ampliar o horizonte para além da perspectiva de uma única cidade, oportuna compreendermos uma realidade com fluidez de territórios e dinâmicas relacionais que influenciam os sentidos e significados das figuras.

Até o momento, relevantes estudos se atentaram às relações de aprendizagem, à transmissão dos saberes na comunidade e às contextualizações históricas, propiciando valorosas contribuições para a produção acadêmica. Propor um trabalho voltado para os processos criativos, o desenvolvimento e domínio das técnicas e a noção da identidade representada, é uma oportunidade para a construção da valorização das tradições na região. Ademais, considerável relevar que tal trabalho tem como uma de suas bases os discursos e narrativas formados pela própria família de figureiros, que há anos compõe suas histórias contadas, escritas e modeladas, considerados sujeitos ativos desta pesquisa.

Identifica-se o Vale do Paraíba pela importância histórica, econômica e social, em particular, São José dos Campos, que se transformou em um importante polo nacional tecnológico, industrial e militar em um curto período de tempo. Aproximar-se da região, no que diz respeito à formação de sua identidade e manifestações culturais pelo viés da arte, é reagir aos silenciamentos gerados pelo dito “progresso” e valorizar a resistência de quem está há tantas gerações ocupando essa terra com as cores da vida.

Prontamente, enfatizo que, de agora em diante, irei me referir às *figureiras* no ensejo de evidenciar o papel significativo que mulheres possuem no envolvimento da confecção de tais peças, visto que são maioria na produção. Além do mais, referenciar tal substantivo no feminino é, de certo modo, fortalecer a importância de suas existências em um universo social e cultural dominado majoritariamente por homens, universo esse adjetivado de *caipira*.

2 O BARRANCO

O sagrado se movimenta pelas asas da fé. Se amostra nos acordes da viola, no hálito do benzimento, nas cores da bandeira ou no silêncio da reza. O sagrado se transporta para onde há necessidade de sua existência, dentro ou fora do ser. Na Festa do Mineiro, em São José dos Campos, o sagrado se faz presente na representação de uma capela com a imagem de Sant'Anna, padroeira do bairro onde acontece o evento.

Ali, naquele espaço sendo decorado por Benê em uma tarde fria, sentada no banco de madeira, pude compreender de qual forma trilharia, não somente os rumos da minha pesquisa, como outros que percorro pela vida. Benê, com voz mansa, conduz sábias palavras de quem já gastou muito chão e topou muita gente. Me explica que para pesquisar o caipira é preciso seguir a metodologia do “sentar no barranco”.

Em todas as nossas conversas, quando Benê traz pensamentos assim, prontamente me presenteia com hiatos silenciosos de reflexão, seguidos de explicações sobre o que foi proferido. Passado o momento, me clareia que quando o caipira está interessado em assuntar, senta no barranco e por horas a fio se faz presente em prosa, verso e poesia, mesmo que precise adiar suas atividades. Para se fazer uma boa pesquisa é preciso estar disposto a sentar e escutar o que o outro tem a dizer, no tempo em que se faz necessário o dito e quem sabe o redito. Mesmo que a história tome outros caminhos, que não seja respondido o que foi perguntado, que causos sejam contados e a memória se aproxime em lembranças e sentimentos. É preciso estar ali presente e atento a cada palavra.

Suspeito que a ciência letrada tenha nomes bonitos, pomposos e carregados de técnicas para a aplicação de metodologias como essa enunciada por Benê. Mas me agrada a ciência caipira, carregada de sabedorias de longas datas, com técnicas de escutas do outro, de si, dos céus, dos animais, das plantas, das terras e do divino.

O tempo é valioso e se faz necessário para a construção de uma pesquisa, seja ela acadêmica ou despretensiosa dos títulos. Aqui me esforço com a responsabilidade que a escrita carrega para contar sobre as vidas de quem muito já disse e muito tem a dizer com a voz do barro. Como disse o violeiro e pesquisador Ivan Vilela, em uma palestra que assisti na primavera de 2022, a escrita é uma das formas de socialização das oralidades e essa não será diferente.

Figura 1 - Peneirando amendoim torrado (São Luiz do Paraitinga, 2019)



Fonte: A autora

3 O VALE CAIPIRA

Seria certo iniciar este trabalho com uma contextualização da temática, para compreendermos a sociedade onde as figureiras situam-se, na região do Vale do Paraíba² e, conseqüentemente, a cultura caipira. Ao propor descrever tal conjuntura, esbarro em minhas próprias vivências e olhares enquanto uma sujeita pesquisadora que busca viver a região em seus cotidianos, em trabalhos, viagens, festas, enfim, nas existências. A partir dessa primeira etapa, existe a possibilidade desta pesquisa refletir a transdisciplinaridade que me formou, enquanto graduada em ciências sociais, com experiência profissional na área de museologia e que propõe estudar um patrimônio cultural no programa de artes.

Será de bom grado, antes de trazer descrições técnicas da região, com dados e referências já levantadas por autores, poder descrevê-la brevemente a partir de minhas andanças. Como muitos que chegaram até aqui, carregando meu olhar vindo de fora, crescido e formado no Centro-Oeste Paulista, na região da Bacia Hidrográfica do Tietê-Jacaré, mais precisamente entre as cidades de Jaú e Igarapu do Tietê. Com uma bagagem de quintais e vivências de típicas cidades do interior paulista, cresci puxando o *r* e ouvindo histórias familiares da “época da roça”, das colônias e fazendas de café. Acredito ser relevante pensar que, ao mudar para o Vale, pude compreender que minhas raízes se aproximavam muito do que se entende atualmente por caipira, me trazendo uma profunda identificação e curiosidade com as formas de vida que cruzavam meu caminho na região.

Digo atualmente por entender que houve uma transformação no conceito do caipira, assim como evidencia o sociólogo Luiz Antonio Guerra:

[...] a cultura caipira deixou de ser um conceito restrito a bairros rurais economicamente organizados em um modo de produção pré-capitalista, passando a designar diversas noções de pertencimento a uma região geográfica, hábitos e costumes, variantes linguísticas, música, culinária, vestimenta, fé, ofícios agropecuários variegados e diferentes formas de contato com meios naturais como o cerrado, pantanal, serras (Guerra, 2022, p. 251).

Ao compreender a correlação entre minha criação enquanto pessoa, minha formação acadêmica e meus trabalhos, pude observar o quanto seria rico carregar comigo a constante influência da pesquisa por onde eu passasse. Seja ao frequentar um mercado municipal ou feiras

² Ao mencionar o Vale do Paraíba neste trabalho, me refiro tão somente ao lado paulista da região, visto que também há o Vale do Paraíba fluminense, localizado no estado do Rio de Janeiro.

livres e de trocas, ao visitar uma cidade e participar de alguma festa tradicional ou ao receber um visitante local na exposição de um dos museus que tive oportunidade de trabalhar, como o Museu do Folclore de São José dos Campos ou o Museu Mazzaropi em Taubaté.

Qualquer oportunidade que aparece me atinge como potência para aprender sobre o que o Vale tem a dizer por intermédio de seus habitantes, de suas estradas sinuosas, dos caminhos de suas águas, das festas que coloreem os céus de bandeirinhas ou das prosas encontradas em esquinas cenográficas de casarões da época do ciclo do café.

O Vale tem um quê de mistério onde os encontros proporcionam encantos. Por exemplo, ao pensar nas estradas de terra, vemos caminhos que ora são de matas fechadas e até mesmo sem poder enxergar o céu, com frondosas árvores da Mata Atlântica, temperaturas amenas e com cheiros *esverdeadamente* molhados. Entre subidas e descidas, essas visões se transformam em esplendorosas paisagens compostas por mares de morros, dignas de se apegarem às retinas da memória. E, lá de longe, avistar singelas casas com marcas de vidas de trabalho com a terra, moradas de lendas e mitos, habitadas por histórias de gerações ali presentes.

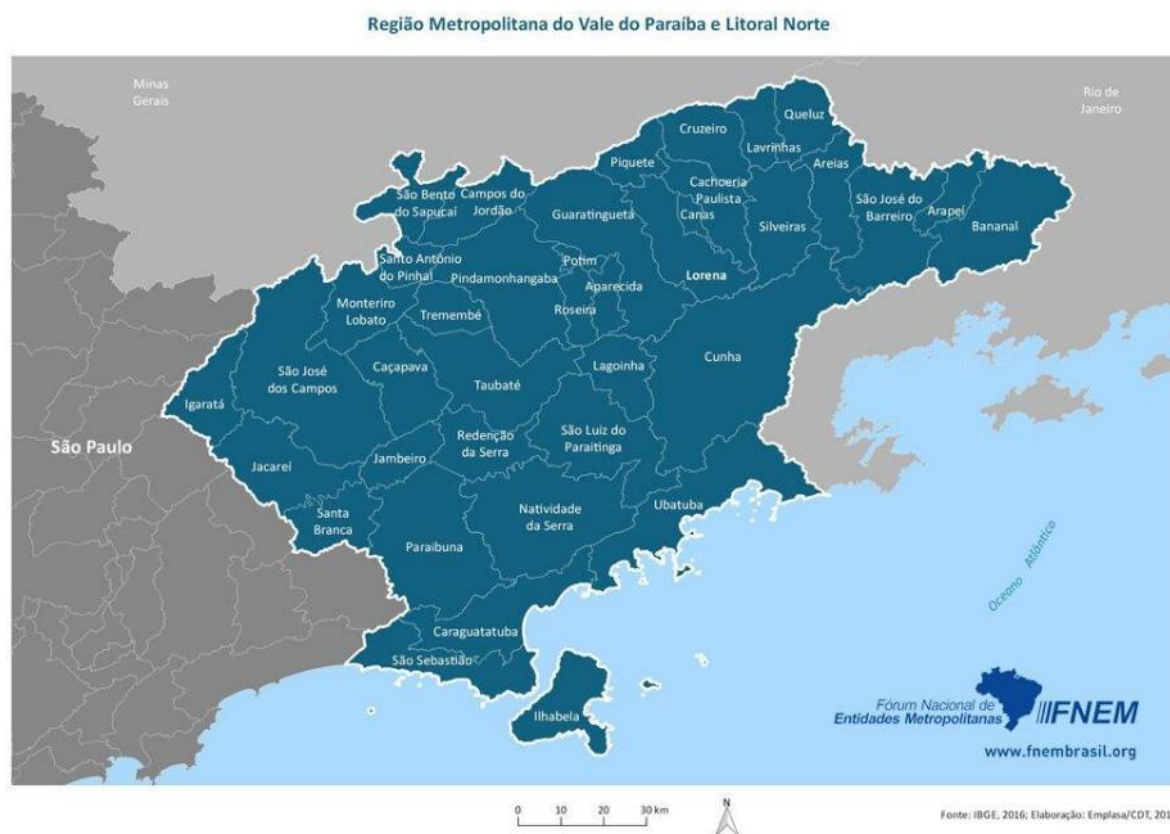
Figura 2 - Rio Paraitinga (Redenção da Serra, 2019)



Fonte: A autora

É sobre esse Vale que proponho contextualizar neste capítulo, estudado por importantes pensadores, como os sociólogos Emílio Willems (1961) e suas pesquisas em Cunha, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973), com estudos em Taubaté e Paraibuna, e Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997), em Guaratinguetá. Cenário também para o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (1995) e suas vivências em São Luiz do Paraitinga, especialmente no Distrito de Catuçaba. Cito alguns nomes de respeitáveis intelectuais que contribuíram para entender, cada qual em sua perspectiva, a formação social e cultural da região, sendo algumas referências para esse trabalho.

Figura 3 - Região do Vale do Paraíba e Litoral Norte



Fonte: (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2016 *apud* Fórum Nacional de Entidades Metropolitanas, 2023)

Comumente as descrições do Vale do Paraíba iniciam-se por suas características geográficas, assim como bastam pequenos deslocamentos para a visão alcançar algumas de suas peculiaridades no que diz respeito a tais traços. A região é marcada pela presença da Serra da Mantiqueira, Serra do Mar e Serra da Bocaina, esta última fazendo divisa com o Estado do Rio de Janeiro e abrangendo algumas cidades do lado paulista conhecido como *Vale Histórico*.

Entre tais serras, rasga-se uma planície marcada, como diz o arqueólogo Wagner Bornal (2019), por uma “artéria vital” fundamental para a sobrevivência de todos, o Rio Paraíba do Sul. Sua importância, assim como de seus afluentes, se atrela às dinâmicas sociais, econômicas e culturais na região, propiciando o abastecimento de água para as habitações, contribuindo para processos de industrialização e de lavouras, viabilizando fonte de renda para pescadores que vivem em suas margens³, além de ter sido “palco” do significativo acontecimento religioso do país, a aparição da imagem de Nossa Senhora Aparecida, em 1717. Do mesmo modo, a Bacia do Rio Paraíba possui uma profunda relação com o surgimento da cerâmica figurativa na região, posto que sua formação geológica é composta por solos argilosos em toda a extensão do Vale⁴ (Calaresi; Silva, 2021).

Porém, não é somente por meio do Rio Paraíba que se constroem os caminhos da região. Paralela ao rio, está uma das mais importantes rodovias federais, a Presidente Dutra (BR 116), ligando em uma extensão de 402 km, duas das principais capitais do país, Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda assim, podemos trazer outras dinâmicas de ocupação, pensando propriamente em sua formação histórica e econômica.

De modo breve, tracemos uma descrição do povoamento do Vale no período anterior à chegada dos colonizadores. Ainda que merecidos os aprofundamentos sobre o tema, posto que no próximo capítulo veremos, por exemplo, a influência indígena no surgimento das figuras, esse tema carece de pesquisas históricas, antropológicas e arqueológicas para compreendermos as dinâmicas habitacionais nesse território. Como assinalado por Bornal (1999; 2019), a presença indígena na região é relatada pelos missionários, cronistas e viajantes que aqui passaram, desde o século XVI. A princípio, as descrições iconográficas e escritas se referiam aos indígenas da etnia Puri, pertencentes ao tronco linguístico Macro-Jê e apontados como últimos contingentes populacionais no século XIX. Ainda segundo o autor (Bornal, 2019), entre os anos 1940 e 1970, arqueólogos como Ruy Tibiriçá e Silvia Maranto, encontraram diversos sítios com materiais Tupi-Guarani ao longo da região. A partir dos anos 1990, se iniciou a descoberta de variados vestígios de grupos indígenas denominados Aratu. Portanto, pode-se afirmar que havia significativa diversidade de etnias presentes no Vale do Paraíba, com uma

³ Também conhecidos como *piraquaras*.

⁴ Especificamente entre as cidades de Cachoeira Paulista e Jacareí está localizada a chamada Bacia Sedimentar de Taubaté, de solo classificado como “LVA-9 Latossolo Vermelho - Amarelo”. Sua extensão abrange 150 km de comprimento no sentido NE-SW e 10 a 20 km de largura (Ribeiro, 2010).

gama de possibilidades pouco estudadas para compreendermos as influências culturais que tais grupos sofreram ao longo do tempo (Oliveira, 2007).

Por sua vez, é conhecida a história oficial do povoamento do Vale após a chegada dos colonizadores. A geógrafa Nice Lecocq Müller, em seu livro *O fato urbano na Bacia do Rio Paraíba - São Paulo* (1969), descreve o desenvolvimento de núcleos urbanos a partir de fases históricas, no decorrer da ocupação do território e, assim, na formação econômica e social da região. Entre elas a “fase do devassamento (século XVII), durante o ‘ciclo do ouro’ (século XVIII) e o ‘ciclo do café’ (século XIX), terminando com a ligada à industrialização (século XIX)” (1969: 12-13).

O que Müller denomina de fase do devassamento compreende o período do processo de expansão e povoamento da província de São Paulo de Piratininga:

O desencadeamento desse povoamento parece ligar-se a três fatores principais: a) a política metropolitana de promover a ocupação de territórios através da doação de terras; b) a procura de jazidas minerais e, como substitutivo provisório, de preamento de índios; c) o interesse em estabelecer ligações com o litoral norte da Província (Müller, 1969, p. 13).

Comparada à dinâmica que acontecia no Nordeste brasileiro, a Capitania de São Vicente não se demonstrava vantajosa para os ensejos da Coroa, caminhando a passos lentos em sua ocupação, iniciada mais precisamente no ano de 1628, data que marca a concessão da primeira sesmaria da região, cedida por D. Mariana de Souza da Guerra, condessa de Vimieiro e donatária de tal Capitania. Os beneficiários, Jaques Félix e seus dois filhos, tornam-se, assim, os proprietários das terras “situadas a norte de Piratininga” (Oliveira, 2007). Em 1637, fundaram o primeiro aldeamento na parte central da região e, em 05 de dezembro de 1645, oficializaram a primeira vila do Vale do Paraíba, São Francisco das Chagas de Taubaté.

Aqui já podemos notar o início de um relevante papel histórico que a cidade de Taubaté representa para a região, passando a atuar como “verdadeiro centro de irradiação de povoamento, prosseguindo no devassamento para jusante e fornecendo, seguindo o exemplo do próprio Jaques Félix, os primeiros sertanistas regionais e colonizadores das terras circunvizinhas” (Müller, 1969, p. 13-14).

Seguindo o fio, adentramos ao “ciclo do ouro”, tendo como principais atores os bandeirantes, caracterizados pela exploração e violência contra indígenas. Nessa busca incessante pelos metais preciosos encontrados nas Geraes, formou-se um caminho de intenso fluxo entre as Minas e o Vale, o principal elo para escoar a carga ao Atlântico e navegar até a

Coroa. Porém, não somente o ouro e a prata percorriam as trilhas abertas, visto que a circulação de mercadorias também abrangia “muare, vindos das feiras de Sorocaba, cereais, varas de porcos, couros, tecidos, marmelada, carnes defumadas, algodão, lã, vinhos da terra” (Müller, 1969, p. 19).

Ao longo desse processo histórico, iniciam-se novas possibilidades de povoamento na região, como aponta Cláudia Moreira Queiroz:

Durante o período colonial, diversas povoações localizavam-se ao longo do rio Paraíba e dos caminhos por ali existentes. O aglomerado de habitantes, com suas moradias e afins, faziam parte de um vale pobre, isolado do contexto sócio econômico da Colônia. Pode-se dizer que foram os tropeiros, comerciantes ambulantes, os responsáveis por parte da expansão e desenvolvimento do Vale do Paraíba e outras regiões. Das antigas trilhas indígenas e dos missionários jesuítas, surgiram os caminhos percorridos pelos tropeiros, responsáveis pelo transporte de mercadorias nos primeiros cinco séculos de atividade econômica no Brasil, pela implantação de estradas e, conseqüentemente, pelo surgimento de novas cidades (Queiroz, 2006 *apud* Oliveira, 2007, p. 94).

No entanto, é certo que o “ciclo do café” ficou reconhecido como o de maior destaque no que diz respeito ao desenvolvimento econômico e populacional da região, no final do século XIX. Vale ressaltar também o processo de industrialização, iniciado no mesmo período, que trouxe expressivas transformações na dinâmica valeparaibana.

Com a queda do ciclo do ouro, a fase cafeeira esteve marcada pelo enriquecimento de fazendeiros e produtores do “ouro verde”, com ênfase para Bananal e São José do Barreiro, cidades do Vale Histórico. A possibilidade de tais acontecimentos se atrela às custas da exploração de pessoas negras escravizadas, por um longo período, gastando sangue e suor com a força de trabalho. Contrapondo o período áureo da cafeicultura que possibilitou a expansão e intensificação do processo de urbanização e enriquecimento de alguns, sua decadência refletiu economicamente áreas urbanas e rurais, como descreve Müller:

Com a decadência do café, o Vale do Paraíba, nas últimas décadas do século XIX, voltou à situação, que já enfrentara em fins do século XVIII, de procurar novas formas de produção econômica. Nas áreas rurais, veio a substituição dos cafezais pelas pastagens, fenômeno generalizado, e, em uma ou outra área, procurou-se revalorizar a antiga cultura da cana-de-açúcar. Paralelamente, os núcleos urbanos, centros de áreas rurais empobrecidas, descobriram, como ocorreu em todo o País, que havia uma nova possibilidade - a industrialização (Müller, 1969, p. 80).

A busca por novas perspectivas econômicas e visando a superação do ciclo do café, traz uma nova dinâmica para o desenvolvimento da região, a fase da industrialização que nos aproxima da configuração que encontramos atualmente no Vale. O crescimento das indústrias e tais mudanças econômicas refletem profundas transformações, modificando as formas como as pessoas se organizam em sociedade, inclusive gerando impactos ambientais e culturais que teremos oportunidade de discutir mais adiante.

3.1 Sociedade Caipira

Paralelo aos processos de povoamento e desenvolvimento econômico descritos até aqui, a partir do século XVI, temos a formação de uma sociedade composta por pessoas livres e pobres nas zonas rurais. Ou seja, entre os indígenas, os bandeirantes, os negros escravizados e os senhores do café, encontram-se também presentes como resultado dessa dinâmica histórica, aqueles que ficaram conhecidos como caipiras.

O surgimento dessa sociedade se atrela às implicações das bandeiras e a busca pelo ouro e prata no período da colonização. Em suma, o processo se inicia quando, findada a demanda assídua pelos metais preciosos, a população oriunda das relações entre bandeirantes e indígenas, além de outros que se deslocaram às regiões com o objetivo de adquirir tais elementos, se espalham pelas localidades e se sedentarizam (Guerra, 2021). Nesse sentido, entre os séculos XVI e XVIII, ocorre uma expansão territorial por regiões que, ao longo do tempo, definiram características de tipos de cultura e vida social que Antonio Candido (2003) denomina como “cultura caipira”. Atualmente, tais territórios abrangem os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Goiás⁵.

Isto posto, podemos compreender que, enquanto a ocupação e formação econômica do Vale do Paraíba se projetava entre os ciclos do ouro e do café, havia em consonância a composição de um tipo de sociabilidade e cultura que se expressava em “valores, costumes,

⁵ Alguns autores, como o próprio Candido, se referem à região como *Paulistânia*. No entanto, me uno aos argumentos do sociólogo Luiz Antonio Guerra ao compreender a problemática do termo: “Ao definir o caipira como morador da Paulistânia, acabamos reforçando a influência histórica de São Paulo, e não as características próprias do habitante do meio rural, reduzindo-o a um “bandeirante atrofiado”. Neste sentido, é um termo centrípeto que tenta domesticar o sertão, o desconhecido, as regiões interioranas mais longínquas. A palavra Paulistânia tem origem nos interesses políticos ufanistas do regionalismo paulista do começo do século XX, que tinha como um dos expoentes o historiador Alfredo Ellis Jr. (defensor da eugenia de uma sub-raça paulista), de quem Antonio Candido tomou emprestado o termo” (Guerra, 2021, p. 27).

crenças, festas, culinárias, técnicas de trabalho e cultivo, maneiras de falar a língua portuguesa, etc.” (Candido, 2003, p. 27) Tal cultura cria raízes por entre os morros e se constrói como identidade até os dias atuais, firme em suas significâncias.

Como assinalado por Brandão (1983), a representação do caipira se vincula à definição do lugar onde ele habita, o oposto da cidade, ou seja, matas, campos, sertões, roças, entre outros nomes que podemos definir as ruralidades. Ao pensarmos que esta cultura se concebe à marginalidade dos centros urbanos, vivendo atrelada à pobreza material, em meio à natureza e em condições muitas vezes degradantes de vida, é compreensível que, quando os estudiosos iniciaram pesquisas para compreender suas existências, tenham se surpreendido com seus sistemas de trabalhos, trocas vicinais, atividades, significações de mundos, relações entre si.

Entre tais estudiosos está Candido, sociólogo e crítico literário consagrado, autor de uma das principais obras sobre a temática, *Os Parceiros do Rio Bonito* (2003). Ao se propor estudar a manifestação do cururu, dança cantada do caipira, o autor se depara com outras camadas da sociedade em que está inserida e se dedica a pesquisar a organização socioeconômica dos bairros rurais onde estão tais sujeitos, mais especificamente, no município de Bofete/SP.

Segundo Candido (2003), para um grupo social existir, é necessário que haja um equilíbrio entre recursos do meio físico e suas próprias necessidades. Sendo assim, compreende que é fundamental haver uma equação, com certa estabilidade, entre o “mínimo vital”, como alimentação e abrigo e o “mínimo social”, como organização para alcançá-los e garantir a regularidade das relações. Desta forma, a sociedade caipira aprimorou-se em sistemas que propiciaram tal equilíbrio, por intermédio de conhecimentos dos recursos naturais e explorações sistemáticas, estabelecendo uma dieta adaptada ao mínimo vital e uma vida social restrita, baseadas na economia de subsistência.

Nesse sentido, o modo de vida dessa população se orienta por códigos de trocas entre eles e com os outros. Brandão estabelece que tais códigos carregam uma extrema criatividade de relações embasadas “no trabalho, no respeito mútuo, nos valores da fé religiosa do catolicismo camponês, na honra e na solidariedade” (Brandão, 1983, p. 46). À vista disso, José Donizetti e Fátima dos Santos, filhos de Dona Lili, narram no livro *Lili Figureira* a importância da solidariedade e partilha, principalmente no que se refere à alimentação:

Nesse tempo era muito raro uma pessoa não dividir parte do que tinha com os mais pobres. Era considerado um ato de desrespeito a Deus, a Jesus, que nunca teve nada e que mesmo assim repartia o pão. Uma pessoa que não dividisse, principalmente alimentos, era visto como muito indigna e acabava por virar motivo de anedotas.

Sempre que se matava um porco dividia-se com os parentes, compadres, com os pobres. Quando se visitava uma mulher que teve filho, levava-se uma franga para fazer canja (Santos; Santos, 2012, p. 68).

Outro exemplo relacionado a este último código é o *mutirão*. Realizado em momentos onde há uma intensa troca entre moradores da vizinhança, transformando a lida familiar em comunitária, simbolizando um ritual de troca e solidariedade através do trabalho. Ele pode ocorrer no esforço de uma derrubada de mata para roçado, plantio, limpeza do solo, bateção de safra, construção ou consertos de casas, fazer pontes ou arrumar estradas que dão acesso aos bairros (Ribeiro, 1995, p. 384). Também carrega consigo, ao final da labuta, um momento de lazer festivo, geralmente com comidas preparadas pelas mulheres e muita música.

Do mesmo modo, Donizetti e Fátima relatam memórias desse momento passado pela família na realização de um mutirão para a construção de um cômodo, utilizando a técnica do pau-a-pique, na zona rural de Taubaté/SP:

Os trabalhadores traziam suas ferramentas, alguns mantimentos, frangos, pedaços de toicinho, até algumas mudas de couve ou de laranja comum. Meio escondido entre as tralhas até era possível achar algumas garrafinhas de pinga. (...) E o mutirão era para fazer o quarto para a criança (...) Todos gostavam de barrear uma casa, era o momento mais divertido do mutirão. Eles amassavam uma grande quantidade de barro e em cada parte da casa ficava um par de pessoas, uma dentro e outra fora, e jogavam o barro contra a outra para que ele se chocasse em cima do trançado de taquara. Havia que se fazer com muito ritmo para que o barro fosse fixado e alisado corretamente, se aplicaria uma camada de tabatinga⁶, para que tudo ficasse claro. O chão seria socado; molhado e socado até ficar firme e liso. Depois as mulheres varreriam com vassouras de alecrim (Santos; Santos, 2012, p. 21 e 22).

Assim como o modo de vida se orienta por códigos, o ritmo de vida do caipira também segue um compasso que lhe é típico. Existe uma íntima harmonia entre o seu tempo e o tempo da natureza, sucedendo em uma espécie de simbiose entre sua existência e a cadência vital da terra, onde seu modo de vida está totalmente atrelado aos ciclos agrícolas mediados pelo trabalho. Candido (2003) nos descreve, por exemplo, que a semana se relaciona à “revolução da lua”, suspendendo vinte e quatro horas o labor⁷, em geral aos domingos, determinando o acontecimento do lazer, festas e contatos com as vizinhanças. Outra fase possível está atrelada ao ano, acompanhando a evolução da lavoura, suas plantas e sementes, chuvas e colheitas.

⁶ Tabatinga é um tipo de argila e a palavra tem origem na língua Tupi, significa *barro branco* ou *barro esbranquiçado*.

⁷ Cabe aqui dizermos que esse labor está relacionado à lavoura, posto que se pensarmos no labor doméstico, como o cuidado dos filhos e da casa, assim como pequenos reparos e manutenções, não possui descanso.

Esses compassos que determinam os ritmos e cotidianos do trabalho, também permeiam outros aspectos de suas vivências, resultando em arranjos que Brandão (1983) descreve nas seguintes situações: as trocas com a natureza, entre as já ditas, podemos citar também o uso e domínio de ervas medicinais para tratamentos relacionados à saúde física e espiritual; situações e estruturas de relações sociais, sejam elas familiares, de vizinhança, compadrio, com outras categorias de trabalho, como tropeiros e mascates, ou com autoridades, fazendeiros, donos de terras e cidadãos; e, por fim, as formações do calendário e trocas simbólicas com o sacro e suas crenças nos âmbitos pessoais, familiares ou comunitários.

Por sua vez, esse último aspecto carrega uma importante função por determinar a variação dos ciclos de sociabilidade, transcendendo o privado para se manifestar no público. Entendida como uma vida lúdico-religiosa, se manifesta em grandes festas, romarias e celebrações comunitárias. Um dos momentos simbólicos de expressão sagrada na vida do caipira, valeparaibano ou não, refere-se à visita anual à cidade de Aparecida/SP, comumente chamada de *Aparecida do Norte*.

Existem elementos interessantes para pensarmos a importância dessa viagem para o caipira. A devoção à Nossa Senhora carrega forte simbolismo de resistência a uma realidade sofrida, repleta de pobreza, violências⁸, mortes, doenças, entre outras dificuldades enfrentadas, além das conquistas, realizações e pagamento de promessas. Como exemplo, na música *Aparecida do Norte*⁹, interpretada pela dupla Tônico e Tinoco, é possível observarmos tal questão:

Já cumpri minha promessa na Aparecida do Norte
 E graças a Nossa Senhora não lastimo mais a sorte
 Falo com Fé: - Não lastimo mais a sorte
 Já cumpri minha promessa na Aparecida do Norte.
 Eu subi toda a ladeira sem carência de transporte
 E beijei os pés da Santa da Aparecida do Norte
 Falo com Fé: - Da Aparecida do Norte
 Eu subi toda a ladeira sem carência de transporte.
 Não tenho melancolia, tenho saúde sou forte
 Tenho fé em Nossa senhora da Aparecida do Norte
 Falo com Fé: Da Aparecida do Norte
 [...]
 Não tenho melancolia, tenho saúde sou forte
 Todo meado do ano enquanto não chega a morte
 Vou fazer minha visita na Aparecida do Norte

⁸ A obra de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997) descreve e analisa essa camada presente da sociedade caipira, muitas vezes ocultada por um romantismo imaginário da vida no campo, como se tudo fosse flores.

