

JULIANA PEREIRA RAMALHO

**MODELANDO A VIDA E ENTALHANDO A ARTE: O ARTESANATO DO VALE DO
JEQUITINHONHA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

**VIÇOSA,
MINAS GERAIS – BRASIL
2010**

JULIANA PEREIRA RAMALHO

**MODELANDO A VIDA E ENTALHANDO A ARTE: O ARTESANATO DO VALE DO
JEQUITINHONHA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 24 de junho de 2010.

Prof^a. Neide Maria de Almeida Pinto
(Coorientadora)

Prof. Douglas Mansur da Silva
(Coorientador)

Prof^a. Ana Louise de Carvalho Fiúza

Prof. José Horta Valadares

Prof^a. Sheila Maria Doula
(Orientadora)

Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal (...)
O senhor saiba:
eu toda a minha vida pensei por mim,
forro, sou nascido diferente.
Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo mundo ...
Eu quase que nada sei.
Mas desconfio de muita coisa.
(Guimarães Rosa)

Dedico esta dissertação a duas inspirações de vida:
meu vovô João Preto, que nunca frequentou
um banco escolar, e Pedro Henrique,
que ainda menino alimentava a tradição
de ser vaqueiro no Jequitinhonha.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é como uma peça de artesanato de várias mãos. E neste momento gostaria de agradecer a todas estas mãos, algumas mais presentes, outras distantes, mas não ausentes. Agradeço ao povo do Jequitinhonha que me gerou, me fez ser humano e hoje pesquisadora. À minha mãe, mulher baixinha, guerreira e forte. Os raios de sol no seu rosto trazem as marcas da esperança. Muito obrigada por ter me ensinado a ser mulher. Ao meu pai, homem vaqueiro que na sua rusticidade me ensinou a ouvir os cantos dos pássaros, ver o céu em busca da fresca chuva e ter a esperança de dias melhores. Às minhas irmãs Josiane e Néia, mulheres sonhadoras, que a cada amanhecer registram sua história na lida cotidiana. Ao Luiz, meu irmão intelectual, com quem compartilho as minhas “viagens filosóficas”. Ao Pedro Henrique, meu sobrinho e afilhado, tão pequeno, mas tão esperto no saber, me anima a levantar todos os dias em busca de um mundo melhor e ilumina os meus sonhos. Aos meus avós maternos, vovó Izabel e vovô João Preto, que me ensinaram desde muito cedo a escutar as histórias de sabedoria do nosso povo: as histórias de lobisomem e do bicho pedra-azul, nas noites de São João, ao pé da fogueira, ficarão eternizadas na memória. Aos meus avós paternos: vovô Terto, homem de passos largos, que me ensinou que é preciso correr muito quando se tem que alcançar um sonho; vovó Luzia, seus biscoitinhos de doce adocicaram as minhas primeiras tardes de estudo na vida. Vocês se foram, mas sinto que estão presentes nos meus caminhos e partilhando da alegria da conclusão deste trabalho. À tia Imaculada, que me ensinou as primeiras letras do alfabeto, com ela me adentrei o mundo dos livros e da tabuada. À professora Sheila, pela suma importância da sua presença na minha vida. Com você, Sheila, trilhei os caminhos dos meus sonhos, das minhas origens, não apenas como moradora do Jequitinhonha, mas também como pesquisadora. O seu olhar clínico de cientista e os seus apurados ouvidos de intelectual me alertaram para as sutilezas e as poesias da vida e do meio rural. Sua marca na minha história não é apenas a de uma pesquisadora que hoje respeito muito, mas de uma pessoa sensível que não deixou que o mundo da ciência, às vezes frio, impedisse a contemplação e a partilha com o outro. Obrigada pelo companheirismo em todos os momentos da

pesquisa, desde o trabalho de campo até a escrita final, e também pela paciência e delicadeza em lidar com minhas limitações e fraquezas. O período de orientação está finalizando, mas a amizade, o carinho e a gratidão permanecerão eternamente. Aos meus coorientadores, professor Douglas Mansur e professora Neide Almeida, pela contribuição que se iniciou ainda na gestação da pesquisa e por acreditarem neste trabalho e no meu potencial. Aos professores José Horta, pela delicadeza e doçura na transmissão dos seus conhecimentos, e à professora Ana Louise, que me acompanha desde as disciplinas, viu nascer esta pesquisa e sempre conseguiu conjugar conhecimento e amizade em nossas conversas. Aos professores do programa de mestrado em Extensão Rural da UFV, pelas disciplinas cursadas, o diálogo e o conhecimento partilhado, que me ajudaram a amadurecer teoricamente. À minha família do alojamento, Suelém, Maria Cláudia, Camila e Rafa, mais que amigas vocês são companheiras, viram as minhas alegrias, o meu choro nos dias de desespero e muitas vezes acreditaram em mim mais do que eu mesma. Que a amizade travada ainda nos primeiros anos de graduação em Viçosa floresça cada dia mais. A todos os meus amigos do mestrado, especialmente o Leo, meu companheiro de todos os momentos, o Wandinho, meu amigo filósofo, e o Marcinho, o nosso sábio. Com vocês vivi momentos agradáveis e de intenso aprendizado. À Elaine, irmã de república, pelas palavras de apoio, carinho, risadas partilhadas e as polentas sempre muito apetitosas. A todos os informantes desta pesquisa, meu muito obrigada! À Capes, pelo financiamento dos meus estudos, que me proporcionou dedicação exclusiva ao mestrado. E por fim, à imensa família artesã do Jequitinhonha, que me acolheu como filha, amiga, confidente e pesquisadora. Não vou enumerar os nomes das pessoas que fizeram parte desta pesquisa porque posso cometer o pecado de esquecer o nome de alguém, mas registro a gratidão aos ceramistas, aos entalhadores, às pessoas das cidades por onde passei, que me acolheram em suas casas, partilhando aquelas farofas saborosas e o calor do cobertor de algodão cru. Obrigada pelos ensinamentos de vida, pelos momentos vividos e pelo processo de crescimento e amadurecimento frente à imensidão da vida.

BIOGRAFIA

Nascida em 1983, entre as fronteiras dos rios Mucuri e Jequitinhonha, menina muito sapeca e curiosa, aprendi desde muito cedo, escutando os mais velhos, a observar o canto do curiango nas noites de lua cheia e o piar das seriemas anunciando os vindouros dias de chuva. Com meus pais camponeses, fui iniciada no ofício de lavrar a terra e dela tirar o sustento, mas o tempo passou e os ventos me trouxeram a Viçosa em 2002. Com um espírito juvenil e idealista, ingressei no curso de história. Queria angariar conhecimentos “dos daqui” e contar para “os de lá” com o intuito de mudar, ou, quem sabe, melhorar as condições de vida dos nossos que lá ficaram.

O clima úmido e chuvoso da Zona da Mata me aconchegou, Viçosa tornou-se meu segundo lar, mas o calor do Jequitinhonha sempre aqueceu meu coração e pensamento. Em 2006, o curso de história findou, e a inquietação no peito continuava. A retórica parecia bonita, mas a prática adquirida não me era suficiente para encher o meu embornal do retorno. E assim em 2008 o Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural veio ampliar os horizontes e aquilo que mais me apaixonava no Jequitinhonha - a arte da vida modelada no barro e a religiosidade talhada na madeira - transformou-se em meu objeto empírico de estudo.

Entre uma disciplina e outra, viagens e trabalho de campo, por sinal, período muito agradável vivenciado ao lado de pessoas maravilhosas, como minha orientadora, professora Sheila M. Doula e o povo do Jequitinhonha, cheguei ao findar de mais esta etapa acadêmica. No currículo da memória, ficarão guardadas as eternas discussões realizadas com os companheiros do mestrado durante nossos cafezinhos de intervalos das aulas e as incursões em Viçosa, propiciada pelo nosso eterno Grupo de Pesquisa Paiol. Como o próprio nome sugere, o Paiol foi um celeiro de oportunidades de vivência cultural e acadêmica com o meio rural, não só do entorno de Viçosa, mas com o rural presente em cada um dos trabalhos realizados pelos amigos pesquisadores do grupo. Neste espaço, estreitamos nossos laços de amizade, construímos a família paioleira e refletimos como profissionais da extensão rural a respeito da necessidade de ampliar para além da agricultura familiar as discussões sobre desenvolvimento local. E neste sentido, a cultura e o acesso às políticas

culturais para desenvolvimento econômico e social do meio rural surgiram como principais elementos das nossas discussões.

Talvez eu nunca consiga encher o meu embornal, mas desconfio que aprendi o mais importante: o essencial não é voltar com a sacola cheia, mas aprender a enchê-la com o outro. E assim, saio do mestrado procurando novos rumos onde eu possa continuar a encher o embornal, não mais o embornal do retorno, mas o embornal das trilhas. Não existe mais o retorno, ele foi substituído pela travessia. Como dizia Guimarães Rosa, o real se dá é na travessia. E foi em uma travessia que o mestrado transformou a minha vida. Já não ando mais à procura das respostas definitivas, das realidades absolutas, porém, percorro a terceira margem do conhecimento científico que considera os conhecimentos acadêmico e popular complementares e passíveis de diálogo. E é assim que vou ...

SUMÁRIO

ABREVIATURAS E SIGLAS.....	ix
LISTA DE FIGURAS.....	x
LISTA DE GRÁFICOS.....	xiii
LISTA DE MAPAS.....	xiii
LISTA DE QUADROS.....	xiii
RESUMO.....	xiv
ABSTRACT.....	xv
INTRODUÇÃO.....	1
1.O VALE DO JEQUITINHONHA E SUAS HISTÓRIAS.....	12
1.1 - O VALE DO JEQUITINHONHA E SEU POVOAMENTO.....	13
1.2. O JEQUITINHONHA E A MIGRAÇÃO.....	27
2. ATUAÇÃO DO ESTADO NO VALE DO JEQUITINHONHA NO SÉCULO XX.....	37
3.1 ARTE E ARTESANATO: DISTANCIAMENTO E APROXIMAÇÕES.....	57
3.2. O LOCAL E O GLOBAL NA CULTURA.....	71
3.3 POLÍTICAS CULTURAIS.....	74
3.4 OS DIVERSOS AGENTES DO PROCESSO CULTURAL.....	82
4. ENTRE UM FESTIVALE E OUTRO.....	87
4.1 FESTIVALE: VIVÊNCIA DO COTIDIANO OU INVERSO DO DIA A DIA? UMA ETNOGRAFIA.....	98
4.3. A FEIRA DE ARTESANATO NO 27º FESTIVALE.....	112
4.4. OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE NA 20ª FEIRA NACIONAL DE ARTESANATO.....	120
5. A ARTE DO “POVO COR DE CUIA”: UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DO ARTESANATO EM CERÂMICA E EM MADEIRA DO VALE DO JEQUITINHONHA.....	125
5.1 CRIAÇÃO, INVENÇÃO E INOVAÇÃO.....	126
5.2 – TRANSMISSÃO, DIVULGAÇÃO E DIFUSÃO.....	169
5.3 – NAS TROCAS, O INTERCÂMBIO E A PESQUISA ARTESANAL.....	183
5.4. COMERCIALIZAÇÃO E CONSUMO.....	188
5.4.1 OS SENTIDOS DO CONSUMO DO ARTESANATO DO VALE DO JEQUITINHONHA.....	189
5.5. ORGANIZAÇÃO.....	198
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	206
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	211
8. ANEXO.....	218

ABREVIATURAS E SIGLAS

Codevale – Comissão de Desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha.

Emater – Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural.

Festivale – Festival da Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha.

Idene – Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas Gerais.

PaioI – Grupo de Pesquisa sobre Cultura e Políticas Culturais no Meio Rural.

PAP – Programa de Apoio ao Pequeno Produtor.

Peti – Programa de Erradicação do Trabalho Infantil.

PIB - Produto Interno Bruto.

Pnater - Política Nacional de Assistência Técnica e Extensão Rural.

PNC - Política Nacional de Cultura.

PND - Plano Nacional de Desenvolvimento.

PMDES - Plano Mineiro de Desenvolvimento Econômico e Social.

PTDRS – Planos Territoriais de Desenvolvimento Rural Sustentável.

SBT – Sistema Brasileiro de Televisão.

Sebrae - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.

Sudene – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frei Damião	XVI
Figura 2: Mulher ralando milho	XVI
Figura 3: Aposentado confeccionando colher de pau à beira da BR 367	6
Figura 4: Criança da comunidade de Pasmado (Itaobim) revendendo peça de argila à beira da BR 367	6
Figura 5: Banca de artesanato no mercado municipal de Minas Novas	7
Figura 6: Transporte de feirantes rurais do município de Minas Novas	7
Figura 7: Conversa entre artesã e consumidora local no mercado municipal durante feira de sábado em Capelinha	7
Figura 8: Loja da Associação dos Artesãos de Araçuaí	7
Figura 9: Maria Gonçalves Pereira, ceramista da cidade de Minas Novas	8
Figura 10: Tamborzeiro e entalhador da cidade de Chapada do Norte	8
Figura 11: Peças de cerâmica da artesã Elizete Pereira da Silva, ceramista da cidade de Capelinha	8
Figura 12: Zé do Balaio, entalhador da cidade de Almenara	9
Figura 13: Leonardo Batista dos Santos, ceramista da cidade de Jequitinhonha	9
Figura 14: Mestre Ulisses ao centro ladeado pelos seus aprendizes (ceramistas do município de Itinga)	9
Figura 15: Vale do Jequitinhonha no período da seca	11
Figura 16: Vale do Jequitinhonha no período chuvoso	11
Figura 17: Rio Jequitinhonha	12
Figura 18: Forno de biscoito abandonado no Vale do Jequitinhonha	12
Figura 19: Vegetação de cerrado no Alto Jequitinhonha	12
Figura 20: Representação da atividade de fiar em pano de prato bordado em ponto cruz	19
Figura 21: Fiadeira	19
Figura 22: Tapetes de Berilo	19
Figura 23: Roda de fiar encontrada em residência no município de Ponto dos Volantes	20
Figura 24: Colchas tecidas e bordadas por mulheres da cidade de Minas Novas	21
Figura 25: Casal com filhos	56
Figura 26: Vaqueiro Quelé e seu neto, comunidade Lages, município de Ponto dos Volantes	56
Figura 27: Cortejo das oficinas no último dia do 27º Festivale em Grão-Mogol	86
Figura 28: Ulisses relata sua experiência de artesão	91
Figura 29: Preparação do barro para confecção das peças em cerâmica	91
Figura 30: Preparação do barro para confecção das peças em cerâmica	91
Figura 31: A argila embalada para manutenção da umidade	91
Figura 32: Aluna ceramista confeccionando peça	92
Figura 33: Boneca em fase de confecção	92
Figura 34: Moringa de seios	92
Figura 35: Aluna ceramista pintando peça	92
Figura 36: Preparação do forno para armazenamento das peças	93
Figura 37: Queima de peças em cerâmica	93

Figura 38: Queima das peças	93
Figura 39: Peças queimadas	93
Figura 40: Tamborzeiro	98
Figura 41: Igreja matriz Santo Antônio, Grão-Mogol	99
Figura 42: Igreja Nossa Senhora do Rosário, Grão-Mogol	99
Figura 43: Pintura em um dos restaurantes por ocasião do 27º Festivale	99
Figura 44: População nativa de Grão-Mogol	100
Figura 45: População nativa de Grão-Mogol	100
Figura 46: Festivaleiros em Grão-Mogol	100
Figura 47: Festivaleiros em Grão-Mogol	101
Figura 48: Velha Guarda do Festivale	101
Figura 49: Frei Chico em conversa com Crianças do Grupo de Danças da Casinha da Cultura da Comunidade Córrego da Velha, município de Araçuaí de Araçuaí	101
Figura 50: Grupo de Folia Santos Reis. Comunidade Arraial dos Crioulos, Araçuaí	106
Figura 51: Grupo de Danças da Casinha da Cultura da Comunidade Córrego da Velha, município de Araçuaí	106
Figura 52: Membro do o grupo Catopês de Bocaiúva	106
Figura 53: Grupo de danças Córrego da Velha/Araçuaí	107
Figura 54: Criança da folia de Santos Reis/Araçuaí	107
Figura 55: Criança do grupo Catopês de Bocaiúva	107
Figura 56: Participação do grupo Catopês na missa Conga presidida pelo Frei Chico	108
Figura 57: Missa Conga no 27º Festivale	108
Figura 58: Entrada do grupo Catopês na missa Conga na abertura do 27º Festivale	108
Figura 59: Abertura da noite literária	109
Figura 60: Apresentação na barraca Festivale	109
Figura 61: Apresentação da oficina Artes Circenses	109
Figura 62: Apresentação da oficina Brinquedos e Brincadeiras	110
Figura 63: Alunos da oficina de Dança Afro	110
Figura 64: Alunos da oficina de Cerâmica	110
Figura 65: Alunos da oficina de Teatro	111
Figura 66: Grupo popular Resgate “Cultural da Barra do Pontal”	111
Figura 67: Jurados do Festival da Canção Paulinho Pedra Azul	111
Figura 68: Informante Elisandra	112
Figura 69: Informantes Valdeni Cruz e Ronaldo Saturnino	114
Figura 70: Informante Terezinha Gomes Barbosa	114
Figura 71: Informante Eva Gomes Ferreira dos Santos	114
Figura 72: Informante João Alves	115
Figura 73: Informante Leonardo Batista dos Santos	115
Figura 74: Informante Zé do Balaio	115
Figura 75: Informante Braullier Pereira	116
Figura 76: Maria Emília Rodrigues dos Santos	116
Figura 77: Informantes Wagner Aparecido de Jesus e Maria Gonçalves	117
Figura 78: Feira de Artesanato Tião Artesão	117
Figura 79: Criança na Feira de Artesanato Tião Artesão	117
Figura 80: Artesão Wagner Aparecido de Jesus e consumidores	118
Figura 81: Conversa entre consumidoras e artesã	118

Figura 82: Consumidores de cerâmica utilitária	118
Figura 83: Alojamento no 27º Festivale	119
Figura 84: Entrada da 20ª Feira Nacional de Artesanato	119
Figura 85: Vista panorâmica da 20ª Feira Nacional de Artesanato	119
Figura 86: Exposição de peças em cerâmica do município de Minas Novas na 20ª Feira Nacional de Artesanato	120
Figura 87: Glória Maria Andrade, ceramista da comunidade Santana do Araçuaí	120
Figura 88: Valmir das Graças Paulino	120
Figura 89: colheres de pau	126
Figura 90: Conjunto de pratos pequenos	126
Figura 91: Panelas	126
Figura 92: Botija boneca	127
Figura 93: Botija boneca	127
Figura 94: Bois de madeira com garrafa	127
Figura 95: Divino	131
Figura 96: Divino	131
Figura 97: Divino	131
Figura 98: Nossa Senhora	132
Figura 99: Albertão ao lado de sua peça Anunciação	132
Figura 100: São Galvão	133
Figura 101: São Francisco	134
Figura 102: São Francisco	134
Figura 103: São Francisco	135
Figura 104: Camponês crucificado	137
Figura 105: Camponesa crucificada	138
Figura 106: Bêbado	138
Figura 107: Igreja Nossa Senhora do Rosário em Minas Novas	139
Figura 108: Casinhas de Minas Novas em cerâmica	139
Figura 109: Residência construída à base de barro no Vale do Jequitinhonha	139
Figura 110: Casa em madeira	140
Figura 111: Bicicleta de madeira	140
Figura 112: Seres fantásticos	140
Figura 113: Bonecas Negras de Minas Novas	150
Figura 114: Mulher com trouxa na cabeça	151
Figura 115: Índia em madeira	151
Figura 116: Noiva	152
Figura 117: Casamento	152
Figura 118: Mulher com bacia na cabeça	154
Figura 119: Mulher modelando	155
Figura 120: Mulher fazendo biscoito	155
Figura 121: Mulher fiando	156
Figura 122: Mulher com animais	156

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Ceramistas e seus aprendizes	171
Gráfico 2: Entalhadores e seus aprendizes.	171
Gráfico 3: Herança do ofício ceramista	173
Gráfico 4: Herança do ofício entalhe	173
Gráfico 5: Período de aprendizagem do ofício ceramista	174
Gráfico 6: Período de aprendizagem do entalhe	174
Gráfico 7: Ceramistas Associados e não-associados	175
Gráfico 8: Agentes presentes na divulgação do artesanato em cerâmica	176
Gráfico 9: Agentes presentes na divulgação do trabalho em madeira	177
Gráfico 10: Órgãos ou pessoas que oferecem cursos aos ceramistas	177
Gráfico 11: Órgãos ou pessoas que oferecem cursos aos entalhadores	178
Gráfico 12: Participação dos ceramistas em cursos de aperfeiçoamento.	178
Gráfico 13: Participação dos entalhadores em cursos de aperfeiçoamento	179
Gráfico 14: Contribuição dos cursos de aperfeiçoamento para os ceramistas	179
Gráfico 15: Áreas de contribuição dos cursos de aperfeiçoamento do artesanato em cerâmica	180
Gráfico 16: Áreas de contribuição dos cursos de aperfeiçoamento do artesanato em madeira	181
Gráfico 17: Tipo de artesanato consumido	191

LISTA DE MAPAS

Mapa 1: Bacia hidrográfica do Rio Jequitinhonha	14
Mapa 2: Mapa político-administrativo da região do Jequitinhonha em 1900	221
Mapa 3: Mapa político-administrativo da região do Jequitinhonha em 1920	222
Mapa 4: Mapa político-administrativo da região do Jequitinhonha em 1965	223
Mapa 5: Divisão político-administrativa da região do Jequitinhonha, por sub-regiões, em 1995.	224

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Programa Integrado de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha- 1977/1979	46
Quadro 2: Programas Especiais da CODEVALE – 1986	48
Quadro 3: Diferença entre arte, artesanato e trabalhos manuais	129

RESUMO

RAMALHO, Juliana Pereira, M.Sc. Universidade Federal de Viçosa, Junho de 2010. **Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha.** Orientadora: Sheila Maria Doula. Coorientadores: Neide Maria de Almeida Pinto e Douglas Mansur da Silva.