Falo com Fé: Na Aparecida do Norte
Todo meado do ano enquanto não chega a morte
(Tonico; Rosas Júnior, 1968).

Vale ressaltar aqui o lugar que a família ocupa na dimensão da sociedade caipira, para além dos vínculos afetivos, posto que a unidade doméstica é também uma unidade de produção. Em outras palavras, o trabalho camponês é substancialmente um trabalho em família, constituindo uma unidade social do trabalho e de exploração da terra. As tarefas se dividem entre todos, a partir da aptidão de cada um e formando uma espécie de equipe. Sendo assim, é a unidade doméstica que irá possibilitar e garantir a subsistência de todos, necessária para o alcance do mínimo vital.

Isto posto, ao pensarmos nas dinâmicas da vida familiar, podemos refletir sobre os espaços ocupados por ela em suas atividades particulares ou partilhadas na comunidade. Brandão assinala que a vida social e simbólica do caipira se dá entre a casa e a periferia próxima, o que chama de bairro ou vizinhança. Majoritariamente, mulheres e crianças pequenas viajavam para outros povoados e cidades somente uma vez ao ano, por conta de alguma festa de padroeira, assim como citada às visitas à Aparecida. Proveitoso atentarmos sobre a existência de uma divisão sexual dos espaços por parte dos caipiras, visto que as matas e roçados mais distantes são ocupados e explorados, em sua maioria, pelos homens. Sendo assim, a moradia, o quintal e o bairro tornam-se, não somente ambientes de trabalho, mas de convivência entre parentes, *cumpadres*, vizinhos, seja em festas de batizados, casamentos ou mutirões. Nesses territórios praticam suas vidas lúdico-religiosas, com rezas de terços ou recepção de folias, com comidas, músicas, danças e festejos para algum santo (Brandão, 1983, p. 76-77).

De acordo com Antonio Candido (2003), os citados bairros rurais seriam, assim, a estrutura fundamental da sociabilidade caipira, caracterizando-se por agrupamentos de familiares, com profundo sentimento de localidade e pertencimento, vinculados pelas convivências, auxílios mútuos e as atividades religiosas. Ao passo que a estrutura econômica se apresentava pela subsistência, onde compras eram feitas somente quando não conseguiam produzir algo e seus excedentes eram comercializados em outras vilas ou cidades adjacentes, muito comum acontecerem nos mercados municipais. Nessa ocasião, os irmãos Santos trazem um relato interessante de quando Dona Lili acompanhava o pai nas atividades, na década de 1930:

Toda semana era assim mesmo. Juntavam tudo o que tinham para vender, colocavam no cargueiro e desciam a serra em direção a Caçapava. Levavam carvão, que o pai fazia nas caieiras, levavam frangos que a mãe criava. Traziam, na volta sal, carne seca, bacalhau. Às vezes compravam um corte de camisa para o pai ou um corte de vestido para a mãe. Quando havia uma boa safra comprava-se sapatos, o pai encomendava um terno novo e um novo chapéu de feltro. Na roça ele usava chapéu de palha, mas para sair era chapéu de feltro de boa qualidade (Santos; Santos, 2012, p.15).

Apesar desses deslocamentos para além dos bairros rurais, Candido (2003) considera a sociedade caipira enquanto uma realidade autônoma, dispersa e isolada. Por mais que acontecessem saídas para além da vizinhança, havia limitações compatíveis com sua estrutura econômica de subsistência, como se as trocas entre os bairros, vilas e cidades fossem pontuais e restritas. Pertinente salientar que tal isolamento se rompia com a passagem de tropeiros, boiadeiros e carreiros, ao transportarem e negociarem mercadorias e animais. Os donos de armazéns e mercearias também possuíam um papel social e econômico relevante na dinâmica dessa sociedade.

Não obstante, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, refuta essa concepção do caipira estar à margem da sociedade, isolado em seu grupo de vizinhança. Em pesquisas realizadas em bairros rurais do interior de São Paulo¹⁰, a autora nos apresenta uma distinta perspectiva relacionada à realidade caipira. Por sua vez, os sitiantes estariam regularmente circulando dentro de uma determinada região, necessitando sair de seus bairros, por atividades econômicas ou religiosas (Queiroz, 1973, p.129). Podemos compreender tal afirmação na citação dos irmãos Santos: “Toda semana era assim mesmo”.

Para Queiroz, a ruptura do isolamento está na integração entre o caipira e outras regiões, em decorrência da produção de excedentes para além da economia de subsistência, visto que há um ensejo por parte deste de manter um “nível satisfatório de vida. Camponeses e agricultores plantam para si e para negociar; seus negócios levam-nos à sede do município, a outras zonas, às cidades grandes, e tais viagens têm periodicidade e regularidade” (Queiroz, 1973, p.129).

Aqui cabe mais uma lembrança de Dona Lili relacionada às idas ao mercado municipal:

Era uma grande festa a feira de sábado no mercado de Caçapava. Vinha gente de todo lado. Vendia-se de tudo: porcos; galinhas; feijão miúdo, feijão fava branco e vermelho, rajado; milho, farinha de milho, de mandioca, de araruta. Vendia-se inhame, banana, ovos de galinha, de pata, de peru. Vendia-se remédio de mato, garrafada, patuás com rezas. Vendia-se pinga de várias qualidades. Os peixeiros vendiam seus peixes do rio Paraíba. Eram os piraquaras, gente de beira de rio. Outros

¹⁰ Taubaté, Leme, Paraibuna e Itapequerica.

homens vendiam carne de vaca. Alguns negociavam cavalos e burros. Outros, galinhas, frangos, angolas e patos. O barulho ia crescendo junto com o dia. (...) Caçapava era uma festa. Vinha gente de longe, do lado da Serra, de Pedra Branca, de Santa Luzia, da Ponte do Paraíba, da várzea (Santos; Santos, 2012, p.18).

Assim, podemos projetar as relações possíveis entre agricultores, sitiantes, tropeiros, boiadeiros, carreiros, pescadores, entre outros sujeitos presentes, ao associarmos suas funções e os produtos descritos. Também é interessante atentar às nomenclaturas citadas de bairros rurais da região, corroborando os argumentos da pesquisadora. Em suma, Maria Isaura defende que o desaparecimento das relações sociais decorrentes do trabalho é o responsável pela marginalidade¹¹ do caipira e não, como defende Candido, por conta da quebra do isolamento em sua economia fechada, argumentando que esse seria o seu fim, caso ocorresse. Ou seja, quando o caipira, pelos diversos motivos, se vê em um contexto de trabalho completamente diferente do que está inserido socialmente, isto atravanca sua existência e o leva a um declínio sociocultural. Não há possibilidade de pensar que o caipira tenha se formado em uma espécie de bolha socioeconômica: “nossos sitiantes nunca foram Robinsons em ilhas desertas... Distância geográfica não significa isolamento; e independência econômica também não é dele sinônimo” (Queiroz, 1973, p. 131). Dessa maneira, é necessário que haja um equilíbrio entre as relações do bairro rural e as outras sociedades.

Contudo, nenhum equilíbrio citado pelos teóricos passou ileso ao longo das transformações ocorridas no século XX, nos processos de intensa urbanização e industrialização, período em que os bairros rurais vivenciaram uma gradual e acelerada desestruturação. Esse movimento acarretou uma integração cada vez mais intensa dos caipiras às dinâmicas mercantis, com novas necessidades inseridas em seus cotidianos, abalando sua produção voltada à subsistência e ampliando o seu leque de consumo.

Consequentemente, o equilíbrio entre os mínimos vitais e os sociais foram oscilando, transformando o estilo de vida do sitiante e trazendo outras práticas sociais. Já não era mais suficiente o uso restrito da mão de obra familiar e suas técnicas produtivas para satisfazer suas demandas. Além do mais, tornou-se mais satisfatório incentivar os filhos à formação escolar e na busca de empregos melhores remunerados do que se manterem como era anteriormente. Esse modelo de povoamento que ocorreu ao longo dos séculos não era mais viável, ocasionando uma busca por trabalhos assalariados e garantindo uma farta disponibilidade de mão de obra para grandes fazendas e, como não, o próprio êxodo rural (Guerra, 2021, p.109). Outro aspecto

¹¹ Sentido de estar à margem da sociedade.

crucial para compreender o rompimento desse equilíbrio foi a dispersão do latifúndio em áreas ocupadas pelos sitiantes, posto que “a riqueza dos caboclos era a superabundância de terras no sertão, espoliada pelo processo de concentração fundiária” (Guerra, 2021, p. 39).

Nota-se que toda essa trajetória conceitual percorrida até aqui está inserida na formação descrita do Vale do Paraíba. As mudanças ocorridas ao longo dos séculos na história da região também é a mudança ocorrida na dinâmica da sociedade caipira. Devemos nos questionar se essa quebra da estrutura que conhecemos pelos pesquisadores também é o decreto do fim do caipira. Guerra nos traz uma importante reflexão acerca disso:

A rigor, podemos afirmar que o tipo humano clássico do caipira e o seu habitat tradicional, o bairro rural, do ponto de vista das suas condições materiais de existência, tal como definidos pela Sociologia Rural entre as décadas de 1950 a 1970, deixaram de existir. (...) De acordo com Antonio Candido, os traços característicos definidores de tais unidades societárias e seus habitantes seriam a economia agrícola de subsistência autossuficiente; o emprego de mão de obra exclusivamente familiar; a produção direta dos meios de vida dimensionados pelas necessidades básicas (mínimos vitais); o relativo isolamento (mínimos sociais); o auxílio vicinal; a homogeneidade social; a margem de lazer e a ampla disponibilidade de terras (Candido, 2010; Queiroz, 1973, pp. 7-8). Atualmente, porém, nos encontramos diante da quase total desarticulação desses elementos que por tanto tempo condicionaram a forma de povoamento que originou a cultura caipira do interior do Brasil. Dessa forma, não se trata de decretar a morte do sujeito caipira, mas sim apontar para a sua resignificação, no esforço de compreender, sobretudo em termos culturais, o que é ser caipira no século XXI, para aqueles que se identificam como tal (Guerra, 2022, p. 248).

Nessa perspectiva, proponho a reflexão para compreender a resignificação do caipira pela perspectiva da cerâmica figurativa. Quando Guerra enfatiza os processos de identificação com a cultura caipira, é possível encontrarmos sua materialidade em diversas facetas da população valeparaibana. O caipira, ao longo dos séculos, criou um elo com suas raízes para além do trato com a terra, em suas lavouras e colheitas. Ele enraizou seus valores, crenças e significação de mundo, seja ele físico ou espiritual. Enraizou seu sotaque, cantos, toadas, afinações da viola, culinária e vestes. O caipira ainda colhe seus frutos, festeja seus santos, cultiva memórias e acolhe a simplicidade. E dessa maneira, as figureiras modelam suas raízes com barro.

3.2 A Construção Imagética

Assim como Brandão inicia o livro, *Os Caipiras de São Paulo*, com questionamentos acerca do camponês caipira, me inspiro e compartilho das mesmas indagações que me

trouxeram a construir esse segmento da pesquisa. “Que homem caipira real existiu e existe ainda hoje em São Paulo e que personagem dele há dentro de cada um de nós?” (1983, p.7). Quantos habitam nosso imaginário? O quanto de caipira encontramos nas vestimentas das festas juninas? Quem se identifica por caipira? Por que esse termo soa como pejorativo em alguns contextos? Por que sempre associamos aos homens? Onde estão as mulheres caipiras?

Aqui caberiam mais diversas perguntas, suspeito que sua maioria renderia, como já rendeu, ótimas pesquisas. Minha proposta não é embrenharmos no assunto para dar conta da complexa construção do imaginário, mas sim propor uma reflexão sobre o que borbulha em nossas mentes quando pensamos no ser caipira, sobretudo esteticamente. O chapéu de palha, a botina, a calça centro peito remendada, camisa xadrez e o cigarro de palha no canto da boca, talvez tocando uma viola ou segurando uma enxada. Quais cores aparecem nessa estética? Existia um cenário? Arrisco dizer que não deva ter sido complicado criar essa representação do caipira em nossos pensamentos ao lermos essas palavras.

Nessa perspectiva, o teórico cultural jamaicano, Stuart Hall (2016) nos permite compreender como se dá a construção do sentido das coisas:

[...] nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as *representamos* - as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos. [...] O sentido também é criado sempre que nos expressamos por meio de ‘objetos culturais’, os consumimos, deles fazemos uso ou nos apropriamos; isto é, quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significados. Ou, ainda, quando tecemos narrativas, enredos e – fantasias – em torno deles (Hall, 2016, p. 21-22).

Quando Hall nos traz que os sentidos são formados a partir do modo como representamos, sejam por palavras, histórias, imagens ou emoções, é possível pensarmos na existência de narrativas criadas para a representação do caipira que dão sentido às imagens que criamos em nosso pensamento sobre ele. Brandão brilhantemente nos diz: “o caipira sai dito pelo que não é e adjetivado pelo que não tem” (1983, p. 12). Corriqueiramente comparado ao cidadão, o caipira é uma face negada deste seu “oposto”, definido por caricaturas que os urbanos fazem dele, estabelecendo uma diferença até mesmo para construir uma distinção e superioridade ao que lhe é diferente e distante. Tal como nos referimos anteriormente, ele se define por ser do lugar onde vive: a roça, o sertão, o campo.

A pobreza, por sua vez, torna-se a característica que define o caipira para o cidadão. Sua moradia sinaliza precariedade aos olhos externos, assim como suas ferramentas, utensílios

domésticos, vestimentas produzidas por eles próprios, além da alimentação e técnicas de trabalho. O que Candido compreende como o mínimo vital necessário, o urbano julga como preguiça e ignorância.

Porém, essa construção da representação não surge sem propósitos e intencionalidades, uma vez que o caipira era visto como um entrave para o progresso do país, em meados do século XX. Com maior entusiasmo, se firmou outra concepção por autores como Almeida Júnior, Valdomiro Silveira, Amadeu Amaral, Monteiro Lobato, Cornélio Pires, Afonso Arinos, entre tantos outros, a partir do regionalismo paulista (Guerra, 2022, p. 239). Especialmente nesse movimento, a visão sobre o caipira se dava tanto de uma forma positivamente idílica, quanto negativamente preconceituosa.

Quando autores tomam o caipira enquanto o oposto ao desenvolvimento, produzem discursos que carregam efeitos e consequências em suas relações, identidades, noções de pertencimento e, bem como, em sua representação estética.

Monteiro Lobato, taubateano pertencente à elite cafeeira decadente na região valeparaibana, possui um importante papel na construção imagética do caipira ao criar o personagem literário Jeca Tatu. A partir de estereótipos depreciativos, o escritor cria uma imagem estigmatizada e com críticas incisivas ao personagem em seu livro *Urupês* (1918). Na ocasião em que o autor se refere ao caipira como desprovido de senso estético e civismo, incapaz de raciocinar e se expressar com clareza, atrasado, supersticioso e fatalista, contribui para a construção de uma série de julgamentos que dão respaldo para uma visão preconceituosa e provoca um distanciamento à identidade construída ao longo dos séculos nos bairros rurais paulistas.

Não podemos deixar de dizer que, no mesmo ano, o escritor taubateano se empenhou na redenção do que propagou acerca do Jeca e alegou que, na realidade, o caipira estava doente e precisava de cuidados. A contar dessa situação, Lobato se engajou no movimento sanitarista liderado por outro valeparaibano, Oswaldo Cruz, transformando o personagem na figura de luta pelo combate às endemias rurais (Pereira; Queiroz, 2005, p. 10). Ao criar o folheto publicitário *Jeca Tatuzinho* (1924), patrocinado pelo Instituto Fontoura Serpe & Cia, o escritor alcançou o lar de milhões de brasileiros, fortalecendo seu discurso.

Figura 4 - Capa do Almanaque do Biotônico Fontoura, 1973

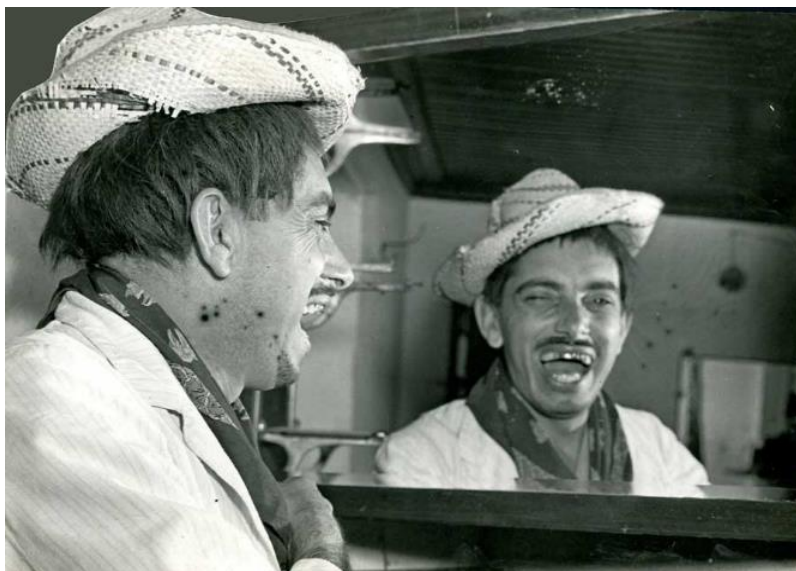


Fonte: (Costa, 2018)

Da mesma maneira, Amácio Mazzaropi se consagrou ao explorar a imagem do caipira, inspirado no Jeca Tatu. Nascido na capital paulista, em 1912, poucos anos antes do personagem lobateano, o ator percorreu um longo caminho pelas artes cênicas até chegar às grandes telas do cinema. Com familiares na região de Taubaté, Mazzaropi possuía forte influência da cultura caipira na construção de seus papéis, desde a época do circo, onde iniciou a carreira. Seja no teatro, rádio, televisão ou no cinema, com o passar do tempo, o ator foi conquistando o público com o estereotipado e carismático Jeca, já não mais um personagem específico, mas um tipo que se enquadrava em vários sujeitos. No cinema, principalmente depois que fundou a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), Jeca torna-se *Bernardino*, *Inácio Pororoca*, *Polidoro*¹², entre tantos outros.

¹² Personagens interpretados por Mazzaropi nos filmes: *O Lamparina* (1964), *O Grande Xerife* (1972) e *Um caipira em Bariloche* (1973)

Figura 5 - Amácio Mazzaropi interpretando o *Jeca*



Fonte: (Memorial da Democracia, 2023)

Importante ressaltar que Mazzaropi está atrelado a um acesso democrático ao cinema, presente em inúmeras cidades de forma muito mais acessível do que conhecemos atualmente. Em uma estratégia empresarial de se admirar, o cineasta criou um público extremamente fiel ao seu trabalho, lotando as salas que exibiam seus filmes¹³. Em 28 anos de carreira no cinema, Mazzaropi participou de 32 filmes, sendo 24 com produção própria e independente¹⁴. O sucesso de bilheteria alcançava diversas camadas sociais, especialmente as pobres, além de ser um conteúdo pensado propositalmente para ser visto por toda a família. Pessoas saíam de suas casas nas zonas rurais para assistirem o Jeca nos saudosos cinemas de rua. Esse alcance reforça ainda mais os trejeitos e imaginário do caipira, resultando numa contraditória identificação e recusa da associação ao jeca mazzaropiano.

Aqui cabe um breve relato de uma experiência que tive atuando no Museu Mazzaropi, em Taubaté. Em um determinado período de 2018, recebemos centenas de estudantes das cidades do Vale do Paraíba para visitar o Museu, incluindo cidades do Vale Histórico. Ao fazer o acolhimento para a mediação na exposição, eu descrevia os personagens de Mazzaropi como caipiras, perguntando se alguém ali se identificava como tal. As educadoras que acompanhavam

¹³ Somente um deles, *O Corintiano* (1966), chegou a atingir 8 milhões de espectadores. Ver: <https://www.ebc.com.br/tv-brasil-apresenta-a-comedia-o-corintiano-de-amacio-mazzaropi>. Acesso em 09 out. 2023.

¹⁴ Ver: <https://www.museumazzaropi.org.br/sucesso/aos-69-anos-morre-mazzaropi-o-maior-sucesso-do-cinema-nacional/>. Acesso em 09 out. 2023.

as crianças prontamente levantavam a mão e afirmavam se reconhecerem como caipiras. Curiosamente, as crianças negavam tal identidade, como se fosse algo ruim a ser e os argumentos utilizados eram um tanto curiosos. Me recordo, por exemplo, de uma delas dizer que ela não era caipira, pois, por mais que tivesse nascido na roça, naquele momento ela morava na cidade de Cunha, como se fosse sinônimo de urbano e não tivesse ligação com bairros rurais. No entanto, ao contra-argumentar essas negações, questionava se alguém conhecia fogão a lenha, bolinho caipira, pilão, paçoca, entre outros elementos presentes na cultura caipira. Nesse momento havia uma explosão de identificação e o alvoroço de pertencimentos tomava conta do Museu, criando uma necessidade de fala, de contar quais elementos tinham em casa ou na família, chegando até a descreverem receitas.

Tal experiência me leva a considerar que a estética representada pelo Jeca não condiz com o sentimento de pertencimento que as crianças sentiram pela cultura caipira. Por mais que as imagens tragam elementos que são utilizados até os dias de hoje, como a botina, o chapéu de palha ou a camisa xadrez, a forma como são usados carrega algo que não aproxima as pessoas da identificação. O andar desengonçado, a vestimenta desalinhada e remendada, o desequilíbrio de cores e estampas julgadas como *cafonas*, são representações que se equiparam aos julgamentos preconceituosos. As festas juninas também são um bom exemplo para pensarmos sobre as roupas com remendos de coração e a maquiagem exacerbada. Quando trazemos conteúdos como valores, culinária, música, devoção ou elementos linguísticos, a identidade aflora e gera orgulho de ser.

Considerável também pensarmos, principalmente nas interpretações de Mazzaropi, em como o humor se atrela ao discurso do estereótipo caipira, em determinados momentos alternando “entre representações ora de um sujeito bobo, inocente ou inculto, ora matuto e esperto – evocadas, no interdiscurso, a partir de sentidos construídos sócio historicamente” (Nascimento, 2017, p. 851). Um exemplo mais atual que podemos trazer e que se atrela a esse humor, além das vestes, é o personagem Chico Bento, criação do cartunista Maurício de Souza.

Nota-se que, no geral, a memória que se tem do caipira está ordinariamente atrelada ao homem enquanto sujeito principal da representação típica. A mulher é sempre colocada em segundo plano na concepção de personagens, como as interpretadas pela atriz Geny Prado ou a figura de Rosinha, criada por Maurício de Souza para ser o par romântico de Chico Bento. Obviamente que tal questão está relacionada à sociedade caipira possuir sua organização familiar entroncada no patriarcado. É possível encontramos na música caipira e sertaneja

diversas letras¹⁵ que tratam sobre a visão que se tem das mulheres, seja envolvendo seu corpo, a moralidade esperada ou a própria violência doméstica, transbordando o machismo presente nessa realidade¹⁶.

Figura 6 - Geny Prado e Mazzaropi, no filme Jeca Tatu, 1959



Fonte: IMDB (2023)

¹⁵ A título de exemplo, a composição *Pagode*, interpretada por Tião Carreiro e Pardinho e a clássica *Cabocla Tereza*, interpretada por Raul Torres e Florêncio.

¹⁶Ver: CONTIERI, Amanda Ágata. *As mais tocadas: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas*. 2015. 1 recurso online (133 f.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1626592>. Acesso em: 09 out. 2023.

Figura 7 - Mazzaropi e Geny Prado, em *Rancho Alegre*. O Cruzeiro, 1952



Fonte: O Explorador (2023)

Figura 8 - Capa de 'Chico Bento Nº 26' (Ed. Globo, 1988)



Fonte: Arquivos Turma da Mônica (2019)

A figura do caipira está presente na música, literatura, cinema, ilustração, pintura, ou seja, expressa seus elementos em variadas linguagens. Ao identificarmos todas essas narrativas aqui citadas, podemos assimilar qual imagem do caipira construímos como referência e quais vias foram percorridas para chegar até tantos jecas possíveis. Desse modo, Hall nos revela como esses significados são produzidos:

Esses elementos - sons, palavras, gestos, expressões, roupas - são parte da nossa realidade natural e material; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que *são*, mas sim ao que *fazem*, as suas funções. Eles constroem significados e os transmitem. Eles significam, não possuem um sentido claro *em si mesmos* - ao contrário, eles são veículos ou meios que *carregam sentido*, pois funcionam como *símbolos* que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir. (...) eles operam como signos, que são representação de nossos conceitos, ideias e sentimento que permitem aos outros “ler”, decodificar ou interpretar seus sentidos de maneira próxima à que fazemos. Deste modo, a linguagem é uma prática significativa (Hall, 2016, p. 24, grifo do autor).

Sendo assim, podemos encerrar esse capítulo significando o caipira por outro viés que não este ligado aos estereótipos aqui expostos, ampliando diferentes perspectivas de representação ao analisar a cerâmica figurativa valeparaibana. A leitura da realidade e da construção imagética do caipira carece de ser vista por uma ótica sensível ao lugar que ele ocupa, não como oposto da cidade, mas por sua sociedade formada por relações com a terra, seus valores de solidariedade ou suas atividades lúdico-religiosas. Tal como nos aponta Brandão:

Observá-lo através de sua vida, no lugar onde ela existe no cotidiano. Que, então, uma cultura caipira que quase sempre conhecemos aos pedaços e através do que há nela de pitoresco apareça através de como ela realmente é feita. Através do trabalho com a terra e de como ele e sua condição criam e recriam modos próprios, familiares e comunitários de ser, viver, pensar, crer e conviver (Brandão, 1983, p. 8).

4 NÚCLEO FAMILIAR LILI FIGUREIRA

Figura 9 - Núcleo Familiar Lili Figureira, parte da obra “Anjos e Santos”/ Exposição “Retábulos: o sagrado de cada um”, 2022



Fonte: A autora

Neste trabalho cito duas gerações do Núcleo Familiar Lili Figureira, sendo a mãe Maria Benedita dos Santos (1918 – 2015), o pai José Benedito dos Santos (1919 – 1986) e os seis filhos do casal, Benedita Francisca dos Santos (1952), Pedro Batista dos Santos (1954), José Donizetti dos Santos (1955), João Dimas dos Santos (1957), Benedito (Benê) Domingos dos Santos (1959) e Fátima Aparecida dos Santos (1961). Atualmente, contando a partir da descendência de Dona Lili, a família é composta por 11 netos, 19 bisnetos e 2 tataranetos.

4.1 Ô de Casa...

Decretado como o Dia do Folclore¹⁷, 22 de agosto é marcado pela celebração oficial do folclore nacional. No Museu do Folclore de São José dos Campos, o Mês do Folclore se tornou um programa que, há cerca de três décadas, recebe milhares de estudantes da região com o

¹⁷ Decreto nº 56.747, assinado no dia 17 de agosto de 1965, pelo então presidente Humberto Castello Branco. A data 22 de agosto se refere à primeira citação da palavra *folk-lore*, no ano de 1846, pelo escritor William John Thoms, na Inglaterra. O termo significa “saber do povo”, abreviado para *folclore*, e surge para definir o campo de estudos do que antes era chamado de ‘antiguidades populares’ ou ‘literaturas populares’. Ver: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEC&numero=56747&ano=1965&ato=a67UzZ65keZRVt86d>. Acesso em 09 out. 2023.

objetivo de conhecerem, por meio de exposições e atividades lúdicas, o patrimônio cultural do Vale.

Em 2015, o programa teve como tema “Arte das Figureiras do Vale do Paraíba” e recebeu a exposição temporária sobre a vida e obra da figureira Maria Benedita dos Santos, Dona Lili. Na expografia, além de fotos e informações sobre sua trajetória, havia elementos preservados pela família, como seu bilboquê da infância, diversas cartas e poesias, bordados, documentos e figuras. Foi nesse Mês do Folclore que atuei como arte-educadora e tive meu primeiro contato com a história de vida de Dona Lili, que havia falecido dia 05 de junho daquele ano, aos 96 anos.

De início, minha acanhada experiência envolvendo os assuntos relacionados às figureiras me traziam encantamentos habituais no que diz respeito às suas significações e habilidades. Conforme os anos se passaram e tive oportunidade de ampliar os horizontes e, porque não, os morros do Vale, comecei a ter mais consciência sobre a dimensão dos valores da arte figurativa.

Nos anos seguintes àquela exposição, Dona Lili esteve presente no cotidiano das minhas falas compondo o setor educativo do Museu, mas sem grandes mergulhos sobre sua história e de sua família. Após minha passagem de cerca de dois anos por Taubaté, quando retornei ao Museu do Folclore em 2019, desta vez como pesquisadora de um projeto voltado para a arte e artesanato, adentrei o universo do que me refiro aqui como Núcleo Familiar Lili Figureira. Utilizo as palavras “universo” e “núcleo” tão próximas para me referir à família, pois, quanto mais eu tinha acesso ao núcleo, mais ele se expandia em um crescente universo de histórias, valores, autenticidade, códigos e memórias.

Ao mencionar este acesso, desfruto da quebra de perspectiva do trabalho etnográfico enquanto uma sujeita pesquisadora que deve observar e investigar, com impessoalidade, meu objeto de pesquisa. De outro modo, me compreendo enquanto pesquisadora que carrega consigo a experiência de construção da narrativa em conjunto com sujeitos ativos em seus próprios conhecimentos e que colaboram com suas visões e percepções de mundo (Brandão, [2023]). Assim, considero esse acesso uma valiosa aproximação permeada de respeito e admiração, cujos sentimentos me permitiram que, ao longo dos anos, as diversas pesquisas de campo se tornassem não somente momentos de coleta de dados e registros, mas também de vínculos capazes de transformar a construção de conhecimentos acadêmicos em reconhecimentos de perspectivas, relações e subjetividades.