Este trabalho consiste no estudo do processo produtivo do artesanato em madeira e cerâmica do Vale do Jequitinhonha. Pautado na observação participante, buscou-se descrever os momentos do ofício ceramista e entalhador, considerando os movimentos de criação, transmissão do conhecimento, trocas, preservação, investigação e o papel das políticas de cultura e dos mediadores sociais na organização do artesanato no Vale do Jequitinhonha. É relevante esclarecer que todos estes movimentos estão relacionados uns com os outros e em muitos casos concentrados em um único agente ou instituição, como foi possível verificar pela pesquisa realizada em campo. Ainda que o artista na condição de criador seja considerado elemento importante no processo cultural, não se pode desconsiderar o papel que os demais mediadores e os próprios consumidores exercem na produção do artesanato, especialmente o artesanato do Vale do Jequitinhonha, que já tem uma tradição no mercado nacional e internacional, na condição de representante da cultura regional do nordeste mineiro. As cooperações e disputas dentre os diversos momentos ou agentes da produção cultural são essenciais para a revitalização e o dinamismo da vida cultural, o que pode ocorrer a partir de trocas e intercâmbios numa constante “negociação”. Os dados coletados foram analisados a partir de considerações teóricas que discutiram a relação entre arte e artesanato, bem como a inserção ou a ausência das políticas culturais no país.

ABSTRACT

RAMALHO, Juliana Pereira, M.Sc. Universidade Federal de Viçosa, June of 2010. **Modeling the life and carving art: craft Valley of Jequitinhonha.** Adviser: Sheila Maria Doula. Co-Advisers: Neide Maria de Almeida Pinto and Douglas Mansur da Silva.

This work consists of the study of the productive process of the craft in wood and ceramic of the valley of Jequitinhonha. Based in the participant observation, it was looked for to describe the occupation ceramist's moments considering the creation movements, transmission of the knowledge, changes, preservation, investigation and the function of the culture politics and of the social mediators in the organization of the craft in valley of Jequitinhonha. It is important to clear that all these movements are related with each other and in many cases in an only agent or institution. Although the artist as a creator is considered as important element in the cultural process, the function that the other mediators and the consumers exercise in the production of the craft can not be disrespected, especially the craft of the valley of Jequitinhonha, that already has a tradition in the national and international market, while representative of the regional culture of the northeast of Minas Gerais state. The cooperations and disputes between the several moments or agents of the cultural production are essential for the dynamism of the cultural life, what can happen starting from changes and exchanges in a constant bargain. The collected data were analyzed starting from theoretical considerations that they discussed the relationship between art and craft, as well as the insert or the absence of the cultural politics in the country.



Figura 1: Frei Damião. A autoria de Alberto Viana Costa, entalhador da cidade de Santo Antônio do Jacinto. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

“Arte feita com as mãos
as mesmas mãos que rezam em sacra oração

mãos que tecem que bordam que pintam
mãos que plantam e colhem o duro barro da
vida

mãos que entalham que amassam a terra
embaladas pelo som dos teares
e do canto dos pássaros

mãos lavadeiras tecedeiras
mãos de colheita e de capina

mãos de dona Isabel
mãos de Lira, de Ulisses, mãos de Zefa
mãos de Zé do Balaio, mãos de Jovita e
Noemísia
mãos de dona Jacinta, mãos de Elza Có
mãos de Dema Artesão, mãos de Zezinha

mãos que cozinham
que lutam
que transformam o sentido da vida”

Cláudio Bento.



Figura 2: Mulher ralando milho. A autoria: João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

INTRODUÇÃO

O objeto desta pesquisa, centrado no processo de desenvolvimento do artesanato em barro e madeira no Vale do Jequitinhonha, a partir dos aspectos socioeconômicos e culturais dos seus diversos momentos (processos de criação, produção, difusão e comercialização), é fruto das discussões sobre políticas culturais para o meio rural, diante do cenário nacional em que se discutem as diversas formas de desenvolvimento sustentável para as áreas rurais e os diferenciados grupos que nelas habitam.

A ideia de desenvolvimento do processo artesanal está baseada na tipologia desenvolvida por Rubim (2007 e 2008), que entende que o processo cultural se dá a partir da existência de movimentos diferenciados: criação, invenção e inovação; divulgação, transmissão e difusão; troca, intercâmbio e cooperação; preservação e conservação; análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; consumo e organização. Todos estes movimentos articulados constituem o complexo sistema cultural que vem, cada vez mais, sendo acionado como elemento de políticas governamentais, ao mesmo tempo que constitui alvo de reivindicações da sociedade civil organizada.

É relevante esclarecer que todos estes movimentos estão relacionados uns com os outros e em muitos casos concentrados em um único agente ou instituição, como foi possível verificar pela pesquisa realizada em campo. Ainda que o artista na condição de criador seja considerado elemento importante no processo cultural, não se pode desconsiderar o papel que os demais mediadores e os próprios consumidores exercem na produção do artesanato, especialmente o artesanato do Vale do Jequitinhonha, que já tem uma tradição no mercado nacional e internacional, na condição de representante da cultura regional do nordeste mineiro. As cooperações e disputas dentre os diversos momentos ou agentes da produção cultural são essenciais para a revitalização e dinamismo da vida cultural, o que pode ocorrer pelas trocas e intercâmbios numa constante “negociação”.

Esta temática se faz importante neste contexto de mudanças nas políticas públicas para o meio rural, que têm voltado suas propostas de atuação também para as outras áreas não agrícolas. O documento da Política Nacional de Assistência Técnica e Extensão Rural (Pnater) deixa claro esse interesse

em ultrapassar os aspectos agrícolas como campo de atuação, ao declarar ser seu objetivo “estimular, animar e apoiar iniciativas de desenvolvimento rural sustentável, que envolvam atividades agrícolas e não agrícolas” (PNATER, 2004, p. 9). Nesse sentido, o artesanato do Jequitinhonha, por ser uma das atividades culturais que nos últimos anos tem apresentado contribuição econômica significativa para as comunidades artesãs, merece nossa atenção sociológica e antropológica no sentido de atuação e intervenção social, principalmente por parte dos órgãos de extensão rural.

Notadamente, nos últimos dez anos as políticas públicas de cultura têm destinado maior volume de recursos para aquelas populações com as quais tradicionalmente o extensionista rural tem exercido suas atividades: trabalhadores rurais, quilombolas, ribeirinhos, assentados da reforma agrária e outros. Diante deste cenário, é necessário que os idealizadores de políticas públicas, como também os responsáveis pela sua estruturação junto às comunidades, entendam o funcionamento destas outras áreas, não apenas visando à alta competitividade e ao empreendedorismo, mas que considerem também - como no caso aqui proposto para estudo - as relações sociais, econômicas, ambientais e simbólicas, imbricadas no cotidiano em que se dará a intervenção. Nesta perspectiva, justifica-se a importância deste estudo para o trabalho de extensão rural no contexto atual de mudança de paradigmas das políticas públicas para o meio rural.

Além disto, é importante assinalar que tais transformações ocorrem num contexto amplo de fomento à economia da cultura com a elaboração de diretrizes gerais para uma Política Nacional de Cultura (PNC), que tem o intuito de propor orientações para atuação do Estado no setor cultural, utilizando a diversidade cultural brasileira como “fonte de oportunidades de geração de ocupações produtivas e de renda” (PNC, 2007, p. 13). Por estarmos inseridos em um Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, justificam-se a relevância da discussão cultural e as políticas a ela direcionadas que objetivam atender diretamente ao público dos profissionais da extensão rural, o que ainda é reforçado pela inserção deste estudo no grupo de pesquisa – Paiol¹ – centrado no estudo de políticas culturais para o meio rural.

¹ Grupo de Pesquisa sobre Cultura e Políticas Culturais no Meio Rural, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural da Universidade Federal de Viçosa (UFV), criado em

Diferentemente do projeto inicial da pesquisa, que estabelecia o estudo com artesãos residentes em três municípios do Jequitinhonha (Araçuaí, Chapada do Norte e Minas), o trabalho em campo reconduziu à composição da amostragem devido à possibilidade de se abranger maior número de artesãos provenientes de diferentes municípios do Vale do Jequitinhonha, bem como os mediadores sociais envolvidos na atividade artesanal e assim alargar a nossa visão a respeito da realidade regional.

A escolha dos informantes artesãos foi norteada pelo critério de envolvimento dos agentes no ofício de artesão e sua inserção no mercado regional, nacional e internacional. Junto a este grupo, algumas questões foram fundamentais para o desenvolvimento e problematização da investigação, as quais são descritas abaixo:

a) Como os artesãos enfrentam as imposições da modernidade (melhoria estética e durabilidade das peças artesanais; novas temáticas para produção; confecção em larga escala): aceitação, confronto ou negociação?

b) Em que etapas do processo produtivo essa relação se torna mais visível?

c) Como se dá a atuação dos mediadores sociais com os artesãos e com o mercado consumidor?

d) Como é a atuação dos mediadores sociais no processo de organização social e estruturação das políticas culturais na região?

A partir destas questões, o estudo foi pautado com o objetivo geral de descrever os momentos do ofício ceramista e entalhador e o papel das políticas de cultura e dos mediadores sociais na organização deste processo no Vale do Jequitinhonha. Tendo como base este objetivo, outros objetivos específicos foram originados, a saber:

a) Analisar a dimensão econômica e simbólica do artesanato para os artesãos;

b) Analisar as representações sobre o Jequitinhonha e seu artesanato, por parte das políticas sociais, com ênfase nas políticas de desenvolvimento regional;

c) Descrever e analisar os problemas existentes nos diversos momentos do ofício artesão em estudo;

d) Mapear os agentes, instituições e políticas e suas relações nos diversos momentos do desenvolvimento do artesanato; e

e) Analisar a relação entre produção artística dos artesãos no contato com o outro: o consumidor e os mediadores sociais.

Tendo como base metodológica a observação participante, a coleta dos dados se desenvolveu a partir de duas lógicas. Inicialmente, procurou-se observar a população pesquisada a partir das suas diversas inserções e redes sociais. A porta de acesso escolhida para a inserção neste universo artístico foram os locais de comercialização dentro e fora do Vale do Jequitinhonha, especialmente as feiras locais e regionais.

As feiras semanais, que geralmente acontecem aos sábados nas diferentes cidades do Jequitinhonha, constituem importante lócus de trocas, tanto materiais como simbólicas. Devido às complexas interações existentes neste espaço social, pudemos estabelecer aproximação com os artesãos, ao mesmo tempo em que se construía a rede de informantes que viria a compor o tecido deste trabalho.

O estabelecimento da confiança, intimidade e vivência com os participantes da pesquisa foram fundamentais para o segundo momento do trabalho, pautado no conhecimento das relações microssociais, vivenciadas pelos artesãos em seu cotidiano. Cada visita a campo realizada era mais um passaporte de autorização social concedido para adentrar o universo familiar do artesanato. Como alerta Silva (2000), no trabalho de campo, o pesquisador também se transforma em objeto de pesquisa. Da mesma forma que eu, na condição de pesquisadora, tinha o meu caderno de campo a tiracolo, os meus interlocutores debulhavam interrogações acerca da minha origem, dos meus objetivos, das representações que eu poderia construir a respeito de suas vivências, como também se interessavam pela possível existência de elementos de que eu poderia dispor para o estabelecimento das trocas. E aqui entendam trocas no sentido de amizade e também como uma pessoa que representava, mesmo sendo do Jequitinhonha, a ponte do Jequitinhonha com o externo, ou seja, a Universidade.

Este momento poderia ser descrito como uma fase de fundamental importância em que se decidiam a aceitação ou a não-aceitação das negociações em que ambas as partes – pesquisadora e informantes, cada um alternando de posição de acordo com as circunstâncias – estabeleceram entre si em que se permitiu o acesso aos códigos das subjetividades em diálogo. Neste momento, desenrolaram-se os frágeis “fios de Ariadne” (SILVA, 2000, p. 66) que nos conduziram até este momento da escrita etnográfica e, com certeza, continuará a influenciar nossas vindouras reflexões nos complexos labirintos da cultura popular do Jequitinhonha.

Cada conversa com um artesão era um universo que se abria e conduzia a outro, permitindo que adentrássemos o íntimo da vida daquelas pessoas, ao mesmo tempo que se alargavam os horizontes da pesquisa. Esta trajetória foi composta de vários encontros, em diferentes momentos, com os artesãos e mediadores culturais do Vale do Jequitinhonha.

Nem todos os artesãos visitados foram entrevistados, uma vez que optamos por estabelecer um contato mais estreito com os artesãos para execução das entrevistas. Esta postura metodológica impediu que retornássemos a todas as comunidades visitadas para complementação da entrevista com os artesãos e mediadores com quem havíamos estabelecido contato em um primeiro momento. Ainda que não tenhamos formalmente registrado seus depoimentos através das entrevistas, estas pessoas foram fundamentais para a construção das redes de informantes e também para o conhecimento dos meandros que compõem o fazer artesanal no Jequitinhonha.

O campo de pesquisa começou a ser construído no primeiro semestre de 2008, quando traçamos o objetivo de vivenciar a realidade das feiras de artesanato realizadas no Vale do Jequitinhonha. Como o intuito era estabelecer contato com o maior número de artesãos, foi definido que iniciariamos pela Feira de Artesanato que a cada ano acontece no Festivale, Festival da Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha, evento itinerante que anualmente ocorre mês de julho em uma diferente cidade do Jequitinhonha.

Naquele ano de 2008, o Festival aconteceria em Capelinha. Para chegarmos até aquela cidade, incluímos em nossa logística outras cidades do Jequitinhonha, também conhecidas pela sua expressividade artesanal. E assim visitamos alguns postos de vendas à beira da estrada como também as feiras semanais. Nestes lugares, conversamos com artesãos que vendiam o fruto de seu próprio trabalho; outros que assumiam a condição de atravessadores e sobreviviam revendendo a mercadoria alheia; e, ainda, aqueles artesãos que encaravam o artesanato como um mecanismo de satisfação pessoal e não como meio de sobrevivência financeira. Estas pessoas são artesãos e artesãs de diferentes faixas etárias, desde crianças até senhores aposentados, que, de uma forma ou de outra, estão envolvidos em entalhar ou modelar algum elemento da natureza conforme o formato que a imaginação lhes permite ou que a tradição lhes orienta.

É relevante salientar que nos postos de vendas mais informais, como as feiras livres locais e as barracas à beira das estradas, as peças artesanais se misturam a outros produtos oferecidos pelo mercado local, como aqueles oriundos da agricultura familiar e os produtos industrializados, como as vasilhas de plástico e alumínio, advindos de outras regiões do país. Não existe ali uma preocupação com a disposição estética das peças, tal como pudemos observar nas lojas especializadas em arte e artesanato. Nestas feiras, muitas vezes, as peças se encontram de maneira amontoada, expostas ao chão ou em



Figura 3: Aposentado confeccionando colher de pau à beira da BR 367. Pesquisa de campo, Pasmado, julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 4: Criança da comunidade de Pasmado (Itaobim) revendendo peça de argila à beira da BR 367. Pesquisa de campo, Pasmado, julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

estruturas de madeira que até mesmo dificultam sua visualização pelo consumidor, como revela a Figura 5. Ou seja, a disposição do artesanato segue a mesma organização dos demais produtos locais que visam a atender à necessidade da comunidade local,



Figura 5: Banca de artesanato no mercado municipal de Minas Novas. Pesquisa de campo, Minas Novas, julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

como a farinha disposta ao lado em sacos de algodão ou como as bananas que fazem companhia ao requeijão e ao mel. Neste cenário, nem sempre conseguimos ter contato com o artesão, autor das peças, caso de Minas Novas, em que pudemos apenas apreciar as peças expostas em uma banca no mercado municipal (Figura 5).



Figura 6: Transporte de feirantes rurais do município de Minas Novas. Pesquisa de campo, Minas Novas, julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

De acordo com um comerciante da banca vizinha na qual se comercializava verduras e legumes, o artesão ceramista nem sempre comparecia aos sábados, pois morava na zona rural e o acesso à cidade muitas vezes era impossibilitado. Assim, as peças ficavam armazenadas no mercado municipal em “total segurança”, apesar de não existir ali nenhum responsável pela vigilância.



Figura 7: Conversa entre artesã e consumidora local no mercado municipal durante feira de sábado em Capelinha. Pesquisa de campo, Capelinha, julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

A venda do artesanato na feira local desmistifica a ideia de que os produtos artesanais figurativos do Jequitinhonha não encontram aceitação no mercado local, o qual ficaria restrito apenas ao consumo de peças utilitárias, como defende Mattos



Figura 8: Loja da Associação dos Artesãos de Araçuaí. Pesquisa de campo, Araçuaí, julho de 2008. Fonte Juliana Pereira Ramalho.

(2001).

Pudemos

presenciar

nestes

espaços a família produtora do artesanato. Ou seja, o consumidor que frequentar estes espaços terá a oportunidade de presenciar não só o produto exposto como participar do processo de confecção de uma peça, como pude experimentar nos fundos da loja de artesanato de Araçuaí (Figura 8).

No entanto, apesar da organização destas lojas, a sua estrutura ainda é muito simples, diferente das lojas dos grandes centros como Belo Horizonte em que a peça emoldurada por uma vitrine, iluminada artificialmente, aguça a sensibilidade consumista do cliente, transformando-a em objeto de desejo.

Além das feiras locais, foram visitadas duas feiras regionais dentro do Vale do Jequitinhonha e outras duas feiras artesanais realizadas em Belo Horizonte, nas quais também houve participação dos artesãos jequitinhonhenses, na condição de expositores de suas peças. As feiras regionais foram, respectivamente, a “Feira de Artesanato Noemisa Batista” (Figuras 9 a 11), em 2008, na cidade de Capelinha, durante o 26º Festival;

e a “Feira de Artesanato Tião Artesão” (Figuras 12 e 13), em 2009, sediada na cidade de Grão-Mogol, no 27º Festival. Estas duas feiras foram essenciais para realização da pesquisa junto aos artesãos e aos mediadores sociais. As experiências vivenciadas nestes momentos são descritas no capítulo 5. Entre uma feira e outra, também foi



Figura 9: Maria Gonçalves Pereira, ceramista da cidade de Minas Novas. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Noemisa Batista” no 26º FESTIVALE, Capelinha, julho de 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 10: Tamborzeiro e entalhador da cidade de Chapada do Norte. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Noemisa Batista” no 26º FESTIVALE, Capelinha, julho de 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 11: Peças de cerâmica da artesã Elizete Pereira da Silva, ceramista da cidade de Capelinha. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Noemisa Batista” durante o 26º Festival, Capelinha, julho de 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Figuras 12 e 13), em 2009, sediada na cidade de Grão-Mogol, no 27º Festival. Estas duas feiras foram essenciais para realização da pesquisa junto aos artesãos e aos mediadores sociais. As experiências vivenciadas nestes momentos são descritas no capítulo 5. Entre uma feira e outra, também foi

possível frequentarmos algumas residências em que pudemos partilhar experiências e informações sobre o modo de vida e fazer artesanal. Uma destas residências foi a casa do artesão ceramista conhecido por todos como Mestre Ulisses. Mestre Ulisses, com toda sua simpatia e boa retórica, tem sua história com o barro confundida com a militância política e cultural no Vale do Jequitinhonha, na década de 70. Justificando suas peças, Ulisses esclarece que sua missão é denunciar a exploração a que o camponês do Jequitinhonha está submetido. O primeiro contato com Ulisses aconteceu em julho de 2008, quando foi possível participarmos da sua oficina de cerâmica, por ocasião do 26º Festivale. Em janeiro de 2009, visitamos sua residência, onde pudemos gravar seu depoimento e conhecer de modo mais íntimo seu “cantinho de criação”. Os encontros com Ulisses ainda aconteceram em outros momentos fora do Jequitinhonha, como ocorreu no mês de maio de 2009, quando pudemos acompanhar a 10ª Feira de Artesanato do Vale do Jequitinhonha na UFMG (Figura14).



Figura 12: Zé do Balaio, entalhador da cidade de Almenara. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 13: Leonardo Batista dos Santos (no primeiro plano), ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 14: Mestre Ulisses ao centro ladeado pelos seus aprendizes (ceramistas do município de Itinga). Pesquisa de campo na 10ª Feira de Artesanato do Vale do Jequitinhonha na UFMG, Belo Horizonte, maio de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Nesta feira, encontramos não apenas com Ulisses, mas também com outros artesãos que fizeram parte desta pesquisa. O mesmo ocorreu no mês de novembro de 2009 na 20ª Feira Nacional de Artesanato promovida pela Expominas, em Belo Horizonte. A participação nas feiras externas ao

Jequitinhonha foi importante no sentido de possibilitar nosso contato com o grande público consumidor do artesanato do Jequitinhonha, bem como acompanhar o encontro dos artesãos com este público.

Estas idas e vindas possibilitaram a construção do corpo de participantes que compõe esta pesquisa. Foram entrevistados vinte e um artesãos de diferentes cidades do Vale do Jequitinhonha, sete mediadores sociais e vinte consumidores de diversas localidades do país (Tabelas 1, 2 3, em anexo).

Os dados coletados foram analisados a partir das considerações teóricas de Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Nestor García Canclini e Octavio Paz, que discutiram a difícil relação entre arte e artesanato, bem como o papel e os significados da prática artesanal no mundo contemporâneo. Além deles, autores brasileiros como Antonio Canellas Rubim, Lia Calabre e Isaura Botelho apresentaram contribuições importantes para a melhor compreensão das políticas culturais no país.

Vale ressaltar, finalmente, que, além da pesquisa de campo e da pesquisa bibliográfica, foi realizada também uma pesquisa documental, cujos resultados estão presentes no capítulo 2, sendo que documentos importantes da Codevale² foram encontrados na Fundação João Pinheiro, em Belo Horizonte.

² Codevale – Comissão de Desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha.

1.O VALE DO JEQUITINHONHA E SUAS HISTÓRIAS

Minha Vó que me contou...
Contou que os canoieiros cortavam esse rio pra cima e pra baixo.
Os pescadores dormiam cansados ao sol, nos barcos.
As filhinhas dos pescadores brincavam na praça, de mãos dadas,
Cantavam cantigas de sol e de água.
Falavam de beijos e abraços.
Em sonho os pescadores sorriam.
As meninas cantavam tão alto que até no sonho dos pescadores
boiavam suas palavras.
(Meninos de Araçuaí)



Figura 15: Vale do Jequitinhonha no período da seca. Pesquisa de campo, julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

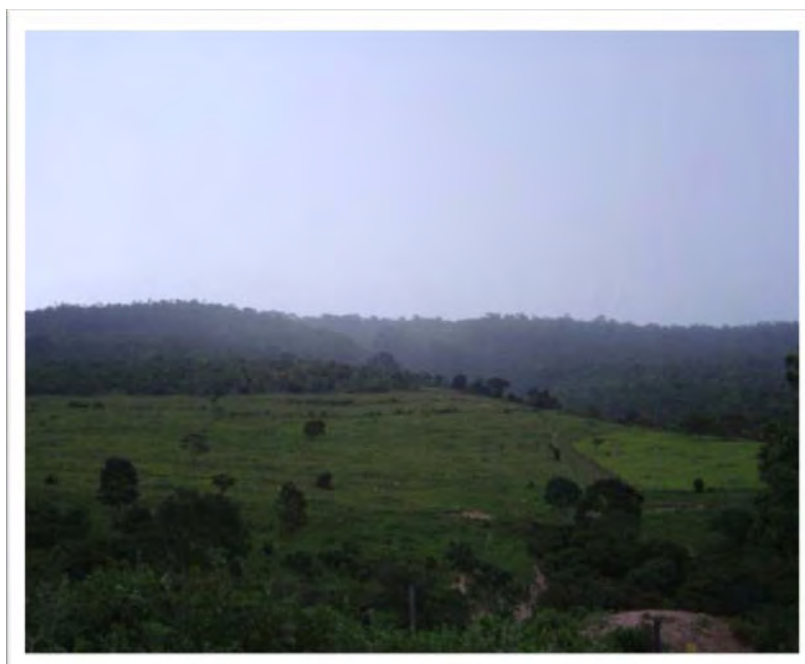


Figura 16: Vale do Jequitinhonha no período chuvoso. Pesquisa de campo, dezembro de 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

1.1 - O VALE DO JEQUITINHONHA E SEU POVOAMENTO

O que hoje conhecemos como Vale do Jequitinhonha tem sua constituição histórica marcada por diferentes fases, assim como também são diferentes os processos de desenvolvimento econômico e as relações que manteve com os centros econômicos circunvizinhos. Isto nos leva a afirmar que dentro do Vale do Jequitinhonha existem diferentes vales, a começar por suas metamorfoses na paisagem, contrastando o verde “dos tempos das águas” com as ramificações da caatinga do “período das secas”, como evidenciam as figuras de abertura deste capítulo.

Habitado em seus primórdios por diferentes tribos indígenas (maxacali, makuni, nakarene, naminikim, tupinikim, tocoiós, aranã, imburu, katiguçu, xá e outros)³, o Vale do Jequitinhonha tem sua denominação originada da linguística indígena dos botocudos (denominação genérica das diversas tribos que habitaram a região). Reza a lenda que a indagação: - *no jequi (armadilha para captura de peixes) tem onha? (peixe encontrado na região do Jequitinhonha)*



Figura 17: Rio Jequitinhonha. Fonte: Márcio Gomes da Silva.



Figura 18: Forno de biscoito abandonado no Vale do Jequitinhonha. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 19: Vegetação de cerrado no Alto Jequitinhonha. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

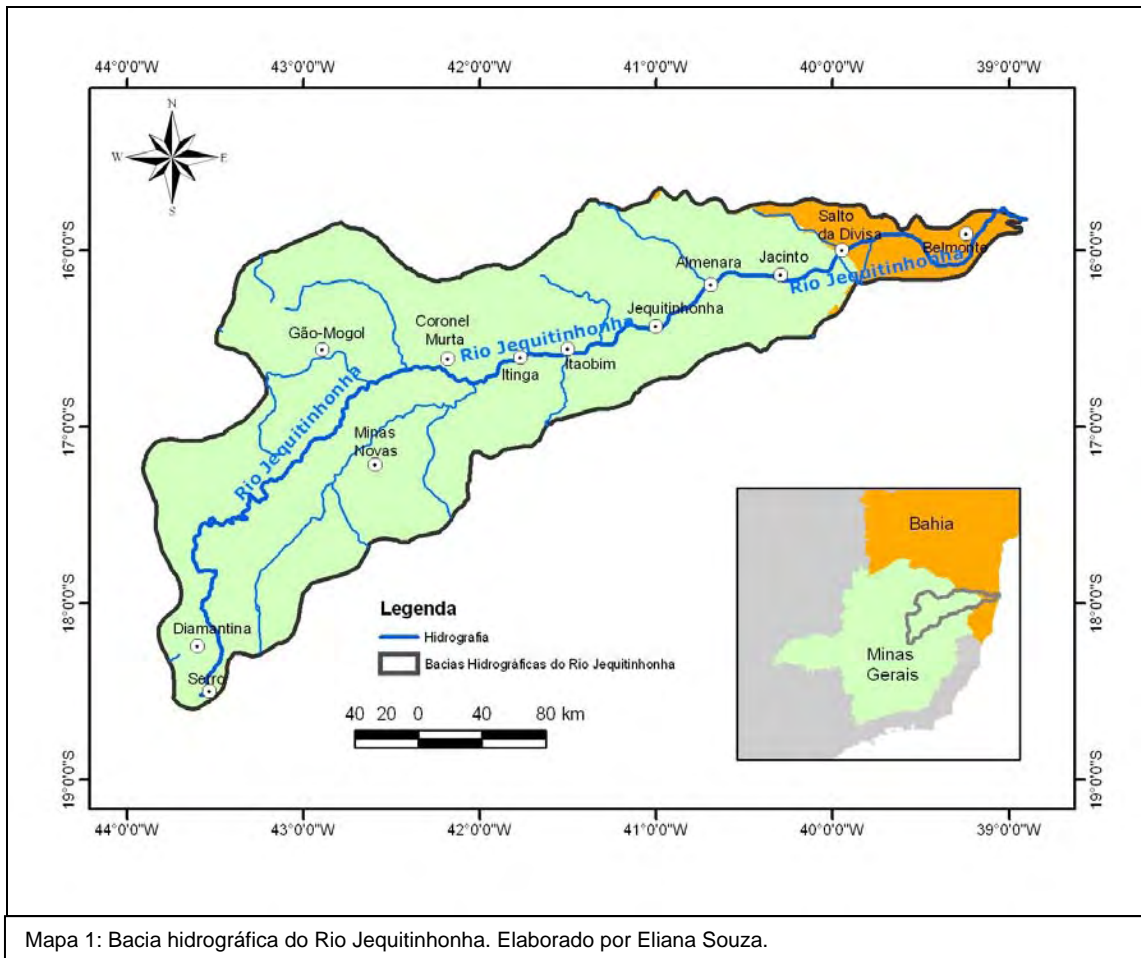
³ Cedefes apud Ribeiro (1993).

resultou em *Jequitinhonha*⁴, denominação do rio que nasce na serra do Espinhaço, em Pedra Redonda, município do Serro-MG. Ainda sobre a etimologia da palavra Jequitinhonha, Santiago (2004) explica que para entender o seu significado é necessário decompor a palavra Jequitinhonha em

jiqui-itá-hy-nhonha. Onde jiqui é jequi, armadilha para pegar peixes, ou "covo afunilado tecido de taquaras, o qual, cheio de iscas se lança no rio com o fim de se apanhar peixes vivos". O nome jequi, por sua vez, vem i-ique-i - "o em que se entra". Itá é partícula designativa de plural, que transforma jequi em jequis. Hy, que se pronuncia aspirado, mais para "ri" que para "i", significa rio, e nhonha é sumir. Logo Jequitinhonha é o rio em que os jequis somem, por estarem pesados com os peixes capturados. Esse significado concorda com a etimologia popular que formou o híbrido no jequi tem onha, onde onha é peixe, logo no jequi tem peixe (SANTIAGO, 2004 apud www.Onhas.com.br).

O Jequitinhonha percorre 1.086 km, 888 km em Minas e 198 km na Bahia, ou 181 léguas, das quais 103 são navegáveis, desaguando em Belmonte, no sul da Bahia, como afirma Guerreiro (2009). O Mapa 1 destaca o percurso do rio Jequitinhonha nos estados de Minas Gerais e Bahia, sendo que na parte baiana o rio também recebe o nome de Rio Grande de Belo Monte.

⁴ De acordo com César Moreno (2001), o Rio Jequitinhonha recebeu diversos nomes até chegar ao atual: Massangano, Rio das Pedras, Rio da Areia, Jequitinhonha do Campo, Jequitinhonha das Matas, Rio Encantado, Rio Grande, Giquiteon, Jequie-tinhong, Patixá, Yikitinhonha, Gacutinhonha, Igiquitinhonha, Gequitinhonha, Giquitinhonha, Jacutinhonha, Jiquitinhonha, Rio Grande de Belmonte e, por fim, Jequitinhonha.



O processo de colonização do Vale do Jequitinhonha inicia-se ainda no século XVI com expedições que partiram da Bahia e adentraram Minas Gerais em busca de riquezas minerais. Estes primeiros exploradores, apesar de não terem sucesso, deixaram conhecimentos preliminares acerca da região. No fim do século XVII e início do século XVIII, há registros das primeiras fazendas de gado que se instalaram nas redondezas do que, posteriormente, seriam as cidades de Salinas e Rio Pardo. Esta frente de povoamento se dá a partir do sertão do São Francisco, que se expande para o noroeste do Jequitinhonha, tendo como atividade, além da pecuária, o garimpo⁵.

⁵ De acordo com Velloso & Matos (1998), a terminologia garimpeiro tem origem na palavra “grimpa”, que quer designar “o ponto mais alto; cocuruto, crista do relevo” (p. 76), onde os garimpeiros (trabalhadores clandestinos) se escondiam. O garimpo, portanto, era a parte ilegal da atividade minerária.

Para povoar tão vasto território, os detentores de sua concessão mandavam escravos seus e colonos lusitanos a estabelecer fazendas de lavoura e de criação em lugares apropriados, por ventura acompanhados de padres encarregados da catechese do gentio (NEVES, 1908, apud RIBEIRO, 1993, p. 32).

A intensificação do povoamento da região ocorreu, sobretudo, a partir da segunda frente de colonização advinda da parte sul da província de Minas Gerais, que resultou na descoberta do ouro e diamantes na região do Serro, por volta de 1720. Posteriormente, houve uma terceira onda de colonização com a instalação de postos militares ao longo do rio Jequitinhonha, os quais tinham o intuito de vigiar e impedir o acesso às minas. Estes postos militares deram origem a alguns povoados no baixo Jequitinhonha que tiveram seu desenvolvimento econômico intensificado com a instalação das fazendas de criação bovina para corte.

Mas voltemos ao momento de exploração aurífera do Jequitinhonha. De acordo com Ribeiro (1993) e Mattos (2001), a segunda onda de povoamento da região ocorreu entre os séculos XVII e XIX. As cidades resultantes desta época conheceram um rápido crescimento econômico, seguido de estagnação econômica, como analisa Porto (2007).

Esta tese de estagnação econômica é contestada por alguns estudiosos. Ricardo Ribeiro (1993), ao criticar essa postura analítica, assegura que ela advém de uma avaliação que toma como ponto de análise uma dinâmica externa ao Jequitinhonha, desconsiderando a movimentação da economia local. O autor continua argumentando que, de modo geral, os trabalhos que analisam os camponeses do Jequitinhonha não consideram sua inserção no mercado de consumo, o qual entende ser um mercado incompleto, daí a percepção de que não havia na região um dinamismo econômico. Quando fala em mercado incompleto, o autor esclarece que este conceito diz respeito a um mercado em que os preços são definidos pelas condições locais, e as relações de trocas ainda são baseadas em vínculos personalizados, algo muito comum no Jequitinhonha. Em estudo sobre as relações de trocas no Mercado Municipal de Araçuaí, Servilha (2008) identificou estes meandros de trocas mercantis com diversos outros tipos de trocas - trocas materiais e simbólicas - que o autor considera fundamentais para a reprodução das relações

socioeconômicas e culturais locais. Estas especificidades econômicas do Jequitinhonha servem para nos alertar que, ao analisar as questões econômicas e os parâmetros de desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, é necessário considerar a complexidade e as sutilezas econômicas e sociais desenvolvidas pelas várias comunidades camponesas ao longo de sua história.

Retomando a discussão a respeito do povoamento do Jequitinhonha, Porto (2007) assegura que o grande número de pessoas no século XVIII na região promoveu a constituição de pequenos povoados urbanos em um período de tempo relativamente curto. Estes núcleos urbanos perpetuam até os dias atuais como sedes de muitos municípios. A formação destes pequenos centros próximos à região mineradora foi importante para fomentar o interesse da coroa portuguesa em aumentar o seu controle sobre as áreas mineradoras.

Velloso e Matos (1998), ao estudarem a rede de cidades⁶ do Vale do Jequitinhonha nos séculos XVIII e XIX, afirmam que o Jequitinhonha no período aurífero em Minas Gerais ocupou uma posição geográfica importante para o escoamento das riquezas minerais para o exterior. Além disso, foi uma região facilitadora do contrabando dos diamantes e ouro. A esse respeito os autores argumentam:

O contrabando responsável pela abertura de caminhos das Minas para outras regiões da Capitania processava-se de maneira intensa pelos rios (a exemplo do rio São Francisco), pois estes apresentavam grandes dificuldades de fiscalização. Entre estas dificuldades é possível destacar aquelas que se relacionam ao silêncio deste tipo de transporte, bem como à rapidez e pouca necessidade de víveres para se fazer a jornada (que podia ser executada por apenas 2 ou 3 pessoas comandando uma canoa) (VELLOSO e MATTOS, 1998, p. 82).

Estas características atraíam a atenção da coroa, o que ocasionou a criação de vilas e do distrito diamantino com o objetivo de recolher os tributos e impor a ordem. Uma destas vilas foi o Serro, localizada no alto Jequitinhonha, elevada à categoria de Vila do Príncipe por volta de 1714 e que “tinha seu

⁶ Os autores explicam que o conceito de rede de cidades visa a designar as conexões espaciais tendo em vista especialmente o sistema de comunicações (VELLOSO e MATOS, 1998).

acesso dificultado pelo relevo movimentado e grande distância em relação à região central da Capitania” (*idem*, p. 76). Geralda Soares⁷, em entrevista concedida à pesquisadora em 2005, remete aos empecilhos criados pela coroa para dificultar o acesso à região do Vale do Jequitinhonha:

Essa região aqui, Jequitinhonha, Mucuri, Rio Doce, o São Mateus, uma parte aí que vai pro Rio era uma região tampão durante a colônia. Porque não interessava ao rei de Portugal ter gente participando das minas. Então eles proibiam a abertura de estradas daqui pro litoral e do litoral pras minas. Então fecharam essa região. Isso aqui virou então uma região isolada de muita mata, era mata Atlântica (Geralda Soares, 2005. In: RAMALHO, 2006, p. 78).

Além disso, foram tomadas outras medidas de regulamentação das áreas mineradoras, como, por exemplo, a instalação de postos militares no início do século XIX. Estes postos militares, além de domesticar os indígenas, tinham o intuito de impedir o garimpo no rio Jequitinhonha e dificultar o contrabando de ouro e diamantes da região de Diamantina. Contudo, estas circunstâncias não impediram que os núcleos populacionais continuassem se desenvolvendo e se articulando interna e externamente. Ribeiro (1993) e Mattos (2001) consideram que a instalação dos postos militares constituiu a segunda frente de colonização do Jequitinhonha. Eles promoveram o povoamento no sentido Porto Seguro-Rio Jequitinhonha, dando origem a cidades como São Miguel (Jequitinhonha), Vigia (Almenara), Água Branca (Joaíma) e Salto Grande (Salto da Divisa)⁸.

As trocas comerciais entre as localidades e litoral, extremamente lucrativas para os tropeiros e comerciantes, mantiveram-se não obstante as interdições da metrópole. A coroa entendia, por razões óbvias, ser o comércio um dos principais meios nos quais se processava o contrabando. Outro fator fundamental para essa continuidade estava relacionado aos preços alcançados pelos produtos na região das minas, muito superiores aos praticados nas outras áreas

⁷ Geralda Soares é educadora e indigenista, natural de Santana do Araçuaí, mas reside atualmente na cidade de Araçuaí, Vale do Jequitinhonha.

⁸ Ver Ribeiro (1993).

da Colônia, tendo no ouro em pó a sua moeda corrente (VELLOSO; MATOS, 1998, p. 77).

Estas cidades funcionavam como entrepostos comerciais ligando as cidades de intensa mineração, como Serro, Diamantina e Minas Novas, ao sudoeste baiano por meio da bacia dos rios Pardo e Gavião e a margem direita do São Francisco, além de manterem o elo comercial dentro do próprio Jequitinhonha. No alto e médio Jequitinhonha, neste período, tínhamos as cidades de Araçuaí, Berilo, Itacambira e Rio Pardo, que desempenhavam esta função de entreposto comercial. Por elas passavam os tropeiros levando a riqueza do sertão e trazendo as novidades do restante da colônia, o que marcou o imaginário da população local. Lira Marques, artesã ceramista e pesquisadora da cultura regional, da cidade de Araçuaí, em conversa sobre sua história de vida, relata:

Naquela época não tinha estrada, o meio de transporte era por canoa e por tropa. Então, eu inda alcancei as canoas aqui na beira do rio, todas bonitas. Eles levavam mercadoria de canoa até a cidade de Belmonte, levava e trazia mercadoria. E as tropas ia daqui por Diamantina. As vezes levava pessoas ricas da Diamantina. Iam de cavalo. E as canoas iam daqui até a Bahia. Levava e trazia mercadoria. Igual, depois veio o trem. O trem ia até a Bahia também. Mas o meio de transporte mesmo, naquela época, era a canoa e as tropas (Lira Marques, 2005. In: RAMALHO, 2006, p. 61-62).

“Os tempos dos tropeiros e canoeiros” constituíram não apenas objeto de pesquisa acadêmica, mas ainda representam ricas fontes de inspiração para as cirandas que embalam o jingado jequitinhonhês do corpo de muitos foliões até os dias de hoje. Assim, nas cantigas de domínio popular, registradas pelo coral Trovadores do Vale, em comunidades rurais do município de Araçuaí, encontramos referências ao transporte e comercialização centrados na figura do canoeiro que remete ao período histórico acima mencionado, como podemos ver no beira-mar intitulado *Canoeiro*:

Canoeiro, canoeiro
Quê que trouxe na canoa?
Trouxe ouro, trouxe prata

Trouxe muita coisa boa.

Quem não me conhece chora
Miquelina ei
Que fará quem me quer bem,
Miquelina.

Sou negociante, sou principiante
Comprador de ouro e de diamante
Tanto eu compro ouro,
Como eu compro gado
Não te dou dinheiro
Que eu não tenho trocado
(Canoeiro. In: Coral Trovadores do Vale.
Araçuaí)

O declínio aurífero no fim do século XVIII trouxe modificações para a vida econômica da região e também propiciou o movimento da população do alto para outras áreas como o médio e baixo Jequitinhonha. Especialmente na região de Minas Novas, o ouro foi substituído pelo cultivo do algodão, que se destacou como um dos melhores da colônia, perdendo em qualidade apenas para o algodão cultivado em Pernambuco. O cultivo do algodão foi influenciado, especialmente, pela exportação da matéria-prima para alimentação das nascentes indústrias têxteis inglesas. Ribeiro (1993) afirma haver registros de compra direta desta matéria-prima por ingleses e franceses que aumentavam os lucros de suas empresas com base na manufatura do algodão brasileiro. Por outro lado, o algodão também servia para atender ao mercado local no processo de confecção de tecidos e cobertas, os quais podiam até mesmo ser exportados (RIBEIRO, 1993). A



Figura 20: Representação da atividade de fiar em pano de prato bordado em ponto cruz. O bordado é da cidade de Turmalina. Pesquisa de campo na 10ª Feira de artesanato do Vale do Jequitinhonha na UFMG, Belo Horizonte, maio de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 21: Fiadeira. Autoria: João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Noemisa Batista" durante o 26º Festival, Capelinha julho de 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 22: Tapetes de Berilo. Pesquisa de campo na 10ª Feira de Artesanato do Vale do Jequitinhonha na UFMG, Belo Horizonte, maio de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Figura 20 mostra o autorretrato de uma tecelã, não identificada, da cidade de Turmalina, representada em bordado de pano de prato.

Os benefícios locais advindos da produção algodoeira causaram a admiração de alguns viajantes que por lá passaram, como Saint-Hilaire (1975), que afirmou serem os negros de Minas Novas mais bem vestidos do que em outros lugares, o que era possibilitado pela produção caseira dos tecidos e baixo custo do algodão. De acordo com Porto,

Esta nova atividade, por sua vez, será responsável por uma expansão do povoamento para áreas anteriormente não abrangidas pela mineração, pois o algodão será produzido também em menor escala em regiões do Médio Jequitinhonha. É importante ressaltar, ainda, que o cultivo deste vegetal não se dá (ao contrário do que ocorre com os produtos coloniais de maior destaque na exportação) tendo por base grandes fazendas monocultoras, mas unidades territoriais de médio e pequeno porte, dedicadas também à produção para subsistência e com uso de mão de obra familiar ou contando com um número reduzido de escravos” (PORTO, 2007, p. 69).

Além da expressividade econômica que o algodão trouxe para a região, a atividade também serviu para criar alguns códigos culturais regionais, especialmente para as mulheres (Figura 21). A aprendizagem da atividade de tecer serviu, por muito tempo, como uma forma de identificar o momento em que a moça estaria preparada para o rito do casamento. É comum, até os dias atuais, ouvir, entre as mulheres mais idosas, os relatos de confecção de seus enxovais para o casamento. De acordo com estas mulheres, tecer seu próprio cobertor, transformar o algodão em tecido, era uma das atividades exigidas das moças para se tornarem aptas ao casamento⁹. Estes vestígios da memória local denotam, portanto, que esta atividade era praticada especialmente pelo sexo feminino, que mantém até os dias atuais a tradição das mulheres tecelãs



Figura 23: Roda de fiar encontrada em residência no município de Ponto dos Volantes. Pesquisa de Campo, Ponto dos Volantes, janeiro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

⁹ Ver Ramalho (2006).

preservando o ofício nos mesmos moldes artesanais do período colonial. A Figura 21 é emblemática desta memória. Vê-se que é uma mulher quem transforma o algodão em linha, uma das primeiras fases da cadeia produtiva da tecelagem em algodão. Apesar das diferentes cidades jequitinhonhasas (Figuras 22 e 24), que mantêm vivo o ofício tecelão, destaca-se o município de Berilo (Figura 22), como polo desta arte no Jequitinhonha¹⁰.