Metodologicamente, delimito o alcance às histórias da família a partir de prismas que trazem importante protagonismo na construção de seus discursos e relatos. Tomo como referência bibliográfica duas produções autobiográficas publicadas por Donizetti e Fátima, o já citado livro *Lili Figureira* (2012), tal como *Parangava, o Rio* (2021). O primeiro conta a história de vida da mãe, cujo processo de concepção se deu a partir da oralidade em conjunto com visitas aos lugares onde morou. Os filhos levaram Dona Lili aos bairros, casas e fazendas que habitou e, a partir dessa relação com o espaço, os estímulos aflorados de suas memórias se transformaram em uma narrativa poética descrita em terceira pessoa com autoria dos filhos. As visitas foram documentadas por Dimas e Benê e compõem o material audiovisual intitulado *Encantos*, DVD de poucas tiragens que pertence ao acervo pessoal da família.

Figura 10 - Dona Lili durante as visitas, 2012



Fonte: Arquivo pessoal de Benedito Domingos dos Santos (Benê) (2012)

O segundo livro, concebido e produzido pelos seis irmãos, cuja proposta foi revisitar o Rio Parangava - do qual falarei em breve -, retirar a argila do barranco e confeccionar figuras que representam as histórias da época em que moravam na roça para ilustrar a publicação. A partir de suas memórias, os irmãos escreveram sobre as visitas dos avós, as brincadeiras com os pais, receitas que Dona Lili fazia e suas relações com o rio, a paisagem e o tempo.

Nessas duas experiências, tornam-se evidentes os vínculos familiares existentes entre as memórias e o território para a construção de suas próprias narrativas, escritas como autobiográficas. Nesse sentido, a autora Delory-Momberger, refere-se sobre a atividade biográfica não se limitar somente aos discursos, ao afirmar que

Ela se reporta, em primeiro lugar, a uma atitude mental e comportamental, a uma forma de compreensão e de estruturação da experiência e da ação, exercendo-se de forma constante na relação do homem com sua vivência e com o mundo que o rodeia. A utilização dos termos biografia e biográfico para designar não a realidade fática do vivido, e sim o campo de representações e de construções segundo as quais os seres humanos percebem sua existência, enfatiza até que ponto essa compreensão narrativa da experiência se apresenta como uma escrita, isto é, como um modo de apreensão e de interpretação da vivência, com sua dinâmica e sua sintaxe, seus motivos e suas figuras (Delory-Momberger, 2012, p. 525).

Além das publicações duas da família, realizei entrevistas com os seis irmãos a partir de perguntas pré-estruturadas relacionadas às temáticas deste trabalho, sendo cinco gravações aplicadas pessoalmente e uma, por opção do entrevistado, escrita. Para compreender as significações que cada membro possui em relação à cerâmica figurativa e à cultura caipira, bem como os demais elementos a serem refletidos aqui, me respaldo na importância que seus relatos possuem como forma de reconhecimento das historicidades e pertencimento social. Ao se apropriarem de suas histórias, se apoderam e se reconhecem enquanto sujeitos sociais, experienciando reflexões e significações de compreensão das realidades (Passeggi; Nascimento; Oliveira, 2016).

Porém, como disse anteriormente, para além das metodologias aplicadas, outros vínculos construídos me renderam deliciosos cafés com bolos, inúmeras prosas no quintal, acolhimentos típicos que o jeito caipira proporciona para suas visitas. A escuta se fez presente em momentos em que Benê confeccionava viola caipira, a Fátima fazia algum reparo nas figuras ou Francisca contava histórias das visitas de passarinhos nas bananeiras. Os três irmãos foram os mais próximos da pesquisa, especialmente Fátima que, por inúmeras vezes, atendeu minhas ligações, trocou mensagens e sempre esteve de prontidão para qualquer demanda que surgisse. Além do mais, busquei me fazer presente em eventos e exposições com a participação dos

membros da família. Entre eles: Exposição “Ocupa Sacy”, no Sesc Taubaté; lançamento do livro *Parangava, o Rio* (2021), na Casa de Cultura Rancho do Tropeiro; Oficina de empapelamento, no Centro Cultural Clemente Gomes; Museu Vivo, no Museu do Folclore de São José dos Campos; Exposição “Retábulos: O Sagrado de Cada Um”, no Museu de Arte Sacra.

4.2 Maria Benedita dos Santos: a Figureira Lili

Figura 11 - Dona Lili, s/d



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos [s.d.]

Maria Benedita dos Santos é Lili desde criança¹⁸, nascida dia 20 de setembro de 1918, na Fazenda do Quilombo, em Taubaté/SP. Filha de Dona Maria e Seu João, era a mais velha de seis irmãos e suas vidas estavam inseridas no que se compreende como a sociedade caipira do Vale do Paraíba, descrita no capítulo anterior. Da infância até a fase adulta, Lili acompanhou sua família por diversas mudanças, ora morando nas zonas rurais, ora em perímetros urbanos, entre as cidades de Taubaté e Caçapava, mudando de casa mais de uma dezena de vezes. Alguns nomes de fazendas são citados no livro *Lili Figureira* (2012), como as Fazendas do Quilombo,

¹⁸ Recebeu o apelido de Lili do avô materno, João.

Barreiro e São Pedro; outros locais são mencionados o nome do bairro, como o Ribeirão das Almas, além das casas nas áreas urbanas.

Essa dinâmica de território se relacionava diretamente com as dinâmicas econômicas, ao passo que seu pai tomava as decisões das mudanças, na maioria das vezes, como forma de buscar uma melhoria de vida para a família. Ao considerar as concepções da sociedade caipira, a vivência familiar se relaciona às análises expostas por Queiroz (1973), que compreende as regularidades de deslocamentos dos sitiantes ao longo das regiões, rompendo com a ideia de isolamento. Também é plausível compreender que tais mudanças se inserem em progressivas transformações na economia cada vez mais voltada aos comércios, cuja relação de troca se pautava pelo uso do dinheiro.

A família passou por constante necessidade de se reorganizar social e economicamente, visto que trabalharam em armazéns arrendados em fazendas e na cidade, possuíram banca de fumo em mercado, viveram como “camaradas” de fazendeiros, trabalharam em caieiras para fabricação de carvão, venderam seus produtos cultivados nos mercados municipais, entre outros labores que apareciam ao longo das buscas para um melhor conforto dos pais e seus filhos, sempre prezando pela possibilidade do cultivo da terra. Ao longo dos anos, havia oscilações entre ter uma condição econômica que lhes permitiam se manter sem maiores necessidades, até o ponto de viverem em uma pobreza que afetava o que se tinha na mesa como refeição (Santos; Santos, 2012).

De acordo com relatos de Fátima durante a pesquisa de campo, um dos momentos difíceis da vida de Lili foi quando precisou sair da escola, na fazenda onde moravam, porque o pai precisava de sua ajuda e de seu irmão para trabalharem no roçado. O sonho de Lili era ser professora e admirava o trabalho de Dona Sinhá, quem a ensinou a ler e escrever, porém sua vida escolar findou quando tinha cerca de 10 anos. (Santos; Santos, 2012, p. 72-73). O que não significou seu afastamento das letras, pois Lili tinha como hábito escrever textos e poesias, que, inclusive, compuseram a exposição temporária em sua homenagem durante o Mês do Folclore de 2015.

Figura 12 - Dona Lili recitando poema na escola



Fonte: (Núcleo Familiar Lili Figureira, 2021)

A sociabilidade da família também se relacionava diretamente com a vida lúdico-religiosa descrita por Cândido (2003) e Brandão (1983). Principalmente Dona Maria, sua mãe, que era extremamente religiosa, cuja devoção se concretizava em novenas, rezas de terço, missas, promessas e romarias a Aparecida. Já em relação às ludicidades, Seu João prezava pelas diversões e festas, levando Lili a rodas de jongo, jogos de cartas, festas de santos e quermesses.

A primeira figura feita por Lili foi uma galinha, ensinada pela avó materna Porcina, benzedeira e paneleira de mão cheia que dominava a técnica do barro e seus cozimentos, confeccionando potes, panelas, cuscuzeiros e demais utensílios da casa. Enquanto a avó se ocupava em produzir as peças de argila, Lili aproveitava o material para brincar de fazer as figuras, sendo que tais momentos de ludicidade marcaram boa parte de sua infância, assim como de muitas outras figureira que aprenderam a fazer as peças durante esse período da vida. Desde pequena confeccionava as galinhas, angolas, galos, pintinhos, boizinhos, até peças de mulheres rezando ou carregando lenha e depois deixavam-nas secando sob o sol refeição (Santos; Santos, 2012, p. 28). As figuras também compunham os presépios, costume presente nas casas da região, sendo que Lili fazia questão de produzir o seu próprio cenário do nascimento de Jesus.

Dentre suas lembranças, há o relato do primeiro presépio:

Lili escolheu um lugar na sala, arrumou a caixa, a palha e vários outros produtos e colocou suas figuras que representavam um presépio. As figuras de barro tinham sido pintadas com papel de seda molhado. Dona Maria ficou admirando o presépio da filha e até ajudou a recortar uns papéis para enfeitar o presépio. (...) A menina vivia a pedir para a vó Porcina e para a tia Maria do Carmo um santinho e elas falavam que santo não era brinquedo de criança. Uma tarde, tia Maria do Carmo estava limpando o Santo Antônio e a imagem escorregou das suas mãos, caiu e espatifou-se no chão. O menino da imagem caiu aos pés de Lili, intacto. (...) o Menino Jesus saiu das mãos de Santo Antônio e foi parar no presépio de Lili (Santos; Santos, 2012, p. 71-72).

Essa narrativa traz os valores da fé religiosa presente no catolicismo camponês, posto que há uma esfera de respeito e protagonismo para materializar a devoção. Essa foi a primeira armação de presépio da figureira e, a partir dela, os anos foram marcados pela tradição até a sua morte.

Figura 13 - Dona Lili e seu presépio, 2013



Fonte: (Silvério, 2013)

As produções das figuras marcaram significativamente a meninez de Lili em momentos de lazer e brincadeira que afloravam sua criatividade a partir do barro. Porém, conforme a idade avançava, aumentavam suas responsabilidades no seio familiar e sua relação com a terra mudou da modelagem para o plantio. Não havia mais condições e tempo para se dedicar às figuras, as mãos que antes modelavam os animais, se ocupavam para o sustento da família. Naquele período, era a saudade que modelava as figuras de suas memórias.

4.3 A Transmissão da Vida: Nascimento do Núcleo Familiar

Aos 31 anos, Maria Benedita dos Santos e seus irmãos trabalhavam na Companhia de Aniagem de Caçapava, na fabricação de juta, considerados tempos difíceis de adaptação na cidade, visto que eram hostilizados pelos demais operários por serem considerados “muito caipiras” (Santos; Santos, 2012, p.99). Foi nessa época que Lili reencontrou Zé Cajuru, um moço que anos antes havia carreado uma das mudanças da Fazenda do Quilombo¹⁹, em Taubaté. Seu Zé era carreiro e vinha de uma família economicamente mais desprovida que a de Lili. Seus pais faleceram muito cedo, o que resultou em grande responsabilidade de Zé para com os quatro irmãos mais novos. Dentre seus empregos, além do roçado e carrear bois, trabalhou em minas de carvão e, posteriormente, angariou experiências relacionadas à manutenção de redes elétricas, ocupando cargos na empresa Light Serviços de Eletricidade²⁰. Assim, Zé Cajuru tornou-se Seu Zé da Light, com quem Dona Lili casou-se dia 21 de setembro de 1950.

¹⁹ Eram comuns as mudanças feitas em carros de boi, levando alguns balaies com utensílios domésticos e trouxas de roupas. Como eram recorrentes as saídas das casas, não se acumulavam muitas coisas, o que está relacionado aos mínimos vitais citados anteriormente.

²⁰ “Símbolo maior do capital estrangeiro no Brasil durante a primeira metade do século XX, o grupo Light implantou sistemas elétricos de grande porte em torno das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. As empresas do grupo multinacional chegaram a responder por mais da metade da capacidade instalada de energia elétrica do país.” Ver em: Aniversário da Light | Artigos | Memória da Eletricidade <https://memoriadaeletricidade.com.br/artigos/54807/aniversario-da-light>. Acesso em: 09 out. 2023.

Figura 14 - Casamento Dona Lili e Seu Zé da Light, 1950



Fonte: Núcleo Familiar Lili Figureira (1950)

A função de Seu Zé da Light era chamada de “guarda-linhas”, responsável pela manutenção das linhas de transmissão entre São José dos Campos e Caçapava, mas também, quando necessário, nas demais cidades do entorno. O trabalho assalariado de Seu Zé refletia as transformações ocorridas na sociedade caipira no processo de desagregação dos bairros rurais, bem como no contexto da industrialização e urbanização da região.

Por conta do cargo ocupado, o casal se mudou para um terreno rural de 230 metros de largura e um “sem fim” de extensão, em baixo das linhas de transmissão da Light, pois a empresa fornecia moradia aos guarda-linhas e suas famílias, fazendo jus ao nome do cargo. No caso de Seu Zé, ele próprio auxiliou a construção da casa onde nasceu o Núcleo Familiar Lili Figureira (Santos; Santos, 2021, p. 6-7). Um dos filhos mais velhos, Pedro, relatou em entrevista que a moradia possuía duas características que transparecem as transformações da sociedade na época: havia uma linha telefônica e energia elétrica, porém, as formas de uso eram estritamente limitadas, inclusive, o fornecimento da energia era somente até determinada hora da noite com a função de ténue iluminação.

O trabalho assalariado do pai não anulou a existência da vida roceira em suas esferas como a dinâmica lúdico-religiosa, as relações sociais, os valores morais ou a relação com a terra. Pelo contrário, a existência ali era tida e entendida como uma continuação da vida aprendida com seus antepassados, onde plantavam, cultivavam e colhiam seus próprios alimentos, criavam animais para o sustento, seguiam com fé e devoção o catolicismo camponês e firmavam as relações sociais através da família e vizinhanças dos bairros rurais.

A casa localizava-se na região onde hoje é conhecida como Jardim Santa Inês, zona leste de São José dos Campos. Na época, a vila mais próxima era Eugênio de Melo²¹, onde frequentavam esporadicamente de acordo com as necessidades, sendo que, quando a vila não dava conta de atender a todas as demandas, a família se deslocava para os centros urbanos de Caçapava ou São José dos Campos.

Foi nesse contexto que Dona Lili e Seu Zé da Light criaram os seis filhos, em uma dinâmica de cultivo e cuidado com a família e a terra, onde construíram valores que estão enraizados em suas trajetórias até os dias atuais. Havia um forte apreço pelo lavradio e, com o passar do tempo, prepararam uma roça regada à fartura com pés de laranja, abacate, manga, abacaxi, milho, mandioca, arroz, batata doce, cana, café, verduras, plantas medicinais e flores (Santos; Santos, 2012, p. 106; 2021, p.11). Também possuíam criações de animais para consumo e comercialização como gado, porco, galinha e pato.

Conforme os filhos cresciam, trabalhavam na produção, mesmo que Seu Zé estivesse fora por conta dos afazeres da empresa, sendo todos responsáveis pela movimentação laboral que a casa e a roça demandavam. De forma gradual, os filhos desenvolviam funções aprendidas pelos pais e tornavam-se sujeitos fundamentais para a vitalidade e sustento da família. Por mais que o trabalho de Seu Zé tivesse rompido com a relação de dependência total da terra para a subsistência, visto que havia outras relações econômicas envolvidas, o “sistema caipira” manteve-se na produção de grande parte dos alimentos consumidos pela família. Dimas declarou em entrevista que não fazia sentido comprar os alimentos na vila ou na cidade, pois a distância era considerável e eles mantinham o domínio das técnicas agrícolas, sendo assim, continuavam com as atividades de plantar o que consumiam em seus cotidianos e o que sobrava partilhavam com os moradores das roças vizinhas, mantendo os vínculos de solidariedade e sociabilidade.

²¹ Distrito de São José dos Campos.

Diferentemente de Seu Zé, que nunca pudera frequentar a escola, e Dona Lili que precisou deixá-la para priorizar o trabalho, os estudos dos filhos tornaram-se prioridade para a família. Mesmo com as distâncias, o ambiente escolar esteve presente no cotidiano das crianças e os estudos eram incentivados por ela, que fazia questão de acompanhar as tarefas. Assim, o cotidiano se dividia entre os aprendizados dentro das salas de aula, os aprendizados do roçado, os afazeres domésticos e a devoção (Santos; Santos, 2012).

Católicos, as orações sucediam todas as noites o jantar dos membros do núcleo familiar. A reza do terço era guiada por Seu Zé da Light e Dona Lili, com todos de joelhos como ato de respeito e humildade em atitude de fé. Por mais que não houvesse um vínculo estreito com a Igreja, característica do catolicismo rústico (Queiroz, 1968), o núcleo familiar manifestava sua devoção nas festas de santos, nas rezas do cotidiano e, em especial, em romarias para Aparecida. Todos os anos, nas férias de Seu Zé, se deslocavam em um ritual de agradecimento à Nossa Senhora Aparecida, manifestação que se perpetua na família por diversas gerações²².

²² Era comum ir à Aparecida e tirar uma fotografia em frente à Basílica Histórica, conhecida como Basílica Velha, muitas vezes sendo uma das poucas ou únicas fotografias que os caipiras possuíam. Fotógrafos profissionais vendiam o serviço para a população que, no final do passeio, iam buscar a foto revelada. O Núcleo Familiar possui um rico acervo de fotos dos familiares que iam às romarias a pé, de bicicleta, cavalo, carro ou caminhão.

Figura 15 - Zé da Light, Dona Lili, Fátima, Benê, Dimas, Donizetti, Pedro e Francisca, em Aparecida/SP, 1962



Fonte: Núcleo Familiar Lili Figureira (1962)

De pronto quando conheci Fátima e Benê no Museu do Folclore, me despertou o encanto em como a família se relacionava com o brincar, visto que suas participações nas ações da instituição envolviam, em algum nível, a ludicidade. Conforme essa pesquisa foi caminhando, pude compreender a dimensão do significado do brincar para o núcleo, pois todas as atividades descritas aqui sobre o cotidiano na roça, envolviam alguma brincadeira. Desde muito cedo em suas vidas, Dona Lili fazia questão de ensinar as responsabilidades do trabalho com a leveza da ludicidade, criando uma interação com o espaço, transmitindo valores como o respeito e impulsionando a criatividade dos filhos.

Uma das brincadeiras mais marcantes acontecia aos domingos de folga do Seu Zé, quando iam todos ao Rio Parangava, em um ponto específico chamado Barro Branco, para colher argila e fazer figuras, cada qual confeccionando suas peças e representando o que viam naquele território. Os pais também modelavam memórias, como seu Seu Zé, carreiro por longos

anos, que gostava de fazer grandes bois e relembrar sua infância e juventude (Santos; Santos, 2012, p. 110).

Essa busca da argila é descrita por Francisca em entrevista:

A família toda ia, descia o barrancão para catar argila, mas quem descia na água era o pai. Ele não deixava descer porque era perigoso. (...) O pai com o enxadão catava o barro branco, o barro roxo, tinha cor de rosa, depois levava lá pra gente brincar. Mas naquela época a gente não tinha esse pensamento de guardar, né? Cada domingo fazia e jogava fora (B. F. Santos, 2022).

Figura 16 - Argila roxa do Barro Branco colhida pela família em 2021



Fonte: A autora

Figura 17 - Argila rosa do Barro Branco colhida pela família em 2021



Fonte: A autora

Quem ensinou a família a modelar foi Dona Lili. Segundo relatos dos filhos em entrevistas, a aprendizagem das figuras se dava muitas vezes sem a mãe dizer uma palavra, apenas pela observação, prática comum na transmissão de saberes das figureiras. Mesmo quando os pais estavam ocupados com outros afazeres, as crianças se reuniam para confeccionar suas próprias figuras e faziam cachorros, galinhas, patos, bois e demais animais que criavam na roça. Fazer figuras era uma brincadeira cravada pelo instante, sem pretensões além do momento em que acontecia, sendo uma das características do núcleo que, nessa época, não tinha o costume de pintar as peças. Esse caráter lúdico está intrinsecamente atrelado ao ser figureiro, não somente para o núcleo familiar de Dona Lili, bem como para demais figureiras da região, principalmente quando se aprende a fazer figuras na fase da infância (Aquino, 2012). O brincar torna-se, assim, um momento de se relacionar com o entorno, socializar códigos e elaborar significados (Betiol, 2007).

Após alguns anos de vivência no terreno sob as torres de transmissão, chegada a fase da adolescência dos filhos mais velhos, o núcleo familiar já constituído passou pela primeira mudança territorial devido as determinações da empresa, que transferiu Seu Zé para uma casa na zona rural de Caçapava, no bairro do Sapé, ainda na função de “guarda-linhas”. Por mais que continuassem em ambiente campestre, segundo Fátima, foi um impacto apartar-se de toda a interação que ali tinham, posto que havia um roçado formado com muitas árvores e não poderiam continuar criando a quantidade de animais pela questão do espaço.

4.4 Tudo é Diferente: a Cidade Toma os Espaços

Após um ano residindo no morro do Sapé, a família passou pela significativa cisão que a impactaria econômica, social e culturalmente: a mudança para a cidade. A perspectiva dessas transformações se dá a partir dos relatos dos filhos, pois Dona Lili e Seu Zé já haviam vivenciado outras experiências citadinas.

Na década de 1960, a empresa transferiu Seu Zé da Light para Mogi das Cruzes/SP e disponibilizou para a família uma casa na área urbana da cidade. O trabalho é o elemento que mais se sobrepõe nas memórias familiares, posto que muitas lembranças carregam a intensidade do labor bem como a relação com o tempo dedicado de alguns integrantes da família que precisavam se ausentar da casa, como Seu Zé e Pedro. A própria Dona Lili também sentiu as

consequências de tais mudanças em suas rotinas, com os demais filhos frequentando as escolas²³ e outras atividades extracurriculares (Santos; Santos, 2012, p. 126-127).

No período de adaptação dessa nova vida, a cidade impôs para a família alguns limites que em outros momentos ainda não eram conhecidos, como a fronteira física, social e cultural. O ambiente que antes era de se perder de vista, marcado por uma simbiose entre si e o que está fora, passou a ser demarcado por um espaço restrito que não lhes trazia a possibilidade de cultivo. A liberdade tão concreta do cotidiano rural se desfaz na transformação do movimento urbano com seus duros caminhos. O tempo que antes era contado pelo dia e pela noite e guiado pelos ciclos da lua e plantas, passa a ser seguido pelo ritmo exato dos ponteiros. Donizetti, compartilha sua percepção de tais transfigurações em entrevista:

A mudança para a cidade foi gradual. Eu morava na roça (em Caçapava), mas estudava na cidade. Essa mistura de cidade e roça sempre esteve presente, mas com o tempo a cidade foi tomando mais espaço e quando fomos para Mogi das Cruzes, a cidade venceu. Todos os espaços foram tomados pela cidade.

A cidade é o lugar das trocas e dos aprendizados. A roça é o lugar da reflexão.

Gostei muito da cidade, aprendo muito na cidade.

Mas o aprendizado da cidade é como concursos. O aprendizado da roça vem no vento soberanamente (J. Santos, 2022).

Inicia-se, assim, um processo de entendimento sobre si e o outro, pois, até então, não haviam tido contato com relações tão distintas. A diferença começou a se tornar característica presente em seus cotidianos, posto que os códigos sociais eram outros, as brincadeiras eram outras, a relação com o espaço, o jeito de falar, as histórias compartilhadas, o modo como se vestiam, tudo era tido como algo fora da realidade que os formaram enquanto sujeitos. A partir dessa perspectiva, principia uma tomada de construção de suas identidades enquanto pessoas caipiras vivendo na cidade, já que no tempo em que viviam na roça não careciam de uma definição nessa perspectiva. Algo que, por sinal, já havia acontecido com Dona Lili quando começou a trabalhar na fábrica de juta. De acordo com Hall (2000, p. 110), “por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta”, que se constroem as identidades. Ou seja, é a partir da diferença que se forma o entendimento de si enquanto sujeito social de discursos particulares.

Como consequência desse novo contexto vivido pelo núcleo familiar, pela segunda vez na vida de Lili e pela primeira vez na vida dos filhos, perderam-se as condições para a feitura

²³ Francisca parou de frequentar a escola durante o breve período em que moraram em Caçapava (Santos; Santos, 2012, p. 105).

das figuras, seja pela escassez da matéria prima, na impossibilidade de coletarem a argila, seja pela escassez de tempo para essa brincadeira. A sociabilidade da família se restringia pelas demandas de trabalho e estudos dos membros, impossibilitando de se reunirem para tal, nem mesmo aos domingos. A estadia em Mogi das Cruzes durou quatro anos, período em que os filhos transitaram da infância para adolescência e juventude (Santos; Santos, 2012, p. 126).

Na década de 1970, a família decidiu voltar para São José dos Campos, porém não mais para zona rural, mas sim para a “beira da cidade”, como chamou Benê em uma de nossas conversas. Nesse trânsito territorial, a família, enquanto migrantes, passou a se reorganizar socialmente e economicamente diante das transformações gerais que ocorriam no âmbito nacional. O período em que a família se instalava definitivamente na cidade foi marcado pela crescente taxa de urbanização da população brasileira, tornando-se majoritariamente urbana. A partir dessa nova realidade no país e com a desagregação dos bairros rurais, o migrante encontrou na cidade maiores oportunidades de emprego, acesso à imóveis econômicos em bairros periféricos, acesso à educação, serviços públicos básicos, entre outras experiências (Guerra, 2021, p. 245).

A vida da família em São José dos Campos, no bairro Jardim Ismênia, refletia a conjuntura nacional descrita. Ocupando uma “beira da cidade” onde, ao mesmo tempo em que possibilitou a vivência na cidade e o usufruto dos serviços urbanos, também permitiu que alguns de seus valores e aspectos culturais essenciais fossem experienciados, fortalecendo suas identidades. A ocupação desse espaço limítrofe não se deu apenas por questões econômicas de moradia, mais baratas se comparada ao centro da cidade, mas também como áreas que viabilizavam às famílias manterem pequenas plantações, criações de animais de pequeno porte, fornos e fogões a lenha e até mesmo celebrações comunitárias.

Com o passar do tempo, Seu Zé da Light aposentou e continuou trabalhando em outros serviços pontuais, enquanto os filhos se casaram e constituíram suas próprias famílias. A casa do Jardim Ismênia se transformou em um pequeno reduto alicerçado por valores como generosidade, pertencimento e sociabilidade, e o núcleo familiar construiu uma relação com a vizinhança a partir das experiências dos bairros rurais onde viveram. Em entrevista Fátima descreveu que, nessa época, Seu Zé possuía uma Kombi e estava sempre à disposição para atender as necessidades de transporte de quem precisasse ali no bairro. A devoção seguia se manifestando em orações diárias, participações nas festas de santos, idas às missas e romarias à Aparecida. Aos poucos plantaram diversas árvores na praça em frente à casa e, no quintal, Lili e Seu Zé faziam questão de ocupar cada espaço de terra com flores, pés de banana, café,

ora-pro-nóbis, caetê, verduras e plantas medicinais. Dentre tantas adaptações que a família enfrentou, alguns elementos seguiram cravados em suas existências, como o cuidado, o apreço pelas relações pessoais, o carinho e a lida da terra.

Me refiro à terra não somente relacionada ao chão em que se pisa, mas também à argila que se modela. Em 1986, Seu Zé da Light faleceu e Dona Lili passou por um período de luto, desencadeando uma depressão que a acompanhou por cerca de um ano. No ano de 1987, a folclorista Angela Savastano²⁴ entrou em contato com Donizetti à procura de uma pessoa que aceitasse a encomenda de peças que reproduzissem a cidade, a fim de compor a decoração de um restaurante de São José dos Campos. Donizetti, então, apresentou Dona Lili para a pesquisadora e, a partir de então, iniciou-se um novo ciclo na existência da família.

4.5 Modelar Memórias: “a Roça Nunca Vai Sair da Gente”

A vida voltou a ter cor e as figuras tornaram a compor o cotidiano do núcleo, porém a partir de uma perspectiva diferente do que havia sido até então. Dona Lili passou a frequentar as atividades do Museu do Folclore de São José dos Campos, ensinar estudantes a modelar figuras, produzir peças para exposições de curta e longa duração, abrir sua casa para receber pesquisadores e admiradores, receber encomendas, estreitar laços com outras figureiras e passou a ser conhecida como Dona Lili Figureira.

²⁴ No capítulo seguinte abordarei a relação dos folcloristas com a cerâmica figurativa do Vale.

Figura 18 - Dona Lili atuando no projeto Museu Vivo, s/d



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos [s.d.]

A cidade não impediu a família de continuar a brincadeira de uma infância que nunca deixou de existir, mas trouxe adaptações para a continuidade de suas formas de expressões e modos de fazer da arte que pulsava em suas memórias. Ao longo das pesquisas de campo, Fátima compartilhou as dinâmicas que envolviam a produção. A família se adequou às necessidades que o contexto exigia e, assim, começou a participar de eventos e oficinas para além da instituição museológica. A princípio, Francisca seguia mais próxima da mãe e a acompanhava nos compromissos relacionados às figuras; depois Fátima também foi se envolvendo com mais afinco.

A família voltou a se reunir para as produções e cada membro contribuía de alguma forma, conforme as demandas dos trabalhos permitiam, posto que todos eram assalariados. Ao mesmo tempo em que a produção se enriquecia pelos seus valores familiares e identitários, cada integrante modelava sua peça e deixava suas marcas de criação presentes na estética. Por exemplo, Dona Lili prezava por representar as peças com os rostos inclinados, pois dizia que tudo na vida tinha movimento. Benê tem preferência na produção de peças maiores, sem acabamentos refinados, enquanto Fátima modela peças pequenas e com fino acabamento, além de se identificar com a estética da mãe, a ponto de se confundir as autorias. Donizetti tem um profundo apreço e domínio pela pintura e suas figuras se caracterizam por cores vivas.