Figura 24: Colchas tecidas e bordadas por mulheres da cidade de Minas Novas. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Com a decadência da exportação do algodão, devido à concorrência internacional com o algodão norte-americano, a atividade, no Jequitinhonha, entrou em decadência e passou a predominar a agricultura de subsistência com base na mão de obra familiar e criação de gado, o que compreende o fim do século XIX e meados do XX. É justamente este o período caracterizado pelo processo de estagnação de que falávamos acima. Estagnação esta que Porto (2007) entende como resultante da abertura de novas vias de transporte no Vale e também do aumento de produção para consumo interno na região da Bahia, o que limitou o fornecimento de produtos alimentícios oriundos do Jequitinhonha para a região baiana. Apesar desta tese de estagnação, Ribeiro (1993) demonstra as iniciativas de industrialização implantadas no Jequitinhonha, contestando desta maneira o discurso da imobilidade econômica da região nesse período:

No último quarto do século XIX, Diamantina dava início a um processo de industrialização: em 1876, foi inaugurada naquela cidade a fábrica de tecidos de Biribiri com 20 teares e no ano seguinte a de S. Roberto, em Gouveia e uma década depois era também criada a fábrica de Santa Bárbara (...). Também no médio Jequitinhonha, tentou-se o incremento de uma indústria têxtil na localidade de Bom Jesus da Água Fria (no então distrito de Itinga), cuja fábrica foi inaugurada em 1881 com 60 teares e empregando 27 operários (RIBEIRO, 1993, 42).

¹⁰ A este respeito consultar OLIVEIRA, Ana Paula Silva. Memórias de Tecelãs: Saberes, Sensibilidades e lembranças de Artesãs Mineiras. In: Anais do VII Seminário Internacional Fazendo Gênero, 2006, Florianópolis.

Outra evidência que pode ser usada para contestar a ideia de estagnação no século XIX é a existência de fazendas que concentravam mão de obra escrava. Estas fazendas, de acordo com Ribeiro (1993), denunciam o dinamismo da economia local do Jequitinhonha, pois, caso contrário, esta população escrava já teria sido vendida para outras regiões, uma vez que a importação de escravos havia sido proibida em 1850, e o preço do escravo, no mercado brasileiro, atingia valor elevado.

Quanto à agricultura camponesa, assinala Ribeiro (1993), a produção local continuou a se desenvolver e a ser consumida regionalmente até por volta de 1950, quando o Vale foi integrado por meio de estradas ao restante do país. Isso facilitou o acesso a produtos industrializados e também a outros produtos agrícolas de diferentes regiões que passaram a concorrer com os regionais.

Fato que tem como consequência não apenas o declínio da produção camponesa – sendo um exemplo a queda na produção de rapadura e açúcar artesanal não apenas para a comercialização, mas também para a alimentação nas próprias unidades produtoras, que passam a preferir o uso do açúcar industrializado – mas também o aumento dos padrões de consumo e da necessidade de renda monetária dos produtores rurais. O que transforma o trabalho fora das unidades camponesas, e principalmente a migração temporária em alternativas cada vez mais atraentes, e mesmo, em alguns casos, fundamentais para a sobrevivência da comunidade camponesa (PORTO, 2007, p. 79).

De acordo com Porto (2007), a prática da agricultura de subsistência no século XX veio atrelada a outras consequências como a migração temporária, ou permanente, de uma parte da família para regiões próximas, como o Vale do Mucuri (Teófilo - Otoni) e, posteriormente, para os grandes centros urbanos onde se desenvolvia a construção civil: São Paulo, Belo Horizonte e outros. E, atualmente, para as regiões de produção agrícola monocultora como São Paulo, Mato Grosso e Goiás.

Há que se salientar também que o mercado interno abastecido pelos produtores da região garantiu ainda mais dinamicidade aos caminhos já abertos em meados do século XVIII, ao mesmo tempo que forçou a abertura de novas rotas, como afirmam Velloso e Matos (1998), reestruturando a rede de

idades já existente. Dentre estas novas cidades, temos como exemplo Pedra Azul, Águas Vermelhas (atual Padre Paraíso), Medina, São João do Paraíso e Comercinho, que já eram entrecortadas por caminhos que se constituíam em rotas, especialmente dos migrantes oriundos da Bahia, que buscavam terras para a agropecuária. A expansão desta rede urbana, ao mesmo tempo em que destruía a Mata Atlântica, característica da paisagem do baixo Jequitinhonha, promovia a dizimação da população indígena existente na região¹¹. Alargavam-se assim as fronteiras do Jequitinhonha em direção à Philadelphia (atual Teófilo Otoni), importante polo comercial nos dias atuais, principalmente com o médio e baixo Jequitinhonha. Além da fertilidade das terras desta parte da região Jequitinhonhesa, que atraía tanto os moradores do alto Jequitinhonha como os do sudoeste da Bahia, a expansão do cacau no sul da Bahia foi outro fator de povoamento, responsável por alavancar a criação de gado de corte para abastecimento do mercado baiano e do norte mineiro.

Nesse sentido, Araçuaí, Jequitinhonha, Pedra Azul e Salto da Divisa comparecem na rede de lugares como área de importância estratégica, em face da função que passaram a desempenhar na pecuária de corte e no florescente comércio entre Minas e Bahia, envolvendo gêneros alimentícios e tecidos, entre outros produtos. [...] De outra parte, Grão Mogol (e Cristália) perdia expressão, enquanto Itacambira caminhava para a mesma tendência, provavelmente devido aos acessos difíceis a estas localidades e à posição deslocada em relação aos eixos de circulação mais dinâmicos que emergiam (VELLOSO E MATOS, 1998, p. 84).

Uma característica desta fase de povoamento do Jequitinhonha no século XIX é o predomínio das grandes fazendas baseadas na agregação e no poder local do fazendeiro, principalmente na região dos antigos quartéis já mencionados. Faz-se necessário, no entanto, ressaltar que isto não significa que as pequenas unidades produtoras neste período não tenham existido. Ribeiro (2003) afirma que os pequenos agricultores ficaram sombreados pelas grandes fazendas. Este sombreamento decorreu do fato de os pequenos produtores procurarem a fertilidade das terras para abrir suas lavouras e não a propriedade da terra, o que possibilitou um silêncio histórico a respeito da sua

¹¹ A respeito da dizimação indígena na região ver Moreno (2001).

existência, uma vez que não há fontes que comprovem a existência destes personagens naquele período. Em muitos casos, estes pequenos proprietários foram expulsos de suas propriedades em função do esgotamento da fertilidade do solo e também como consequência da dominação dos grandes fazendeiros, que os empurravam para outros domínios.

Nas palavras de Ribeiro (2003), a fazenda, muitas vezes, “instalava-se sobre terras expropriadas ou adquiridas a posseiros, que seguiam adiante numa sucessão de derrubadas/ plantio/ expropriação/ empastamento/ afazendamento” (RIBEIRO, 2003, p. 3). Para consolidação deste processo foi de fundamental importância a política agrária baseada na privatização de terras e a fertilidade associada ao colônio¹² que foram fundamentais para fixar a lógica da fazenda com o sistema de agregação ou agrego¹³.

O agrego no baixo Jequitinhonha teve como base comum a exploração da terra para lavouras, praticada especialmente pelos empregados das fazendas (os agregados), com longos intervalos entre um cultivo e outro. Estes últimos praticavam especialmente as lavouras de tocos¹⁴. O agregado, na concepção de Ribeiro (2003), foi marcado pela complexidade: não tinha terra, mas tinha produção autônoma. Para muitos lavradores, era mais vantajoso, até os anos de 1960, serem agregados ao invés de terem sua própria propriedade. Isto porque além de receberem a proteção de algum fazendeiro, recebiam também ofertas, ainda que esporádicas, de trabalho, e, o que é mais importante, poderiam mudar o local de sua lavoura, o que uma pequena propriedade não permitiria. Isto não quer dizer que não tenham existido ao lado

¹²O colônio alimentava o dobro ou o triplo de cabeças de boi quando comparado com outro tipo de gramínea, segundo informações de Ribeiro (2003).

¹³ Ribeiro (2003) afirma que o sistema de agregação do Vale do Jequitinhonha é um sistema que desapareceu por volta do final do século XX. Alguns dos fatores que ocasionaram esta decadência foi a substituição do poder dos fazendeiros pela universalização da política municipal. Além disso, o esgotamento dos recursos naturais impediu a mobilidade espacial dos agregados que necessitavam de grande quantidade de terras para continuarem a intercalar o repouso da terra com a produção das lavouras. Pode-se juntar a isto a mudança das leis trabalhistas para o campo. A extinção do agrego não significa, portanto, o fim de relações de reciprocidade e lembranças das relações de agrego.

¹⁴ As lavouras de tocos, segundo Ribeiro (apud ASSIS *et al.* 2004), é um sistema de plantio em que se utiliza o manejo de queimadas que ajudam no aumento da fertilidade do solo. As queimadas são utilizadas até a diminuição da fertilidade quando aquela terra é abandonada e outra passa a ser utilizada para a produção.

dos agregados os pequenos produtores, os chamados “independentes”¹⁵, os quais não dependiam da produção fora de seus sítios para sustento das famílias. Estes produtores utilizavam a mão de obra familiar e praticavam a comercialização dos excedentes da produção. É nesta camada social que surgiam os chamados tropeiros e comerciantes. Ribeiro (1993) esclarece que os tropeiros constituíam as principais vias de transporte tanto para os camponeses como para os fazendeiros, ligando-os até os centros comerciais vizinhos ou às estações ferroviárias mais próximas. Os tropeiros monopolizavam não só o comércio de grãos como também as relações sociais entre as comunidades locais e o seu exterior. Isto, segundo Ribeiro (1993), possibilitava que estes tropeiros/comerciantes, em alguns casos, se tornassem lideranças locais importantes.

Outra vertente deste contexto histórico que merece atenção diz respeito à relação do agrego com as comunidades indígenas existentes na região. Marcada pela forte presença indígena, o baixo Jequitinhonha foi palco de frequentes conflitos pela disputa da terra entre colonos e indígenas, deixando vestígios destes confrontos na memória coletiva. A respeito destes conflitos, comenta Geralda Soares em conversa com a pesquisadora em 2005:

O índio ele é o quê? Ele era o guerreiro altivo dono da terra, lutador, defendendo os povos, né? Fazendo aliança com os outros povos, combatendo aqui e ali. De repente ele vira escravo. Primeiro não. Primeiro ele fica como inimigo do Estado, porque a guerra foi oficializada. O que era resistência antes foi oficializada como uma guerra. De escravo, ele vira agregado da fazenda, né? Então ele vai essa gradação aí, essa transfiguração. Ele passa de guerreiro, inimigo do Estado, escravo, agregado, vaqueiro, num é? É ... artesão, trabalhador sem terra, doméstica, morador aqui nas periferias. Agora esse povo num sobreviveu assim tão em vão, tão mansamente, né? Questão de terras aqui, questão de latifúndio aqui foi muito violenta, a própria ocupação foi no tiro mesmo né? Então esse povo ele, eu acho que ele aprendeu a resistir. A resistência foi essa aí (Geralda Soares, entrevista, 2005).

¹⁵ Conceito de Amaral (1998 apud RIBEIRO, 1993, p. 53).

Muitos índios sob a condição de refugiados procuravam algum fazendeiro para protegê-los. Proteção esta, salienta Ribeiro (2003), que podia ser entendida como empréstimo de moradia em troca de trabalhos nas roças e serviços gratuitos. Por outro lado, a agregação esteve associada à migração e à inclusão. Como os lavadores necessitavam de grande espaço de terras para cultivo, com a escassez dos recursos naturais, fazia-se necessária a migração. A inclusão diz respeito às terras de posseiros que podiam ser incluídas nas fazendas, e a condição de posseiro era substituída pela de agregado.

Na fazenda produzia-se o necessário para manutenção dos fazendeiros e agregados, ou seja, a fazenda era policultora com diferentes graus de campesinação, desde vaqueiros, empreiteiros, gerentes e agregados, que extraíam da fazenda seu sustento. Além disso, argumenta Ribeiro (2003), a fazenda era o centro do poder local. Internamente, o fazendeiro dispunha do poder de conceder terras, agrego, proteção e justiça dentro de seus limites de propriedade. E externamente, o poder do fazendeiro se manifestava na política, como uma extensão do seu poder pessoal,

cada cidade era comandada por um chefe político, fazendeiro forte: Joáima, Jequitinhonha, Salto da Divisa, Pedra Azul... A característica principal desse poder era seu localismo: restrito ao município, controlador de áreas pequenas e, curiosamente, pouco dependente de outros poderes maiores (RIBEIRO, 2003, p. 8).

A concentração do poder do fazendeiro entrou em declínio por volta de 1950-1970 quando o mercado nacional foi unificado a partir da revolução verde na agricultura, e o poder municipal perdeu especificidade ao subordinar-se a esferas políticas externas e mais amplas.

1.2. O JEQUITINHONHA E A MIGRAÇÃO

Meu Tempo aqui afundado,
meu fundo sem garantia,
tanta terra no meu vale
e lavrador sem ter valia
(Gonzaga Medeiros)

A segunda metade do século XX é considerada por estudiosos do Jequitinhonha, como se refere Porto (2007), o período de maior expansão das relações capitalistas na região, o que se deve à maior atuação do Estado através de sua autarquia, a Codevale (Comissão de Desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha), criada em 1964.

O modelo de desenvolvimento para a região, por ser uma área predominantemente rural, baseou-se na agricultura, dentro de uma concepção de desenvolvimento nacional idealizada no período militar. No entanto, os estudos atuais vêm mostrando o fracasso desse modelo implantado na região, bem como as consequências que a população local sofre até os dias atuais. Uma destas consequências é a migração.

Apesar de a migração ser um fenômeno iniciado ainda no século XIX, foi em meados do século XX que ocorreu sua intensificação. No século XIX, argumenta Ribeiro (1993), era comum a saída de pessoas do Jequitinhonha para as plantações de café de São Paulo e Espírito Santo, o que causava a insatisfação de fazendeiros locais.

Os chapadeiros ou cacaieiros de que fala Wagner Ribeiro (1966, p. 189), trabalhadores das redondezas de Minas Novas, que se dirigiam tanto para a região de Teófilo Otoni, como para os cafezais de São Paulo, em longas caminhadas, cuja finalidade era a de empreitadas para as roças e trabalhos de lavoura, parecem ser os precursores da migração temporária no Jequitinhonha. Com as mesmas características, o fenômeno é assinalado também na região de Salinas, onde os migrantes recebiam a denominação de são-pauleiros, se dirigindo no início deste século para aquela província, a partir do terminal rodoviário de Montes Claros, que alcançavam através de longas jornadas a pé (LISBOA, 1992, apud RIBEIRO, 1993, p. 52-53).

Se para alguns a migração era sinônimo de falta, no caso dos fazendeiros era falta de mão de obra local, e para aqueles que migravam ou migram ela tem outra lógica. Estudiosos como Botelho (1999) e Maia (2004) assinalam que a migração, em muitos casos, é uma forma que possibilita ao migrante buscar no trecho¹⁶ (destino do migrante) as possibilidades de manutenção da condição de camponês em seu lugar de origem (Vale do Jequitinhonha). Maia (2004) afirma:

A expansão da economia de mercado no Vale, principalmente a partir do processo de modernização da agricultura, em consequência dos incentivos estatais para o reflorestamento, pecuária, cafeicultura, construção de estradas de rodagens, associada à má distribuição de chuvas na região e ao constante enfraquecimento do solo, conduziram as famílias camponesas, através dos homens adultos, a novas estratégias de reprodução social. Estas estratégias se traduziram na combinação da agricultura de subsistência com trocas de mercado, baseadas em formas tradicionais de cooperação e redes de solidariedade, tecidas em princípios de confiança, respeito, consideração, obrigações e doações, construídas e reconstruídas dentro e fora da comunidade camponesa (MAIA, 2004, P. 20).

A migração, neste sentido, se torna uma situação complexa uma vez que retira os camponeses de suas terras para que a permanência nela seja possível. Ribeiro e Galizoni (1998) assinalam que os filhos homens, quando atingem determinada faixa etária, decidem partir de vez para o trecho. Apesar de não romperem os laços com a família, não fazem mais o trânsito de ida e volta, deixam de ser migrantes e também lavradores. Eles engrossam as filas de trabalhadores volantes, operários urbanos, subempregados. Essa população que sai e não retorna ao Jequitinhonha é denominada pelos autores como população de “sobra”, que não tem mais espaço na terra. São, na concepção de Ribeiro e Galizoni (1998), filhos de pequenos proprietários que não têm mais condição de ter a terra repartida e, portanto, há uma seleção por um ou dois filhos para herdar a terra, ainda que todos os outros formalmente continuem sendo herdeiros. “Porém é um herdeiro impossível: é um fazendeiro do ar. É só por produzirem diaristas para São Paulo que essas comunidades continuam a reproduzir agricultores familiares” (RIBEIRO E GALIZONI, 1998, p.

¹⁶ Os conceitos de trecho e lugar são discutidos por Maia (2004).

1490-1491). Em outros casos, a migração se torna uma maneira de construir uma poupança, seja ela para a realização de um casamento, construção de uma casa ou outro investimento que exija maior expressão financeira.

Como alerta Servilha (2008), também são muito comuns no Jequitinhonha as migrações não sazonais. A motivação desta saída reside na busca por melhores empregos e oportunidades não encontradas na região

e a oportunidade de continuação de estudos (principalmente a nível universitário). A Universidade Federal de Viçosa, entre outras, recebe todos os anos estudantes oriundos da região. A cidade de Teófilo Otoni e Montes Claros são as mais procuradas pelos interessados em concluir os estudos (SERVILHA, 2008, p. 56).

Dentro desta categoria de migrantes, inclui-se a própria pesquisadora. Há que se atentar que vêm ocorrendo investimentos na área educacional com a proposta de impedir a continuidade deste tipo de migração. Um exemplo é a criação da Universidade Federal do Vale do Jequitinhonha e Mucuri e dos recentes Ifets – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, com campi inaugurados em Salinas, Araçuaí e outro em andamento na cidade de Almenara, que objetivam impedir que os jovens, especialmente, saiam de seus lugares de origem em busca de qualificação.

Porém há que se esclarecer que a saída de pessoas do Jequitinhonha, mesmo que temporária, não perde a sua intensidade, ao contrário, ganha dimensões geográficas maiores. Recentemente, entre os últimos dez e quinze anos, tem aumentado o número de jovens homens e mulheres do Vale do Jequitinhonha que vão para o exterior. A maioria destas pessoas sai ilegalmente do país e tem como destino Portugal e Estados Unidos. As mulheres geralmente trabalham como empregadas domésticas ou babás, e os homens em fazendas, como caseiros, jardineiros, garçons etc. Esse é um fenômeno recente, ainda não estudado pelos pesquisadores do Jequitinhonha e que merece nossa atenção, uma vez que pode causar um grande impacto social e cultural, dado que a maioria destes migrantes não tem uma experiência de migração interna ou até mesmo de vivência em cidades de médio e grande

porte. É comum ouvir entre estas pessoas relatos de maus tratos devido ao preconceito para com os imigrantes. A temporada de permanência destas pessoas no exterior é relativamente curta, dura entre quatro e cinco anos, quando eles conseguem pagar os custos da viagem e retornar com alguma reserva financeira para o Vale. Estas pessoas geralmente investem o dinheiro obtido no exterior em compra de gado, terra e até mesmo no meio urbano no setor de comércio. Muitos destes imigrantes conseguem retornar ao Vale e refazer o caminho da imigração para o exterior novamente. Outros, devido a experiências não muito agradáveis, ficam apenas com uma única viagem de retirante e não mais retornam ao exterior.

A partir deste panorama, uma questão pode ser construída: realmente existe uma população que sobra no Vale do Jequitinhonha ou é o Estado que tem falhado nas suas tentativas de desenvolvimento para a região? É população que sobra ou é o emprego que falta?

Os projetos desenvolvimentistas implantados na região muito pouco ou nada fizeram para a grande maioria da população, que é a mais interessada nas políticas públicas de desenvolvimento para o Jequitinhonha. Mattos (2001) analisa que os pequenos produtores rurais do Vale, perante os programas de desenvolvimento instituídos no período militar, ficaram restritos às ações assistencialistas, como distribuição de cestas de alimentação, melhoria no serviço de saúde, educação, estradas, alguns equipamentos comunitários, apesar de não deixarem de acompanhar algumas atividades dos programas, como participação nas reuniões e atividades de assistência técnica. Se no passado estes grandes projetos excluíram parte da população, na atualidade, a realidade não se modificou muito. Um projeto ainda idealizado na década de 50, mas que só em 2005 teve seu licenciamento para a operação, foi a UHE de Irapé, cujo nome oficial é Usina Presidente Juscelino Kubitscheck, localizada no alto Jequitinhonha. A implantação da usina tem sido denunciada por causar sérios danos à população atingida.

Costa (2009), em pesquisa sobre a comunidade de Peixe Cru, uma das comunidades no município de Turmalina atingida pela construção da Usina Hidrelétrica de Irapé, denuncia que muitas daquelas pessoas, além de perderem suas referências culturais, também perderam algumas das suas fontes de geração de renda, como, por exemplo, o garimpo praticado no rio

Jequitinhonha, e ao mesmo tempo, tiveram a atividade da agricultura prejudicada. As terras que foram entregues à população atingida apresentam problemas de fertilidade e escassez de água, o que dificulta ainda mais a prática da agricultura, uma vez que é necessária a correção química do solo para que ele se torne agricultável. A água se tornou naquele local outro problema. Se antes as pessoas tinham acesso à água a poucos metros, agora ficaram distantes quilômetros, o que gera altos custos devido à grande quantidade de energia que se gasta para manutenção da bomba que leva a água até a comunidade. Além disso, ressalta o autor, “existem várias residências próximas da usina que ainda não foram contempladas com a energia elétrica gerada por Irapé” (COSTA, 2009, p. 15-16). Não é finalidade deste trabalho aprofundar estas questões, mas elas devem ser colocadas para que sirvam de reflexão no processo de construção de políticas públicas que venham beneficiar a população regional e o país. No caso da Comunidade de Peixe Cru, Costa (2009) alerta que muitas pessoas venderam as terras recebidas como indenização e migraram devido às dificuldades de se manterem na condição de agricultores familiares. Alguns empreendimentos desenvolvidos na região, ao invés de promoverem a permanência das pessoas em seu “lugar”, acabam por aumentar ainda mais a sua saída para o “trecho”, como dizem no próprio Jequitinhonha.

No entanto, por meio da observação realizada durante esta pesquisa, pudemos constatar que a própria população busca criar alternativas a esta situação. Uma destas alternativas se encontra na esfera cultural, especificamente no artesanato que, se implementado como política pública para o meio rural, pode vir a ser uma alternativa à migração para muitas famílias, tendo em vista que a migração não é um fenômeno apenas masculino, de predominância juvenil, como também afeta a população feminina. Há que se esclarecer que a migração é uma opção a que se recorre por falta de alternativas. É comum ouvir relatos de migrantes em relação às dificuldades e insatisfação em permanecer longe da família e do lugar de origem. Esta característica migrante da região, aliada a fatores naturais como a escassez de chuva em determinados períodos do ano, acaba por criar uma representação negativa acerca do Vale do Jequitinhonha.

Porto (2007), ao estudar práticas mágicas e religiosas em uma cidade do Jequitinhonha, chama a atenção para estas representações construídas não só a nível nacional, como também estadual, e as implicações que estas imagens acarretam na definição de temas de pesquisa considerados “legítimos” de abordar nos diversos estudos sobre a região. De acordo com a autora, quando se fala de Minas Gerais como expressão da força interior da nação brasileira, o Jequitinhonha não possui papel relevante. “As imagens dele veiculadas pela mídia e que povoam o imaginário mineiro e brasileiro são de uma região definida pela carência: carência de desenvolvimento, de educação, de condições de saúde e até mesmo de história” (PORTO, 2007, p. 60). É como se o Vale do Jequitinhonha tivesse para Minas Gerais a mesma representação que o Nordeste tem para o Brasil: símbolo do atraso em que predominam a ignorância e a força dos coronéis locais. Este tipo de representação cria negativamente um Vale do Jequitinhonha deslocado no tempo, preso a um passado contra o qual se deve lutar para permitir a chegada do progresso e do capitalismo modernizante. Essa imagem é disseminada principalmente pela mídia. Têm sido frequentes nas redes de maior popularidade séries jornalísticas com a temática da pobreza do Jequitinhonha. Quando fazíamos a pesquisa de campo para este trabalho, pudemos acompanhar duas séries concomitantes com esse tipo de interpretação.

Em uma série de reportagens exibida pelo SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), em fevereiro de 2009, intitulada “Jequitinhonha – infância à venda”, cenas de prostituição infantil com depoimentos de mulheres de maridos migrantes mantêm não só a imagem do “Vale das mulheres de maridos vivos”, mas também a imagem de “Vale dos Órfãos”, em que crianças vivem a carência de afeto e de recursos materiais, como conclui o repórter. Em outra série denominada “Jequitinhonha, o Vale dos Esquecidos”, também exibida em fevereiro de 2009, pela Record, o Jequitinhonha é retratado pelo aspecto da negatividade: um lugar de esquecidos.

Assim como nas reportagens exibidas pelo SBT, as cenas veiculadas pela Record produzem um jogo de imagens que entrecruzam a pobreza social com aspectos das manifestações culturais. Na fala do repórter, assim o Jequitinhonha é descrito:

Vale do Jequitinhonha, o tempo passou devagar, os casarões de Diamantina são o que sobrou da época em que a região era rica, o rio era um dos caminhos por onde subiam as pessoas e as mercadorias. Quando o diamante acabou muita gente foi embora, e o Vale ficou à espera de um desenvolvimento que não aconteceu. No Jequitinhonha, a pobreza é outra tradição que passa de pai para filho (RECORD, Jequitinhonha, o Vale dos Esquecidos, fevereiro de 2009).

Apesar de amplamente difundida, esta imagem tem suas raízes em uma época muito recente. De acordo com Ricardo Ribeiro (1993) e Porto (2007), a valoração negativa do Jequitinhonha, bem como sua “unificação” como região portadora de características específicas, tem sua gênese a partir da década de 1960. Mesmo após o auge do período aurífero, o Jequitinhonha foi descrito pelos viajantes que por lá passaram como região próspera, distante da concepção de região miserável. Como exemplificação, Porto (2007) lembra a passagem da descrição de Saint-Hilaire, o qual afirma:

Cheguei finalmente a Vila do Fanado, depois de viajar um espaço de três léguas pelo território de quatro paróquias. Deveria ter sido outrora muito abundante em ouro esse afastado rincão, para que aí se fundasse tão grande número de povoações em uma extensão de território tão pequena. Entretanto, desde que a agricultura substituiu nessa região as explorações minerais, tudo teve naturalmente que tomar novo aspecto. O cultivo da terra estabelece uma igualdade de fortuna que não poderia, absolutamente, ser o resultado aventureiro dos mineradores. Não há no termo de Minas Novas tantas pessoas ricas como em muitas outras partes da província; mas também existe aí menos miséria. Não se veem, em absoluto, como em torno de Vila Rica, povoações quase abandonadas, e fazendas caindo em ruínas. Os colonos vestem-se aí com tecidos muito grosseiros; mas não trazem a roupa em farrapos, e como os panos de algodão são aqui muito baratos, e grande número de habitantes fabricam-nos em sua própria casa, os próprios negros andam mais bem vestidos do que em outros lugares (apud PORTO, 2007, p. 61).

Outros viajantes, como Pohl, afirmam, em relação à Vila do Fanado (atual Minas Novas), que ela se configurava entre as melhores cidades brasileiras. Sobre este mesmo período, Ribeiro (1993) analisa que internamente a região era definida a partir do orgulho sertanejo, enquanto externamente não havia um discurso, por parte das autoridades políticas

estaduais e nacionais, que fosse negativo ou positivo e fizesse alusão à região como “específica”. A ausência desse discurso político não significa, por sua vez, que não havia uma representatividade política do Jequitinhonha a nível nacional. Porto (2007) afirma: “é importante ressaltar que, desde o período do Império, a região possui parlamentares no nível provincial/estadual e nacional, predominantemente governistas” (p. 62). Essa ausência discursiva ocorre porque até 1950 a região era entendida como pertencente ao Norte/Nordeste de Minas Gerais, e somente após este período o Vale do Jequitinhonha passou a ser representado, especialmente pelos órgãos estatais, como “unificado” e “distinto” das áreas limítrofes, constituindo para os políticos regionais uma forma de angariar recursos externos com a problemática da pobreza regional (ver em anexo os Mapas 2, 3, 4, e 5, que fazem a representação gráfica da constituição dos municípios que compõem atualmente o Vale do Jequitinhonha).

Fundamental neste processo será o período do governo de Juscelino Kubtscheck (que lembre-se, era de Diamantina, início do Vale), quando o então presidente, em resposta à exclusão da região da área da Sudene, cria o Grupo de Trabalho do Vale do Jequitinhonha (que, contudo não alcança maiores êxitos)(PORTO, 2007, p. 62).

Com o fracasso do Grupo de Trabalho do Vale do Jequitinhonha mencionado acima, é proposta pelo deputado Murilo Badaró a criação da Codevale, em 1964, que será responsável por oficializar uma nova identidade para o Jequitinhonha. Identidade esta que será disseminada pela mídia e sofrerá crescimento gradativo de negatividade: região mais carente de Minas (1960), área problema (1970), até alcançar o status de “Vale da Miséria” (1980). Esta imagem legitima a atuação dos órgãos governamentais e também dos não governamentais, como as ONGs, no sentido de minimizar as consequências da pobreza e ampliar as relações capitalistas na região como única forma de “salvação do Jequitinhonha”, como se pode observar no programa de desenvolvimento da Codevale que abordaremos no próximo capítulo.

Além disso, a imagem do Jequitinhonha, representativa do atraso, terá consequências, de acordo com Porto (2007), na delimitação dos temas e também nas abordagens dos trabalhos acadêmicos realizados sobre a região.

Do ponto de vista antropológico, duas são as alternativas mais comuns: ou a análise é centrada nas questões camponesas, processo produtivo, distribuição de terras, problemas para os camponeses da implantação do modelo modernizante, estratégias de reprodução da forma de vida camponesa - ou nas manifestações artísticas e culturais – como festas católicas de santo, artesanato, músicas. Principalmente neste segundo caso há uma tendência a tentar “recuperar” a imagem do Vale através de uma valorização romântica de suas “riquezas culturais”, apesar das precárias condições de vida da população (PORTO, 2007, p. 64).

Estas análises, na concepção da autora, têm duas perspectivas. A primeira está relacionada com a noção de falta, mesmo que seja para questioná-la, demonstrando a dinâmica do modo de vida camponês. A segunda alternativa diz respeito a uma visão romântica da região que tenta recuperar a sua imagem salientando as riquezas culturais. Estas posturas são identificadas por Porto (2007) como problemáticas, uma vez que tendem a mostrar a diferença como distância temporal e por dificultarem o diálogo com os sujeitos da pesquisa. Primeiramente por definir os temas previamente e segundo por parecer “não haver opção além daquelas em que ressalta uma radical negatividade ou uma romântica positividade da forma de vida e compreensão do mundo dos moradores locais” (PORTO, 2007, p. 64). A autora afirma ainda que os estudos econômicos e sociológicos, que adotam como base a perspectiva das regiões desenvolvidas, analisam o Jequitinhonha a partir dos processos de depressão e estagnação econômica, o que muitas vezes é realizado por agências públicas que têm como objetivo a elaboração de projetos de modernização para a região. Há que se chamar atenção para estudos recentes que tentam trazer uma nova perspectiva para o estudo econômico do Jequitinhonha. Um destes estudos refere-se à pesquisa de Servilha (2008), já citado acima, que, por meio de uma abordagem da antropologia econômica, chama atenção para outros aspectos das relações de troca que fazem parte das transações econômicas e que, na nossa concepção,

deveriam ser considerados pelos idealizadores de projetos de desenvolvimento para o Jequitinhonha.

Porto (2007) argumenta ainda que os estudos, quando se referem à área cultural - festas, músicas, crendices populares, artesanato - trazem um discurso agonístico, de que estas manifestações são resquícios do passado, prestes a desaparecer. Entretanto, reflexões como as de Mascelani (2008) trazem uma nova perspectiva de análise para o estudo sobre o artesanato de comunidades rurais do Jequitinhonha. Ao buscar a constituição da tradição de fazer bonecas de cerâmica no Vale, a autora afirma ser esta uma atividade recente, o que resulta de ações de órgãos externos ao Jequitinhonha, sinalizando para a dinamicidade da cultura e da tradição local. Estudos como o de Servilha (2008) e Mascelani (2008) indicam novos caminhos que fogem das análises polarizadas entre a visão romântica e negativista denunciada por Porto (2007); aliás, o próprio trabalho dessa autora, ao contextualizar práticas de feitiçaria no Jequitinhonha, o faz numa perspectiva de inserção destas práticas num contexto local em diálogo com o entorno, fugindo da noção caricatural do Jequitinhonha isento ou mesmo avesso às influências contemporâneas e estagnado no tempo.

2. ATUAÇÃO DO ESTADO NO VALE DO JEQUITINHONHA NO SÉCULO XX

Atualmente, o Vale do Jequitinhonha tem atraído a atenção de diversos pesquisadores como objeto de estudo. Estes pesquisadores têm feito uma crítica às representações acerca do Jequitinhonha na condição de “Vale da Miséria” e “Vale da Fome”, veiculadas pela mídia nacional e que povoam o imaginário do restante da população brasileira em relação à região.

No entanto, se a veiculação destas representações é recente, sua construção remonta ao século XX e ocorre a partir de uma lógica externa à região, contrastando, por sua vez, com uma representação local assentada na imagem do orgulho sertanejo. Como revela o discurso de Leopoldo Pereira (1911 apud RIBEIRO, 1993) sobre o Vale do Jequitinhonha:

Sim, o que nos agrada é o sertão, onde vivemos tão despreocupados, tão livres, tão naturalmente. Eu tenho pena dessas flores destioladas da civilização a mirrar-se a desfalecer de anemia e esgotamento nervoso dos prazeres da cidade, sem conhecer um pouco da vida nobre e forte que nos dá a natureza. (...) Que nos pode dar melhor ideia da superioridade física do homem que o sertanejo torrado pelo sol, capaz de arrastar todas as intempéries e vigoroso o bastante para fazer a pé uma caminhada de dez a doze léguas por dia? (...) Como é triste pensar que havemos de perder tudo isso, não é? Mas infelizmente é a civilização e não o pitoresco quem dá força à sociedade e ao país. Venha, pois, a civilização com seu cortejo de cousas más, venham o espartilho e o monóculo, venham o cheiro de carvão de pedra e o silvo brutal da locomotiva que espantará as pacatas emas das chapadas. Os nossos descendentes ouvirão contar do nosso tempo e terão dó de nós, pobres diabos, cuja vida se passou quase na barbárie. Eles, porém, não serão tão livres e altivos como nós outros, e nem terão a rija musculatura de seus avós (PEREIRA, 1911 apud RIBEIRO, 1993, p. 79).

Embora romântica e idealizada, a previsão feita por Pereira (1911) em relação aos seus descendentes parece ter se concretizado, pois a valorização do modo de vida local, “tendo o homem rural do Vale como referência cultural importante”, em meados do século XX, passou a ser vista como empecilho ao desenvolvimento regional, e que, portanto, deveria ser eliminada. O “orgulho sertanejo” foi substituído pelo discurso da miséria. E aqueles que antes eram

considerados “ricos” de vitalidade, de “musculatura rija”, “altivos” e “livres” passariam a ser categorizados como órfãos de desenvolvimento, da mão progressista do Estado. Esta categorização ficou a cargo de estudiosos e políticos, que, priorizando uma lógica econômica externa aos mecanismos locais de produção, definiram o Vale do Jequitinhonha como uma região estagnada, devido, afirma Ribeiro (2007), a seus baixos indicadores socioeconômicos: volume de produção, participação percentual no Produto Interno Bruto (PIB) do estado, especialização na agropecuária, taxas de crescimento econômico, percentual de alfabetizados, relação entre número de tratores disponíveis e área cultivada e alto percentual de população rural. Estes critérios possibilitaram que o Vale do Jequitinhonha fosse considerado a região mais carente de Minas, como define o primeiro diagnóstico realizado pela Codevale em 1967: “O Vale do Jequitinhonha é uma das regiões mais pobres de todo o Estado, apesar das possibilidades em recursos naturais que apresenta” (CODEVALE, 1967, p. 66 apud RIBEIRO, 1993, p. 81). Essa representação ganhou dimensões maiores em 1970, adquirindo a região o status de bolsão de pobreza: “a região VII [Vale do Jequitinhonha] é caracterizada como “área problema” em Minas Gerais, bolsão de pobreza do Estado mineiro” (CODEVALE, 1978, p. 4 apud RIBEIRO, 1993, p. 81). Posteriormente, na década de 80, o Jequitinhonha deixou de ser a região mais pobre de Minas Gerais e passou a ser do país:

A região do Vale do Jequitinhonha, que congregava, em 1980, 922 430 habitantes em seus 52 municípios, é considerada um dos maiores bolsões de pobreza absoluta e relativa do país e vem sofrendo, em anos recentes, maior penetração do capitalismo, com transformações em sua estrutura produtiva, que se refletem claramente no comportamento das variáveis demográficas e de empregos, ou seja: - a região perdeu, ao longo da última década, um total aproximado de 200 mil pessoas; internamente o fluxo migratório é no sentido rural-urbano; todos os municípios perderam população rural em termos relativos e absolutos na última década; as mudanças na ocupação e no emprego materializaram-se principalmente nas áreas onde se processam maiores transformações na estrutura produtiva, principalmente através da cafeicultura e do reflorestamento (CODEVALE, 1983, p. 83).

Outro diagnóstico realizado pela Codevale em 1986 reforçava a imagem de pobreza do Jequitinhonha em relação ao país: “a característica mais marcante da região é sua pobreza absoluta, podendo ser considerada uma das áreas mais críticas do País quanto a esse aspecto” (CODEVALE, 1986, p. 38).

A respeito das representações sobre o Vale do Jequitinhonha como espaço de ausências, escreve Ribeiro (2007):

As descrições de miséria rural na região são chocantes, pois o “Vale” exportaria força de trabalho em consequência de uma pobreza rural desesperada: as mulheres de Araçuaí chorariam a ausência perpétua de seus maridos vivos, os lavradores de Berilo consumiriam uma água podre com seus animais de serviço, os rapazes de Minas Novas – os poucos que não migram – desfrutariam a vida à custa das aposentadorias dos seus sofridos avós (RIBEIRO, 2007, p. 32).

Este discurso ganhou cada vez mais força à medida que vias de acesso que ligavam o Jequitinhonha ao país foram construídas, como aponta Ribeiro (1993). Essa articulação fez com que se diagnosticasse a região a partir da perspectiva modernizante que caracterizava o restante do país. Todos estes discursos, de acordo com Porto (2007), “eliminaram definitivamente a possibilidade de mobilização da ideia de orgulho sertanejo” (PORTO, 2007, p. 63). No entanto, estudos recentes, (RAMALHO; DOULA *et al.*, 2010), vêm revelando que estas representações de carência e miséria estão sendo refutadas por discursos contra-hegemônicos provenientes de grupos sociais minoritários do Jequitinhonha, como foi o caso do jornal Geraes na década de 80 e a representação estética de alguns artesãos ceramistas, exemplificado por João Alves, da cidade de Taiobeiras, que faz uma releitura do Jequitinhonha, no sentido de valorização do modo de vida local, o que poderia ser entendido como uma forma de recuperar aquele discurso sertanejo que Ribeiro (1993) identificou no início do século XX. Ribeiro (2007) nos alerta:

Essa imagem de pobreza há muitos anos ganha adeptos, faz sucesso, emociona o público. E, ao longo do tempo, produziu três resultados. Primeiro, convenceu os brasileiros de que o lavrador do Jequitinhonha é um pobre coitado, que viveria na miséria e no favor, vegetando na ignorância, sobrevivendo graças à mão generosa do Estado. Segundo, fortaleceu

clientelismos de todos os tipos ao oferecer argumentos sempre novos aos mediadores políticos que exploram a imagem da pobreza e produzem tantas falas enganosas sobre o “sofrido Vale”. Esses agentes sabem, e muito bem, capturar em benefício próprio uma história em que os cidadãos estão ausentes. Terceiro, justificou conduzir para a região grandes projetos empresariais, e esta certamente foi a consequência mais séria, pois o discurso da ausência – de produção, renda e, principalmente, de cidadãos – não gerou apenas compaixão ou solidariedade: estimulou, também bons negócios. O raciocínio segue uma lógica: a região estagnada só prospera com novos investimentos; mas, dada a incapacidade desses pobres para tomar iniciativas e o atraso histórico dos seus sistemas produtivos, é mais racional resolver os problemas econômicos estimulando investimentos que venham de fora da região sob a forma de grandes empreendimentos, evidentemente financiados a longo prazo por dinheiro público emprestado a taxas de juros muito baixas (RIBEIRO, 2007, p. 32).

O terceiro e último ponto a que se refere Ribeiro (2007) foi arquitetado a partir órgãos estatais criados especialmente para atender o objetivo de mudar a estrutura local que inviabilizava o progresso na região bem como garantir o acesso e o sucesso dos grandes investimentos no Vale.

Assim, em 1960, o Presidente Juscelino Kubitschek, político da região do Jequitinhonha, atendendo pedidos de deputados do Vale, criou o Grupo de Trabalho do Vale do Jequitinhonha, sob o decreto n. 47.788 de 10/01/60, como forma de compensar a sua exclusão da área de cobertura da Sudene (Ribeiro, 1993). O Grupo de Trabalho tinha a função de “estudar a economia da região e propor as medidas necessárias ao seu desenvolvimento” (JARDIM BRANDÃO, 1974, p. 61, apud RIBEIRO, 1993, p. 90). Devido a dificuldades financeiras, o Grupo não teve vida longa, sendo substituído pela Codevale, segundo a Lei Constitucional n. 12, de 06 de outubro de 1964¹⁷.

Pode-se destacar como objetivos da Codevale: formular estratégias de desenvolvimento a serem implantadas na região; identificar os produtos da cultura popular que pudessem ser transformados em mecanismos capazes de gerar uma nova visão de mundo que favorecesse as relações de produção capitalista; assim como, inserir esses produtos no mercado

¹⁷ A Codevale foi extinta em 2002 e em seu lugar criou-se o Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas- Idene, de acordo com a Lei Nº 14.171. Informações disponíveis no site <http://www.idene.mg.gov.br>. Acesso em: 05 de janeiro de 2009.

consumidor. Idealizada dentro de um projeto nacional de modernização, a Codevale se definia “com a responsabilidade de promover o desenvolvimento global da região [...] no sentido de, atingindo o meio rural, estabelecer ali as bases seguras para conseguir seu objetivo - o bem-estar do povo” (CODEVALE, s/d, p. 3) - que seria feito pela transferência anual da quantia de 0,5% da arrecadação estadual.

As bases seguras a que se refere o texto do diagnóstico acima citado, deveriam ser construídas pela inserção do Estado em diversos setores da vida econômica e social do Jequitinhonha, como a agricultura, a pecuária, a atividade artesanal, a relação com o meio ambiente, a educação etc. De forma resumida era função da Codevale:

articular-se com instituições públicas federais, estaduais e municipais, objetivando ações integradas que visassem à solução de problemas regionais; negociar recursos nacionais ou estrangeiros para a realização de programas, projetos e atividades destinados ao desenvolvimento da região e ao aproveitamento máximo de seu potencial; elaborar e submeter à aprovação do Governador de Estado o Plano Geral de Aproveitamento do Vale, com o envio anual de relatórios e programações que envolvessem os diversos setores públicos atuantes na região; planejar e desenvolver ações que visassem incentivar a produção artesanal local e promover a sua comercialização; promover a melhoria do nível de vida da população regional, mediante a elaboração, o incentivo e a coordenação de projetos de infraestrutura, saneamento, melhoria habitacional, agricultura, transporte, comunicação, educação e saúde; prestar assessoria técnica às entidades e associações comunitárias existentes no Vale do Jequitinhonha para a consecução de seus objetivos; acompanhar os projetos e obras desenvolvidos por outras entidades públicas, certificando-se de que seus objetivos estão sendo cumpridos de forma adequada às condições e necessidades da região (MATTOS, 2001, p. 166).

A partir destes objetivos a Codevale realizou vários diagnósticos bem como coordenou programas e projetos que buscavam inserir o progresso no Jequitinhonha. Nos primeiros anos da Codevale, segundo Ribeiro (1993), foram realizados diversos trabalhos pontuais que buscavam atender a solicitações das prefeituras municipais. Estes trabalhos estavam diluídos nas áreas de saúde, educação, assistência técnica agropecuária, artesanato e eletrificação de algumas cidades. A partir de 1974 a Codevale estava

inserida na concepção de planejamento global sob influência do Plano Nacional de Desenvolvimento – PND e do Plano Mineiro de Desenvolvimento Econômico e Social – PMDES. Os programas idealizados nesta concepção ganharam abrangência na área de atuação se estendendo aos 52 municípios que, na época, constituíam o Vale do Jequitinhonha.