Vale dizer que pode variar a autoria de uma peça ou um conjunto, já que não necessariamente uma pessoa executa todas as etapas do início ao fim. Com a devida autorização

e acordo, os membros podem interferir na peça do outro²⁵, algo frequente nos últimos anos de vida de Dona Lili, já que suas mãos perdera a força necessária para manusear a argila, de modo que Francisca e Fátima passaram a modelar as peças para a mãe, que executava a pintura. Há também produções em que alguns ou todos os membros participam em algum nível.

Esse período de primeiros contatos com o Museu, foi marcado por intensa produção de peças que representavam animais, galinhas, presépios, manifestações, assombrações e as mais variadas temáticas que serão detalhadas posteriormente, no capítulo sobre a cerâmica figurativa. Dona Lili gostava de fazer figuras de mulheres executando diversas atividades, interesse que ficou de herança para Fátima, o que me chamou a atenção para o protagonismo das mulheres na cultura caipira. Particularmente, foi uma quebra de imaginário ver tantas imagens da mulher caipira para além das representações estéticas que sempre são marcadas por vestidos floridos, mairias chiquinhas, pintinhas no rosto e um ar de inocência. As mulheres da família são ativas, trabalhadoras, violeiras, coloridas, protagonistas de suas próprias histórias e representações.

Figura 19 - Figuras de mulheres do Núcleo Familiar Lili Figureira, 2016



Fonte: Núcleo Familiar Lili Figureira (2016)

²⁵ Fátima relatou que não se sente confortável em interferir na obra de outras figureiras, visto que já aconteceu de pessoas solicitarem restauros, por exemplo.

Com o passar dos anos e o envolvimento com instituições voltadas à preservação e valorização da cerâmica figurativa do Vale do Paraíba, Dona Lili se tornou cada vez mais reconhecida como uma preciosa figureira da região. Principalmente a partir da década de 2010, com incentivo de políticas públicas relacionadas à cultura popular, folclore e patrimônio, Lili conquistou aclamações que lhe renderam diversas honrarias. Dentre elas, destaco a Lei nº 8526/11 que instituiu a data 20 de setembro²⁶ como o Dia do Figureiro, no Calendário Oficial de Eventos do Município de São José dos Campos²⁷. O Prêmio Culturas Populares – Edição 100 Anos de Mazzaropi – A Cultura Popular no Cinema (Edital nº 02/2012), como Mestra da Cultura Popular, pela Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural/Ministério da Cultura. No ano de 2013, Lili foi uma das vencedoras do Prêmio Mestre da Cultura Viva, pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo. Recebeu o Título de Honra ao Mérito, no Revelando SP, pelo Grupo Içá-Bitú/Comissão Paulista de Folclore. Ademais, Dona Lili recebeu duas homenagens póstumas: em 2015, a Lei Municipal nº 9.297/15 denominou a área verde do bairro Jardim Copacabana como “Praça Maria Benedita dos Santos - Lili Figureira”²⁸; e em 2016, a inauguração da Casa de Cultura Lili Figureira²⁹, no Jardim Santo Onofre, que recebe oficinas e exposições das figureiras, além de diversas atividades artísticas.

²⁶ Aniversário de Lili.

²⁷ SÃO JOSÉ DOS CAMPOS (SP). Lei nº 8526/11, de 07 de dezembro de 2011. Institui e inclui o Dia do Figureiro no Calendário Oficial de Eventos do Município de São José dos Campos. São José dos Campos, p. 1 [2012]. Disponível em: <https://servicos2.sjc.sp.gov.br/legislacao/Leis/2011/8526.pdf>. Acesso em: 09 out. 2023.

²⁸ SÃO JOSÉ DOS CAMPOS (SP). Lei nº 9.297/2015, de 14 de outubro de 2015. Denomina a área verde localizada na Rua Miguel de Melo Braga, no Loteamento Jardim Copacabana, de Praça Maria Benedita dos Santos- "Lili Figureira". São José dos Campos, p. 1-2 [2015]. Disponível em: <https://camarasempapel.camarasjc.sp.gov.br/Arquivo/Documents/legislacao/image/L92972015.pdf>. Acesso em: 09 out. 2023.

²⁹ Sob gestão da Fundação Cultural Cassiano Ricardo.

Figura 20 - Placa referente ao Prêmio Mestre da Cultura Viva (2013), instalada na fachada da casa de Dona Lili



Fonte: A autora (2021)

Figura 21 - Praça Maria Benedita dos Santos (Lili Figureira)



Fonte: Núcleo Familiar Lili Figureira (s.d.)

Além das honrarias citadas até aqui, destaca-se que ao longo das últimas décadas de vida, Lili foi contemplada em matérias de jornais da região, suas obras foram inspiração para a criação de animação infantil³⁰ e sua história contada em livros, trabalhos acadêmicos e entrevistas. Dona Lili foi uma exímia contadora de histórias das figuras, ao passo que criava personagens, tramava narrativas orais que compunham as cores, gestos, expressões e texturas de cada peça. Foram nove décadas de vivências com a cerâmica figurativa valeparaibana, uma

³⁰ DISFARCE EXPLOSIVO. Roteiro e direção Mario Galindo. São Paulo, 2000. (Aprox. 8')

expressão artística que a acompanhou e proporcionou manifestar suas visões de mundo, educar seus filhos, bem como realizar seu sonho de ser “professora” de figura, mesmo depois de longos anos de vida.

Após o falecimento de Lili, o núcleo familiar deu continuidade à tradição de modelar as figuras de barro, seja de modo colaborativo para realizar algum evento, oficina, exposição ou encomenda, seja na confecção sem pretensões de comercialização. Atualmente, a produção da família se configura a partir de três aspectos: 1) atuação no projeto Santos de Casa – Tecnologias Populares³¹, com participação mais ativa de Fátima e Francisca; 2) Produção independente, principalmente por parte de Fátima; 3) Produção familiar, com ou sem pretensões de comercialização. Segundo Fátima, essas “frentes” não devem ser interpretadas como limitadoras, pelo contrário, se relacionam entre si através de apoios e colaborações. O que evidencia que, para o núcleo, o ser figureiro está intrinsecamente associado ao ser familiar, posto que o colaborar não é somente uma ajuda de produção, mas uma assimilação da importância do vínculo afetivo para a continuidade de si e do outro.

Um dos momentos em que pude compreender as diversas camadas que envolvem a existência do Núcleo Familiar Lili Figureira foi o ritual da feitura do presépio. Mesmo não tendo a oportunidade de acompanhar todas as fases que envolvem a montagem, fez-se cristalina a tradição que envolve a devoção, a continuidade do fazer, o respeito aos antepassados, o renascimento dos ciclos, a importância do encontro, a expressividade da criação, a desenvoltura do improviso e o valor da cerâmica figurativa.

Pode-se afirmar que o Movimento Folclórico e, posteriormente, as políticas públicas voltadas ao incentivo e valorização da cultura popular, desencadearam uma ressignificação da produção das figuras para o núcleo familiar, bem como para as figureiras de Taubaté. Ao mesmo tempo, as criações e obras não se restringem somente às demandas do que vem de fora da família, seja pelas instituições, seja encomendas particulares.

Das tantas camadas que constroem a materialidade das figuras, também subsiste a memória do vivido e do compartilhado, a externalização das lembranças que substancializam acontecimentos e personagens. Quando Dimas afirma em entrevista que “A roça nunca vai sair da gente”, o filho de Lili evidencia que o motivo das figuras vai além de uma necessidade de produção para comércio, apontando para a construção de “lugares de memória”, como chamou Pierre Nora (1993). De acordo com Horta (2008), o conceito de “lugares de memória” significa

³¹ Projeto que visa à salvaguarda e comunicação da cerâmica figurativa de São José dos Campos.

que um grupo social se reconhece e se identifica, mesmo que de maneira fragmentada, com lugares materiais ou imateriais que despertam memórias, sejam elas pessoais, familiares ou de grupo. Em outras palavras, a cerâmica figurativa ocupa esse lugar de memória por ser uma espécie de:

“Detonadores” de uma sequência de imagens, ideias, sensações, sentimento e vivências individuais e de um grupo, num processo de “revivenciamento”, ou de “reconhecimento”, das experiências coletivas, que têm o poder de servir como substância aglutinante entre os membros do grupo, garantindo-lhes o sentimento de “pertença” e de “identidade”, a consciência de si mesmo e dos outros que compartilham essas vivências (Horta, 2008, p.111).

Outro aspecto que merece destaque para se pensar essa continuidade da feitura das figuras pelos filhos de Lili, é a perspectiva da importância da ancestralidade e de como tal elemento perpassa pelo âmbito do sagrado em suas vidas. Assim como Fátima descreve em sua entrevista:

Quando você tá fazendo figura, parece que volta, cê fala “Nossa, será que minha bisavó fazia assim também?” Parece que vem alguma coisa assim, uma inspiração que fica. Não dá pra explicar, é uma coisa muito espiritual. Tanto é que tem hora que cê tá fazendo figura, cê se concentra tanto que parece que você esquece, quando cê vê fala “Nossa, já é essa hora!” Porque vem uma coisa que fica, né? Que é muito forte, uma energia, acho que da família, um ancestral, um negócio forte. (...) Eu acho que fica isso, acho que isso é o sagrado da família, o fazer figura. É como se fosse uma devoção, não precisa ter uma religião, é uma devoção, uma energia que fica (F. Santos, 2022).

Atualmente, Francisca reside na casa do Jardim Ismênia, morada onde a família se instalou depois da aposentadoria de Seu Zé da Light. Um lar que segue repleto de vida e movimento, sempre de portas abertas para toda a família. As paredes são marcadas por objetos de memórias e homenagens, com variados quadros, poesias, orações e fotos da família. Cômodos são tomados por caixas onde armazenam e preservam suas figuras, inclusive peças de autoria de Dona Lili, bem como espaços de criação, com ferramentas, tintas e obras em processos de criação. O quintal cheio de plantas recebe a visita de pássaros, borboletas, Folias e amigos, com animadas prosas e acolhimento, além de ser a extensão da oficina de Benê que, dentre tantos trabalhos manuais, confecciona violas caipiras.

5 CERÂMICA FIGURATIVA DO VALE

5.1 Figuras e Figureiras

Ao ensinar uma pessoa a fazer figura de barro, Dona Lili iniciava a feitura com uma pergunta: *o que veio primeiro, o ovo ou a galinha?* Indagação que compõe um interessante método de ensino para a modelagem, sendo que a resposta estaria entre suas próprias mãos, em argila, o ovo. A partir dele, Lili transformaria aquele pedaço de barro em uma figura zoomorfa, que depois de modelada, secaria e seria pintada até nascer a galinha.

Trago isto, pois, entre historiadores, folcloristas e antropólogos, houve um empenho para entender qual a origem da arte figurativa no Vale do Paraíba. Diferentemente de Dona Lili, não almejo modelar uma resposta tão precisa, mas alguns discursos e argumentos se formaram ao longo dos anos. A historiadora taubateana Maria Morgado de Abreu (1980) afirma que essa tradição estaria mais relacionada aos portugueses do que propriamente aos indígenas e negros. De fato, no que diz respeito aos estudos acerca dessa cerâmica, principalmente relacionada ao viés da decoração e devoção, o alcance às informações coletadas e analisadas sobre a influência cristã europeia são notadamente maiores em relação às culturas indígenas e negros.

Contudo, achados arqueológicos constataram a presença de cerâmicas cozidas produzidas por etnias indígenas, marcadas por íntegros domínios de técnicas dos utensílios encontrados pela extensão territorial que hoje é conhecida como Vale do Paraíba (Oliveira, 2007, p. 93). Dentre as descobertas arqueológicas, foram identificadas somente peças utilitárias nas escavações, o que não anula a possibilidade de as populações antepassadas confeccionarem peças com viés também decorativo, como em outras áreas do território nacional.

No que tange a conhecimentos sobre a influência negra nas figuras, dentre as bibliografias apuradas, não encontrei nenhuma investigação específica nesse sentido. Há, porém, uma entrevista de Maria Vieira, figureira negra joseense, nascida em 1916, em que relata que a tradição familiar de fazer figuras teve origem com seus bisavós Margarida e Antônio Bento, pessoas escravizadas que aprenderam a modelar o barro na senzala com Nhô Ambrósio, também escravizado em fazendas da região (Rennó, [1982?], p. 3-4).

Por mais que seja primordial falar da cultura valeparaibana no seu caráter de miscigenação, avista-se certa carência em relação às pesquisas e informações que possibilitam compreender a dimensão das contribuições que as etnias indígenas e africanas transmitiram

para a emergência das figureiras. Quando se afirma que a cerâmica figurativa do Vale possui em seu surgimento maior influência europeia, corre-se o risco de silenciar presenças, sabedorias e contribuições desses povos na história das figuras. É necessário pensar que a aparição das figureiras resulta a partir de um contexto, inserido em uma localidade que se estrutura em dinâmicas e relações sociais, sendo cabível afirmar que se encontram estabelecidas na sociedade caipira, composta pela integração entre os colonizadores, os indígenas e os negros, como vimos no primeiro capítulo.

No caso da influência cristã na região, a feitura de peças devocionais e de santos feitos em argila tornou-se uma tradição presente no cotidiano dos moradores. Dentre os acontecimentos que favoreceram essa manifestação, pode-se citar a aparição da imagem de Nossa Senhora Aparecida, no Rio Paraíba, que contribuiu para a eclosão de artesãos conhecidos como “santeiros” produzirem imagens que dessem conta das demandas de romeiros e mercadores que movimentavam a região (Oliveira, 2007, p. 98).

Outro fato relevante nesse sentido foram as missões franciscanas que se instalaram em meados do século XVII, na cidade de Taubaté, para a fundação do Convento Santa Clara. São Francisco de Assis é considerado o expoente na montagem de presépios para representar o nascimento de Jesus Cristo, prática que se difundiu pelos mosteiros europeus e, posteriormente, chegou ao Brasil pelos frades da ordem religiosa. Dessa forma, trouxeram consigo a tradição dos presépios, tido como um dos motivos precursores que compõem a produção das figureiras (Oliveira, 2007, p. 111).

Acontecimentos esses que se tornaram as principais explicações sobre o início da modelagem das figuras, especificamente em Taubaté, como afirma Abreu

As figuras, de confecção nacional ou mesmo estrangeira - principalmente portuguesa - eram adquiridas e carinhosamente guardadas para os anos seguintes, pelas famílias que seguiam essa tradução cristã, ou a superstição segundo a qual, “se devia fazer presépio sete anos em seguida, senão vinha desgrça”³². Muitas famílias, com menos posse ou mais habilidade manual e gosto artístico, *faziam suas figurinhas* de madeira ou de barro, fato que também se foi tornando tradição na cidade (Abreu, 1980, p. 27, grifo da autora).

Dessa maneira, a terminologia figuras e figureiras surge a partir da manufatura das

³² Nos anos de 2021 e 2022, recebi o convite de Fátima para auxiliar na tradicional montagem de presépio da família. Me senti honrada por participar desse ritual, herança deixada por Dona Lili que todos os anos os montava e recebia Folias de Reis em sua casa. Ouvi de Benê sobre essa relação entre o azar e os sete anos, antes de ter lido essa citação de Abreu. Por mais que Benê tenha me contato em um tom de brincadeira séria, considero respeitar a seriedade do brincar e seguir a tradição.

figurinhas dos presépios, assim, enquanto alguns artesãos dominavam a arte de fazer os santos e eram chamados de “santeiros”, as pessoas que faziam as figuras dos presépios que não envolviam propriamente a sagrada família eram referenciados por “figureiros”. À vista disso, as figureiras iniciavam as suas produções em meados de outubro, uma vez que as peças eram feitas manualmente e necessitavam de um complexo processo para a confecção, para, posteriormente, serem vendidas no ciclo natalino, em dezembro. As comercializações aconteciam em mercados municipais e feiras, onde levavam as peças em caixotes ou jacás, estendiam panos no chão ou montavam mesas e negociavam.

Figura 22 - Presépio. Autoria: Maria Benedita Vieira (Mudinha), 1981



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos (1981)

Figura 23 - Presépio. Autoria: Maria Benedita dos Santos (Dona Lili), s/d. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos



Fonte: A autora (2021).

5.2 Taubaté

A cidade de Taubaté/SP possui uma expressiva importância no que tange a história das figureiras no Vale do Paraíba, basta adentrar em bibliotecas, hemerotecas, repositórios e acervos audiovisuais para encontrar uma gama de materiais que trazem informações sobre a cerâmica figurativa taubateana, seu surgimento, descrição de técnicas, nomes de artistas, entre outros conteúdos. É inegável que o município possui relevância para tais estudos e seria desonesto propor uma pesquisa sem considerar como referência suas figureiras e contribuições. Dentro dessas concepções, é seguro afirmar que Taubaté se destaca como principal cidade da produção das figuras.

Pesquisar a cerâmica figurativa do Vale é ir ao encontro das figuras e figureiras da Rua Imaculada, localizada próxima à Rodovia Presidente Dutra, na parte alta da cidade. Especialmente ali, encontra-se uma solidificada tradição que perpassa a história desde meados do século XIX (Aquino, 2012, p. 45).

Presente nas oralidades e escritas sobre o surgimento das figureiras no bairro, Maria da Conceição Frutuoso Barbosa, também conhecida como Nhá Conceição Frutuoso, carrega consigo a reverência por parte dos moradores por ser considerada a precursora da arte figurativa naquela localidade, com uma história de vida repleta de devoção e sacrifícios. Nascida em 1866, a artesã possuía deficiência física nas mãos e nos pés, o que não impedia ela e seu irmão de confeccionarem as figuras de barro para compor presépios. Sua família frequentava o Convento Santa Clara e em determinada ocasião encontraram uma imagem de Nossa Senhora da Conceição aos pedaços. Com a autorização dos frades, os irmãos se incumbiram de restaurar a santa da qual Nhá Frutuoso era devota. Após alguns dias e para a surpresa de muitos, a imagem estaria em perfeitas condições, sendo levada ao bairro onde moravam para, posteriormente, compor o altar da Igreja Imaculada Conceição, erguida pelos esforços de Nhá Frutuoso (Aquino, 2012, p. 47; Machado, 2003, p. 28-31).

Abreu (1980), no livro *Aspectos do Folclore de Taubaté*, traz uma relação parcial de 28 nomes de figureiros existentes na cidade, em sua maioria moradores da Rua Imaculada. Entre eles, podemos citar Maria e Benedito Gomes, Edwiges Nogueira, Anita Sampaio, Idaline e Ismênia Santos e as irmãs Edith, Cândida e Luiza. Tais nomes, principalmente das três irmãs, são recorrentes em pesquisas, publicações, matérias de jornais e entrevistas. Importante ressaltar que desde o contexto da história de Nhá Frutuoso até o final do século XX, a Rua

Imaculada se caracterizava como um bairro rural, com certa distância do centro da cidade, tendo passado por um lento processo de urbanização.

Atualmente, a cidade cresceu e se expandiu para além do bairro, mudando a dinâmica do território e as relações sociais. Em 1993, fundou-se a Casa do Figureiro, uma associação gerida por um grupo de figureiras com respaldo do poder público. Além desta, existem outras formas de organização e entidades que trabalham com as figuras, em geral voltadas para uma demanda mercadológica e que buscam a valorização da tradição, cada qual a sua maneira. Devido ao recorte temático deste trabalho, não adentrarei aos percalços e transformações específicas que envolvem as figureiras de Taubaté, mas destaco estudos que trazem nomes das novas gerações, como os trabalhos de Aquino (2012), Oliveira (2007) e Betiol (2007).

5.3 São José dos Campos

Existe um consenso dito, porém não descrito, sobre a existência de figureiras em outras cidades do Vale do Paraíba, o que é compreensível se pensarmos na ocupação da região, além do fato da qualidade da argila existente na Bacia Sedimentar de Taubaté propiciar o contato dos moradores à matéria prima utilizada na feitura das cerâmicas, sejam elas figurativas, utilitárias ou decorativas. Isso despertou minha curiosidade sobre as figureiras das outras cidades, sendo estas frequentemente citadas por estudiosos da região, como Alceu Maynard de Araújo (1964) e Quissak Júnior (2016). Na realidade, os autores não se referem aos nomes das figureiras, mas somente aos municípios a que pertencem, citando a existência da feitura de peças de presépios e os modos de comercialização. Chama a atenção a quantidade de cidades mencionadas, sendo elas São Luiz do Paraitinga, Taubaté, Cunha, Lagoinha, Paraibuna, Redenção da Serra, Natividade da Serra, Caçapava³³, Pindamonhangaba e São José dos Campos. Quando alguns nomes próprios surgem nos textos, os que vêm à luz são, em sua maioria, as figureiras de Taubaté.

Atrevo a dizer que a desarticulação dos bairros rurais ditos por Cândido (2003) e Queiroz (1973) tenha, de algum modo, relação com essa inviabilização das figureiras das outras cidades. No caso de Taubaté, ao mesmo tempo em que se encontrava próximo ao centro da cidade, o bairro da Imaculada manteve sua dinâmica de comunidade característica da sociedade

³³ Tive oportunidade de conversar com Dona Neusa, moradora da zona rural, durante pesquisas realizadas para o Museu do Folclore de São José dos Campos. Além dela, havia as figureiras Dona Cida e Dona Orlanda, moradoras do bairro Tataúba, que chegaram a conviver com Dona Lili. Todas elas são falecidas.

caipira descrita pelos autores, o que acarretou em um fortalecimento da identidade das figureiras e suas produções, gerando visibilidade e caminhos que garantiram a permanência da tradição e o sentimento de pertencimento.

São José dos Campos, de modo particular, alcançou um destaque em relação à cerâmica figurativa. Ao passo em que as figureiras taubateanas se encontravam organizadas em um bairro de maior visibilidade como referência para a produção das figuras, as joseenses se consagraram a partir dos seus núcleos familiares. Quando me refiro à consagração, digo no sentido tanto do reconhecimento institucional quanto do próprio público consumidor das peças, solicitando encomendas, principalmente na época do natal.

Dentre as famílias de figureiras residentes em São José dos Campos, aponto três núcleos que evidenciaram a transmissão dos saberes da cerâmica pelas gerações: Maria Francisca Fróes, sua filha Eugênia da Silva e o neto Reinaldo de Oliveira Paula³⁴; Maria Vieira e a filha Maria Benedita Vieira, conhecida como Mudinha³⁵; e, por fim, Maria Benedita dos Santos (Dona Lili) e seus seis filhos.

Sem adentrar em distinções de categorias e classificações, pois não é o propósito aqui, também existiram diferentes formas e processos de aprendizagens que acarretaram no aparecimentos de outras figureiras na cidade, cada qual com suas histórias e contextos de vida. Destaco Luiz Paulo Ragazzini³⁶, Maria José de Oliveira, Tina Lemos, Maria Inês Moraes, Luciana Melo, Mirna Tominaga e Cristina Quintino.

Antigamente, em São José dos Campos, assim como em outras cidades da região, a comercialização das peças acontecia em espaços públicos como no Mercado Municipal, feiras e na Praça Afonso Pena, localizada na região central. No ano de 2010, surgiu o projeto Santos de Casa - Tecnologias Populares. Uma das gestoras do projeto, Pércila Márcia da Silva, o descreve como:

[...] um conjunto de ações sistematizadas, com proposta de gestão compartilhada e organização colaborativa, visando à salvaguarda e à comunicação do fazer artesanal com o barro, entendido como expressão que confere valor identitário a núcleos familiares que preservaram a prática cultural em São José dos Campos-SP; perseguindo, ainda, o seu reconhecimento no contexto mais amplo da arte popular figurativa do Vale do Paraíba paulista (Silva, 2019, p. 149).

³⁴ Os três faleceram, mas encontrei somente o ano de falecimento de Eugênia, datado de 1999.

³⁵ Ambas falecidas, sendo Mudinha no ano de 2007. O nome Mudinha se refere à sua condição de mudez.

³⁶ Falecido em 2017.

Além das iniciativas citadas, algumas outras são realizadas pelo poder público, por meio de ações da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, responsável pelas políticas culturais no município. Sob sua administração, foram criadas duas Casas de Cultura com nomes das figureiras Eugênia da Silva e Lili Figureira como forma de homenagem, ambas instaladas na Zona Leste, região onde as artistas residiam.

5.4 Movimento Folclórico

Em meados da década de 1940 e 1950, o folclorista Rossini Tavares de Lima iniciou suas pesquisas acerca da cerâmica figurativa de São José dos Campos e Taubaté, acarretando significativa visibilidade da arte e, conseqüentemente, impactando na dinâmica das produções (Oliveira, 2007).

Rossini fazia parte do que ficou conhecido como Movimento Folclórico³⁷, cujos membros tinham como objetivo salvaguardar, pesquisar e estudar o folclore nacional. Apoiando-se em autores como Almeida (1952), Vilhena (1997) e Reis (2010), Aquino (2012) aborda a trajetória do folclorista e suas principais contribuições para a formação dos conceitos e ações, sendo considerado um dos pesquisadores mais diligentes na atuação dos estudos da temática. Uma das colaborações que merece destaque, foi a atuação enquanto professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no curso de história da música e do folclore. Segundo Aquino:

Rossini assume o cargo de professor a partir da indicação de Mário de Andrade que estava se aposentando e de quem havia sido aluno e assistente. Como forma de retribuição e homenagem à Mário de Andrade, Rossini cria, vinculado ao Conservatório, o Centro de Pesquisas Mário de Andrade, voltado para pesquisas no campo do folclore. Foram as atividades de pesquisas e trabalhos de campo, desenvolvidas pelo Centro, que deram origem à reunião de objetos que, posteriormente, resultaram na criação do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, em 1961 (Aquino, 2012, p. 61).

Entre os anos de 1948 e 1976, o folclorista ocupou o cargo de secretário geral da Comissão Paulista de Folclore. Ademais, é autor de duas publicações cujo tema propõe a conceitualização e a aplicação metodológica do folclore enquanto ciência: *Abecê do Folclore* (1952) e *Escola do Folclore* (1983), esta última, em autoria conjunta com a folclorista Julieta de Andrade.

³⁷A principal frente de atuação se dava pela Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947, cuja articulação acontecia por meio das Comissões Estaduais. (AQUINO, 2012)

Fundamentado nisso, a partir da trajetória e influência de Rossini, fica evidente que as visitas para o Vale do Paraíba resultaram em uma nova perspectiva para as figureiras, inclusive financeira. Alterou-se a comercialização focada no ciclo natalino e passou-se a produzir peças ao longo de todos os meses do ano, inclusive, ampliando o repertório das temáticas. Em São José dos Campos, o núcleo familiar de Eugênia da Silva, assim como as figureiras taubateanas da Rua Imaculada, começaram a participar de exposições e feiras fora da região, chegando a alcançar visibilidade internacional com suas obras. Suas peças compõem o acervo de instituições como o Museu da América Latina, na capital paulista, Museu de Folclore Edison Carneiro (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) e Museu do Pontal, ambas na cidade do Rio de Janeiro.

As pesquisas realizadas não se limitaram às visitas de Rossini ao Vale, mas também de outros folcloristas, antropólogos e historiadores que se propuseram, ao longo dos anos, a estudar as figureiras, entre eles Alfredo João Rabaçal, Laura Della Mônica e Ricardo Gomes Lima.

A cidade de São José dos Campos alcançou um recorte particular em relação aos desdobramentos do Movimento Folclórico na região. A partir da década de 1980, por intermédio de um grupo de pesquisadores ligados à Escola de Folclore de São Paulo³⁸, criou-se a Comissão Municipal Setorial de Folclore³⁹, da Fundação Cultural Cassiano Ricardo (Bueno; Santos, 2020). No dia 5 de dezembro de 1997, após anos de pesquisas realizadas pela Comissão, ocorreu a inauguração⁴⁰ do Museu do Folclore de São José dos Campos, no Parque da Cidade Roberto Burle Marx. O evento contou com exposição de peças dos presépios de Dona Lili, que há anos possuía vínculos com os pesquisadores da Comissão, bem como dos núcleos familiares de Dona Eugênia e Mudinha. Em 1998, com a mudança do estatuto da Fundação Cultural, as comissões municipais foram extintas, sendo que, a de folclore, se organizou enquanto sociedade civil e fundou o Centro de Estudos da Cultura Popular (CECP).

Atualmente, o Museu é um espaço da Fundação Cultural, sob gestão do CECP e segue com diversas ações que fomentam a pesquisa, salvaguarda e extroversão do patrimônio cultural da região, bem como da cerâmica figurativa, sob coordenação conceitual da folclorista Angela Savastano, aluna de Rossini e uma das fundadoras da instituição.

³⁸ Coordenada por Rossini Tavares de Lima.

³⁹ Dentre alguns atuantes da Comissão, pode-se citar Maria Angela Savastano, Maria Helena Weiss, Dagmar Siqueira, Lídia Bernardes, Flávia Diamante, entre outras pessoas que contribuíram ao longo dos anos de existência.

⁴⁰ No ano de 1987, a Comissão idealizou o Museu do Folclore e sugeriu sua criação à Fundação Cultural. A primeira exposição ocorreu na Igreja São Benedito, em 1991, com cerca de 200 peças. Ver em: <http://www.museudofolclore.org/sobre-o-museu/>

A partir do momento em que as peças confeccionadas das figureiras saem de suas moradias e das ruas das cidades e adentram as instituições museológicas, há uma transformação no status que as figuras carregam. Não se apresentam mais como meras peças de barro cru, mas são ressignificadas enquanto objetos de valor histórico e simbólico que compõem o patrimônio cultural do Vale do Paraíba.

Relevante citar mais uma personalidade que se atrela ao movimento de projeção das figureiras, Antonio Teixeira de Macedo Neto, conhecido como Toninho Macedo. O pesquisador é fundador do maior festival de cultura tradicional do Estado de São Paulo, o Revelando SP, cuja primeira edição ocorreu no ano de 1996⁴¹. Desde então, as figureiras firmaram presença no encontro, marcado por intensa comercialização, trocas de saberes e contatos com outros ceramistas paulistas.

Para além da participação em eventos a nível nacional, a visibilidade alcançada pelas figureiras chegou aos meios de comunicação. São inúmeras matérias jornalísticas que noticiam exposições, descrevem suas produções e até as dificuldades encontradas, entre elas, a falta de apoio do poder público dos municípios. Para acesso de tal material, destaco as hemerotecas do Museu de Folclore Edison Carneiro (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), pelo acervo digital, onde encontrei matérias de jornais datadas, sobretudo, entre 1950 e 1970, e do Museu do Folclore de São José dos Campos (Centro de Estudos da Cultura Popular), onde tive amplo acesso aos materiais físicos, em sua maioria, jornais da década de 1990.

Outro acontecimento notável foi o concurso realizado em 1979 pela Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades (Sutaco), órgão do governo do Estado de São Paulo, com objetivo de escolher o símbolo do artesanato paulista. A figureira Maria Cândida dos Santos conseguiu o primeiro lugar concorrendo com a peça de um pavão branco, caracterizado por uma cauda caída e repleta de relevos. A partir dessa premiação, o pavão tornou-se também o próprio símbolo das figureiras, sendo amplamente divulgado, o que gerou significativa notoriedade das artistas do Vale. Representado principalmente pela cor azul, desde então, existe uma variedade de formas e pinturas dos pavões das figureiras, abrangendo suas formas de expressão e a esfera autoral que cada uma possui.

⁴¹ Ver: <http://abacai.org.br/revelando-sao-paulo-o-revelando/>. Acesso em: 09 out. 2023.

5.5 Ateliê: a casa, o quintal e a roça

Um dos aspectos que considero de suma importância para compreender a construção da identidade representada pelas figureiras em suas produções são os seus espaços de criação. Para tal, me respaldo na concepção de ateliê que se mostra como um proveitoso meio para interpretar quais lugares possam ser considerados esses espaços onde se elabora a cerâmica figurativa valeparaibana. Sendo assim, para realizar uma descrição do que se pode entender enquanto ateliê para essas artistas e como interagem com seus locais de trabalho, é necessário compreender seus processos com um recorte temporal de descrições da época em que as figureiras concentravam suas moradias nas áreas rurais, até a segunda metade do século XX, visto que a influência dessa dinâmica rural fundamenta as características das figureiras até os dias atuais.

Encaro tal ensejo a partir da perspectiva de ateliê enquanto um lugar de criação, carregado de afetividades, sensações e memórias, não designado somente ao labor, “mas também ao ensino, exposição, negociação e, dependendo das características do artista, sociabilização” (Zordan, 2019, p. 56). Tal lugar permite que o artista, além de experienciar seus processos, desempenhe aprendizagens, ensinos e exposições de suas obras. Torna-se passível de construção de vínculos com o meio e com objetos que o cercam, sejam eles postos com intenções para desenvolvimento de suas técnicas, ou que já estejam fincados no espaço quando efetivado o ateliê no local. Abre-se, assim, um mar de possibilidades para a criatividade explorar o ambiente e construir relações que transbordem poeticamente representações simbólicas em suas obras.

No momento em que há uma ocupação desse espaço para a criação artística, ele “se torna também ‘laboratório’, lugar de labor e experimentação, cujos resultados pressupõem domínio de uma série de materiais e procedimentos técnicos” (Zordan, 2019, p. 59). E, para além da materialidade dos processos, é intrigante assimilar como a significação de tais espaços refletem em suas concepções artísticas.

Baseada em tais considerações, compreendo o ateliê das figureiras de maneira integrada aos lugares de trabalho da vida na zona rural. Ou seja, considera-se que as figureiras, por diversas gerações, viveram em áreas rurais nas localidades do Vale do Paraíba, e, por esse prisma, se faz a leitura de suas vidas. Partir do que se constitui em “um complexo de padrões

que podem ser considerados mínimos sociais e vitais” (Candido, 2003, p. 278) da tradição caipira, compostos de técnicas, usos, normas, hábitos e valores.

Tendo em conta que o trabalho camponês é substancialmente familiar em sua execução, é considerável entender que o ateliê das figureiras se encontra na abrangência da vida cotidiana doméstica. Em outras palavras, a produção das figuras perpassa pela participação dos integrantes da família figureira nos espaços de convívio parental. Considerando que ambientes mais distantes, como a mata e a lavoura, sejam espaços socializados entre homens, a casa, o quintal e a roça são o espaço social da família como um todo. De acordo com Brandão:

[...] nos domínios próximos, entre a casa e o quintal, a família, para ser consumidora, é antes artista e artesã. Tudo que se ‘panha’, mata, cria e colhe é preparado para ser comido, vestido, usado ou vendido nos lugares de trabalho do rancho e do terreiro. São lugares, portanto, de notáveis pequenas oficinas de invenção caseira cotidiana e de preservação de uma cultura caipira [...] Assim, a casa rústica, o quintal e a periferia - o bairro, a vizinhança - acabam não sendo apenas os lugares do trabalho familiar, mas igualmente espaços de quase toda a vida social e simbólica do caipira paulista (Brandão, 1983, p.76).

Sendo espaços de criação no cotidiano caipira, tais locais potencializam estruturas e relações para o desenvolvimento das figuras, tornando possível a feitura das peças no íntimo do cotidiano e inspiradas no mesmo.

5.5.1 O cotidiano e a terra

Pensando em elementos acessíveis às figureiras, faz-se compreensível a utilização do barro como principal matéria prima para suas criações artísticas. A relação com a terra não se limitava somente a entendê-la como um elemento plástico para suas modelagens, indo além, estava intimamente atrelada à lida cotidiana e, principalmente, ao sustento. A percepção do desenvolvimento das técnicas acontecia, até mesmo, em momentos paralelos às feitura das figuras, pois em distintas ocasiões necessitavam interagir com tal componente ao longo do dia. Assim, adquiriam o conhecimento do que seria um bom barro para a modelar e onde poderiam encontrar. Em trecho do livro *Lili Figureira*, os autores Fátima e José Donizetti dos Santos narram um momento em que Dona Lili descansava durante a capinada na roça e sentia a necessidade de criação:

Olhou para a enxada ainda cheia de barro; era uma terra difícil de capinar, grudenta, ficava colada na enxada e era necessário parar toda a hora para arrancar as crostas de barro com uma lasca de bambu. [...] Arrancou uma porção de barro e foi sentindo sua textura. Mecanicamente o barro foi sendo moldado e quando percebeu tinha feito uma galinha como aprendera com a avó Porcina. Depois fez várias galinhas e colocou-as no chão como se estivessem num grande terreiro, no terreiro da Fazenda do Barreiro. Ficou olhando as galinhas no chão e lembrou-se da avó, dos tios, de todas as alegrias daquele tempo (Santos; Santos, 2012, p. 86).

Nota-se que a mesma enxada que prepara a terra para os plantios é a que será usada na retirada da argila para a feitura das figuras. Gravetos que cumprem suas funções orgânicas no solo são utilizados para dar acabamentos, incisões ou servirem como as pernas de uma galinha d'angola, além de dar sustentação para a construção das peças.

Observa-se que ao mesmo tempo que o chamado ateliê dispõe de todo material necessário para a criação das obras, também carrega a dinâmica do cotidiano, repleto de memórias e vivências. Assim, utilizavam os espaços de suas casas, quintais e roças para desenvolverem suas artes, em intensa interação com o ambiente, aqui também interpretado como ateliê.

Em relação à aprendizagem, a dinâmica transpassava de forma lúdica as relações de ensino com os demais, principalmente quando as crianças estavam envolvidas em algumas das etapas. Para aquelas que viviam nesse contexto descrito, fazer figuras era uma brincadeira atravessada por processos de aprendizagens, permeada de relação de desenvolvimento do indivíduo com a família, vizinhança e o meio em que se vive. Até os dias atuais, não há pretensão de controle dos aprendizes, mas sim na potencialidade que cada um tenha de encontrar “caminho na produção de figuras que ilustrem, ao mesmo tempo, identidade coletiva - do contexto cultural a qual pertence - e identidade individual - a marca, a assinatura de cada um, que mistura a criação atual com a tradição” (Betiol, 2007, p. 94). Ademais, quando há essa transmissão dos saberes nas vivências das produções, não somente se transmite conhecimentos sobre os processos e desenvolvimento de técnicas, assim como são transmitidos valores culturais que se fazem presentes nos temas, “nas formas das figuras, na composição geral de uma simples peça, (...) no papel assumido de ser um figureiro” (Betiol, 2007, p. 92).

A própria socialização que ocorre nos lugares de trabalho se reflete na produção das figuras. Ao longo das etapas que serão descritas em breve, também aconteciam momentos de trocas entre os familiares e até mesmo as pessoas das vizinhanças que passavam para visitar seus entes queridos. Por mais que atualmente não haja a mesma dinâmica que Antonio Candido descreveu em *Os Parceiros do Rio Bonito* (2003), de certa forma, os ateliês se adaptaram às

novas realidades e contextos. Os lares e quintais urbanos cumprem as funções enquanto lugares de criação, constituídos por fortes vínculos com as memórias, valores e as próprias identidades formadas pelas gerações.

Considero que traçar o entendimento do ateliê para as figureiras é traçar o entendimento de suas próprias dimensões e de seus mundos. É criar o vínculo de suas emoções e histórias carregadas de sentidos que acolhem valores de uma cultura que se baseia na generosidade, no respeito e na simplicidade. Um espaço de criação que traz consigo a inspiração em um café com bolo de fubá e uma prosa sem hora para acabar. É valorizar a vivência da cultura caipira em uma repleta significação de si, poética, histórica e forte como a terra.

5.6 Representações

De acordo com Abreu (1980), os presépios são tidos como a temática que resultou no surgimento das figureiras, perpassando pela dimensão que a materialidade litúrgica ocupa no âmbito devocional da tradição religiosa. As artistas também concebem figuras de anjos e santos como São Benedito, Nossa Senhora Aparecida, São Francisco de Assis, Divino Espírito Santo, São Gonçalo, entre outros. Uma história notável que abrange essa temática é a criação da “Nossa Senhora das Flores”, da figureira de Taubaté Edith Santos. No caso, a professora e folclorista Laura Della Mônica encomendou à figureira uma “santa diferente” e, inspirada no trecho de uma reza dita por seu pai que citava Virgem Maria “coroada de estrelas e cercada de flor”, Edith criou a imagem da santa, sua marca autoral (Aquino, 2012, p. 209; Machado, 2003, p. 101).

Entretanto, limitar os olhares e pesquisas aos presépios e santos é deixar de lado todos os níveis de representações que as figureiras modelam. Para além da temática da religiosidade popular, que também é herança direta da sociedade caipira, o cotidiano e suas facetas trazem diversos elementos que inspiram conteúdos a serem expressos através da argila. As figureiras representam temas como do trabalho rural, como mulheres carregando feixes de lenha, socando pilão, varrendo, passando roupas, bordando, carpindo, tratando as galinhas, homens carreando, pescando, puxando carroça, matando porco⁴². Em relação à ludicidade, representam brincadeiras presentes nas infâncias, como rodar pião, pular amarelinha, jogar bilboquê,

⁴² Pelos assuntos relacionados ao cotidiano, é notável a compreensão da divisão sexual do trabalho e sua relação com o ambiente que o caipira habita. Dificilmente haverá figuras de mulheres fazendo trabalhos que envolvam distâncias, deixando nítido o espaço de sociabilidade que elas atuavam.

bambolê, pipa, entre outros. Há também festas e manifestações religiosas retratando violeiros, grupos de jongo, congadas, moçambiques, folias do Divino, folias de Reis, festa junina e dança de fita.

É muito comum a produção de figuras de animais como cachorros, bois, vacas, galinhas, galos, burros, patos, gansos, pavões, gambás⁴³, porcos, ovelhas e onças presentes no cotidiano e causos das roças. Ademais, é muito comum ouvir das figureiras relatos que suas primeiras peças foram as zoomorfas, visto que exige uma maior facilidade na modelagem, principalmente as que aprenderam durante a infância.

Dentre outros assuntos, existem aqueles que são ditos em voz baixa, na meia luz e que geram frio na espinha de quem ouve as histórias das assombrações e lendas. Presentes na imaginação das pessoas, as figureiras modelam o corpo-seco, mula sem cabeça, bicho papão, sacis e cucas. Por fim, são diversas as possibilidades de temáticas, pois ainda é possível citar cenas como casamentos, procissões, enterros, nascimentos com parteiras, casal de namorados, cozinhas caipiras, ou seja, a vida vivida.

Me recordo de uma das conversas que tive com a Fátima, em 2019, ao questioná-la sobre o que representam as figuras e, entre algumas elucidações, ela me contou que é como se fossem fotografias retratando o tempo, as pessoas, as roupas e os costumes. A fala me instigou a pensar o quão enraizados são os significados da cerâmica figurativa do Vale, visto que é uma representação também histórica.

Como assinalado por Betiol:

O que poderá trazer referências para um entendimento do tema elaborado na cerâmica é o conjunto de elementos significativos que pertence ao produtor e ao local em que estão inseridos. É necessária a pesquisa, que contextualiza sujeito e obra no seu universo “local”, permeados de significados, para que a cerâmica popular figurativa possa ser compreendida também como uma produção de representação histórica, e não simplesmente como uma arte primitiva ou ingênua (Betiol, 2007, p. 37).

Nota-se que tais termos rejeitados por Betiol, primitivo ou ingênuo, aos quais acrescento pitoresco e espontâneo, são adjetivos regularmente utilizados para caracterizar o trabalho das figureiras, bem como as demais artes ditas populares. São termos que ignoram toda a

⁴³ O gambá integra a composição das cenas dos presépios. Sua presença se relaciona à crença de Nossa Senhora não possuir leite para amamentar Jesus no nascimento e uma gambá ofereceu o seu. Contudo, ela teve nojo por conta do cheiro exalado pelo animal e recusou a oferta. Como Nossa Senhora é um ser divino e imaculado, abençoou a gambá expressando que, a partir daquele momento, ela não sentiria mais as dores do parto (Lima, 2010).

complexidade da expressão artística e das tramas de relações sociais, econômicas e culturais presentes na existência dessas pessoas. Suscitar essa arte como ingênua é silenciar o trabalho intelectual presente nos seus processos, como se houvesse uma ausência da mediação de pensamento, desconsiderando a existência de um esforço, consciência e crítica das intenções e resultados alcançados (Brandão; Guimarães, 2012, p. 312).

De acordo com Hall (2016), a linguagem pode ser entendida como uma prática significativa, ou seja, ela possui função na produção de significados para a vida. A representação conecta o sentido e a linguagem à cultura, sendo esta última um conjunto de significados compartilhados. Assim, a representação é importante para compartilhar, através da linguagem, entendimentos e interpretações de mundos, sejam eles reais ou imaginados. Nesse sentido, Dimas explica que existe uma preocupação sobre o que quer comunicar ao modelar uma peça:

A gente vê a peça e imagina se a mensagem da gente tá sendo recebida. (...) Cada um ia representando as figuras a partir do que conseguia tá vendo. Geralmente, a gente usava muito... retratando os animais que tinha aonde a gente morava. Gado, galinha, tudo o tipo de coisa. Eu até acho que o seguinte, a figura acaba sendo tipo de uma linguagem. Um tipo de maneira de estar retratando o ambiente que você vive (J. Santos, 2022).

Dimas não somente traz reflexões práticas sobre os conceitos desenvolvidos por Hall, mas exemplifica as significações e interpretações da realidade em que vive e como as compartilha:

Tem uma figura também que era um senhor levando frango num varal. Não sei se você teve a oportunidade de ver ou comentário disso aí. Que antigamente na roça as pessoas ia vender o frango vivo, né? Eles amarravam os pezinhos dele, punha no varal e levava pra cidade. Levava vivo o frango. Então, cheguei a ver isso aí e em algum momento eu representei isso aí, porque eu achei que era bem a roça. O cara que é da roça, que viveu um período, ele ia saber o que que era aquele cidadão ali, entendeu? Então, acho que essa é a parte legal (J. Santos, 2022).

Na época em que eu trabalhava no Museu do Folclore de São José dos Campos, vivenciei uma experiência relacionada a uma peça feita por Dona Lili, enquanto eu realizava uma pesquisa sobre o acervo da instituição. Deparei-me com uma figura que estava nomeada como “Mulher segurando galinha” e vieram memórias da minha avó matando suas galinhas no quintal. Reconheci, de pronto, o ato ali representado, ou seja, a mulher não estava simplesmente segurando o animal, tinha uma intenção no seu ato, representando uma técnica para dominá-la e quebrar seu pescoço. Possivelmente, a pessoa responsável pelo acervo que registrou a figura nunca viu uma galinha ser morta e interpretou de maneira diferente seu significado.

Quando se reconhece um significado, há um sentimento de pertencimento que compõe uma percepção da própria identidade. Na ocasião do compartilhamento dos significados, ideias e sentidos, cria-se a possibilidade de outras pessoas decodificarem ou interpretarem de forma semelhante o que está sendo comunicado (Hall, 2016). Dimas relata uma ocasião onde teve consciência e compreensão acerca de tal ponto:

Eu fiquei fascinado há uns tempos que eu tive em Caçapava que tinha a figureira lá também. Uma pessoa bem simples, sabe? E eu vi que a visão dela, aonde ela tá passando, ela tá retratando. Tinha lá umas peças dela que são as peças do dia a dia dela. E ela passava em frente ao lugar de treinamento do exército lá. Aí, um dia, eu cheguei lá e tinha umas figurinhas de um soldado com a mochila nas costas, sabe? Aí, eu vi que essa senhora passou nesse lugar. Então, meio que deu pra saber onde ela tava passando e o que ela tava vendo, entendeu? O soldado com a mochila. Ela passou ali e o pessoal tava treinando, então ela fez aquele registro. Eu achei legal essa sensibilidade, essa visão de registrar alguma coisa que tava vendo ali (J. Santos, 2022).

Ao mesmo tempo, é interessante pensar que as figuras são visões de mundos e o que se representa também é atravessado por escolhas. Analisar as figuras, contextualizadas em suas realidades, é compreender que existem elementos que estavam - ou estão - presentes nos seus cotidianos, mas que, por algum motivo, não são representados. As paisagens que fazem parte de seus mundos, mas são distantes do que a mão alcança, dificilmente são retratadas em figuras, como morros, cachoeiras, matas ou mesmo o sol, a lua, o céu, as chuvas. Do mesmo modo, o que é “de fora” dessa identidade da cultura caipira raramente é representado, como carros, aviões, helicópteros, prédios, tecnologias eletrônicas e digitais, vestimentas, etc.

5.6.1 Cores

Em uma das prosas que tive com Benê durante a pesquisa de campo, compartilhei minha dificuldade em nomear uma cor específica utilizada em uma figura feita pela família. Ele me explicou sobre a importância de se pensar como o caipira nos meus processos de interpretação para este trabalho: “Veja com a visão do caipira, pense com o pensamento do caipira”. Carreguei isso como um desafio valioso para alcançar minhas percepções e, dentre tantas, o uso das cores nas figuras.

As cores possuem funções na construção dos significados e sentidos na produção da cerâmica figurativa do valeparaibana. Sendo assim, existe uma escolha no uso delas para determinadas peças, por exemplo, quando a peça representa algum santo, as cores utilizadas serão referentes às da santidade. São Benedito com o marrom e amarelo, Nossa Senhora com

azul e amarelo, São Francisco com marrom, Divino Espírito Santo com vermelho. Observei que quando a peça envolve alguma temática relacionada à divindade e ao celestial, em alguma medida, usa-se a cor dourada.

Já a representação de pessoas e animais acaba refletindo o que se vê no cotidiano. As tonalidades das peles, as vestimentas, sapatos e chapéus são pintados com uma espécie de fidelidade do olhar. Porém, como muitas coisas que envolvem a exploração da criatividade, isso não é algo categórico. Nada impede de uma figureira experimentar o uso das cores de outra maneira, como visto na imagem abaixo:

Figura 24 - Figura de pato produzido pelo Núcleo Familiar Lili Figureira, s/d



Fonte: A autora (2022)

Quando Donizetti compartilhou em entrevista “acho que as fitas do Divino é que ajudam os figureiros a escolher a cor das figuras”, me fez refletir o quanto há de cor em retratações sobre o caipira e, quantas delas tendem aos para tons terrosos. Ao lembrar a fala de Benê sobre o pensar como caipira, me ocorre uma busca para compreender onde estão as cores na vida do caipira, para além da terra. As cores das figuras estão presentes no que nasce e renasce a partir da terra, nas plantas, frutos e flores, estão nas penas dos pássaros, peles das onças, escamas dos peixes. Nas bandeiras do Divino, fitas das violas, bandeirinhas das festas de santos, andores das procissões, roupas dos Padres, altares das capelas.

As cores são parte do lugar em que se trabalha, cultiva e celebra a vida, o que me traz o

sentido das figuras serem tão coloridas. O que me faz matutar também nas diversas maneiras em que as pessoas da região se referem aos nomes das cores. Certa vez, visitando uma família no sertão de São Luiz do Paraitinga, ouvi se referirem ao laranja como “cor de abóbora” e me chamou muito a atenção. Ao passo que ia conversando e lendo os livros do núcleo familiar de Dona Lili, li os seguintes nomes: cor de telha, cor de flor de alecrim, cor de maravilha, cor de cuia, cor de cobre. Ou seja, é possível entender que existe uma relação de assimilação entre a significação que as cores carregam a partir de uma relação visual com o entorno, construindo, a partir da linguagem, uma expressão de mundo.

5.7 Modos de Fazer e Transformações

A partir da definição do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) sobre patrimônio cultural imaterial, compreende-se que:

Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e *modos de fazer*; celebrações; *formas de expressão* cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). [...] O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, *constantemente recriado pelas comunidades* e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de *identidade* e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, [2023], grifo nosso).

Ao relacionar o trabalho das figureiras com o conceito de patrimônio cultural imaterial, potencialmente adentramos em um universo de análise das diversas facetas presentes na produção da cerâmica figurativa. É possível refletir sobre os saberes atrelados às técnicas e modos de fazer, à forma de expressão plástica, à importância da ludicidade nas transmissões e às representações que se atrelam às suas identidades.

Para descrever o modo de fazer das figureiras, utilizo como fonte de informações as pesquisas já citadas, o documentário *Chuva de Anjos* (2000) de Susan Clemesha e os relatos das entrevistas por mim realizadas com os filhos de Dona Lili. Destaco que a maneira de produzir uma figura é particular de cada artista, visto que a criatividade é algo subjetivo, bem como alguns procedimentos podem ser variáveis de acordo com a figureira. Porém, algumas etapas são cumpridas pela maioria dessas artistas, havendo preceitos que abrangem as figureiras como um todo.

Assim como diversas manifestações culturais que ocorrem há séculos, as figureiras

também sofreram alterações em seus modos de fazer. Como citado acima na definição do IPHAN, há recriações em função do ambiente e interação com a natureza. No caso das figureiras, as mudanças ocorreram principalmente como consequência da urbanização que acabou forçando adaptações para a continuidade da produção figurativa, ao passo que a produção continuou trazendo sentidos em suas feitura, para suas compreensões do que representam para si próprias através das gerações e cumprindo um valor artístico, histórico e cultural para o grupo, perpassando o tempo e as mudanças de territórios.

Esse modo de fazer é dividido por etapas que serão descritas com base em depoimentos das figureiras a partir de um conjunto de técnicas. Elas abrangem o passado – cravado nas memórias de um passado não tão distante, vividas na ruralidade – e o presente – adaptado, urbano e significativamente mercantilizado. Eventualmente, as informações aqui trazidas trarão mais detalhes do “antes”, sendo o “agora” capaz de soar mais vago. Acredito que isso ocorra pelo fato de que as fontes a que tive acesso comumente contemplarem depoimentos e referências de gerações mais antigas. Outro ponto é, de modo amplo, que o objetivo da pesquisa é compreender a identidade da cerâmica figurativa do Vale do Paraíba, o que carrega uma importante atenção ao contexto rural vivenciado pelas figureiras.

As temporalidades do antes e do agora não trazem uma exatidão nas datas, visto que não há um rompimento exato nas mudanças, assim como cada figureira se insere em um contexto específico de território. Curiosamente, a primeira etapa para se fazer figuras inicia com a coleta da argila, atualmente inviável de se executar por conta dos processos de urbanização que tiveram como consequência a degradação ambiental. Entretanto, mesmo com a inviabilidade, descrever a coleta do barro é tido como ordinário para se falar da produção. Em Taubaté, o rio Itaim era o melhor “fornecedor” de barro para as moradoras da Imaculada. Durante os dois anos que morei na cidade, eu passava diariamente por um trecho do rio que me fazia refletir sobre os possíveis caminhos que tantas gerações de figureiras haviam percorrido para chegar até a “fonte”. O bairro onde fica a rua Imaculada se situa na parte alta da cidade e o rio está mais abaixo, algo que me chamava a atenção sobre o quanto de esforço se fazia necessário para colher a argila nos barrancos. Nada muito diferente em relação às figureiras de São José dos Campos, visto que cada núcleo familiar compartilhava também de riachos e ribeirões como berço do barro. Dona Maria Vieira, Mudinha e Dona Eugênia colhiam a argila do Ribeirão Cambuí, nas proximidades dos bairros Jardim Jussara e Jardim Paulista, porém não é possível precisar exatamente se era no mesmo local. Segundo Dona Maria, ela e a família retiravam próximo à via Dutra (Rennó, [1982?], p. 23). Já o núcleo de Dona Lili, colhia a argila

no Rio Parangava, na região do atual bairro Jardim Santa Inês.

No tempo em que me refiro como “antes”, o barro colhido necessitava de cuidados e um olhar apurado de quem estava na retirada. Na entrevista, Dimas explicou que a argila não poderia ser muito arenosa, pois traria riscos de quebrar no decorrer da modelagem, exigindo um conhecimento para a etapa da coleta. Como geralmente esses lugares não eram próximos às casas, havia a necessidade de averiguar a qualidade da argila ali mesmo, pois não seria interessante carregar algo pesado para depois ser descartado.

Com base nisso, Dimas relata uma técnica para saber se aquela argila é boa para as figuras:

Na hora, você vai tirando e fazendo um formato de bolinho cumprido e testando na dobra. Ela vai ter que suportar a dobra. Quando ela tem muita areia você vai dobrando, ela trinca e já quebra. Então, aquela lá praticamente já não serve pra fazer, entendeu? Então, o primeiro plano dela é essa da resistência (J. Santos, 2022).

Depois da retirada no barranco, levava-se a argila para a casa a fim de beneficiá-la, retirar as impurezas, pedras e outros elementos que pudessem, de alguma forma, prejudicar o processo. Posteriormente, era comum socarem a argila com pedaços de pau ou, em alguns casos, passarem em máquinas manuais de moer café, com intuito de retirar bolhas e apurar a plasticidade do material (Machado, 2003, p. 21).

Maria Vieira descreve com detalhes:

Pra preparar, põe um pedaço de barro na tábua, bacia, pega um pau, vai batendo, batendo - orvalhando com água, porque às vezes vem muito seco. Como ele é muito pesado, deixa um pouco pra descansar, volta novamente, bate mais um pouco; quando ele está bem liguento, bem batido, enrola ele. Para experimentar: põe um pedacinho na mão, ficar limpo, nem grudar, daí ele está pronto e beneficiado (Rennó, [1982?], p. 23).

Figura 25 - Figureira Eugênia da Silva mostrando o socador, s/d



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos.

A técnica da colheita do barro não é mais praticada como antes, pois agora a argila das figureiras é comprada, havendo a intermediação de terceiros para o fornecimento da matéria prima, além de vir “pronta”, sem a necessidade de tais procedimentos. Essa mudança ocorreu por conta da poluição presente nas águas e no entorno, impossibilitando a coleta e tornando arriscado para a própria saúde das figureiras. A degradação ambiental que causou erosões e outros problemas nos rios é consequência dos processos de urbanização que a região sofreu, atingindo não somente as figureiras de Taubaté como também as de São José dos Campos. No documentário *Chuva de Anjos* (2000), Maria Vieira já relatava a inviabilidade da retirada da argila por conta da água poluída. Na entrevista, Dimas descreveu que antigamente, no local da coleta no Rio Parangava, existia uma mata fechada e atualmente está “devastado”.

Pode-se considerar que a coleta era um momento de socialização por parte das figureiras, por mais que em determinados momentos algumas iam sozinhas, as crianças muitas vezes se faziam presentes e compartilhavam experiências de aprendizagem pela ludicidade que o contexto permitia. Ponto enfatizado por Dimas traz sobre a importância dessa vivência em sua infância: “A distância era longe, mas era ideal que fosse todo mundo. Sempre ia tá aprendendo o que cê ia tirar, qual material. *Isso era tão essencial quanto a criatividade de tá fazendo a peça*” (J. Santos, 2022, grifo nosso). Aqui é possível compreender a importância do domínio da técnica para a feitura da figura, visto que, se não há uma escolha boa de material, a criatividade durante o processo se limita às possibilidades plásticas que a argila oferece. Por mais que a coleta não aconteça atualmente, a sabedoria que a envolve se faz presente nas memórias e relatos das figureiras até hoje.

Figura 26 - Figureira Maria Benedita Vieira (Mudinha) beneficiando o barro, s/d



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos

A etapa da modelagem abrange técnicas de elaboração da estrutura da peça, particulares para cada figureira, posto que cada uma utilizará a que se sentir mais hábil. No núcleo familiar de Dona Lili, os irmãos compartilharam em suas entrevistas sobre a preferência por iniciar a figura a partir de um bloco único, sem a aplicação de emendas, somente “puxando” e dando as formas que desejam. Isso se deve à questão de manter a peça sem trincos ou rachaduras na área da junção, principalmente depois que a argila começa a perder umidade. Fátima narrou que esse procedimento depende da complexidade da composição da figura, pois, se houver muitos elementos, as emendas são consideradas possíveis e necessárias para chegar ao que deseja representar. De certo modo, fazer as figuras com emendas requer habilidade, domínio da técnica e percepção da matéria, pois carece de conhecimentos para manter a estrutura do começo à finalização.

Figura 27 - Figureira Maria Benedita Vieira (Mudinha) modelando, 1999



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos

Algo que me chamou a atenção sobre os processos de modelagem nas entrevistas é o modo como se referiam à argila, como se o material possuísse agência durante a produção. Em outras palavras, o desejo de dar forma à figura esbarra não somente no domínio das técnicas da modelagem, como também nas “vontades” da matéria em sua plasticidade. Nesse sentido, pelas palavras de Benê: “A *argila não permite* (...) você acrescentar uma outra parte depois que ela começou o processo de secagem.” (B. D. Santos, 2022, grifo nosso). Assim como Dimas relata: “Quando você tem a teimosia de fazer detalhe, cê tem que ter um material muito bom. Muita paciência pra fazer a peça e ela já ficar pronta. Que depois tinha vez que *ela não aceita* cê ficar trabalhando ela, porque ela já começou a secar. (...) você vai vendo o limite que a peça consegue chegar” (J. Santos, 2022, grifo nosso).