Um documento da Codevale do ano de 1970, que estabelecia as metas prioritárias a serem desenvolvidas entre os anos de 1971-1975, esclarecia que as diversas atividades econômicas estavam assentadas em uma “base primitiva” que impedia a ampliação das relações de mercado na região. A partir desta constatação foram estabelecidas algumas ações a serem implementadas. Em relação à agricultura descreve o documento:

A agricultura é uma das metas a ser atingida na programação que visa o desenvolvimento global do Vale do Jequitinhonha. Espera-se poder tirar esta atividade econômica do estágio primitivo em que se encontra, alcançando paulatinamente a níveis superiores de progresso e racionalidade, transformando-a em força viva e positiva no cenário econômico da região (CODEVALE, 1970, p. 91).

Este trabalho de construção de uma nova mentalidade produtiva entre os agricultores deveria ser realizado a partir da parceria de diversos órgãos estatais como Ministério e Secretaria de Agricultura, bancos, prefeituras locais, Emater, cooperativas e sindicatos rurais. Todas estas instituições atuariam no sentido de incentivar o cooperativismo e o sindicalismo como ferramentas que possibilitariam “tirar a agricultura do estágio de economia de simples troca e autoconsumo para a plenitude da economia de mercado”. (CODEVALE, 1970, p. 92). Vê-se que o modo de produção local assentado na reciprocidade, como assinala Maia (2001), era visto pela Codevale como uma prática que deveria ser eliminada. Estes diagnósticos e propostas estratégicas desenvolvimentistas traziam descrições sobre os produtos cultivados, aqueles produtos que poderiam ter a produção potencializada em larga escala, bem como os municípios que apresentavam melhores condições de produção e os empecilhos que deveriam ser extintos, os quais, na maioria das vezes, eram traduzidos pela ausência de uma mentalidade racionalizada da produção.

Esta mentalidade impedia a prática de determinadas ações junto aos produtores. Uma delas estava relacionada à pecuária. Mesmo sendo descrita pela Codevale como uma das maiores regiões produtoras de gado de corte, existia por parte dos produtores resistência em adotar medidas que ajudavam na saúde do rebanho. O documento advertia: “a mentalidade dos pequenos criadores ainda não está condicionada a receber a vacinação contra a febre aftosa e antever seus lucros” (CODEVALE, 1970, p. 106). Estas peculiaridades relacionadas ao modo de vida no Jequitinhonha acabaram por se constituir em entraves para o desenvolvimento local, segundo os parâmetros capitalistas, de acordo com a concepção adotada pela Codevale. Se a mentalidade existente condicionava as práticas produtivas, era necessário, portanto, que se eliminassem as estruturas tradicionais de funcionamento das comunidades, inserindo-as em uma lógica modernizante capitalista não só em relação às atividades já praticadas como também pela implementação de outras atividades externas, como o reflorestamento e instalação de pequenas indústrias no sentido de processar a produção local como o leite, carne bovina, equina, suína etc.

A importância do setor industrial num processo de desenvolvimento econômico dispensa maiores considerações. A industrialização é o fator mais importante para romper o círculo vicioso da estagnação econômica regional. Socialmente, podem-se salientar as vantagens advindas dessa atividade, já que as indústrias de transformação e de bens de consumo tendem a oferecer condições mais humanas de trabalho, com a satisfação das necessidades individuais inerentes ao campo da utilização. Como no Vale do Jequitinhonha, não existem, atualmente, condições para a instalação da grande indústria manufatureira em dimensão de média e grande empresa, deve-se dar ênfase à indústria de mineração, ou de extração mineral, e à pequena indústria rural de produtos alimentícios que atenda, principalmente, ao consumo local, proporcionando diminuição dos custos totais, com a eliminação das despesas de transporte dos produtos finais (CODEVALE, 1970, p. 108).

Isso seria feito por meio da assistência técnica agrônômica e também por outros mecanismos que iriam atuar diretamente na cultura local, como, por exemplo, pela atuação da Codevale na educação e junto à manifestações culturais como o artesanato.

A assistência técnica agrônômica, sob responsabilidade de vários órgãos – Ministério e Secretaria da Agricultura, Universidades, Institutos agrônômicos, federações, sindicatos e cooperativas rurais – todos coordenados pela Codevale, foi eleita como suporte fundamental na proposta de desenvolvimento rural para região. Todas as ações da assistência técnica teriam como objetivo final, descreve a Codevale, “o homem do campo, tirando-o da condição quase sub-humana em que vive, para integrá-lo definitivamente no meio de uma sociedade dinâmica, produtiva, social, econômica e financeiramente realizada” (CODEVALE, 1970, p. 109).

Quanto à cultural local, a intervenção na atividade artesanal foi escolhida como atividade estratégica no que diz respeito à mudança de visão de mundo em relação ao trabalho coletivo, substituindo práticas entendidas como tradicionais por transações de cunho individualista e industrial. Além desse fator, a Codevale, baseada numa concepção histórica linear, entendia que o artesanato, por representar um estágio anterior à atividade industrial, poderia ser incentivado para a geração de renda, enquanto se construíam valores assentados na individualidade e competição, necessários à implantação da atividade industrial:

O artesanato é atividade pré-industrial, não dependendo, praticamente, de infraestrutura. Nas áreas atrasadas, desprovidas de equipamento educacional, o seu aprendizado é feito dentro da própria célula familiar. Numa região onde não existe energia elétrica para atender a uma demanda do setor industrial, o artesanato deve ser incentivado para aproveitamento de uma força de trabalho, por tradição já voltada para esta atividade e de matérias-primas regionais de baixo ou de nenhum custo, como flores silvestres, barro, madeira, vime etc. No Vale do Jequitinhonha, o artesanato é uma atividade nata, tendo mesmo, em certa época, constituído real importância dentro do complexo socio-econômico da região. O artesanato existe como forma de produção latente, justificando-se, apenas, quando uma produtividade ótima ainda não foi alcançada pelo setor industrial e como o Vale, só a longo prazo, poderá contar com a industrialização na verdadeira acepção da palavra, justifica-se, plenamente, um trabalho no sentido de que sejam canalizados todos os estímulos possíveis à atividade artesanal da região (CODEVALE, 1970, p. 116).

Os tipos artesanais mapeados pela Codevale em 1970 foram: tecelagem (mantas e cobertores), tanoarias (painéis e talheres), latoaria, ourivesaria - definido pela instituição como “artesanato de luxo” - trabalhos em couro (gibão, selas, arreios, chapéus, calçados), artesanato de produtos vegetais (arranjos de flores silvestres, balaios, esteiras, tapumes e colchões). Neste período, os municípios considerados detentores de intensa atividade artesanal foram: Berilo, Chapada do Norte, Diamantina, Minas Novas, Rio Pardo, Rubim e Virgem da Lapa.

Por ser uma atividade que possibilitava geração de renda a curto prazo, o artesanato foi a atividade cultural que mais recebeu incentivos da Codevale. A instituição norteou suas ações a partir de cinco propostas que objetivavam o melhoramento do setor artesanal:

- a) criação comunitária através do desenvolvimento da iniciativa privada, intercâmbio de técnicas e processos.
- b) Evolução cultural pela captação e disseminação dos processos criativos e de tecnologia.
- c) Tomada de consciência da potencialidade individual, indispensável para a implantação da etapa seguinte ao artesanato no complexo econômico – a industrialização¹⁸.
- d) Fixação do homem na região, evitando-se o aumento da população marginalizada dos grandes centros urbanos com reduzidíssimos investimentos por unidade de emprego, com relativa emancipação econômica que possibilitará a melhoria do padrão de vida.
- e) Instalação de centros de artesanato visando ao aprimoramento da técnica artesanal, o que corresponderia a injetar na região uma nova visão evolutiva da atividade, contribuindo para a eliminação de vícios de fabricação que vem passando através de gerações no aprendizado doméstico (CODEVALE, 1970, p. 117-118).

A área da cultura, de acordo com as propostas acima, serviam não apenas como forma de geração de renda, mas também como um mecanismo de transformação do *modus vivendi* e inserção de outra visão de mundo que conduziria à adoção de uma mentalidade racional e tecnológica.

¹⁸ A discussão sobre a diferença entre artesanato e produção industrial será objeto do capítulo 3. No entanto, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de a Codevale estar incorporando esse discurso teórico e acadêmico, mas posicionando-se em defesa dos processos industriais e não manuais do artesanato.

A partir de 1976 as metas prioritárias para o Jequitinhonha foram materializadas em programas mais amplos, considerados de longo prazo, com uma perspectiva de integração das atividades, o que foi expresso no Programa Integrado de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha. Os programas deste projeto para os anos de 1977/1979 são descritos no Quadro 1.

Programa Integrado de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha – 1977/1979 ¹⁹	
Programa de Assistência Técnica ao Agricultor	Objetivo: Orientar e subsidiar o agricultor da região na modernização e racionalização das práticas e processos adotados em sua atividade produtiva, tendo em vista a melhoria da produtividade.
Programa de Apoio à Comercialização	Objetivo: Dotar a região de condições adequadas à comercialização da produção pela implantação de uma rede de armazéns a nível comunitário e pela dinamização das atividades das cooperativas de produtores rurais existentes, em complementação a medidas correlatas, objeto de programas afins.
Programa de Aguadas/Irrigação	Objetivo: Ampliar o suprimento de água à região, tendo em vista a regularização do processo de produção agropecuária e o próprio abastecimento à população rural.
Programa de Infraestrutura Viária	Objetivo: O programa visa a dotar, a nível microrregional, de equipamentos e tecnologia adequadas bem como de estrutura organizacional compatível, órgãos viários locais através dos quais se promoverá recuperação, expansão, conservação e modernização de rede viária vicinal que proporcione condições de escoamento a produção agrícola da região e assegure uma lenta mas firme agilização de investimentos no setor. Visa também a assegurar comunicação permanente entre os diversos centros urbanos independentemente das condições climatológicas.
Programa de Assistência Técnica ao Pecuário	Objetivo: orientar e subsidiar o pecuarista da região na modernização e racionalização de práticas e processos que adota em suas atividades, tendo em vista melhorar a produtividade.
Programas de Apoio ao Aparato Institucional	Objetivo: Dotar os sistemas municipais de administração pública de condições técnicas adequadas para gerenciar as atividades do Programa Integrado de desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, bem como os serviços inerentes à sua programação regular de trabalho.
Programa de Desenvolvimento Educacional	Objetivo: Ampliar e aperfeiçoar o atendimento da rede escolar da região pela expansão da rede física e estruturação de serviços de ensino; diversificação dos níveis, tipos e conteúdos da educação; promover a integração do homem rural, pela educação não formal.
Programa complementar de Saúde e Nutrição	Objetivo: elevar a qualidade de vida da população da região através de: -cuidados de saúde e implementação de medidas sanitárias, preventivas e corretivas; -Melhoria qualitativa das condições de alimentação do grupo materno-infantil.

¹⁹ Informações transcritas do diagnóstico realizado pela CODEVALE em 1976.

Programa de Saneamento Básico Rural	Objetivo: Identificadas as carências do serviço de saneamento básico existentes na região, o programa tem o objetivo específico de dotar as sedes distritais e povoados de maior concentração populacional do Vale do Jequitinhonha de: - Serviços de abastecimento de água; - serviço rudimentar de esgoto, pela da construção de fossas sépticas;
Programa de estudos e Aproveitamento dos recursos Naturais da Região.	Objetivo: Os estudos a serem realizados têm como objetivo obter informações quantitativas e qualitativas sobre a potencialidade dos recursos naturais e condições socio-econômicas regionais, de maneira a permitir a definição e localização dos recursos cujas disponibilidades justifiquem sua utilização, bem como um posterior aprofundamento de investigações.
Programa de Comunicações	Objetivo: Agilizar o processo de intercomunicação no âmbito da região e entre esta e a Codevale, com o que serão facilitados o acompanhamento de atividades e o encaminhamento de medidas administrativas necessárias à realização do Programa Integrado.

As primeiras décadas de sua atuação, dos anos 60 até os anos 70, são analisadas por muitos estudiosos da região, como Ricardo Ferreira Ribeiro (1993) e Eduardo Magalhães Ribeiro (2007), para citar alguns exemplos, como o período que marca o auge de atuação da Codevale. Nesse momento, a Codevale teve importância fundamental na coordenação de ações do Estado que se dirigiam à implantação de uma infraestrutura para a região, enquanto a partir da segunda metade do século XX seu papel ficou reduzido a atender a algumas ações pontuais na área social, tendo seu programa de desenvolvimento se esvaziado.

Sem recursos [...] entregue à sua manipulação por políticos locais com vistas à promoção pessoal, a Codevale foi sendo esvaziada como agência de desenvolvimento regional, restando-lhe um papel secundário de atender de forma precária, a algumas carências sociais mais emergentes da população pobre do Vale, que acabou resultando no adágio popular muito conhecido na região – Codevale: não acode, nem vale (RIBEIRO, 1993, p. 94).

O Quadro 2 exemplifica o perfil dos projetos realizados pela Codevale a partir da década de 80.

Programas Especiais da CODEVALE – 1986	
PRODEVALE – Programa de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha	OBJETIVOS: A) Promover a integração econômica e social das áreas do Vale com a região central do Estado; B) aumentar e consolidar a infraestrutura regional, através da construção e melhoria de trechos rodoviários básicos para o escoamento da produção regional, e através da consolidação do sistema de eletrificação implantado anteriormente; C) fornecer condições para o aumento da produção e da produtividade do setor agropecuário, através da assistência técnica, extensão rural, pesquisa agropecuária e cooperativismo; D) Criar condições concretas, através da oferta de emprego e de formação de mão de obra, para amenizar os problemas de renda e da “expulsão da população; E) Ampliar a oferta de serviços sociais básicos, visando à melhoria imediata das condições de vida da população.
PLAMEC – Plano de Apoio e Promoção do Menor e da Comunidade Rural no Vale do Jequitinhonha	OBJETIVOS: A) Promover o amparo das crianças, mediante a consecução do bem-estar de suas famílias e comunidades, pela eliminação ou atenuação de fatores responsáveis pela situação de marginalidade socioeconômica em que se encontram; B) Propiciar às comunidades rurais selecionadas recursos financeiros e apoio técnico-institucional, tendo em vista o equacionamento e solução de problemas nas áreas de produção, saúde, nutrição, educação, saneamento, habitação e lazer; C) Desenvolver ações específicas para a eliminação de carências de saúde e educação constatadas na população infantil visada.
Programa de Recuperação de Moradia e Saneamento Básico em Apoio ao Combate à doença de Chagas e outras Endemias	OBJETIVOS: A) Contribuir para melhorar as condições gerais de vida da população, oferecendo-lhe melhores condições de habitação, saneamento e informações sobre saúde pública; B) Diminuir a disseminação da Doença de Chagas, com a construção ou melhoria das habitações, de forma a torná-las impróprias à proliferação do agente transmissor da doença; C) Contribuir através da injeção de recursos financeiros, para ativar a economia local, na medida em que se busque a utilização de materiais e mão de obra locais para a execução dos trabalhos.
Projeto de Creche Comunitária	OBJETIVOS: A) Atender à criança socialmente carente do Vale do Jequitinhonha, proporcionando-lhe condições para crescimento e desenvolvimento normais; B) Criar novas perspectivas para as famílias de baixa renda, na medida em que as mães ou responsáveis terão maior disponibilidade para exercer atividades lucrativas, enquanto suas crianças são cuidadas na creche; C) Elevar o padrão social da comunidade, mediante a implantação de mais um equipamento socioeducativo comunitário.
Projeto de Desenvolvimento Rural e Comunitário no Vale do Jequitinhonha – Projeto Brasil 2540/ P. M. A.	OBJETIVOS: A) Obter a participação das comunidades rurais carentes, afim de aumentar a produção de alimentos básicos e de melhorar as condições de vida de pequenos agricultores, arrendatários e trabalhadores rurais e suas famílias, reduzindo assim o desemprego e o subemprego.

No entanto, Ribeiro (1993) argumenta que seria um equívoco considerar que a Codevale tenha fracassado por não ter atingido seu objetivo; na verdade, de acordo com o autor, o seu esvaziamento ocorreu justamente porque conseguiu cumprir seu papel, o de inserir o Jequitinhonha no progresso do país, especialmente pela instalação das empresas de

reflorestamento que integraram o Vale ao processo de desenvolvimento estadual.

Quanto à área cultural, especialmente referente ao artesanato, alguns artesãos entrevistados na pesquisa de campo consideram que a Codevale desempenhou importante papel no sentido de divulgação e comercialização da arte produzida na região. A este respeito, comenta João Alves:

Então, eu comecei a entrar em contato com lojistas de Belo Horizonte. Primeiro foi com a loja é da Codevale. Eles comprou muito artesanato na minha mão. Que eles passavam nas cidades do Vale e comprava dos outros. Aí eles descobriram meu artesanato e sempre comprou né. Então eles me ajudou bastante. **O preço era bom? O preço que eles compravam era bom?** É, eles pagavam um preço barato, menos que os outros que eles compravam. Que eles falavam assim: João, seu trabalho ainda não tem muita perfeição. Quando tiver aí nós pagamos mais (Entrevista realizada com João Alves, da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de Campo, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

Pela fala acima citada, podemos observar que, ao inserir a atividade ceramista no mercado consumidor, a necessidade de aprimorar a estética das peças também surgiu como uma necessidade que antes não fazia parte do universo artesão. Esse trabalho estético que passou a ser desenvolvido pelos ceramistas fez com que eles adentrassem o “mundo da arte”, ao qual até então não tinham acesso, caso de Dona Izabel, do município de Ponto dos Volantes, que, concorrendo juntamente com João Alves, da cidade de Taiobeiras, recebeu o prêmio Unesco de Artesanato para a América Latina em 2004.

Sob o aspecto da modernização, as manifestações culturais e folclóricas foram identificadas como possíveis fatores que possibilitariam o desenvolvimento do Jequitinhonha. Baseando-se numa visão evolutiva da história, o artesanato do Vale do Jequitinhonha, de modo geral, foi identificado pela Codevale como uma “atividade pré-industrial” que, fomentada, possibilitaria a industrialização na região.

Os resultados dessa ação da instituição pode ser vista até os dias atuais. A Codevale garantiu uma determinada infraestrutura que veio a beneficiar as comunidades ceramistas. Silvestre Silva, ceramista da comunidade de Santo Antônio, município de Carai, ressalta que os artesãos da

localidade não têm problemas com a infraestrutura, uma vez que têm um galpão para armazenamento das peças produzidas e da matéria-prima, o que possibilita uma certa tranquilidade, uma vez que até mesmo a região em que se encontra a argila utilizada pelos artesãos está assegurada judicialmente, devido à intervenção da Codevale ainda nos anos 70:

Porque lá já tá registrado do governo. Já tem o salão de quando a Codevale ia lá, comprar, levar aquele bauzão pra comprar peça lá. Tem o galpão que é separado que é o salão de guardar peça. E lá já tá registrado. Já tá na receita federal (Entrevista realizada com Silvestre Souza Silva. Pesquisa de Campo, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

A ação da Codevale em seus tempos áureos é rememorada não apenas pelos ceramistas mas também por pessoas que na época eram militantes do movimento cultural e social. Em entrevista em 2005, Tadeu Martins, poeta, contador de “causos” e produtor cultural, comentou a respeito da Codevale no Jequitinhonha:

Eu sou favorável à volta da Codevale. Eu acho que um governo de esquerda, mais comprometido com a causa popular, ele tem que criar, voltar a criar a Codevale. Isso que tá aí de Norte de Minas, Sudene, não sei o que, não adianta. O Vale precisa de um núcleo de integração. São oitenta municípios hoje. O Vale precisa de um núcleo de integração que era a Codevale, que bem ou mal ela fez alguma coisa (Entrevista realizada com Tadeu Martins. Pesquisa de Campo, dezembro de 2005. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

A atuação da Codevale, principalmente entre os anos 70 e 80, trouxe alguns benefícios, como pode ser atestado pelas falas dos ceramistas e outras lideranças comunitárias do Jequitinhonha. No entanto, no período em que ocorreu a intervenção nos arranjos produtivos, no caso da atividade ceramista, por exemplo, esta intervenção foi acompanhada de resistência e confrontos entre a Codevale e a comunidade ceramista de algumas cidades do Jequitinhonha. O Jornal Geraes transcreveu uma entrevista com Maria Lira, artesã da cidade de Araçuaí, sob o título de “Associação de Artesãos de Araçuaí pressionada pela Codevale”. Nesta entrevista, ficava evidente a não

aceitação da presença da instituição na organização da produção artesanal.

Segue a reportagem na íntegra:

A Codevale foi criada em 64, para representar os interesses da burguesia e massacrar o povo do Vale. Lira, artesã, estudiosa da cultura e folclore do Vale nos mostra o jogo sujo da Codevale para impedir a organização e autonomia do povo.

GERAES: Lira, qual a situação hoje da Associação de Artesãos de Araçuaí?

LIRA: Eu estou achando a situação agora um pouco mais complicada, com esse negócio da ajuda da Codevale. É claro que nós precisamos de ajuda, armas que façam a Associação crescer e não ajuda que no fundo a gente está sendo prejudicado.

A Codevale, mesmo, sempre ajuda assim...a divulgar, mas, por outro lado, faz coisas que não dá prá gente aceitar e acho que devemos aceitar enquanto tá correndo tudo bem e não vai prejudicar a Associação. Quando é uma ajuda que vem prejudicar, dissociar o que tá unido, isso aí é ruim. Como agora mesmo, bem antes da feira na Católica, Ma. Alice, da Codevale, esteve em Araçuaí e convocou uma reunião com a diretoria.

O que foi falado nessa reunião?

Ela levou uns papéis já batidos à máquina e foi lendo tudo que já estava programado. Disse que a Associação ia sofrer algumas modificanças e o que me preocupou muito foi quando falou em mudança no estatuto. É, mudar dois artigos. Isso eu achei que era uma coisa que não convinha, e justamente na parte que fala que a nossa Associação é sem fins lucrativos. Assim...cada artesão coloca sua peça lá com o preço, 10% é tirado para a Associação mas ninguém recebe aquilo de volta. É pra pagar uma pessoa pra vender nossas coisas, pagar luz e água. Então a gente não tem lucro; e tirando essa parte do estatuto, mudar como ela falou, então isso aí mais tarde pode vir da gente ter que pagar imposto. E com o que?