Esse limite, citado por Dimas, depende das proporções que compõem as figuras. Esteticamente, essa é uma característica que chama a atenção de quem observa, pois, geralmente, referente aos braços, pernas e cabeças não há reprodução exata na proporcionalidade, tampouco na composição de cenas com diversos elementos. De certo modo, as proporções se relacionam à escolha de uso mínimo de materiais para compor a estrutura das peças, algo que pode acontecer a depender do que se pretende representar. Por exemplo, às vezes se faz necessário usar arames ou palitos, mas não é tido como preceito inserir algo para dar estrutura além da própria argila.

Dimas compartilha que:

Essa regra da proporção, a gente já conseguia perceber na época [*da infância*] que cê fazia, geralmente, os animais com a perna mais grossa, as pessoas com a perna mais grossa. Porque dependendo da proporção que ela tivesse, ela ia quebrar, entendeu? Ela não ia sustentar (J. Santos, 2022).

Figura 28 - Peças de Dona Lili. Nota-se a desproporção entre os elementos que compõem a obra, s/d



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos

Por fim o acabamento, constituído no ato de acrescentar texturas desejáveis, como leves ranhuras ou, mais comumente, alisar as peças. Também é considerado pela importância na etapa de finalização, como uma espécie de arremate final para o que se quer modelar, visto que ao alisar, existe a possibilidade de mudar a peça antes que a argila seque inteiramente.

Benê traz um relato expressivo sobre a dinâmica da feitura entre ele e Dona Lili durante a etapa de acabamento. Acontecia uma valiosa troca para proporcionar a manutenção das características das peças de Lili, mesmo que as outras etapas não tenham sido realizadas por ela:

Várias vezes ajudei ela a construir as coisas no presépio, porque ela pedia pra gente fazer uma peça ou outra. Só que uma das coisas que eu tinha preocupação, principalmente depois que ela tava com mais dificuldade, é de não concluir a peça. Porque daí ela ia colocar as mãos dela naquela peça, sabe? Ela ia alisar, ia.. quando você faz o alisamento da peça, você também pode estar mudando o que você fez, né? Então, o que que eu fazia, eu fazia as minhas raposinhas, porque ela usava bastante raposinha. Daí ela ia alisar, dar o formato dela, pra combinar com as peças que ela fazia também (B. D. Santos, 2022).

Além da questão da finalização pensando em últimas alterações, há a importância do acabamento para que a peça não sofra com algum tipo de rompimento. Por exemplo, quando a figureira necessita realizar alguma emenda, é primordial que haja essa etapa de alisar para que não quebre. Fátima narra com detalhes:

Renata: Qual é a importância de alisar a figura?

Fátima: Então, a figura, se você não alisar, ela pode quebrar nas partes mais finas. Ela quebra as partes mais finas e também se tiver alguma, qualquer impureza, alguma coisa, alguma pedrinha, alguma coisa, ela racha. Então, na hora de pintar também fica muito áspera, fica aquela pintura grossa. Então, na verdade, um acabamento, né? Que tira um pouco essa parte de risco de quebrar. Tem muita quebra nas figuras que não são alisadas.

Renata: Como que é o alisar, Fátima? O que você faz?

Fátima: Então, cada um faz de um jeito. O meu, eu molho um pouco a mão, molho os dedos, bem pouco e vou alisando. Passando, vendo aonde que tá rachado, vou tirando se tiver alguma impureza. Assim, um trabalho bem delicado, você vai sentindo aonde precisa mexer, se tiver alguma coisa errada, você dá uma acertada. Nesse momento você dá a cara da figura, dá o acabamento. Então, nessa hora que você vai vendo. Eu molho pouquinho os dedos e vou passando um pouquinho de água, não ponho muita água. Se não, tem gente que coloca muita água, faz aquela meleca e não consegue trabalhar. Então, pouca água. Aí você vai sentindo, né? Alisando mesmo, tirando, deixando.. eu gosto de figura bem lisa pra pintar. Eu acho bonito uma figura bem lisinha, isso eu que gosto. A figura assim que você olha, lisinha e você pinta. Eu gosto mais assim, tem gente que gosta de figura mais rústica. Eu já gosto de figura bem lisa, bem assim, sem quebra, sem nada, sabe? (F. Santos, 2022).

Ao final desta etapa, pode-se dizer que a média do tamanho das figuras possui entre 10 a 30 centímetros de altura, o que varia de cada artista, posto que algumas preferem confeccionar peças menores, outras maiores, além de depender do assunto a ser representado. É possível que as figuras produzidas sejam caracterizadas como peças avulsas e também há a composição de cenas, com uma base comum que pode ser feita de madeira, argila ou outro material que esteja disponível e faça sentido para a figureira.

Figura 29 - Fátima alisando figura, 2022



Fonte: A autora (2022).

Após a etapa da modelagem, inicia-se o processo da secagem, algo que considero uma das características mais significativas da cerâmica figurativa do Vale do Paraíba. Essa fase consiste em deixar a peça secar “no tempo”, ou seja, apesar de ser mencionada como cerâmica, tradicionalmente, não há o processo da queima no forno, mas apenas a luz solar para que a argila perca a umidade necessária e se firme.

O método utilizado, descrito por Fátima e Dimas, se caracteriza por deixar a peça dentro da casa ou no quintal, na sombra, por um determinado período para que ela não tenha contato direto com o sol e cause um choque de temperatura, o que Dimas chama de “cura” da argila. A partir disso, o exercício da observação ganha notório destaque para análise da condição em que a argila se encontra em consonância com a qualidade e percepção das condições climáticas. Esse olhar se baseia na tonalidade que a argila vai assumindo conforme a peça perde umidade, o que comunica à figureira o momento de ser exposta diretamente ao sol. Porém, não só de sol se fazem os dias e a solução encontrada pelas figureiras para lidar com a questão foi a utilização do fogão à lenha, utensílio doméstico presente em seus cotidianos rurais. A secagem em dias frios, chuvosos ou sem a presença do sol se dava na beira dos fogões, próximos ao fogo, porém, com uma certa distância do fogo para que não prejudicasse o processo.

Aqui é possível constatar que houve uma mudança entre “o antes e o agora” da feitura das figuras, posto que não é mais comum o uso de fogão à lenha nos cotidianos das casas. Por mais que, eventualmente, encontra-se o utensílio nas moradias do perímetro urbano, é viável afirmar que a industrialização e urbanização trouxe mais essa consequência para o modo de fazer das figureiras. Entretanto, não foi algo que extinguiu a etapa da secagem, apenas surgiram algumas adaptações, inclusive com o uso de fornos elétricos para queima de peças (Aquino, 2012, p.19; Betiol, 2007, p. 65). Vale ressaltar que cabe a cada figureira escolher queimar ou não sua peça e, enquanto pesquisadora, não considero essa escolha como algo que prejudique ou descaracterize sua identidade, mas como uma necessidade que tal artista vivenciou em seus procedimentos⁴⁴.

Figura 30 - Peças de Dona Eugênia no processo de secagem, s/d



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos

⁴⁴ Betiol (2007, p. 66) menciona que o uso dos fornos elétricos são impactos causados pelo mecanismo urbano que dominou a produção figurativa. Inclusive, sugere aprofundamento nas pesquisas relacionadas a tais impactos, algo que passei a concordar cada vez mais com a autora ao passo que escrevo essa dissertação. Porém, a pesquisa de Betiol e seus relatos sobre o uso dos fornos elétricos se relaciona às figureiras de Taubaté e compreendo a necessidade de ampliar essa visão para outras cidades, como tenho ressaltado neste trabalho.

Figura 31 - Peças secando no fogão à lenha



Fonte: Documentário (Chuva de Anjos, 2000)

Em relação às pinturas das peças, anteriormente, as figureiras produziam as tintas em suas casas a partir do uso de materiais como água, cola e colorantes. No documentário *Chuva de Anjos* (2000), tanto figureiras de Taubaté, como de São José dos Campos, descrevem que cozinhavam em água quente a cola branca e depois “temperavam” com tintas como alvaiade e em pó. Atualmente, as figureiras fazem uso do que se chamam de tinta Acrilex⁴⁵ devido à facilidade de acesso, tratando-se de mais uma mudança que a industrialização e urbanização trouxeram para suas produções. Betiol (2007, p. 200), durante suas pesquisas de campo, constatou que em algumas residências visitadas havia tintas que eram preparadas pelas próprias figureiras, porém as artistas não deram abertura necessária para que a autora adentrasse em detalhes sobre o uso de tais materiais.

Para além da feitura das tintas em si, vale enfatizar a importância da pintura na composição da peça. Segundo Dimas, a pintura permite que haja a obtenção do que não foi alcançado pela argila; em outras palavras, se pela modelagem não foi possível a criação de algum elemento, como o olho, a pintura cumpre a função de complementar ou realçar detalhes.

⁴⁵ Acrilex é uma fábrica do segmento de tintas para manualidade, fundada em 1964, em São Paulo.

Figura 32 - Maria Benedita Vieira (Mudinha), preparando a tinta, 1999



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos

Figura 33 - Maria Vieira pintando, 1999



Fonte: Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos

De modo geral, a principal ferramenta utilizada pelas figureiras são as próprias mãos, o que prevalece até os dias atuais. Algumas adaptações ocorreram ao longo do tempo, entre elas, os pincéis, antes produzidos em suas casas. Maria Vieira traz detalhes da confecção:

Prepara uma taquarinha alisada, enrola algodão na ponta, amarra com linha, e aí, fica pronto para trabalhar. Mas, para cada cor de tinta, usa um pincel. Quando a gente pinta um vestido de chita, as oncinhas, as angolinhas, não põe algodão, faz com a ponta da taquara. Quando usa arame, barbante, cartolina, tudo isto, a gente pinta também, igual na argila (Rennó, [1982?], p. 29).

No relato acima, Dona Maria descreve, além do pincel, o uso de alguns itens que porventura podem integrar as figuras, seja como estrutura ou para composição. Para além dos citados acima, alguns outros objetos cotidianos e de fácil acesso são usados para dar acabamento, criar texturas, fazer pequenas incisões, como palitos, lixas e até mesmo pentes velhos.

5.8 O Ciclo

Quando iniciei as pesquisas mais aprofundadas⁴⁶ sobre as figureiras, nas pesquisas bibliográficas, observações e entrevistas, foi comum me deparar com menções a “figuras de barro cru”, mas as explicações sobre a tradição de não queimar o barro não traziam aprofundamentos⁴⁷. Afinal, por que as figureiras não queimam suas peças?

Em relação a esse assunto, Carmen Betiol se respalda nas reflexões do ensaísta mexicano Octávio Paz, ao considerar que:

Segundo o autor, o artesanato não é feito para durar – para a eternidade –, tendo o seu tempo de vida e de morte, consistindo como uma palpitação do tempo humano. Não tendo a intenção de se eternizar, mas feito de modo humano para o humano. Nestes termos, a idéia de Paz, de um tempo que não é eterno, coincide com a dos figureiros que não queimam suas peças (Betiol, 2007, p. 66)

Não discordo de tal colocação de Paz no quesito da relação que o artesão possui com o tempo, inclusive, considero que essa é uma perspectiva interessante ao se tratar da não queima. Porém, minha formação nas áreas da antropologia e sociologia me traz o seguinte questionamento: como o contexto cultural e social onde a cerâmica figurativa se insere, influencia em seus processos e procedimentos artísticos? Estimo que a resposta não se encontre aqui e tampouco é meu objetivo alcançá-la aqui, mas como me proponho a compreender a identidade caipira presente nas figuras, acredito ser possível vincular a não queima a partir dessa

⁴⁶ Visto que desde 2015 realizo, de alguma forma, pesquisas sobre a temática.

⁴⁷ Aqui utilizo a palavra tradição, por ser algo que ocorre há diversas gerações. Porém, entendo também que atualmente isso está em transformação e pode ser considerado uma escolha, visto que algumas figureiras optam pela queima.

perspectiva.

Benê me despertou a relação que possuí com as figuras, aparentando ter um desapego às peças, no sentido de sua finitude.

Eu também gosto da ideia da figura não ser queimada, porque ela tem um período de vida dela. Ela vai cair e vai quebrar, vai ser impossível recolar⁴⁸, tá? Ela tem aquele período, daí ela volta pra natureza, se desfaz, volta e é argila. (...) Isso é o que acontece. E é legal, sabe por quê? Quando você vê isso... teve um caso, por exemplo, de uma amiga da gente. Ela falou que ela tinha uma peça da minha mãe, acho que era [*a representação de*] uma mulher trabalhadora e tal. Ela foi limpar uma estante, qualquer coisa, a peça caiu e quebrou. Eu falei “Então, *ela concluiu o ciclo, agora ela vai voltar a ser argila de novo*”. E é isso que acontece, né? (...) Quando cê tem uma figura de argila, por exemplo, uma hora ela vai embora. Então, isso é muito legal (B. D. Santos, 2022, grifo nosso).

Quando Benê emprega a palavra “ciclo”, remeto a como a sociedade caipira compreende seu modo de vida em uma íntima harmonia com o tempo da natureza, tendo seu trabalho mediado pelos ciclos agrícolas e, também, sua vida lúdico-religiosa pelo ciclo litúrgico. Ora, as figureiras, até o fim do século XX, em sua maioria, estavam inseridas nas ruralidades do Vale do Paraíba, em uma sociedade caracterizada como caipira. Nesse sentido, o tempo a que Paz se refere relacionado ao não eterno, para o caipira traduz-se no ciclo. A argila vem da terra, da natureza, elementos de profunda vinculação e sentido para seu próprio entendimento de ser. A própria secagem possui íntima relação com os fenômenos naturais e seus ritmos. Compreender a não queima é compreender que a argila tem seu próprio ciclo ambiental, como elemento da natureza que é.

Por esse ângulo, o núcleo familiar Lili Figureira tem como procedimento realizar o decurso do ciclo ao colocar as peças⁴⁹ em contato com água para dissolver a argila. Depois que passam o material por uma peneira a fim de refiná-lo, utilizam novamente a argila para modelar novas figuras.

⁴⁸ Existe a possibilidade de restauro das figuras, mas não tive oportunidade de conversar ou ler algo sobre isso até o momento. Quando a figura se quebra, dependendo da situação, é possível usar cola branca para unir as partes, mas ficarão marcas.

⁴⁹ Essas peças podem estar quebradas ou não. Eles também dissolvem peças que estão em processo de produção e deixam de fazer sentido, por exemplo.

Figura 34 - Finalização do ciclo da figura pelo Núcleo Familiar Lili Figureira, 2023



Fonte: A autora (2023)

6 DIVINO ESPÍRITO SANTO

O Divino Espírito Santo
Chegô aqui nesta morada
Veio guiando a bandeira
Na poeira das estrada
Veio trazer sua bença
Por nós muito esperada

“Divino Espírito Santo” (1979). Torrinha & Canhotinho

Pela perspectiva do catolicismo, o Divino Espírito Santo é a terça parte da Santíssima Trindade que “baixa sobre Jesus Cristo no ato do batismo corporificado numa pomba e que depois, no quinquagésimo dia depois da Páscoa, alcança os Apóstolos iluminando-lhes a palavra na difusão da Verdade” (Etzel, 1995, p. 28). Este contato é celebrado na liturgia católica como o Dia de Pentecostes, comemorado em diversas localidades pela festividade do Divino.

A festa do Divino ocorre depois das colheitas, na proximidade do solstício de inverno, marcada por momentos de alegria, agradecimento e pagamento de promessas pelas dádivas alcançadas. Há uma intensa participação da população para que a celebração aconteça e uma organização que envolve, ao longo do ano todo, o trabalho da Folia do Divino, dos devotos, festeiros e a atuação da Igreja Católica.

6.1 Núcleo Familiar Lili Figureira e a Devoção

Descrever sobre a presença do Divino Espírito Santo na história do Núcleo Familiar de Dona Lili é tratar da devoção do catolicismo popular e as adaptações ao longo das transformações dos bairros rurais e a migração para a cidade. Segundo Fátima, a mãe narrava lembranças da época em que era criança e as Folias passavam na casa de sua avó, na zona rural de Taubaté, em torno da década de 1920. Portanto, pode-se afirmar que a devoção ao Divino compõe a trajetória da família há mais de 100 anos, bem como a cerâmica figurativa. Por questões metodológicas, limito as descrições ao contexto vivenciado pela geração dos filhos nos bairros rurais onde viveram e no Jardim Ismênia, posto que são as memórias mais antigas alcançadas nas entrevistas.

No período em que a família morava no Jardim Santa Inês, nas terras delimitadas pelas torres elétricas da Light, os anos eram marcados pela visita da Folia do Divino de Eugênio de Melo que, durante o giro, abençoava a casa, a família e recolhia as prendas para a festa que

acontecia no distrito. Seguindo o calendário da novena do Divino, ao menos um dia Seu Zé da Light, Dona Lili e os seis filhos se deslocavam da roça para Eugênio de Melo com o propósito de participar da festa, celebrar a fartura e agradecer as conquistas.

Quando a família mudou para o Jardim Ismênia, novamente o Divino se manifestou em suas vidas, mas de uma nova perspectiva e relação com a devoção. A poucos metros da casa aonde foram morar, uma capela do Divino Espírito Santo começou a ser erguida, sendo Seu Zé da Light atuante nesse processo da construção. Quando inaugurada, ele e Dona Lili foram nomeados como festeiros e, a partir disso, toda a família se envolveu na missão de fazer a festa acontecer.

Enquanto na zona rural a Folia do Divino, em conjunto do festeiro, era responsável pela angariação das prendas, muitas vezes utilizando animais, carroças, entre outros veículos para carregar as ofertas, na cidade a Kombi de Seu Zé era o principal meio de transporte para recolher os donativos recebidos para a realização da festa, inclusive, com a companhia de Fátima e Dona Lili para auxiliá-lo a percorrer diversos bairros, casas e estabelecimentos.

Bem como em Eugênio de Melo, a festa no Jardim Ismênia se caracterizava pelas procissões, leilões, bingos, novenas, missas e bandas musicais, além de receber devotos vindos de outros bairros para acompanhar as festividades. Por anos o núcleo familiar de Dona Lili se reunia a fim de produzir pastéis, doces e bolinhos caipiras⁵⁰ para venda nas barracas montadas no entorno da capela do Divino. Atualmente, a capela segue com celebrações mais pontuais nas proximidades do Dia de Pentecostes, porém a família não participa mais ativamente.

Todavia, a devoção ao Divino se manteve presente na vivência familiar. Uma das manifestações que marcaram a memória da família se deu na visita da Folia do Divino de Eugênio de Melo à casa de Dona Lili, a pedido do filho Dimas, no ano de 2012. Após muitos anos, a Folia do Mestre Carlinhos emocionara a matriarca com as rezas e cantorias que marcam o giro dos foliões.

⁵⁰ Comida típica do Vale do Paraíba, tendo como base a massa de farinha de milho e o recheio de carne moída. Em algumas cidades, existem variações com massas de farinha de mandioca e recheio de linguiça.

Figura 35 - Folia do Divino, casa de Dona Lili, 2012



Fonte: Benedito Domingos dos Santos (Benê) (2012)

Na fase em que o núcleo voltou a confeccionar as figuras, modelar o Divino Espírito Santo também expressou uma forma de devoção e manifestação de fé, sendo que foram inúmeras as vezes em que a família compôs seu repertório com essa temática, seja pelas mãos de Dona Lili seja de seus filhos, mesmo após sua partida. Fátima, de forma mais ativa, segue na produção de peças para exposições relacionadas ao tema, em geral, organizadas pelas casas de cultura do município.

Figura 36 - Dona Lili segurando “O Bandeireiro”, peça de sua autoria, s/d



Fonte: Acervo do Núcleo Familiar Lili Figureira [s.d.]

Os irmãos Dimas e Benê se caracterizam pela afinidade de pesquisa e produção audiovisual sobre as manifestações de fé, acompanhando tanto Folias de Reis quanto Folias do Divino pelo território do Vale do Paraíba. Aliás, possuem um rico acervo pessoal composto por filmes e fotos, sendo algumas expostas nesse trabalho.

6.2 A Escolha das Peças

Sobre a relação entre a fé, o Divino, a cultura valeparaibana e a trajetória da família, levando em consideração os significados e simbolismos presentes na devoção, Fátima propôs que a temática das peças a serem analisadas nesta pesquisa fossem sobre o Divino Espírito Santo. Apoiada na compreensão de que a família, no caso, os irmãos, também são sujeitos ativos na escrita deste trabalho, senti ser a escolha mais acertada para a análise iconográfica. A partir disso, Fátima ajeitou a mesa posta no quintal para me mostrar o acervo das obras relacionadas ao tema. Embrulhadas em plástico bolha e armazenadas em caixas pelos cômodos, eram várias as possibilidades de escolha, sendo a maioria confeccionada para exposições. Quatro obras se

destacaram pelos significados estéticos e contextuais que serão aqui analisados, são elas: *Anjo e Divino*, *Chegada*, *Bandeireiro em pé* e *Bandeireiro sentado*.

A quinta peça escolhida, a *Procissão do Divino*, não pertence à família, mas é parte do acervo do Museu do Folclore de São José dos Campos e compõe a exposição permanente intitulada *Patrimônio Imaterial: Folclore e Identidade Regional*. Esta obra veio como encomenda de Susan Clemesha, diretora do documentário *Chuva de Anjos*. A proposta era que as figureiras produzissem figuras para as gravações que retratassem alguma festa da região, sendo que Dona Lili optou por representar uma procissão do Divino e, posteriormente, a peça foi adquirida pela instituição museológica.

Tal obra carrega relevantes significados, que me fizeram compreendê-la como importante objeto para estudo e análise, enriquecendo os conteúdos sobre a cerâmica figurativa. Dona Lili solicitou a contribuição dos filhos para auxiliar na produção da quantidade expressiva de peças, totalizando 49, número atípico quando comparado às demais obras. Presente no centro da Sala das Festas, ganha destaque aos olhos dos visitantes, dividindo o espaço com máscaras de marungos⁵¹, viola caipira, bandeiras de santos, coroas do Divino, bonecão de carnaval, outras cerâmicas figurativas, entre tantos elementos presentes na festiva cultura valeparaibana. Além do mais, por estar dentro de um museu, enquanto acervo de uma exposição permanente, há uma ressignificação da peça perante a sociedade, transportando-a para um outro nível simbólico, seja ele artístico, cultural ou patrimonial.

6.3 Análise Iconográfica

A fim de interpretar a cerâmica figurativa enquanto representação da cultura caipira, realizo a análise das peças embasada no chamado método iconográfico. Segundo o historiador da arte, Erwin Panofsky, a iconografia é o ramo que trata do “tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.” (Panofsky, 1991, p. 47). Nessa perspectiva, tal método propicia, além da descrição, a análise, identificação e interpretação de significados presentes nas imagens, permitindo compreender as possibilidades de sentidos e mensagens transmitidas.

O autor estrutura três níveis dos significados: o Nível Pré-Iconográfico, o Nível Iconográfico e, por fim, o Nível Iconológico. O primeiro, consiste em uma identificação das

⁵¹ Também chamado de palhaços ou bastiões, os marungos são personagens da Folia de Reis. Comumente são a representação dos soldados do Rei Herodes que perseguiram o Menino Jesus, sendo associados à maldade.

formas puras, ou seja, uma descrição objetiva do que configura a peça a partir de aspectos perceptíveis, como cores, formas, linhas, texturas, posições, vestes, etc. O segundo nível passa da descrição para a interpretação, a partir de um conhecimento prévio de símbolos, alegorias e atributos de quem aplica o método, ou seja, é necessário um repertório para reconhecer conteúdos temáticos que darão o significado da obra dentro de um contexto. Por fim, o último nível caracteriza-se por uma interpretação mais constituída de síntese do significado final da obra, em outras palavras, interpreta a mensagem mais profunda do que se quis transmitir, o que há de intrínseco em sua existência e o que a fundamenta em seu contexto (Casimiro, 2016; Panofsky, 1991). Para abranger os três níveis propostos pelo método, é necessário valer-se de fontes que abarcam os elementos a serem interpretados, sejam elas literárias, gráficas ou de tradições culturais (Casimiro, 2016). Para a investigação aqui proposta, parto das fontes orais da família, pesquisas etnográficas e referências bibliográficas.

Por questões práticas, construirei uma narrativa relativamente fluida e sem divisões fragmentadas dos níveis durante a escrita, posto que tais esferas constituem aspectos de um mesmo fenômeno, a cerâmica figurativa do Núcleo Familiar Lili Figureira. No terceiro capítulo deste trabalho me referi brevemente sobre a nomenclatura das cores e suas atribuições de sentidos. Isto posto, ao aplicar a descrição do primeiro nível proposto por Panofsky, utilizo certas nomenclaturas tais como mencionadas pelo núcleo familiar em conversas e livros, tais como “cor de cuia”, “cor de telha” ou “cor de cobre”. Algumas vezes, quando se referem às tonalidades, falam em aumentativo ou diminutivo, como “azulão” ou “azulzinho”. Compreendo que referenciar as cores a partir dessa perspectiva é compartilhar suas visões e interpretações de mundos.

*

Com a temática do Divino Espírito Santo nas cinco criações, inicio esta análise do elemento que se faz presente em todas as obras: a pomba. Representada pela cor branca, com frequência, possui detalhes em dourado no bico, nas asas abertas e na cauda, o que possibilita a compreensão de que esse elemento detém ligação direta com o divino, ou seja, uma relação com Deus e suas características celestiais. Sua representação litúrgica é a materialização do Espírito Santo, simbolizando, no cristianismo, as noções de pureza, inocência e singeleza. Sendo assim, a ave se torna, simbolicamente, o centro de todo o cerimonial que envolve o Divino. Outro elemento significativo é o uso da cor vermelha, predominante na bandeira,

mantos, ornamentos e flores, expressando o fogo, forma pela qual o Espírito Santo se manifestou para os apóstolos (Etzel, 1995).

6.3.1 Anjo e Divino

Autoria: Fátima (s/d)

Figura 37 - Anjo e Divino



Fonte: A autora (2021)

A peça possui uma gama de materiais em sua produção, como argila, cabaça, papelão, barbante e tecido. Sua forma remete a uma espécie de oratório, feita pela cabaça pintada de dourado. No topo, vemos coladas quatro flores vermelhas com o miolo dourado, feitas em

argila. Logo abaixo, um laço de barbante também dourado. Na primeira abertura, acima do “pescoço” da cabaça, um Divino feito em argila. Na extensão de sua cauda, enfeitam fitas de cetim verde, branco, azul, amarelo, vermelho, laranja e lilás, totalizando sete cores, número simbólico⁵² do Espírito Santo.

Figura 38 - Detalhe anjo



Fonte: A autora (2021)

Na parte de baixo da cabaça, na abertura de sua “barriga”, do lado de dentro, está um anjo feito com argila, de pele branca, asas brancas, vestido azul com detalhes em dourado, segurando uma viola dourada com cordas azuis. A base é feita com uma tampa de papelão, enfeitada com 11 flores, iguais às do topo, além de estar encapada por chita de fundo azulão, tecido usualmente utilizado pelas pessoas na roça.

Podemos observar que o acentuado uso da cor dourada nos elementos traz a dimensão do sagrado em tal peça. Assim como o pombo é caracterizado como o mensageiro do Espírito

⁵² São sete os dons do Divino Espírito Santo: sabedoria, inteligência, conselho, fortaleza, ciência, piedade e temor de Deus.

Santo, o anjo também carrega consigo a mesma função, porém como mensageiro de Deus. Portanto, ambos proporcionam a materialização da abstração da fé e da devoção, transfigurando o incorpóreo em tangível. Na entrevista, Donizetti compartilhou um pensamento que traduz tal habilidade das figureiras em concretizar o etéreo em suas criações ao dizer que “o que ainda não conseguimos ver, podemos inventar” (José Donizetti dos Santos, 2022).

Cabe também trazer a existência da identificação de Dona Lili, Francisca e Fátima com a devoção aos anjos, entre eles os Arcanjos Miguel, Gabriel e Rafael, além dos Anjos da Guarda. Outra questão interessante é que, por mais que este anjo em específico seja representado com a pele branca, a família também cria anjos com peles negras, quebrando as habituais representações sacras. A veste azul simboliza os céus onde os anjos fazem morada, mas também está relacionada à forte identificação de Fátima com a essa cor. Ao segurar a viola, instrumento usual na cultura caipira, há a ressignificação de torná-la divina em duas camadas, por estar nos braços de um anjo e por ser pintada de dourada.

Por fim, podemos refletir sobre o uso de tantos elementos como matérias primas, para além da argila. A criação se vincula à observação que as figureiras tem de seus meios, sendo a cabaça um fruto muito comum para moradores das zonas rurais, usadas em diversas utilidades, inclusive como componente na construção artística. Curiosamente, no quintal da casa do Jardim Ismênia, a família plantou um pé de Purunga⁵³ para ter cabaças disponíveis para suas peças.

⁵³ A família chama de Purunga, também conhecida como Coité, o fruto da árvore cujo nome científico é *Crescentia cujete* da Família *Bignoniaceae*.

6.3.2 Chegada

Autoria: Fátima, Benê e Francisca (2021)

Figura 39 - Chegada



Fonte: A autora (2021)

Figura 40 – Chegada vista de cima



Fonte: A autora (2021)

Esta peça é composta por 12 figuras, sendo três foliões do Divino, Seu Zé da Light, Dona Lili, Fátima, Dimas, Donizetti, Pedro, Benê, Francisca e o cachorro Tupi. A cena dispõe de uma base retangular de madeira, ornamentada por cisal, fitas de cetim vermelhas e três flores vermelhas com o miolo dourado em cada ponta.

Figura 41 - Foliões, Donizetti, Francisca e Dimas



Fonte: A autora (2021)

Os Foliões

O violeiro: homem branco, sem barba, olhos e cabelos pretos. Veste blusa azulzinha, calça preta e sapatos cor de telha. Usa chapéu preto e lenço vermelho em volta do pescoço. Segura em seus braços uma viola marrom com fitas de cetim amarradas das cores verde, vermelho, azulão, azulzinho e lilás.

O bandeireiro: homem branco, barba, cabelo e olhos pretos. Veste blusa azulona, calça marrom e sapatos pretos. Usa chapéu preto e lenço vermelho em volta do pescoço. Segura com as duas mãos a bandeira do Divino, feita com palito de bambu e com uma pomba branca do Divino fixada no topo. Abaixo da ave, três laços de fitas de cetim vermelho. Estão também penduradas diversas fitas das cores azulão, verde, azulzinho, vermelho, rosa, amarelão e branco.

*O caixeiro*⁵⁴: homem miscigenado⁵⁵, sem barba, olhos e cabelos pretos. Veste blusa amarelinha, calça verde e sapatos pretos. Usa chapéu preto e lenço vermelho em volta do pescoço. Segura em seus braços um tambor com pele representada por cor amarelada, aros prateados, cordas para amarração/afinação da cor vermelha e o bojo da cor branca com detalhes azuis. Ele toca a pele com a mão direita, sem o uso de baquetas.

Figura 42 - Foliões, Donizetti, Benê, Francisca e Dimas



Fonte: A autora (2021)

⁵⁴ Chamo de caixeiro em referência ao tocador do instrumento percussivo. Porém, não é possível especificar qual instrumento exato ele segura. Existe uma variação entre caixa do Divino, tarol, caixa, surdo, entre outros, com diferentes tipos de componentes para afinações, peles, além do uso (ou não) de uma ou duas baquetas.

⁵⁵ Usarei esse termo para distinguir pele de peças que não carregam definições brancas, negras ou indígenas. Opto por não aprofundar tais descrições pela complexidade do assunto que merece ser estudado, posto que há significativas relações de mestiçagens na região pesquisada. Assim como não abordarei características fenotípicas nas figuras.

As crianças são identificadas pelo tamanho da peça e pelas cores das roupas, critério usado por Fátima durante a criação. Segundo ela, as escolhas variam de acordo com as características da personalidade ou cor preferida de cada irmão.

Francisca está com vestido vermelho de manga 3/4, com flores brancas na barra e na manga e sandália vermelha. Seu cabelo castanho comprido está trançado e preso por um laço branco. O olhar se fixa à bandeira e suas mãos estão levantadas, como quem quer alcançá-la. Ao lado direito, próximo ao violeiro, está Donizetti com blusa amarela e shorts marrom, meia branca e sapato preto. Do lado direito de Francisca, em frente ao caixeiro, está Dimas, com blusa azulzinha e shorts azul, meias brancas e sapato preto. Donizetti e Dimas seguram as fitas da bandeira.

Atrás de Francisca, do lado direito está o cachorro preto Tupi, companheiro de longa data da família. Do lado esquerdo, Benê, com blusa branca e jardineira preta, meias brancas e sapatos pretos, segurando uma fita amarelona. Do lado direito, atrás de Tupi, está Pedro vestindo blusa verdinha, shorts verde, também com os sapatos pretos e meia branca, segurando uma fita azulona.

Figura 43 - Pedro, Seu Zé da Light, Dona Lili e Fátima



Fonte: A autora (2021)

Atrás de Pedro, está *Seu Zé da Light*, com um fino bigode pintado. Veste camisa azul com botões pintados de branco no punho, calça azul escuro e sapato preto. Segura o chapéu preto na altura do peito, como sinal de respeito. Ao seu lado, está *Dona Lili* de cabelos pretos soltos. A textura do cabelo, feito com argila, simboliza seus cachos. Veste vestido de manga curta, verde água com bolinhas brancas e usa sapatos cor de telha. Lili segura em seus braços Fátima, a filha caçula. A menina também de cabelos negros e cacheados, mesma textura da mãe, está com uma tiara rosa, assim como seu vestido. Seus sapatos são marrons e segura com as duas mãos uma fita lilás.

Toda a família se caracteriza pela pele branca, porém *Seu Zé da Light* se definia como “cor de cuia”. Segundo a família, ele possuía descendência indígena, o que o caracterizava com um tom de pele mais avermelhado. Enquanto na família de *Dona Lili*, o pai tinha descendência negra e indígena e a mãe era branca.

A primeira vez que vi essa obra, me chamou atenção a criação do cenário das figuras envolver os oito membros do núcleo familiar, adentrando uma das camadas da produção das figuras, a representação de si. Conforme aprofundei as leituras e as pesquisas de campo, pude compreender os variados significados que a obra alcança. A começar pela Folia do Divino, simbolizada pelos três homens aqui chamados de Foliões. De acordo com Brandão,

Sobretudo no centro-sul do país, o nome “Folia” aplica-se a um ritual religioso de grupos de viajantes precatórios. Grupos de artistas devotos em nome de uma santidade de devoção coletiva visitam casas onde recolhem dádivas, distribuem bênçãos, atualizam promessas e anunciam os festejos do “santo” em nome de quem se reconhecem “em jornada”: Folia de Santos Reis, Folia do Divino Espírito Santo, Folia de São Sebastião, folias de outros santos de devoção camponesa e tradição popular desde o Catolicismo Colonial (Brandão, 2010, p. 37)

Figura 44 - Folia do Divino, São Luiz do Paraitinga, s/d



Fonte: João Evangelista de Faria (João Rural) (FARIA, [2023c])

Os foliões se caracterizam como um grupo de trabalho religioso com definidas hierarquias e regras a serem seguidas em sua organização. Ainda segundo o autor, comumente as Falias do Divino possuem um número mais reduzido de integrantes, comparado às Falias de Reis. Sendo assim, a distribuição do trabalho na posição hierárquica ocorre de modo mais definido, não variando o lugar de ofício que cada folião ocupa, de modo que cada “artista devoto” comanda e obedece de acordo com sua colocação. Há o “embaixador” (também chamado de capitão, mestre, guia, chefe), o “contramestre”, o “alferes”, o “gerente”, entre outros cargos, variando de acordo com região. O papel que cada um desempenha consiste em entoar as vozes e cantos, tocar instrumentos como violas, sanfonas, caixas e pandeiros, pedir e recolher as doações, entre outros atributos. Especificamente no caso dessa obra, temos a presença de dois instrumentistas, sendo o violeiro e o caixeiro, além do “alferes”, também chamado de “bandeireiro”. Todos carregam consigo o lenço vermelho amarrado no pescoço como forma de caracterizá-los como integrantes da Folia do Divino, formando o que podemos chamar de uniforme ou indumentária.

Essa cena representa a chegada do Divino na casa onde a família morava, embaixo das torres da Light, no Jardim Santa Inês, integrando o ciclo da Festa do Divino, que se desenvolvia na parte mais urbanizada da região, o distrito de Eugênio de Melo.

Como manda a tradição, o festeiro é responsável pela organização e pagamento de parte da despesa da festa e junto da Folia, quando possível, percorre o bairro e adjacência para recolher o óbolo dos moradores devotos. A Folia se locomove de casas em casas, de sítio em sítio, na busca das doações para a realização da festa. Existe uma variação em relação à distância percorrida, pois, quando as casas ou bairros são mais espaçados entre si, há presença de meios de transporte para carregarem as doações, além da necessidade de pouso. A recepção é marcada pelos sons de foguetes e rufos da caixa, com o intuito de anunciar a vizinhança sobre a chegada do Divino nas redondezas, sendo recebidos com uma fartura de alimentos e, geralmente, música depois das obrigações.

No caso das experiências do núcleo familiar, eles não acolhiam com o devido à proximidade do distrito, configurando somente um dia de jornada. A cena retrata, especificamente, o recebimento da bandeira, em uma espécie de recorte no tempo e espaço da vivência familiar. No que tange ao processo de criação das peças, saliento a construção dessa narrativa por parte de Donizetti, ao se embrenhar pelos vestígios da memória e descrever para Fátima lembranças de cores, sons e movimentos, possibilitando a composição da obra pelas mãos da irmã caçula. Apesar de ser a mais nova, Fátima também possui experiências de receber as Falias em outros contextos, o que lhe possibilita dispor de repertório para modelar as peças, compreender o uso das cores e elementos, para além da descrição do irmão.

Dimas me descreveu com detalhes como acontece a ação:

A chegada que a gente chama, eles vão chegar no portão, na entrada da sua propriedade, vão cantar se você aceita receber a Folia. Embora cê já seja acostumado a receber a Folia, esse ritual faz parte. A chegada, eles pedem a autorização se você recebe a Folia do Divino ou a Folia de Reis e a bandeira vai na frente. A bandeira vai na frente e você sai, vai, pega a bandeira. E aí a Folia vem acompanhando atrás da bandeira e cantando (J. Santos, 2022).

A bandeira possui valoroso significado para a manifestação, pois ela é o próprio símbolo da fé carregada pelos devotos. Sua chegada representa a concretização da benção para o lugar, inclusive, passa pelos cômodos da casa e, se preciso, outros espaços da propriedade. Assim que adentra, o devoto passa o pano em sua cabeça ou beija suas fitas, como ato de benção e proteção. Esse toque pode se traduzir como um contato palpável com o próprio Divino (Poel, 2013, p. 429), atribuindo à bandeira poderes de eficácia simbólica (Brandão, 2010, p. 51). Algumas pessoas amarram fitas para realizar um pedido ou para agradecer uma graça alcançada.

Figura 45 - Devota beijando a fita, São José dos Campos, 2014



Fonte: Benedito Domingos dos Santos (Benê) (Santos, 2014a)

Figura 46 - Devota e a fita da bandeira, s/d



9

Fonte: João Evangelista de Faria (João Rural) ([2003a])

Figura 47 - Folia do Divino, 2015, São José dos Campos



Fonte: Benedito Domingos dos Santos (Benê) (Santos 2015)

Quando observamos na obra que todas as crianças estão em contato com as fitas, mesmo que não estejam exatamente segurando as presas na bandeira, significa que elas estão sendo protegidas pelo Divino. Nas memórias da família está cravado esse momento em que Seu Zé da Light e Dona Lili viam seus filhos em contato com a festa das cores, fazendo daquele encontro uma diversão incomum aos seus cotidianos. Era uma ocasião especial receber a Folia e mesmo que existisse uma certa “bagunça” por parte dos filhos, a euforia não era traduzida como algo ruim e necessária de correção, muito pelo contrário, era a própria dádiva do Divino Espírito Santo abençoando cada um deles. A cena é um ato de consagração familiar, moldada pela devoção e memória sobre o valor que tais laços possuem.

6.3.3 Bandeireiro em Pé

Autoria: Fátima e Donizetti (s/d)

Figura 48 - Bandeireiro em pé (frente)



Fonte: A autora (2021)

Figura 49 - Bandeireiro em pé (costas)



Fonte: A autora (2021)

A peça representa um homem negro com barba, cabelos e olhos pretos pintados, em pé e segurando a bandeira do Divino. Ele usa chapéu da cor preta, camisa de botão manga longa azulzinha, com detalhes dos botões pintados. Veste calça azulona e sapato preto. Um manto curto vermelho com uma pintura da pomba branca de asas abertas cobre seus ombros.

A bandeira tem como estrutura um palito de bambu e possui modelado em argila a ave do Divino. Fitas de cetim estão presas logo abaixo da pomba, nas cores verde, amarela, branca, azul, vermelha e lilás. Apesar de as bandeiras serem feitas de tecido, a composição desses outros dois elementos expressam o entendimento da representação da mesma. A peça está presa em uma base de argila pintada na cor verde.

A escolha para essa obra compor a análise no trabalho se deve por duas razões. A primeira pela relevância da imagem corresponder a uma pessoa negra, representada pelo folião, considerando a presença e contribuição dos negros na formação da sociedade caipira valeparaibana. Em segundo lugar, visualiza-se a inspiração para a criação das peças, pois o Divino, pintado por Donizetti na parte de trás do manto, teve como referência as vestes utilizadas pela Folia do Divino de Eugênio de Melo, cujo responsável atualmente é conhecido como Mestre Carlinhos. Folia essa que, por anos, visitou a família na roça e, depois de tantas mudanças, continuou seu giro na região urbana, inclusive passando pela casa do Jardim Ismênia.

Figura 50 - Folia do Divino de Eugênio de Melo, 2013, São José dos Campos



Fonte: Benedito Domingos dos Santos (Benê) (Santos, 2013)

6.3.4 Bandeireiro Sentado

Autoria: Dona Lili e Fátima (s/d)

Figura 51 - Bandeireiro sentado



Fonte: A autora (2021)

A peça representa um homem miscigenado com bigode, cabelo, sobrancelha e olhos pretos pintados. Usa chapéu preto com fita vermelha, sentado com uma bandeira apoiada entre as pernas. Veste camisa azulona, calça preta e sapato cor de telha. Um manto curto vermelho cobre seus ombros. Do lado direito da peça, perto do quadril, carrega um borná marrom com detalhes pintados em preto, representando as costuras.

A bandeira tem como estrutura um palito de bambu, possui modelado em argila uma pomba do Divino. Fitas de cetim estão presas logo abaixo da pomba, nas cores laranja, verde-água, rosa, azul, verde, branco e vermelho. A peça está fixada em uma base de argila pintada na cor de telha.

Este bandeireiro é uma das peças do acervo da família que foi modelada pelas mãos de Dona Lili, transformando-a em um objeto de relevante valor afetivo. Visto que a fragilidade das figuras muitas vezes não corresponde com o desejo da guarda, há um apreço para mantê-la íntegra, assim como outras que estão armazenadas. A pintura esteve sob responsabilidade de Fátima, que revelou que a cor da pele do bandeireiro foi inspirada no avô. Algo que me chamou a atenção ao pensar que a representação de si, pensando nesse “si” como a “família”, pode perpassar por diversos níveis na produção das figuras: uma cena vivenciada por um, dois, três ou todos os membros desse núcleo; uma história contada e vivida por gerações passadas; a representação de um integrante; ou, como é esse caso, vir tão somente pela cor da pele de algum familiar; assim como é possível que todas essas camadas estejam presentes ao mesmo tempo.

Outro elemento que considero notável nessa figura é o borná, também chamado de boral, embornal ou, simplesmente, bolsa. Aqui, ele nos faz considerar a necessidade de carregá-lo por conta das distâncias e, possivelmente, pela necessidade de controlar as visitas e prendas, já que algumas pessoas contribuem com a festa doando dinheiro em espécie, por exemplo.

Segundo Brandão (2010), nenhuma Folia percorre sua jornada sem a bandeira, também considerada uma “guia”, indo à frente de todos e, às vezes, o único símbolo de devoção coletiva do ritual durante a peregrinação.

Figura 52 - Folião do Divino, s/d



Fonte: João Evangelista de Faria (João Rural) ([2023d])

Figura 53 - Bandeira do Divino, Tarsila do Amaral, s/d



Fonte: Tarsila do Amaral (1968)

As obras 2, 3 e 4 contextualizam a função de busca das prendas da Folia. Depois que os donos da casa autorizam a entrada, ocorre as bênçãos e todos são agraciados com músicas, para, finalmente, os devotos oferecerem seus donativos. Na época em que a família morava no Jardim Santa Inês, doavam bezerros e latas de doces feitos por Dona Lili. Dimas descreve com mais detalhes essas doações e como eram usadas na Festa:

Geralmente era bezerro. Quando nascia já separava, né? Na roça já fala... eu acho gozado que o meu amigo lá, o Jesus⁵⁶, ele fala que o animal que cê doa pra Folia, que cê vai deixar pra Folia, jamais ele morre. E eu acho que isso é verdade, sabe? Cê fala assim, esse aqui é da Folia, ele cresce que é uma beleza. Só que depois cê não pode depois mudar de ideia. Era legal, eu ainda lembro das festas de Eugênio de Melo, uma fartura. Uma vez que tava lá que já tinha uma idade mais ou menos, eles colocaram vários tambor cortado, em várias ponta de Eugênio de Melo, carvão. E os tambor com carne temperado. Cê via que era assado, mas não era negócio, era fartura mesmo, entendeu? Mas era a comunidade ajudando, cada um fazia uma parte (J. Santos, 2022).

Francisca também reforçou a ideia de doar o que se tem de melhor e dentro das condições que cada morador possui, sendo que alguns ofereciam leitoas, frangos ou ovos para ajudar na feitura de bolos. Mesmo depois de adultos, Benê e Dimas seguiram viajando e registrando algumas jornadas de folias pela região, tanto do Divino quanto dos Santos Reis. Benê me trouxe uma reflexão a respeito da relação entre a prenda e as dádivas que o Divino proporciona, observando que, quando o devoto faz sua doação, ele oferece o que possui de melhor, pois aquilo será posteriormente suprido de alguma forma. Mesmo que seja uma pessoa que não possua condições financeiras favoráveis para doar, ela não terá jamais a intenção de guardar o pouco que tem com o temor da falta, devido a fé na retribuição do Divino Espírito Santo, na proteção de sua família, suas crias e sua plantação, saúde, fartura e a fertilidade para sua vida.

Ainda sobre as Folias, destaco uma esfera do que podemos compreender sobre a vida social do caipira. É possível fazermos um recorte de gênero das obras, visto que todos os Foliões retratados são homens. Isso não significa que não haja a existência de mulheres em Folias, porém, é importante entendermos os papéis reservados às mulheres no folguedo e o contexto da época que inspirou e foram produzidas as figuras. Na sociedade caipira tradicional, a vida da mulher atrelava-se ao âmbito doméstico, a casa e o quintal. Seu território de deslocamento

⁵⁶ Jesus Pereira de Lima, falecido em janeiro de 2022, foi um reconhecido Mestre de Folia de Reis no Vale do Paraíba. Por anos seguiu à frente da Folia de Reis Sertão da Onça, de São José do Barreiro/SP, onde nasceu. Dimas o acompanhou e registrou diversos giros pela Serra da Bocaina, no Vale Histórico.

não envolvia longas distâncias, a não ser que fosse acompanhada do esposo e filhos e, quando ocorria, o afastamento se dava por um curto período.

São consideráveis as razões para que isso ocorresse, como por exemplo, a necessidade de cuidado dos trabalhos domésticos na ausência dos homens, além das questões morais para justificar ser inapropriada a presença de mulheres acompanhando a jornada das Folias. Isso não denota que elas não possuíam funções relevantes, como a costura das roupas e bandeiras e preparação da comida oferecida, por exemplo⁵⁷.

⁵⁷ Ver: NEDER, Andiara Barbosa. *Giro das saias: o embrionário empoderamento feminino na manifestação artística e cultural da folia de reis*. 2019. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, MG. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/12095>. Acesso em: 09 out. 2023.

6.3.5 Procissão do Divino

Autoria: Núcleo Familiar Lili Figureira (2000)

Figura 54 - Procissão do Divino



Fonte: A autora (2021)

Figura 55 - Detalhes da Procissão



Fonte: A autora (2021)

Obra composta por 49 peças feitas em argila, entre elas, mulheres e homens devotos, anjos, padre, coroinha, festeiros, cachorro, andores e igreja.

Figura 56 - Igreja (à esquerda) e detalhe da cruz (à direita)



Fonte: A autora (2021)

A *igreja* possui as paredes pintadas de azul, assim como a torre central. Duas janelas laterais e porta em formato de arco, com vitrais das cores laranja, verde e vinho, delimitados por grossas linhas pretas. Seu telhado marrom possui linhas tracejadas descontínuas na cor preta, no sentido vertical e horizontal representando as telhas. No topo da torre está fincada uma cruz de madeira pintada de prata e, pousado na parte esquerda, um pássaro significativamente pequeno, feito em argila, pintado de roxo com detalhes em rosa, olhos pretos e bico laranja.

Figura 57 - Coroinha (à esquerda) e Padre (à direita)



Fonte: A autora (2021)

O *padre* possui pele branca, com cabelos e olhos pretos. Veste uma túnica/alva branca com diversos detalhes na parte superior e na altura da barra, sendo ornamentos em dourado, rosa e roxo. Nas costas está a sigla “JHS”, cujo significado é “Jesus Salvador dos Homens”. Logo abaixo está o desenho de uva roxa com folhas verdes, símbolo litúrgico que representa o sangue de Cristo, com riscos dourados ao redor do desenho dão o destaque. Seus braços estão cruzados e as sobrancelhas levemente arqueadas, em uma expressão de braveza. Uma base vermelha em argila dá suporte para a peça. O *coroinha* é um menino branco, com cabelos pretos e olhos verdes. Veste uma túnica roxa com detalhes em dourado e, por cima, sobrepeliz branco com detalhes em roxo e dourado na gola, barra e punhos.

Figura 58 - Festeiros



Fonte: A autora (2021)

Os *festeiros* estão à frente da procissão. O *homem* de pele branca, bigode, olhos e cabelos pretos, veste terno azulão, camisa branca e gravata azulzinha, calça preta e sapato marrom. Possui um chapéu marrom com fita e laço pretos, preso em suas costas, além de uma bolsa amarela na lateral esquerda. Com a mão esquerda, segura a bandeira do Divino, composta por um tecido vermelho com uma pintura do Divino de braços abertos e riscos dourados ao seu redor. No topo, uma pomba branca do Divino. Abaixo, amarrado junto ao tecido, fitas de cetim nas cores roxa, branca, vermelha, laranja, azul, verde, amarelo. A peça está presa em uma base de argila pintada na cor verde. A *mulher* de pele branca, cabelo castanho preso, aparenta sorrir, algo raro nas figuras. Ela veste uma blusa roxa com gola e punhos lilás e uma saia longa estampada, com fundo azul e riscos lilás, roxo, azul e preto. Com as duas mãos, na altura do peito, segura uma coroa dourada feita de arame, com um suporte feito em barro pintado de vermelho. A peça está presa em uma base de argila pintada na cor verde, com dois riscos, sendo um preto e um dourado.

Figura 59 - Homens devotos



Fonte: A autora (2021)

Homens devotos: 1. Homem miscigenado, com bigode e cabelo preto, veste camisa branca, gravata preta com listras vermelhas, calça azul e sapato preto. Com a mão direita, segura um chapéu preto na altura de sua coxa. 2. Homem branco, veste terno e gravatas azuis, camisa branca, calça marrom e sapato preto. Segura com as duas mãos um chapéu cinza com fita preta, na altura de sua barriga. Possui uma leve expressão de sorriso. 3. Homem branco, com cabelo e barba preta, veste blusa verde com botões e punhos pintados de preto, calça verde escura, cinto marrom e sapatos pretos. A mão esquerda está na altura do abdômen, enquanto a direita se encontra no peito. 4. Homem branco, cabelo e barba pretos, veste camisa cinza com botões e punhos pintados da mesma cor em tom mais escuro. O formato da gola se dá pelo risco preto, além do suspensório da mesma cor. Sua calça é marrom e sapatos cinza. Segura com a mão direita um chapéu marrom. 5. Homem branco, sem barba, veste terno preto, camisa branca e gravata azul. A gola da camisa se sobrepõe ao terno, caracterizada pela pintura, bem como os punhos mais longos que a manga do terno preto. Calça azul e sapatos marrons. Segura com o antebraço esquerdo um chapéu marrom com fita preta. Todas as peças estão presas por uma base feita com argila pintadas de diferentes tons de verde.

Figura 60 - Mulheres devotas



Fonte: A autora (2021)

Mulheres devotas: Todas possuem a própria base do vestido mais armado, para dar sustentação à peça, não sendo necessário modelar e pintar sapatos ou pés. 1. Mulher branca, com cabelo preto preso. Traja vestido verde, com laço, botões, punho e sianinhas na barra pintadas de azul. Seu antebraço direito segura uma sombrinha preta fechada, feita com argila e um palito de piaçava. 2. Mulher branca com cabelo preto preso. Traja vestido laranja com estampa de triângulos e pequenos riscos pretos, além do punho pintado. Está com um xale vinho nos ombros e no lado esquerdo leva uma bolsa preta. 3. Mulher branca, cabelo preto preso com um lenço estampado de azul, verde e marrom. Traja vestido azulão de bolinhas e pulso branco. Em seus ombros, um xale laranja com listras da mesma cor em outro tom. Sua mão direita dá a impressão de segurar o xale para não cair do ombro esquerdo, trazendo uma intenção de movimento. 4. Mulher branca de cabelos castanhos presos e olhos verdes. Traja vestido azul, com estampas na vertical em formato de ondas, nas cores amarela, branca, marrom e vermelha. A barra da manga também é vermelha. Em seus braços, apoiada no peito, virada para trás, está uma criança de colo, branca, loira e de olhos azuis, com vestido rosa. 5. Mulher negra, cabelos pretos. Traja vestido roxo, com punhos e golas brancas, com duas flores roxas pintadas na mesma. Usa um chapéu preto com duas fitas brancas e está com as duas mãos juntas na altura do abdômen.

Figura 61 - Devotos com velas



Fonte: A autora (2021)

Devotos com vela: Seguram uma vela branca feita com argila e um pavio de linha. 1. Mulher branca com cabelos grisalhos presos e olhos pretos. Traja vestido verde, com gola pintada delineada de preto, assim como os punhos. Segura com a mão direita a vela. 2. Mulher branca de cabelos pretos. Traja vestido cor de telha e chapéu marrom. Está coberta por um xale azul com as bordas delimitadas por um azul mais escuro. Sua mão direita veste uma luva cor de cobre e segura a vela. 3. Mulher branca, loira e de olhos verdes. Veste blusa preta com o punho branco e saia longa amarela de bolinhas brancas. Usa um lenço roxo cobrindo sua cabeça e segura a vela com as duas mãos. 4. Homem branco, com cabelo, olhos e cavanhaque pretos. Veste terno marrom, camisa azul, calça preta e sapatos marrons. Sua gravata é branca com listras horizontais vermelhas. Segura a vela com a mão direita e possui uma base de sustentação pintada de verde.

Figura 62 - Devotas com a bíblia



Fonte: A autora (2021)

Devotas com bíblia: Todas possuem as cabeças inclinadas, sugerindo que não estão olhando para a frente. 1. Mulher branca, de olhos e cabelo preso preto. Traja vestido vinho com detalhes pretos na gola e no pulso. Usa sapatos pretos e segura a bíblia preta no peito com a mão direita. 2. Mulher branca de cabelo preto preso com uma presilha dourada. Traja vestido estampado de riscos ondulados nas cores verde, rosa e laranja. Um xale cor de telha cobre seus ombros e possui uma bolsa marrom na lateral esquerda. Segura a bíblia preta com a mão direita. 3. Mulher branca de olhos azuis com a cabeça coberta por um lenço estampado nas cores verde, azul, amarelo e vermelho. Traja vestido longo cor de telha, xale marrom com flores brancas. Segura com as duas mãos uma bíblia cinza com bordas douradas. 4. Mulher branca de cabelo preto. Traja vestido amarelo, com gola, botões, punhos e barra em vermelho. Usa um lenço azul cobrindo a cabeça e segura a bíblia marrom com as duas mãos. 5. Mulher branca, com cabelo longo presos atrás com presilhas cor de cobre. Traja vestido cinza, com detalhes em preto e um broche da cor das presilhas. Segura a bíblia marrom com as duas mãos.

Figura 63 - Devotas fuxicando



Fonte: A autora (2021)

Devotas fuxicando: 1. Mulher branca de cabelo grisalho preso. Traja vestido verde, com gola, punhos, botões e barra em outro tom e sapato preto. Com o antebraço esquerdo, segura uma sombrinha preta de bolinhas brancas fechada, seu cabo é um palito de piaçava. 2. Mulher branca de olhos verdes e cabelo castanho claro preso. Traja vestido azul com gola, botões, punhos e flores na barra na cor vermelha. Seus sapatos são pretos e sobre os ombros, usa xale preto com sianinhas douradas. Segura com as duas mãos uma sombrinha cinza fechada. 3. Mulher branca, olhos pretos e cabelos longos da mesma cor, soltos. Traja vestido cinza com gola, botões, punhos e barra em azul. Um lenço preto com barra e flores em prata cobre sua cabeça, enquanto sua mão esquerda o levanta levemente e a mão direita se encontra na boca. Seu rosto possui uma leve expressão de espanto. 4. Mulher branca, olhos e cabelo preto. Traja vestido vermelho com gola, botões, pulsos, cintura e barra em branco, azul e lilás. Usa chapéu amarelo com fita vermelha e sapatos amarelos. A mão esquerda está na altura da orelha, a mão direita no peito e seu rosto expressa levemente um sorriso. A base da peça é em argila pintada de verde.

Figura 64 - Devota com cachorro



Fonte: A autora (2021)

Devota com cachorro: mulher branca com olhos e cabelo preto preso. Traja vestido estampado das cores roxa e rosa, além de um xale longo das mesmas cores. Está abaixada e passando a mão em um cachorro branco, preto e cinza.

Figura 65 - Anjos



Fonte: A autora (2021)

Anjos: Nove crianças vestidas de anjo, todas brancas, com leves variações no tom da pele. Cinco possuem cabelos longos e quatro com cabelos curtos, o que possivelmente os diferencie entre meninos e meninas. Somente um tem o cabelo e olho castanho mais claro; os demais, cabelos pretos. Oito anjos estão com as palmas das mãos unidas na altura do peito, somente um está com os braços abertos e as mãos para cima. Estão com vestidos longos e asas brancas. As cores dos vestidos variam entre roxo, rosa em quatro tons, amarelo, cobre, azul e verde. As estampas variam em formatos de estrelas, ondas e flores, nas cores dourado, branco e laranja. Todos possuem uma auréola dourada no topo da cabeça, mas somente um está feito em argila, os outros são pintados.

Figura 66 - Homens com andor do Divino



Fonte: A autora (2021)

Figura 67 - Andor do Divino



Fonte: A autora (2021)

Andor do Divino: Todos possuem uma base de sustentação pintada de verde. 1. Homem branco, de barba, cabelo e olhos pretos. Veste terno cor de cuia com punho amarelo, calça preta risca de giz e sapatos marrons. Um chapéu preto está preso em suas costas. Suas duas mãos seguram o andor. 2. Homem branco de olhos, cabelo e bigode pretos. Veste terno marrom, camisa verde, gravata vermelha, calça cinza e sapatos pretos. Com a mão direita segura um chapéu preto e com a esquerda a almofada⁵⁸ cinza. 3. Homem branco, sem barba, com cabelo e olhos pretos. Veste terno azul com a gola marcada por tinta preta, camisa branca com gravata marrom, calça amarela e sapatos pretos. Com a mão direita segura o chapéu preto e com a esquerda o andor. Está inclinado para frente. 4. Homem branco, sem barba, olhos e cabelo pretos. Veste terno azul, camisa branca, gravata azulzinha, calça cinza e sapatos pretos. Chapéu preto preso nas costas e segura a almofada cinza com as duas mãos. 5. Andor com dois palitos de madeira em paralelo. No meio, uma base retangular dourada com as laterais pintadas com ramos de flores vermelhas, miolos brancos e folhas verdes. Ao centro, preso com arame, uma bola azul com estrelas douradas simbolizando o mundo e, em cima, uma pomba do Divino de

⁵⁸ Normalmente usada pelas pessoas que carregam o andor para dar mais estabilidade e segurança, pois a peça costuma ser pesada.

asas abertas. Dois arcos cruzados feitos com arames, pintados de prata, são enfeitados com flores vermelhas.