Para o pessoal da Associação, que faz o artesanato e através dele mostra a cultura, a vida do povo do Vale, o que vai acontecer se as propostas da Codevale forem aceitas?

LIRA: No fim, passa a uma comercialização. Hoje a gente faz as coisas mais pra mostrar e mais alguma coisinha que vai servir pra gente. Se mudar, vamos ter que produzir demais. Artesão não vai dar conta. Vai ser escravo. Pelo que eu vi, a gente vai ficar dominado, sabe? Produzindo do jeito que a Codevale quer. Lá, cada artesão é dono de sua coisa, ele faz como quer. A Associação tem o estatuto, que foi criado com a gente, nós fizemos e seguimos direitinho sem prejudicar ninguém, você entende? Aí vêm os grandes, pegam o que tá organizado pra desmanchar e fazer bem ao bel prazer deles. Então eu acho que nós não podemos aceitar isso. Aceitar só o que vai ser a bem de todos os associados e não fazer o que uma entidade quer.

Geraes: Lira, na sua opinião, o que o artesão pode fazer para se proteger desse tipo de exploração?

LIRA: Eu acho que uma Associação quando é forte e aqueles que têm mais consciência se unem, um ajuda o outro, sabe, pra não enfraquecer e não aceitar propostas que venham a atrapalhar. A gente não pode aceitar tudo que os outros querem, não.

Geraes: Lira, você tem mais alguma coisa a dizer?

LIRA: Bom, o que eu queria dizer era isso. Minha preocupação com esse negócio da Codevale. É claro que nós queremos ajuda mas não pra ser escravo. Eu pelo menos, faço aquilo que quero. Não vou ser escrava de ninguém. Eu aceito ajuda, desde que mim deixem livre, pois tenho consciência do que faço e quero. (GERAES, nº 15, p7, 1982)

Nota-se que a resistência da artesã em adotar as medidas aconselhadas pela Codevale residia justamente em adotar os mecanismos de produção capitalista focados em atender ao mercado consumidor, como também em não aceitar a intervenção na maneira de se organizar como corpo civil. Fazendo uma análise das transformações no meio rural a partir das ações estatais, Mattos (2001) e Maia (2001) acrescentam que o maior peso da Codevale no sentido de promoção de melhorias de impacto para o meio rural ficou restrito à elite econômica.

Como corolário, os pequenos produtores sofreram desapropriação de suas terras de uso comum, tornando possíveis as ações das empresas de reflorestamento e a expansão da agropecuária. Pautada na imagem de que o Jequitinhonha era uma região miserável, as ações da Codevale foram validadas pela perspectiva do desenvolvimento, o que pode ser entendido como alargamento das relações capitalistas na região. Isto significava que não só a produção material deveria ser destinada a uma comercialização mais intensiva, mas que os valores modernos, como, por exemplo, a ideia de lucro, fossem introduzidos na concepção coletiva dos habitantes do Jequitinhonha, inclusive na sua produção artístico-cultural.

Ainda a respeito da Codevale, é necessário assinalar que ela perdurou até 2002 quando foi substituída pelo Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas Gerais – Idene. Silva (2005), em seu estudo realizado no Jequitinhonha entre os anos de 1998 e 2000 sobre o desempenho institucional das prefeituras do Vale do Jequitinhonha, assinalou a respeito da atuação da Codevale naquele período a incumbência por apenas dois programas: O PAPP

– Programa de Apoio ao Pequeno Produtor Rural, com ações voltadas para a construção de açudes, pontes, estradas; e Paraterra, destinado à aquisição de terras para o assentamento de famílias sem-terra. No entanto, de acordo com o autor, dentre as lideranças locais, como os prefeitos, não havia um consenso que reconhecesse a eficácia da Codevale como órgão de fomento para o desenvolvimento regional.

No entanto, Silva (2005) considera que o problema da pobreza econômica no Jequitinhonha não passa pela ausência ou ineficácia da ação do Estado nas suas instâncias estaduais ou federais, mas sim nas municipais e na incapacidade de organização da comunidade cívica, ou seja, das comunidades locais. Como o objetivo do autor era entender o funcionamento dos governos locais, o estudo foi feito a partir da análise de algumas variáveis, como a capacidade das prefeituras em dar continuidade administrativa aos projetos de governos anteriores, a presteza orçamentária, o uso de informações acerca das carências municipais na construção de políticas públicas, etc. A partir destas variáveis, o autor destaca alguns pontos problemáticos que ele considera entraves para o desenvolvimento regional. Um deles é a ausência de representatividade política da região dentro da Câmara legislativa. Ou seja, a maioria dos deputados mais votados na região pertence a outras regiões do estado. Isto ocorre porque os deputados “de fora” possuem poder econômico mais elevado, o que os leva a conquistar o apoio das lideranças locais em troca de alguns benefícios como ambulâncias, cestas básicas. De acordo com o autor, esta prática revela ainda a antiga prática da velha política do cabresto, sendo, portanto,

necessário que os mais necessitados continuem necessitando para que no próximo ano o velho político tenha uma boa moeda de troca. O que se constata é que o eleitor faz a sua escolha seguindo a orientação de quem paga a sua conta do dia. [...] A escolha do eleitor não é de natureza política, ela é de natureza fisiológica (SILVA, 2005, p. 78)

Outro elemento que impossibilita o desenvolvimento regional, segundo Silva (2005), é a ausência de continuidade aos projetos das gestões anteriores, o que ainda vem atrelado à ausência de informações sobre as demandas das

comunidades locais. Excetuando informações sobre a oferta e déficit de vagas escolares, foi constatado que as prefeituras locais se encontram fragilizadas no que diz respeito à informações para formulação de planos de governo. Em muitos casos, assinala o autor, as decisões da gestão são baseadas em interesses pontuais ou de caráter intuitivo: “duas das principais atividades da região, a produção mineral e a produção artesanal, acontecem sem que a governança municipal tenha conhecimento da sua real dimensão” (SILVA, 2005, p. 84). A falta deste conhecimento acerca das potencialidades dos arranjos produtivos locais resulta em um vazio na formulação de políticas públicas e, conseqüentemente, ausência de incentivo à produção regional.

Esta situação, de acordo com o autor, resulta na concepção, dentre a população, de que o poder público é muito mais um protetor de interesses particulares do que um incentivador de uma política setorial. De modo geral, o autor conclui que a falta do desenvolvimento regional ocorre devido à ausência de uma articulação das lideranças locais e das comunidades num processo de problematização das dificuldades e da potencialização dos recursos da região. Para que isso ocorra, é necessário, na perspectiva do autor, que haja a “construção de uma nova cultura política regional baseada na flexibilidade, na integração e na autodeterminação regional” (SILVA, 2005, p. 105).

Vemos, portanto, que Silva (2005) tira o foco da atuação dos órgãos de instância mais abrangente, como o federal e o estadual, e traz para o próprio Jequitinhonha as razões de sua pobreza, ou seja, os entraves ao desenvolvimento regional são uma problemática interna à região. Embora o autor tenha reforçado a ausência e a mentalidade de uma infraestrutura burocrática e de gestão eficiente, sabemos que as mazelas políticas não estão presentes somente no Vale do Jequitinhonha; ao contrário, elas vêm sendo denunciadas em várias partes do país, inclusive nos grandes centros urbanos. No entanto, parece que mesmo nas análises recentes sobre o Jequitinhonha a tônica recai ainda no discurso da carência e do atraso. Não queremos dizer com isso que nas instâncias locais não exista a problemática da desarticulação política, mas não podemos atribuir apenas às lideranças locais a responsabilidade pela falta de atendimento das demandas locais. Não se pode, por exemplo, desconsiderar a falta ou a ação das diversas entidades do poder público que atuam no Jequitinhonha e que não consideram as necessidades

das comunidades locais, como pudemos identificar nesta pesquisa junto aos artesãos da região. Deve-se atentar não apenas para poder municipal, mas considerá-las dentro das relações com os diversos órgãos gestores das políticas públicas, sejam eles da esfera estadual, federal, como também aquelas instituições que atuam como mediadores sociais entre esses poderes e a população local. Nos últimos anos observa-se uma tentativa da construção de uma política que tenha o perfil de articulação da sociedade civil com os demais poderes públicos no sentido de construção de programas políticos que atendam às necessidades locais. Estamos falando das políticas de territórios rurais.

O Vale do Jequitinhonha é constituído por três territórios rurais: o território do Alto Jequitinhonha, Médio Jequitinhonha e Baixo Jequitinhonha. Estes territórios, que têm como agente definidor das ações ou do norteamento das políticas públicas o colegiado, entidade formada por membros da sociedade civil e dos poderes públicos locais, trazem em seus PTDRS – Planos Territoriais de Desenvolvimento Rural Sustentável – os eixos de potencialização dentro de cada território. Dentre as diversas atividades entendidas como importantes para o desenvolvimento local, encontramos o artesanato, caso do território do Alto Jequitinhonha. No entanto, durante a pesquisa com os artesãos, não foi identificado entre os informantes alguma ação que tenha sido referenciada como resultante da política do território a que pertencem. Isso nos impossibilita, por ora, desenvolver uma reflexão crítica acerca desta nova modalidade de política pública na região, especialmente nas comunidades artesãs pesquisadas.

3.CULTURA E ARTE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Tem muitas línguas, fala o idioma do barro e do mineral,
o do ar correndo entre as muralhas do Vale,
o das lavadeiras a lavar, o do céu quando se zanga,
o da chuva.

Vasilha de barro cozido:
não a ponhas na vitrina dos
objetos raros.
Faria mau papel
(Octávio Paz)



Figura 25: Casal com filhos. Autor: João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Tião Artesão" durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho



Figura 26: Vaqueiro Quelé e seu neto, comunidade Lages, município de Ponto dos Volantes. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

3.1 ARTE E ARTESANATO: DISTANCIAMENTO E APROXIMAÇÕES

Como afirma Geertz (2009), falar de arte não é fácil, principalmente quando ela se compõe de sons, pigmentos ou pedras, ou seja, está no universo das artes não-literárias. Se existe a complexidade, talvez, seja até mesmo desnecessário falar sobre ela, porque a arte parece possuir um mundo próprio que o discurso não consegue alcançar. Quando se faz uma pergunta sobre o que seria o jazz, ninguém consegue nos dar uma resposta exata. Mesmo assim, as pessoas insistem em falar de arte, ainda que faltem as palavras para expressar aquilo que elas descobriram ou que julgam ter descoberto. Neste tipo de situação, “quando não somos capazes de falar, devemos ficar em silêncio” (GEERTZ, 2009, p. 143).

No entanto, poucas pessoas conseguem manter este silêncio. Não podemos deixar de falar sobre algo que significa tanto para nós, continua Geertz (2009). E é com essa inquietude diante do turbilhão de palavras que ousam habitar o mundo do discurso que nos deparamos frente à arte da cerâmica e da madeira do Vale do Jequitinhonha. Antes de entrar em nosso objeto empírico, faz-se necessário que consideremos aquelas vozes que nos ajudaram a percorrer o caminho do artesanato ou que até mesmo nos ajudaram a abrir as portas do ofício artesão.

As bonecas à beira da estrada, misturadas às colheres de pau, ao lado do São Francisco de barro, ajudam a compor o cenário daquele que adentra o mundo artesão do Jequitinhonha. Ao transitar pelos seus caminhos, podemos ser surpreendidos em alguma curva de estrada, ladeada pelo asfalto, por um artesão que entalha tranquilamente a sua peça. Foi diante de uma imagem como esta, ao lado de um entalhador, que torneava um pedaço tosco de madeira, rodeado por peças de diversas cores e formas de barro, que uma questão se fez presente: o que é arte e o que é o artesanato? As bonecas que estão do lado das painéis podem ser consideradas produto artístico enquanto a xícara de barro é desprovida deste status? Existe, portanto, uma diferença entre arte e artesanato? Se existe, quais são os critérios de definição? A boneca, que configura o momento do casamento, tão apreciado entre as

mulheres do Jequitinhonha, teria um trabalho estético mais requintado que o filtro em formato de mulher que refresca a água em dias quentes?

Todas estas indagações nos conduzem à clássica interrogação sobre a diferenciação entre arte e artesanato. Se falar de arte é difícil, falar de artesanato também não é fácil. Tendo em vista estas dificuldades, talvez tenhamos ao fim desta empreitada não as respostas que procuramos, mas pistas para reflexão sobre aquilo que ordena a barraca do artesão tão cheia de formas, cores, sentidos e temporalidades que, para um olhar distraído e desatento, pode se apresentar confuso, mas que para a cultura local não existe nenhuma desordem, constitui o modo de ser e de se expressar no mundo social. Essa necessidade de ordenamento bipolar do mundo, ou até mesmo, a necessidade que temos de separar a arte do artesanato é uma concepção do homem moderno, secularizado, como nos alerta Paz (1991).

O artesanato, de acordo com Paz (1991), seria o mediador entre a obra de arte e o desenho industrial. Essa posição advém porque o artesanato pertence a um mundo em que não existia separação entre o belo e o útil. A beleza do artesanato reside justamente em razão da sua função. É belo porque é útil. Essa junção de concepções é herança de um tempo em que o mundo se dividia em dois territórios - o profano e o sagrado - explica Paz (1991). Em ambos, a beleza estava interligada à eficácia mágica e à utilidade. “Utensílio, talismã, símbolo: a beleza era a aura do objeto, a consequência – quase sempre involuntária – da relação secreta entre sua feitura e seu sentido. A feitura: como está feita uma coisa; o sentido: para que está feita” (PAZ, 1991, p. 46).

E são essas peças, que não fazem separação entre o belo e o útil, que nos dias atuais têm alcançado as vitrines das galerias e as salas dos museus de obra de arte. Se nestes espaços, a peça se transmutou em ícones, que nos exigem uma adoração, uma contemplação a que dedicamos à obra de arte, em seus contextos sociais e históricos essa desvinculação entre o sentido e a feitura pode não ser tão evidenciada. Separação esta, segundo Paz (1991), datada da Renascença, no século XVIII, quando se estabeleceu a “religião da arte”, herdando do cristianismo o poder de consagrar as coisas e de lhes conferir eternidade. Assim, os museus se configuraram templos da nova religião, e os objetos, desprovidos de história, se configuraram ídolos. Ao

desprover a obra de arte de historicidade e de sentido, ela passa a ser vista como autônoma, autossuficiente, “já não tem mais referência alguma” (PAZ, 1991, p. 47), fruto apenas de um ente criador.

Nas palavras de Paz (1991), a obra de arte deixa de ser coisa bonita ou feia e passa a ser ente intelectual e sensível em que se expressam ideias. Ver se constitui em uma atividade intelectual e em um rito mágico, pois “ver é compreender e compreender é comungar” (PAZ, 1991, p. 47), ou seja, contemplar a obra de arte é partilhar dos seus códigos de significação. Reduz-se assim o sentido à obra. Esta concepção, observa Paz (1991), provocou também reações contrárias, como entre os surrealistas que, adotando o conceito de sentido latente de Freud, introduziram a argumentação de que

o que a obra de arte diz não é seu conteúdo manifesto, e sim o que diz sem dizer: aquilo que está por trás das formas, das cores e das palavras. [...] A religião artística moderna gira sobre si mesma sem encontrar o caminho da salvação: vai da negação do sentido pelo objeto à negação do objeto pelo sentido (PAZ, 1991, p. 48-49).

Com o advento da revolução industrial, a concepção artística ganhou novos contornos. Devido à produção em série de utensílios idênticos e cada vez mais elaborados, a arte passou a ser definida a partir do *status* de objeto único, em contraposição ao desenho industrial. Assim, “não há pior acusação contra um artista moderno do que apontar repetições em sua obra [...] para estar na história da arte, é preciso estar saindo constantemente dela” (CANCLINI, 1997, p. 49), isto é, reinventando-a constantemente.

Há que se ressaltar, como nos informa Benjamin (1994), que a reprodutibilidade técnica da obra de arte é fenômeno recente na história da obra de arte. É importante notar, como salienta o autor, que a obra de arte sempre foi reprodutível, os aprendizes sempre imitaram seus mestres copiando suas obras, os mestres copiavam suas próprias obras para difusão. Porém, estas reproduções não tinham um caráter técnico. É com a fotografia que a reprodução técnica atinge seu apogeu, em que as mãos são liberadas de suas responsabilidades artísticas, e a reprodução da imagem alcança uma reprodução acelerada se comparando à palavra oral.

A reprodutibilidade técnica, no entanto, exclui a autenticidade da obra, traduzida no aqui e agora da obra de arte, ou seja, sua existência única como objeto igual e idêntico a si mesmo.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida não só esse testemunho desaparece, o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1994, p. 168)

Em relação à reprodução manual, a técnica mata a autenticidade porque tem mais autonomia que a manual. Enquanto a reprodução manual se configura como falsificação, a técnica, a partir de seus recursos de manipulação, pode, por exemplo, colocar a imagem original em situações que seriam impossíveis para o próprio original, desvalorizando o “seu aqui e agora” (BENJAMIN, 1994, p. 168), substituindo desta maneira sua existência única pela existência serial. A tradição que reside na obra de arte é perdida. Ela se perde porque a reprodutibilidade técnica retira o objeto do domínio da tradição. Em outras palavras, a reprodutibilidade mata a aura artística que é constituída justamente pela autenticidade e pela tradição que produz este objeto. A aura conjuga em si elementos temporais e espaciais: “é a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). É a capacidade de ligação presente na unicidade.

Ao estudar as estátuas na antiguidade e na Idade Média, Benjamin (1994) ressalta o caráter de culto, que é definidor da condição aurática da obra de arte. Mesmo quando secularizada, a obra de arte mantém a sua condição de culto, como aconteceu na Renascença, ao ser cultuada de modo profano como culto ao belo. Porém, essa relação íntima da obra de arte com o culto será destruída pela reprodutibilidade. As obras de arte passam a ser produzidas cada vez mais para serem reproduzidas, e a autenticidade perde o sentido, tudo isso com o intuito de tornar a obra de arte cada vez mais próxima da grande massa.

À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. A exponibilidade de um quadro é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o precederam. [...] a exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única de que temos consciência talvez se revele mais tarde como secundária (BENJAMIN, 1994, p. 173).

Ao ser produzida com a finalidade de atingir o maior número de pessoas, a obra de arte perde seu sentido inicial aurático, ou seja, seu sentido de culto.

Já o objeto industrial, diferentemente da obra de arte, buscou outros caminhos para encontrar seu compromisso entre a estética e a função.

O ideal do desenho industrial é a invisibilidade: os objetos funcionais são tanto mais bonitos quanto menos visíveis. [...] É o signo de uma função. Sua racionalidade o encerra numa alternativa: serve ou não serve (PAZ, 1991, p. 49-50).

O autor argumenta ainda que o objeto industrial se torna presença com valor estético quando perde a sua função. Ou seja, o culto às máquinas como objeto estético só é possível quando se converte em símbolo de alguma coisa, quando já perdeu o seu sentido de ser que era ser útil a alguma coisa.

O gosto pelas máquinas e aparelhos em desuso não é apenas uma prova a mais da incurável nostalgia do homem moderno pelo passado, como revela uma fissura na sensibilidade moderna: nossa capacidade de associar beleza e utilidade. Dupla condenação: a religião artística nos proíbe considerar belo o útil; o culto à utilidade nos leva a conceber a beleza não como presença, mas como função (PAZ, 1991, p. 50).

Nessa equação em que a beleza é tida como não presença somada à função reside uma contraposição quando se compara ao artesanato. No

artesanato, encontramos não apenas a utilidade, mas também um apelo aos nossos sentidos, observa Paz (1991). Sua postura, portanto, é definida como mediadora entre a obra de arte e o desenho industrial. O objeto industrial não valoriza o supérfluo, o artesanato é o “reino dos enfeites”. Ao dar importância à decoração, transgride-se a concepção de utilidade, revelando-se assim uma tendência à contemplação estética. “No artesanato há um contínuo vaivém entre a utilidade e a beleza; esse vaivém tem um nome: prazer. As coisas dão prazer porque são úteis e belas” (PAZ, 1991, p. 51). Por isso ele se constitui em “uma zona intermediária entre a utilidade e a contemplação” (PAZ, 1991, p. 51).

O artesanato, portanto, possibilita que o homem satisfaça sua necessidade de recreação com as coisas do seu cotidiano. Feito pelas mãos, o artesanato é feito para as mãos, portanto, podemos vê-lo e tocá-lo. Enquanto nossa relação com o desenho industrial é funcional, com a obra de arte é contemplativa, podemos vê-la, mas não tocá-la, com o artesanato ela é corporal. Por ser corporal, o artesanato nos remete à participação. Quando se sente, sente-se alguma coisa ou alguém.

Até para sentir a si mesmo, o corpo busca outro corpo. Sentimos através dos outros. Os laços físicos e corporais que nos unem com os demais não são menos fortes que os laços jurídicos, econômicos e religiosos. O artesanato é um signo que expressa a sociedade não como trabalho (técnica) nem como símbolo (arte, religião), mas como vida física compartilhada (PAZ, 1991, p. 52).

Por ser participação, ou seja, uma relação que se dá entre um grupo, ou com alguém, o artesanato pode ter sua função e seus significados socialmente ressignificados. Isso porque um objeto, que antes tinha determinada função, a partir da sensibilidade pessoal e da fantasia, pode ser transfigurado e ganhar outro sentido e outra função compartilhados por todos, ocorrendo assim uma interrupção da sua utilidade anterior. O artesanato, nesta perspectiva, é mecanismo de sociabilidade, não apenas sob o aspecto de sua produção, mas também de sua ressignificação.

Paz (1991) afirma que o artesanato não tem história, se concebermos a história como uma sucessão de mudanças. Não existe no artesanato uma

ruptura ou uma continuidade entre seu passado e seu presente, mas um constante diálogo. Enquanto o artista moderno tende a negar os seus antecessores, constituindo sua tradição na negação da tradição imediata, e a produção industrial é regida pela constante novidade, em que o novo desaloja aquele que o precedeu, o artesanato não quer negar o tempo, mas juntar-se a ele. “Por meio de repetições imperceptíveis, mas variações reais, suas obras persistem” (PAZ, 1991, p. 53) e nos mostram um novo jeito de lidar com o tempo e de ser no tempo, conjugando temporalidades diferentes em um único processo.

O artesanato, por ser local, preserva as diferenças, em contraposição à técnica que é internacional e unifica, porém não une, podendo provocar a morte da diversidade. Ao eliminar a diversidade, impede, portanto, que haja a experiência com o outro, mutila-se a fecundidade da história que depende justamente do confronto do ego com a alteridade.