Figura 68 - Mulheres com andor de Nossa Senhora



Fonte: A autora(2021)

Figura 69 - Andor de Nossa Senhora



Fonte: A autora (2021)

Andor de Nossa Senhora: 1. Mulher branca, cabelo e olhos pretos. Traja vestido com estampa marrom, amarela e verde. Usa sapatos pretos, brincos amarelos e segura com as duas mãos a almofada cinza. 2. Mulher branca com olhos e cabelos pretos presos. Traja vestido verde, estampado com riscos em “V” nas cores amarela, preta, laranja e azul. Usa xale marrom com as pontas douradas e segura o andor com as duas mãos. 3. Mulher branca de olhos e cabelo preto preso. Traja vestido cinza com gola, botão e punho pintados de preto, além de brincos amarelos. No ombro esquerdo, leva uma bolsa marrom com detalhes em preto. Segura com as duas mãos a almofada cinza. 4. Mulher branca de olhos e cabelo solto preto. Traja vestido cor de telha, com botões pretos e detalhes na barra com flores brancas e verdes. Também usa blusa rosa, com gola e punhos brancos. Segura com as duas mãos a almofada cinza. 5. Andor com dois palitos de madeira em paralelo e no meio uma base retangular amarela com as laterais pintadas com ramos de flores vermelhas, miolos amarelos e folhas verdes. Ao centro, pintado um círculo vermelho com quatro flores azuis, verdes e vermelhas. Ao centro, uma Nossa Senhora branca, com um vestido azulzinho, com riscos dourados e um manto mais azulão, com a barra dourada e estampado em diversos “X” também dourados. Suas mãos estão unidas na altura do peito. Dois arcos cruzados feitos com arames, pintados de prata, são enfeitados com flores amarelas.

Essa cena configura a procissão, um cortejo religioso de manifestação comunitária da fé. Segundo Poel, “As três maiores celebrações de fé no catolicismo são a missa, a procissão e a romaria. Na missa, o sagrado e o povo se encontram em um lugar; na procissão, o sagrado é deslocado de um lugar para o outro; na romaria, o povo se desloca em busca do sagrado” (Poel, 2013, p. 834).

Aqui, podemos observar que esse sagrado se concretiza de diversas maneiras, representado por elementos e cores. Dentre eles, a presença dos andores do Divino e de Nossa Senhora, as bíblias, as velas, a bandeira do Divino, a coroa, a Igreja e o pároco. E, mais uma vez, ressalto a presença do dourado em figuras que possuem ligações com o sacro.

Figura 70 - Procissão do Divino, São José dos Campos, 2014



Fonte: Benedito Domingos dos Santos (Benê) (Santos, 2014b)

Os anjos dessa obra, curiosamente, correspondem à “representação da representação”. Digo isto pois, anjos de procissões, de modo geral, são crianças cumprindo promessas de suas mães ou familiares que alcançaram alguma graça. A teologia tradicional define a figura do anjo como um espírito puro, mensageiro de Deus, por isso são as crianças que os representam nesses contextos religiosos (Poel, 2013). Cena presente na memória familiar, relatada por Fátima e Francisca, ao contar que Dona Lili fazia as peças dos anjos de procissões inspiradas nas que participava em sua infância e também nas que ocorriam no Jardim Ismênia, em São José dos Campos. Um adendo que me surpreendeu na análise dessas peças foi que, ao iniciar minhas indagações em relação ao uso de cores, considerei um tanto extraordinária as usadas nas vestes desses anjos. Me questionei se a escolha se dava pela disponibilidade das tintas no momento da produção, se realmente representava as vestes que viam ou se estava relacionada a algum outro ponto que me era desconhecido. Não tive uma resposta muito exata quando indaguei à Fátima, visto que as figuras foram pintadas há mais de duas décadas. No entanto, ao acompanhar a Festa do Divino de São Luiz do Paraitinga, em 2022, me deparei com as vestes fluorescentes dos anjos na procissão, o que me concedeu a melhor resposta que poderia imaginar para minhas

inquietações de pesquisadora. Isto não significa que temos uma exata representação do “real”, mas não se pode desconsiderar a existência de uma relação entre eles.

Figura 71 - Anjos na procissão (1). Festa do Divino, São Luiz do Paraitinga/SP, 2022



Fonte: A autora (2022)

Figura 72 - Anjos na procissão (2). Festa do Divino, São Luiz do Paraitinga/SP, 2022



Fonte: A autora (2022)

A presença dos festeiros nessa obra nos remete a uma das bases para a estrutura da Festa do Divino acontecer, pois a cada ano é escolhido o “imperador” responsável por arcar com a organização e parte das despesas do evento. Aqui, temos a presença de um casal, posto que não

somente o “imperador”, mas também sua família, simbolizado pela esposa, cumpre as funções que lhes foram atribuídas. Podemos ilustrar tal fato com o próprio núcleo familiar, que tinha Seu Zé da Light eleito como festeiro, mas envolvia todos os membros da família nas incumbências que o cargo carrega.

Figura 73 - Festa do Divino, s/d



Fonte: João Evangelista de Faria (João Rural) ([2013b])

Para além dos elementos já citados, temos na composição a representação de um sagrado institucionalizado com a peça da Igreja e duas figuras que exprimem a hierarquia sacerdotal, o padre e o coroinha, demonstrando o contato da população com o culto oficial. A existência desses componentes resulta em comportamentos morais visíveis na construção da narrativa produzida pela família. Reparemos que o padre está com expressão grave, além dos braços cruzados, nos dizendo que ocorre algo que não está do seu agrado. Logo à sua frente, vemos duas mulheres, uma de frente para a outra, “fuxicando”, e podemos entender isso pois, atrás de cada uma, estão outras duas mulheres. Uma está de costas e tentando ouvir a conversa pelo gesto de levantar o lenço, já a outra, com as mãos na orelha e na boca, expressa espanto.

Essa cena poderia passar despercebida, compreendida como somente um momento de “fofoca” ou humor por parte de quem a vê, porém existe uma interpretação que nos é cara para a pesquisa. Atentemos que a procissão é, para além de um encontro com o sagrado, uma possibilidade de socialização, principalmente para moradores dos bairros rurais. É a oportunidade de encontrar aquela comadre que não se vê há tempos e atualizar as notícias da família, ou seja, é a saída do âmbito privado para o público, momento de trocas entre os moradores da vizinhança. Entretanto, cenas como essas acarretam em repreensões por parte dos padres ou até mesmo de outros devotos, visto que simboliza falta de respeito com a sacralidade.

E por falar em respeito, temos expresso outro gesto que perpassa por esse assunto, os chapéus dos homens. Com exceção de dois, todos eles carregam seus chapéus nas mãos ou presos nas costas, pois usar o chapéu na cabeça durante alguma cerimônia ou manifestação religiosa é ofensivo. Para tal, há o ditado popular “depois que a procissão passar, não adianta tirar o chapéu”, que reflete a ação desse ato.

Tal regra já não se aplica às mulheres, pois vemos que algumas delas usam seus chapéus na cabeça, bem como lenços. Nota-se que todas as figuras femininas trajam vestidos longos, com as mangas também longas, vestuário usualmente utilizado pelas mulheres na época da vivência do núcleo familiar, principalmente quando moravam nas zonas rurais. E mesmo que ocorreram mudanças nas formas como as pessoas se vestem, a família continua representando tanto as mulheres quanto os homens pelas vestes que eram usadas nos “tempos da roça”, reforçando a importância do “lugar de memória”.

Nesse sentido, Benê compartilha a dimensão que essa representação possui na identidade das peças, ao expressar uma “lógica caipira”:

O que a gente faz de caipira é manter essa ideia da identificação com o caipira. Faz os objetos com a visão do caipira. Isso sempre vai ter. A Fátima, minha irmã, faz umas senhorinhas, cê vai ver, uma senhorinha com um vestido comprido, alguma coisa da roça, uma bacia, uma peneira, umas lenhas, alguma coisa assim. E a gente também faz umas coisas pensando, então, sempre.. não tem como você tirar, você pode ter várias culturas, mas a gente usa a lógica do caipira. Isso que eu acho muito legal, sabe? Que não tem aquele meio termo. E se isso acontecer? É o que tá acontecendo, por isso que a gente continua caipira, porque a gente usa a lógica do caipira. Porque se você imaginar, a gente nasceu naquele ali, foi criado a vida inteira pensando naquilo, mesmo que você aprenda outras coisas, mas você vai pensar, mas isso é importante? Pra que que serve isso, né? Nas figuras você vê a mesma coisa, mesmo que seja inconscientemente, você retrata aquilo (B. D. Santos, 2022).

Ao adentrarmos na análise das vestimentas dessas figuras, vemos o quanto as pessoas são caracterizadas com roupas que podemos considerar de qualidade, posto que não há nada que nos remete aos rasgos e remendos que constantemente encontramos em representações dos

caipiras. Obviamente que, quando há um trabalho no roçado, as pessoas utilizam roupas mais surradas para a labuta, mas trazer imagens que quebram essa construção imagética preconceituosa e jocosa que se tem do caipira e de suas vestes, é permitir uma ressignificação da estética relacionada à sua existência e identidade.

Em suma, essa procissão constitui parte de toda uma configuração da devoção ao Divino Espírito Santo, materializada nas Folias, Festas e demais ritos religiosos que se ligam há séculos de tradições vivenciadas pelo Núcleo Familiar Lili Figureira e representados pela cerâmica figurativa.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar este trabalho, peço licença para considerar as considerações finais no ensejo de alisar e dar o acabamento necessário para que esta peça seque e seja pintada pelas interpretações de cada leitor.

Quando a pesquisa ainda se encontrava pelos barrancos das ideias, as figuras em si me traziam reflexões sobre os elementos da cultura caipira. Ao propor a análise da cerâmica figurativa como representação dessa identidade, aumentaram as percepções de que não somente as peças me trariam mais argumentos, como também as vivências das figureiras e até o próprio modo de fazer, iriam além do que me era dado pela estética.

São várias as camadas que constroem a materialidade das figuras, beneficiadas por processos históricos, sociais e econômicos. São moldadas pela ludicidade das experiências geracionais, vivenciadas coletivamente no âmago da construção da subjetividade, acompanhadas pelas emendas de memórias e lembranças estruturadas no que podemos chamar de “jeito caipira”.

Nesse sentido, trago a história e produções do Núcleo Familiar Lili Figureira como sujeitos que contribuem para compreender as relações entre a sociedade caipira e as figuras. A partir do contexto de vida da matriarca Dona Lili, é possível entender que as gerações estão inseridas no que Candido (2003) define como sociedade caipira, tal como vínculo suas trajetórias pela perspectiva de Queiroz (1973), ao considerar a questão da regularidade de circulação territorial.

Tanto a geração de Dona Lili e Seu Zé da Light quanto a geração dos filhos, estão em busca de um nível satisfatório de vida, já inseridos em um contexto de desarticulação dos bairros rurais. Porém, mesmo com a intensa dinâmica territorial e transições entre perímetros urbanos e rurais, os valores e aprendizagens relacionados a essa “forma caipira” os acompanharam e se firmaram nos vínculos familiares, por meio dos códigos sociais, assim como pela vida lúdico-religiosa. A “beira da cidade”, citada por Benê, foi um território que propiciou que algumas facetas da vida caipira pudessem ter a resignificação e continuidade.

Com base em tais descrições, torna-se possível relacionar a dinâmica da vivência do núcleo com a produção das figuras e suas transformações a partir de três pontos. O primeiro, enquanto moravam embaixo das torres, no Jardim Santa Inês, as figuras eram sinônimo de brincadeira, havendo uma relação de simbiose com o meio rural. O segundo, quando habitavam

o Jardim Ismênia, em área urbana, com a produção voltada para o comércio e relações institucionais. O terceiro, coexistente com o segundo, se dá pelas figuras enquanto expressão artística inspirada nas memórias, crenças, costumes e códigos vivenciados no campo.

De modo geral, se pensarmos na cerâmica figurativa do Vale do Paraíba e não somente nas experiências do núcleo, é possível afirmar que as transformações ocorridas são visíveis no modo de fazer as figuras. Os procedimentos e matéria-prima são afetados pelos processos de urbanização e industrialização, configurando em adaptações necessárias para que as peças fossem confeccionadas, como a coleta da argila que sofreu um impacto com a degradação do meio ambiente. Há também a adaptação em relação à secagem em fogões a lenha, assim como no uso das tintas e ferramentas, refletindo as consequências das mudanças no âmbito industrial e de consumo.

No que diz respeito à construção da narrativa da identidade da família, acredito ir além da produção da cerâmica figurativa, perpassando pelo discurso sobre si, como as autobiografias lançadas pelos filhos. Quando Hall (2000) abarca a construção da identidade a partir do outro, entende-se que o momento da cisão com a zona rural e o contato com o “diferente” na cidade, acarretou para o núcleo a construção de suas próprias identidades, mesmo que de forma inconsciente. Ao passo que, com o tempo, se fortaleceram e construíram uma autonomia para expressar o entendimento e interpretação de si, enquanto família, figureiros, escritores e pesquisadores.

Os elementos da cultura caipira encontrados nas figuras vão além da estética. A quebra dos estereótipos das vestimentas, os símbolos e significados presentes nas temáticas representadas, os mínimos usos de ferramentas para a modelagem, a não queima das peças e as histórias de vidas das figureiras são reflexo da construção da sociedade caipira no território onde se encontram.

Em síntese, não podemos compreender as figuras somente como meras reproduções, posto que elas são frutos do meio e da cultura em que estão inseridas. Seus significados e temas estão intrinsecamente relacionados aos seus modos de ser e estar no mundo, são narrativas construídas a partir de histórias de vidas de gerações que por muito tempo viveram nas áreas rurais e mudaram para as cidades. Mantendo suas visões de mundos, preservando suas memórias e adaptando suas necessidades de expressões conforme as mudanças ocorrem. As figureiras não trabalham com o realismo em suas estéticas, mas com uma profunda realidade em seus motivos.

Por fim, fazer figuras é modelar memórias, é ter a aptidão de manter vivo o momento impermanente das lembranças, expressar o que nunca deixaram de ser. É adaptar-se às transformações culturais, econômicas, territoriais, sociais e materializar nas peças essa “vida na roça”, carregadas de significados e valores, representados pelas peças do cotidiano, devoções, lendas, presépios e tantas outras temáticas que o núcleo familiar modela. Aliás, não somente a família de Lili, mas as demais figureiras que se encontram nesse mesmo contexto de experiências.

Espero que este trabalho contribua para a história e valorização dessa arte valeparaibana, bem como para o fortalecimento da identidade caipira. Compreendo que nem todas as respostas são possíveis de alcançar em um único trabalho, o que enriquece a construção de conhecimentos e nos traz oportunidades para ressignificar nossas certezas.

Encerro esse ciclo, para que outros possam vir.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Morgado. *Aspectos do folclore em Taubaté*. Taubaté: Prefeitura Municipal de Taubaté, 1980. (Série Taubateana, n.7).
- AMARAL, Tarsila. *Bandeira do divino*. 1968. Óleo sobre tela. 97 x 73 cm. Coleção Particular, São Paulo, SP. Foto: Romulo Fialdini. Disponível em: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/portofolio?pgid=li3w8qtk5-b96217bf-75ac-46ff-bb44-4cd9a463993a> . Acesso em: 11 out. 2023.
- AQUINO, Valéria; *Ser figureiro. arte, aprendizado e experiência em Taubaté (SP)*. 2012. 237 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, RJ, 2012.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional – v. III: ritos, sabença, linguagem, artes e técnicas*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- ARQUIVOS TURMA DA MÔNICA [Blog]. *Chico Bento: HQ “flor da discórdia”*. 09 jun. 2019. Disponível em: <https://arquivosturmadamonica.blogspot.com/2019/06/chico-bento-hq-flor-da-discordia.html>. Acesso em: 09 out. 2023.
- BETIOL, Carmen Fabiana; *Ensino e aprendizagem na cerâmica popular figurativa: a experiência de Taubaté*. 2007. 255f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/433722> . Acesso em: 09 out. 2023.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Entre a observação participante e a pesquisa participante*. [s.d.]. Disponível em: <https://apartilhadavida.com.br/outros-escritos/>. Acesso em: 09 out. 2023.
- _____. *Partilha da vida*. São Paulo: Geic/Cabral Editora, 1995.
- _____. *Prece e folia, festa e romaria*. Aparecida/São Paulo: Ideias & Letras, 2010.
- _____. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo. Brasiliense. 1983.
- BRANDÃO, Ludmila; GUIMARÃES, Suzana. Desconstruindo o Naif: a pintura de Alcides dos Santos. *Revista Contrapontos - Eletrônica*, v.12, n. 3, p. 308-316 / set-dez 2012. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/ctp/v12n03/v12n03a09.pdf>. Acesso em: 09 out. 2023.
- BORNAL, Wagner G. *Sítios arqueológicos do Vale*. [Entrevista cedida a] Linhas do Vale, 05 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9jmRghG2-eA>. Acesso em: 09 out. 2023.
- _____. In. ZANETTINI, P.E.; ROBRAHN-GONZALES, E. M. *Jacareí às vésperas do descobrimento Jacareí*. Jacareí: Fundação Cultural Jacarehy, 1999.

BUENO, Fábio Martins; SANTOS, Maria Siqueira. *O Museu do Folclore de São José dos Campos: uma breve história*. São José dos Campos, SP: CEC'; FCCR, 2020.

CALARESI, Anna Carolina Marques Ayres; SILVA, Anna Luiza Marques Ayres da. Figureiras de Taubaté: memória e patrimônio cultural sob um olhar técnico. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 17, n. 2, p. 189-215, jul./dez. 2021. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/1277>. Acesso em: 09 out. 2023.

CANDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: 34, 2003.

[CASAMENTO Dona Lili e Seu Zé da Light]. 1950. Acervo pessoal Núcleo Familiar Lili Figureira. 1 fotografia.

CASIMIRO, L. A. E. S. O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus em Macau. In: HERNÁNDEZ, M. H. O.; LINS, E. Á. (eds.) *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de artes visuais, arquitetura e design* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016. pp. 18-39.

CHUVA de anjos. Susan Clemesha. São José dos Campos: FCCR, 2000, (25 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/232036176> . Acesso em: 09 out. 2023.

COSTA, Andriolli. *Monteiro Lobato – Jeca Tatuzinho*. 24 jan. 2018. (Colecionador de sacis). Disponível em: <https://coleccionadordesacis.com.br/2018/01/24/monteiro-lobato-jeca-tatuzinho-1925/> Acesso em: 09 out. 2023.

[DONA Lili]. [s.d.]. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

[DONA Lili atuando no projeto Museu Vivo]. [s.d.]. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

[DONA Lili durante as visitas]. 2012. Acervo pessoal de Benedito Domingos dos Santos. 1 fotografia.

[DONA Lili recitando poema na escola]. 2021. Acervo pessoal Núcleo Familiar Lili Figureira. 1 fotografia.

[DONA Lili segurando “o bandeireiro”, peça de sua autoria]. [s. d.]. Acervo pessoal Núcleo Familiar Lili Figureira. 1 fotografia.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. *Revista Brasileira Educação*, Rio de Janeiro, v.17, n.51, p.523-536, 2012. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141324782012000300002&lng=es&nrm=iso Acesso em 09 out. 2023.

ETZEL, Eduardo. *Divino: simbolismo no folclore e na arte popular*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1995.

FARIA, João Evangelista de. [Devota e a fita da bandeira]. [s. d.]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.chaocaipira.org.br/midia/fotos?pag=7&p=divino>. Acesso em: 09 out. 2023a.

FARIA, João Evangelista de. [Festa do divino]. [s. d.]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.chaocaipira.org.br/midia/fotos?pag=6&p=divino>. Acesso em: 09 out. 2023b.

FARIA, João Evangelista de. [Folia do divino]. São Luiz do Paraitinga, [s. d.]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.chaocaipira.org.br/midia/fotos?pag=6&p=divino>. Acesso em: 09 out. 2023c.

FARIA, João Evangelista de. [Folião do divino]. [s. d.]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.chaocaipira.org.br/midia/fotos?pag=6&p=divino>. Acesso em: 09 out. 2023d.

[FIGURAS de mulheres do Núcleo Familiar Lili Figureira]. 2016. Acervo Núcleo Familiar Dona Lili. 1 fotografia.

[FIGUREIRA Eugênia da Silva mostrando o socador]. [s.d.]. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

[FIGUREIRA Maria Benedita Vieira (Mudinha)]. [s.d.]. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

[FIGUREIRA Maria Benedita Vieira (Mudinha) modelando]. 1999. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

FORUM NACIONAL DE ENTIDADES METROPOLITANAS. *Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte*. Disponível em: <https://fnembrasil.org/regiao-metropolitana-do-vale-do-paraiba-e-litoral-norte-sp/>. Acesso em: 09 out. 2023.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

GUERRA, Luiz Antonio Barbosa. *Mestres de ontem e hoje: uma sociologia da viola caipira*. 2021. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-01102021-203832/pt-br.php> . Acesso em: 09 out. 2023.

_____. Os significados de caipira. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 34, nº 2, p. 239-256, mai/ago, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/issue/view/12499> . Acesso em: 09 out. 2023.

HALL, STUART. *Cultura e representação*. Organização e revisão técnica de Arthur Ituassu; Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Os lugares da memória. In: SILVA, René Marc da Costa; MENDONÇA, Rosa Helena (Orgs.). *Cultura popular e educação*. Brasília: Salto para o Futuro/TV ESCOLA/SEED/MEC, 2008, p. 111-118.

IMDB. Amácio Mazzaropi and Geny Prado in Jeca Tatu (1959). Disponível em: <https://m.imdb.com/name/nm0563509/mediaviewer/rm3555318017?context=default>. Acesso em 09 out. 2023. 1 fotografia.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. *Patrimônio imaterial*. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>>. Acesso em: 22 out. 2023.

LIMA, Ricardo Gomes. *Objetos: percursos e escritas culturais*. São José dos Campos, SP: CECF/FCCR, 2010.

MACHADO, Alessandra. *As figureiras de Taubaté*. Taubaté: Prefeitura Municipal de Taubaté, 2003.

[MARIA Benedita Vieira (Mudinha) preparando a tinta]. 1999. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

[MARIA Vieira pintando]. 1999. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. [Amácio Mazzaropi interpretando o Jeca]. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/mazzaropi-expressa-nostalgia-caipira>. Acesso em 09 out. 2023.

MÜLLER, Nice Lecocq. *O fato urbano na Bacia do Rio Paraíba - São Paulo*. Rio de Janeiro: IBGE, 1969.

NASCIMENTO, Emanuel Angelo. Os estereótipos do caipira no discurso do humor. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 2017, n.46, v.3, p.850–865. Disponível em: <<https://doi.org/10.21165/el.v46i3.1529>>. Acesso em: 09 out. 2023.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. 1993.

O EXPLORADOR. *Geny Prado ao lado de Mazzaropi*. Disponível em: <https://www.oexplorador.com.br/geny-prado-atriz-ficou-conhecida-como-a-mulher-do-jeca/>. Acesso em: 09 out. 2023.

OLIVEIRA, Marcelo Pires de. *O galinho do céu: os saberes das figureiras de Taubaté*. 2007. 189 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007.

PANOFISKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo do renascimento. In: PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 47-87.

PASSEGGI, Maria; NASCIMENTO, Gilcilene; OLIVEIRA, Roberta de. As narrativas autobiográficas como fonte e método de pesquisa qualitativa em educação. *Revista Lusófona de Educação*, v.33, n.33, p.111-125, 2016. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/5682>. Acesso em: 09 out. 2023.

[PEÇAS de Dona Lili]. [s. d.]. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

[PEÇAS de Dona Eugênia no processo de secagem]. [s. d.]. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

PEREIRA, João B. B.; QUEIROZ, Renato da S. Por onde anda o Jeca Tatu? *Revista USP*, São Paulo v.64, p.6-13, dez/fev, 2004-2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/1065>. Acesso em: 09 out. 2023.

POEL, Francisco van der. *Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

[PRAÇA Maria Benedito dos Santos (Lili Figureira)]. Núcleo Familiar Dona Lili Figureira. [s.d.]. 1 fotografia.

[PRESÉPIO de Maria Benedita Vieira (Mudinha)]. 1981. Acervo Museu do Folclore de São José dos Campos. 1 fotografia.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro-rural-cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

_____. O catolicismo rústico no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], n. 5, p. 104-123, 1968. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i5p104-123. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45715>. Acesso em: 09 out. 2023.

QUISSAK JUNIOR, Ernesto Sérgio Silva. O artesanato popular no Vale do Paraíba e os figureiros de Taubaté. *Ângulo*, Lorena, v. 147-148, p. 54-64, 2016.

RENNÓ, Ana Maria Teixeira. *Mudinha, a figureira*. São José dos Campos, SP: Prefeitura Municipal de São José dos Campos/Departamento de Cultura, [1982?].

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 1995.

RIBEIRO, Graziella do Couto. *Avaliação morfológica, taxonômica e cronológica dos mamíferos fósseis da formação Tremembé (Bacia de Taubaté), Estado de São Paulo, Brasil*. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Zoologia) - Universidade de São Paulo.

SANTOS, Benedita Francisca dos. [Entrevista cedida a] Renata Sparapan. 2022.

SANTOS, Benedito Domingos dos. [Entrevista cedida a] Renata Sparapan. 2022.

SANTOS, Benedito Domingos. [Devota beijando a fita]. São José dos Campos, SP, 2014a. 1 fotografia.

SANTOS, Benedito Domingos. [Folia do divino]. 2015. São José dos Campos, SP. 1 fotografia.

SANTOS, Benedito Domingos. [Folia do divino, casa de Dona Lili]. 2012. São José dos Campos, SP. 1 fotografia.

SANTOS, Benedito Domingos. [Folia do divino de Eugênio de Melo]. 2013. São José dos Campos, SP. 1 fotografia.

SANTOS, Benedito Domingos. [Procissão do divino]. 2014b. São José dos Campos, SP. 1 fotografia.

SANTOS, Fátima Aparecida dos. [Entrevista cedida a] Renata Sparapan. 2022.

SANTOS, João Dimas dos. [Entrevista cedida a] Renata Sparapan. 2022.

SANTOS, João Rafael Coelho Cursino dos. *A festa do divino de São Luiz do Paraitinga: o desafio da cultura popular na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06012009-163844/pt-br.php>. Acesso em: 09 out. 2023.

SANTOS, José Donizetti dos. [Entrevista cedida a] Renata Sparapan. 2022.

SANTOS, José Donizetti dos; SANTOS, Fátima Aparecida dos. *Lili Figureira*. São José dos Campos: JAC, 2012.

_____. *Parangava, o Rio*. São José dos Campos, SP: [Os autores], 2021.

SILVA, Pércila Márcia da. *Processos museológicos em contextos de culturas tradicionais e populares: limites e potencialidades da autogestão patrimonial - três casos para estudo*. 2019. Dissertação (Museologia) - Interunidades em Museologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVERIO, Ciete. [Lili e seu presépio]. 2013. Acervo Fundação Cultural Cassiano Ricardo. 1 fotografia.

TORRINHA & CANHOTINHO. *Divino Espírito Santo*. 1979.

TONICO; ROSAS JÚNIOR, Anacleto. Aparecida do Norte. Interpretes Tonico e Tinoco. In: TONICO E TINOCO. *As 12 mais de Tonico e Tinoco*. São Paulo: Chantecler, 1968. Lado b, faixa 1 (2 min 38).

ZORDAN, P. B. M. B. G. Ateliê como prática de liberdade. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 50-63, 2019. DOI: 10.5965/2175234611252019050. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/14771>. Acesso em: 09 out. 2023.

WILLEMS, Emilio. *Uma vila brasileira: tradição e transição*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

[ZÉ da Light, Dona Lili, Fátima, Benê, Dimas, Donizetti, Pedro e Francisca em Aparecida, SP]. 1962. Acervo Núcleo Familiar Dona Lili. 1 fotografia.

REFERENCIAS CONSULTADAS

ALVES, Antonio Tadeu de Miranda. *Retratos de caipira: construção de um estereótipo em Ângelo Agostini (1866-1872)*. 2008. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/13041>>. Acesso em: 09 out. 2023.

BUENO, Fábio Martins. *O saber e o fazer no Museu do Folclore*. São José dos Campos, SP: CECF/FCCR, 2012. v. 1. 108p.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: DF, 1990.

COSTA, Maria José Dias da. *Memórias de Maria*. Taubaté: Conectamos, 2020.

MASCELANI, Angela. *Caminhos da arte popular: o Vale do Jequitinhonha*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2008.

QUISSAK JUNIOR, Ernesto Sérgio Silva. O catolicismo rústico no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.5, 1968. pp. 104-123.

REIS, Paulo Pereira dos. *O indígena do Vale do Paraíba: apontamentos para o estudo dos indígenas do vale do Paraíba paulista e regiões circunvizinhas*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

REFERÊNCIAS ÀS ENTREVISTAS COM O NÚCLEO FAMILIAR LILI**FIGUREIRA****Local e data**

Benedita Francisca dos Santos (São José dos Campos, 06 de abril de 2022)

Benedito (Benê) Domingos dos Santos (São José dos Campos, 05 de abril de 2022)

Fátima Aparecida dos Santos (São José dos Campos, 06 de abril de 2022)

João Dimas dos Santos (São José dos Campos, 27 de março de 2022)

José Donizetti dos Santos (escrita via aplicativo de mensagem, 30 de abril de 2022)

Pedro Batista dos Santos (São José dos Campos, 30 de março de 2022)