O artesanato não quer durar milênios, nem está possuído pela pressa de morrer logo. Transcorre com os dias, flui conosco, desgasta-se pouco a pouco, não busca a morte nem a nega: aceita-a. Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano. É um objeto útil, mas também belo; um objeto que dura, mas que acaba e se resigna a acabar; um objeto que não é único, como a obra de arte, e que se pode substituir por outro parecido mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, assim, nos ensina a viver (PAZ, 1991, p. 57).

Nesse confronto entre ego e alteridade, o artesanato, nos últimos anos, como afirma Canclini (1997), contrariando muitas previsões de que se esgotaria diante da grande produção industrial, tem sido revitalizado, caracterizando o que Rubim (2008) denomina de culturalização da mercadoria, em que os bens simbólicos acabam por influenciar o valor das mercadorias, possibilitando que a cultura conquiste maior espaço no âmbito econômico contemporâneo.

Rubim (2008) acrescenta que a inserção da cultura como espaço autônomo nas discussões contemporâneas deve-se, especialmente, à sua autonomização na condição de campo cultural em relação às outras esferas sociais como a religião e a política. Ao se constituir campo independente, o que

não pode ser confundido com isolamento, a cultura, argumenta Rubim (2008), se articula e inaugura instituições com profissões, símbolos, valores, linguagens, conflitos, possibilitando a pesquisa e o estudo de suas especificidades.

Pierre Bourdieu (1992), por sua vez, acrescenta que a autonomia cultural é justamente o elemento definidor da modernidade. Assim, a cultura moderna diferencia-se de toda a cultura anteriormente produzida por adquirir autonomia no sistema de relações de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos. Essa autonomia significa, por sua vez, uma independência do campo da arte em relação a outros campos como o religioso e o econômico.

Os princípios e as normas que passam a reger o campo artístico se configuram como provenientes do próprio campo. Este, por sua vez, ignora as demandas externas da sociedade, diferentemente do que ocorria na Idade Média e parte do Renascimento, argumenta Bourdieu (1992), quando a vida artística estava subordinada à Igreja e à aristocracia, e com isso às suas demandas tanto éticas, quanto estéticas.

O processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tomar a arte como um instrumento de propaganda (BOURDIEU, 1992, p. 101).

Esse movimento foi acompanhado de outras transformações que de modo simbiótico permitiram ou ajudaram a criar possibilidades de estruturação desse campo como espaço autônomo, ou seja, como espaço regido por leis internas, criadas a partir das relações dos seus diferentes agentes dentro do campo. Estas transformações podem ser traduzidas na criação de um público consumidor socialmente diversificado para esse campo restrito, o que permitiu aos produtores de bens simbólicos ao mesmo tempo a independência

financeira, como também terem nestes consumidores um princípio de legitimação. A formação desse corpo consumidor, segundo Bourdieu (1992), permitirá, portanto, o fenômeno da diferenciação, em que as diferentes categorias de produtores destinam seus bens simbólicos. Estes últimos, portanto, se revestem de uma dupla face, como mercadoria e significação, os quais coexistem de forma independente. Um outro elemento importante para a autonomia do campo artístico é a constituição de um corpo de profissionais formados com base em códigos e normas específicos que possibilitam o acesso à profissão, bem como a formação de um grupo de empresários de bens simbólicos.

O aparecimento da obra de arte como mercadoria, juntamente com a aparição dessa categoria de profissionais especializados na produção de bens simbólicos, propicia as condições para que se estabeleça uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e arte como significação, ou seja, arte pura. Essa dicotomia tem “uma intenção simbólica destinada à apropriação material” (BOURDIEU, 1992, p. 103). Diante da democratização dos bens simbólicos, ou seja, do acesso do grande público a estes bens pelo consumo, a “arte pura” torna-se um distintivo social. Como nas sociedades modernas o consumo é o mecanismo por onde se comunicam as diferenças, dentro do campo artístico é necessário, portanto, que alguns bens sejam escassos e seu acesso limitado, tornando, desta forma, seu acesso exclusivo, o que faz com que eles se configurem elementos de distinção social.

Dentro deste panorama, os elementos da arte pura são distintivos sociais porque são raros, únicos, fruto de “gênio criador” autônomo em oposição aos produtos reduzidos ao valor mercantil, “típicos de uma produção mecânica” (BOURDIEU, 1992, p. 104). Para se tornar um consumidor da primeira, é necessário, portanto, que seja um participante do campo a que pertence o criador. Ou melhor, que partilhe dos códigos e normas que regem esse campo para que assim sejam intelegíveis a compreensão e a apreciação da arte. Desta forma, o consumidor é outro “criador”, é o “alter ego” do artista, “capaz de mobilizar em sua compreensão das obras a disposição criadora que define o escritor e o artista autônomos” (BOURDIEU, 1992, p. 104).

Desta maneira, o campo de produção erudita se estabelece em oposição ao campo da indústria cultural, sendo que o primeiro se traduz em um campo

que produz bens culturais e os instrumentos de apropriação destes bens para um público de produtores culturais que também produzem para produtores de bens culturais.

O campo da produção erudita se configura um sistema de produção fechado em si mesmo, isento das críticas do público não-pertencente à profissão. Isto é, a crítica e a legitimidade do campo da produção erudita se dão a partir do próprio corpo dos produtores culturais que compõem o campo. Assim, a produção da arte erudita se conforma como produção entre pares para os pares. O artista como tal só existe na e pela relação circular que estabelece com os demais artistas que são seus críticos, seus consumidores e seus concorrentes.

O campo cultural, nesta perspectiva, funciona como um *locus* de criação de distinção como também de exclusão. A exclusão que se dá no campo cultural pode ser traduzida pela exclusão que se estabelece no campo econômico e social. Aqueles que participam deste campo se destacam por estarem inseridos em uma esfera onde poucos detêm o conhecimento de produção e os mecanismos de entendimento desta produção, ou seja, a raridade da obra de arte erudita advém da escassez da distribuição desigual das condições de aquisição dos códigos necessários à sua decodificação. Isto leva a “uma defasagem estrutural entre a oferta e a demanda, e a situação do mercado daí resultante contribui para reforçar a inclinação dos artistas de se fecharem na busca da “originalidade” (BOURDIEU, 1992, p. 116)”. Essa originalidade causa o efeito da raridade e, conseqüentemente, ocasiona o alto valor da obra, acessível somente aos detentores do capital econômico e simbólico. Isso não ocorre no campo da indústria cultural.

A indústria cultural, por sua vez, se caracteriza por organizar sua produção cultural objetivando um público não-produtor de bens culturais que também não precisa de um nível de instrução, o que é possibilitado pelo ajustamento do sistema cultural à demanda:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo

reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes (BOURDIEU, 1992, p. 105)

Por outro lado, argumenta Bourdieu (1992), a obra de arte se caracteriza por ser pura, abstrata, e esotérica em oposição à arte das “sociedades primitivas”. O autor explica: pura por exigir que seu receptor domine os princípios estéticos de sua produção. São obras abstratas por exigir enfoques específicos, o que as diferencia da chamada arte primitiva, uma vez que esta última em todas as suas formas de expressão se mostra acessível. Estas últimas ainda se diferenciam da arte erudita por serem “desprovidas de instâncias de especialização de produção, de transmissão e de conservação culturais” (BOURDIEU, 1992, p. 113). Dizendo isto em outras palavras: a arte popular não tem sua produção vinculada a um campo autônomo, sendo que sua produção estaria sempre vinculada ao sentido prático, não sendo capaz de transformar sua significação em uma obra estética autônoma em relação aos outros campos sociais.

A arte popular, nesse sentido, estaria dentro do que Bourdieu (1992) chamou de arte total e múltipla, ou seja, é produzida “pelo grupo em seu conjunto e dirigida ao grupo em seu conjunto”, em que “a poesia por si só não existe como uma entidade separada do canto” (BOURDIEU, 1992, p. 116). Esta concepção defendida pelo autor ocasiona críticas quando se analisa a chamada produção artística popular ou o artesanato na contemporaneidade.

Canclini (1997), por exemplo, argumenta que Bourdieu desconsiderou a capacidade que a arte popular tem de desenvolver formas autônomas, não utilitárias, de beleza, como demonstra a sua pesquisa sobre a produção artesanal no México. Também nossa pesquisa empírica realizada para este trabalho é reveladora da capacidade e da busca pelo aperfeiçoamento estético dentre vários artesãos do Vale do Jequitinhonha. Ainda que Paz (1991) argumente que o artesanato é uma conjugação de utilidade e estética em sua produção, há que se ressaltar que vários artesãos ou comunidades artesãs dentro de sua matriz local procuram a perfeição estética, caso dos artesãos ceramistas que confeccionam as bonecas ou as noivas do Jequitinhonha, ou ainda as esculturas em cerâmica e madeira.

Continuando a reflexão de Bourdieu (1992) acerca do campo artístico, o autor elenca outros elementos importantes para a autonomização desse campo: as instâncias de consagração e conservação dos bens simbólicos, como os museus, e as instâncias qualificadas, como as instituições de ensino que asseguram a reprodução dos esquemas de percepção e apreciação destes bens simbólicos. Estas últimas são responsáveis pela formação não só dos apreciadores da arte, como também daqueles que poderão reproduzi-la e renová-la, inculcando através de seu sistema de ensino o *habitus* do campo artístico.

O sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero fato de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas (BOURDIEU, 1992, p. 120).

Em outras palavras, cabe às instâncias de conservação, consagração e difusão, a defesa da cultura legítima contra as demais concorrentes, sejam as do próprio campo da arte erudita, sejam as manifestações artísticas como as da indústria cultural. Vê-se, portanto, que existe uma disputa pela legitimação no campo artístico entre aqueles que já possuem o capital simbólico e aqueles que não o possuem, mas querem possuí-lo.

Como se vê, Bourdieu (1992) coloca a arte em um patamar independente em que sua existência depende apenas das relações intrínsecas ao seu próprio campo. Entretanto, Canclini (1997) argumenta que atualmente tanto o campo da arte quanto o campo do artesanato têm suas especificidades remodeladas, uma vez que a lógica que os nutria é cada vez mais redefinida pelas relações de mercado e o contato entre os diversos campos acaba por construir “obras híbridas”, ou seja, os universos em que se produzem os bens simbólicos deixam de ser autossuficientes e, portanto, deixam de ser expressão unicamente de seus criadores, mas fruto da conjunção de diferentes agentes.

Por ignorar os intercâmbios do campo artístico com as outras esferas da sociedade, Canclini (1997) argumenta que a análise sociológica de Bourdieu não dá conta de explicar “o que ocorre quando até os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam com os populares.” E ainda questiona “como se organiza a dialética entre a divulgação e a distinção quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos?” (CANCLINI, 1997, p. 37).

A resposta ou até mesmo a reflexão sobre estas questões devem ser buscadas na confluência do campo artístico com as demais manifestações simbólicas e com as outras esferas da sociedade. Para Canclini (1997), no mundo contemporâneo, todos os processos de produção simbólica se confluem, ou seja, o campo da arte erudita dialoga com a arte pré-moderna/popular, com o mercado internacional e com as indústrias culturais, relativizando a autonomia do campo da arte erudita. Um exemplo pode ser encontrado na inserção de artistas latino-americanos no mundo da alta cultura, em países da Europa e Estados Unidos no fim do século XX, o que expressa o fascínio pelo não-moderno.

Por outro lado, a autonomia do campo artístico é diminuída pela sua reorganização em função das novas tecnologias de consumo e de comercialização, o que permite a inserção de novos agentes voltados mais para o valor econômico que para os valores estéticos, alterando assim as formas de avaliar a arte.

As próprias indústrias culturais, ao difundirem entre o grande público a arte erudita, acabam por eliminá-las como distintivo social de uma determinada classe ou grupo social. E talvez, nesse sentido, também se explique a grande aceitação pelo não – popular, anteriormente entendido, como “arte ingênua”, por parte da elite cultural. No caso do Vale do Jequitinhonha, especialmente quando se refere às peças figurativas, o mercado consumidor é composto por pessoas que compõem a elite cultural e conseqüentemente econômica como os intelectuais, artistas de outras esferas culturais, como músicos, artistas plásticos, colecionadores, turistas, lojistas dos grandes centros como Belo Horizonte, São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro que, por sua vez, revendem as peças ao mercado especializado da “arte”.

Outra característica do campo artístico na atualidade diz respeito à presença do intermediário ou mediador artístico que assume papel fundamental dentro do campo de produção artística.

No cinema, nos discos, no rádio, na televisão e no vídeo, as relações entre artistas e público implicam uma estética distante da que manteve as belas-artes: os artistas não conhecem o público [...] os empresários adquirem um papel mais decisivo que qualquer outro mediador esteticamente especializado (crítico, historiador da arte) e tomam decisões fundamentais sobre o que deve ou não ser produzido e transmitido (CANCLINI, 1997, p. 63).

Estas reflexões sobre o campo artístico na contemporaneidade também nos levam a refletir sobre o artesanato que até então era definido por oposição à arte como movimento desinteressado. Se de um lado, a arte era concebida como um conjunto de bens com predomínio da forma sobre a função, o artesanato normalmente era definido justamente como o contrário, como já vimos em Bourdieu (1992). Observou-se também que na contemporaneidade, mais especificamente, como sublinha Canclini (1997), a partir da segunda metade do século XX, essa definição da arte erudita não condiz com as transformações das relações que ocorrem no campo artístico. Com o artesanato também não é diferente. Da mesma forma que a arte erudita se nutre do popular, o artesanato também está em constante contato com a cultura visual moderna. Não cabe mais ao artesanato a afirmação de que ele seria incapaz de produzir valores estéticos desprovidos de sua utilidade. “Nas cerâmicas, nos tecidos e retábulos populares, é possível encontrar tanta criatividade formal, geração de significados originais e ocasional autonomia com respeito às funções práticas quanto na arte culta” (CANCLINI, 1997, p. 245).

Esse reconhecimento do valor estético tem permitido que algumas obras e artistas populares entrem em espaços anteriormente consagrados à arte erudita, como os museus e as galerias. Estas transformações, no entanto, não têm propiciado um avanço nas discussões sobre as diferenças entre arte e artesanato, como observa Canclini (1997). A proposta do autor para a superação desse impasse é uma mudança na postura investigativa que

procure não apenas entender o desenvolvimento intrínseco da arte e do artesanato, mas que busque entender os cruzamentos e divergências destas manifestações. Como o artístico e o artesanal estão incluídos em “processos massivos de circulação das mensagens, suas fontes de aproveitamento de imagens e formas, seus canais de difusão e seus públicos costumam coincidir” (CANCLINI, 1997, P. 245). Seria, por isso, mais proveitoso para o entendimento da arte e do artesanato, segundo o autor, livrar-se da pretensão de associar a arte a uma autonomia, da mesma forma que associar o artesanato a comunidades autossuficientes e isoladas do moderno.

Ao invés de associar a arte e o artesanato à questão estética, Canclini (1997, 2003) propõe a perspectiva de estudá-los na condição de processos socioculturais, em que a arte culminaria não apenas em obras, mas em um espaço em que a sociedade realiza sua produção visual. Seguindo essa perspectiva, nossa preocupação neste trabalho não está associada à definição se no Jequitinhonha o que os artesãos realizam é arte ou artesanato, mas buscar identificar o processo e os agentes envolvidos neste processo cultural. Até mesmo porque essa divisão antagônica não se apresenta como um problema para os próprios artesãos.

3.2. O LOCAL E O GLOBAL NA CULTURA

Uma característica que se destaca em relação à cultura no mundo contemporâneo é o fenômeno da sua mercantilização, que diz respeito ao avanço do capitalismo sobre os bens simbólicos, com o advento das chamadas indústrias culturais (RUBIM, 2008). Com as indústrias culturais, os bens simbólicos passam a ser produzidos como mercadorias, não por estarem inseridos em um processo de circulação, mas por serem concebidos ainda no processo de sua produção como mercadorias, o que é mais intensificado nos séculos XX e XXI.

Se de um lado existe o fenômeno da mercantilização da cultura, por outro há o fenômeno da culturalização da política. Este último se caracteriza por agregar à política temáticas culturais, como questões de gênero, modos de vida, comportamento, diversidade cultural, diferenças étnicas e religiosas etc.

ao cotidiano político, chegando até mesmo a se constituir em programas de muitos partidos políticos, em políticas governamentais, ou mesmo como reivindicações da sociedade civil, ressalta Rubim (2007). Ao lado destes dois fenômenos, ocorre a culturalização da mercadoria, em que os valores simbólicos são de fundamental importância na valorização das mercadorias, ao mesmo tempo que passa a ser reconhecida como uma dimensão simbólica que dá sentido ao mundo e que, portanto, impregna todo o universo humano, desde o comportamento, produtos, até o estilo de vida, salienta Rubim (2007).

A cultura, no mundo contemporâneo, se vê perpassada, argumenta Rubim (2007, 2008), por fluxos de tipos diferentes. De um lado, existe o processo de globalização em que os produtos culturais são produzidos conforme padrões simbólicos desterritorializados, controlados por empresas que associam lazer, cultura e entretenimento. Por outro lado, existem manifestações locais e regionais que, reagindo ao primeiro movimento, se destacam no panorama mundial. O autor esclarece que até mesmo dentro do universo de globalização existe espaço para os produtos “típicos” que, segundo Canclini (1997) e Paz (1991), promovem a revitalização das manifestações locais como o caso do artesanato.

Essa situação diversa da cultura na contemporaneidade tem-se constituído aos olhos de muitos políticos e especialistas da área um universo que necessita de políticas específicas, ao mesmo tempo em que se apresenta como fator de desenvolvimento econômico e social, caracterizando a chamada economia da cultura. No entanto, estas políticas devem vir articuladas de uma reflexão acerca dos movimentos e das transformações que as sociedades vêm passando dentro do processo de globalização. Canclini (2003) assegura que este entendimento passa não apenas pelo conhecimento interno das sociedades; passa também, pelo estudo da articulação que as sociedades ou os países vivem no processo de globalização, o que, conseqüentemente, traz também modificações na forma de produção, articulação e consumo dos bens simbólicos, como é o caso dos países da América Latina, lócus de estudo do autor. Um destes elementos de transformação apontado por Canclini (2003) diz respeito à imigração da população latino-americana para os Estados Unidos e também para a Europa, configurando assim uma nova realidade de expansão da América Latina através de seus imigrantes:

No último ano do século XX, tantas pessoas deixaram o Uruguai como tantas outras nasceram no país. Nos Estados Unidos, na Europa, ou em outras nações latino-americanas moram 15% de equatorianos, aproximadamente uma décima parte dos argentinos, colombianos, cubanos, mexicanos e salvadorenhos. A América Latina não está completa na América Latina. Sua imagem lhe chega dos espelhos espalhados no arquipélago das migrações (CANCLINI, 2003, p. 21).

A migração, nesse sentido, traz um novo panorama para ser problematizado também na área da cultura: junto com essa população imigrante imigram produtos culturais, da mesma forma que com eles retornam o dinheiro e outros bens simbólicos. Uma política cultural que vise ao desenvolvimento econômico, social e cultural de sua sociedade não deve desconsiderar as relações do local com o global. A postura de Canclini (2003) confronta com o discurso de que a globalização traria o fim das manifestações locais e tradicionais instalando em seu lugar a cultura dominante homogeneizante, especialmente aquela exportada pelos Estados Unidos.

Entretanto, o controle das corporações estadunidenses sobre amplos setores da comunicação maciça não implica a obediência automática das audiências. Os estudos sobre consumo musical revelam que em quase todos os países latinoamericanos não predomina a música em inglês, nem o que se chama “música internacional”, como unificação do anglo-americano e do europeu. Só na Venezuela a música internacional atinge 63% do público. No Peru, prevalece a “chicha”; na Colômbia, o “vallenato”; em Porto Rico, a “salsa”. No Brasil, 65% do que se ouve provém do conjunto de músicas nacionais, enquanto na Argentina, Chile e México a combinação de repertórios domésticos com espanhol supera a metade das preferências (CANCLINI, 2003, p. 32-33).

Estes dados mostram que o desenvolvimento do sistema cultural contemporâneo não se dá pela homogeneização, assim como também não é determinado apenas pelo local, mas sim pela interação destas instâncias. E o autor ainda acrescenta se referindo ao encontro do tradicional (local) com o global:

Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve

tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem (CANCLINI, 1997, p. 22).

Este mesmo panorama também pode ser observado quando direcionamos nossas lentes para esferas mais microscópicas da sociedade brasileira, como o Vale do Jequitinhonha. Diferentemente dos discursos sobre o isolamento econômico e cultural da região, vê-se que no campo cultural existe não só uma articulação dentro da própria região como também com outras cidades do país e até mesmo com outros continentes. Esse contato com o externo e com o mercado consumidor, longe de provocar a extinção ou a massificação das manifestações locais, revitaliza-as, como observamos no artesanato em madeira e em cerâmica do Vale do Jequitinhonha.

3.3 POLÍTICAS CULTURAIS

Os intercâmbios globais, segundo Canclini (2003), se tornariam mecanismos de promoção do desenvolvimento cultural e econômico se viessem acompanhados de políticas estatais que ao lado da organização dos blocos econômicos, no caso da América Latina, fossem norteados por uma preocupação com as pessoas que habitam as sociedades envolvidas. Diante desta reflexão, o autor destaca dois eixos que deveriam orientar essas políticas: o primeiro seria a identificação de estratégias para o desenvolvimento latino-americano, e o segundo diz respeito ao desenvolvimento de políticas socioculturais que possibilitassem o avanço tecnológico e a expressão multicultural visando à participação democrática dos cidadãos.

O primeiro ponto está relacionado a projetos que coloquem no centro do processo de desenvolvimento as pessoas e a sociedade e não as transações econômicas²⁰.

²⁰ Como vimos anteriormente, essa inversão de prioridades nortear os projetos de desenvolvimento da Codevale, notadamente em sua filosofia de priorizar os processos industriais de produção do artesanato no Jequitinhonha.

A pergunta-chave não é com que ajustes econômicos internos vamos pagar melhor as dívidas, mas que produtos materiais e simbólicos próprios (e importados) podem melhorar as condições de vida das populações latino-americanas e potencializar nossa comunicação com os demais (CANCLINI, 2003, p. 34).

Isto significa valorizar e conservar o patrimônio histórico tangível e intangível, o que pode por sua vez trazer um retorno econômico, por exemplo, através do turismo. Outra possibilidade que deve ser explorada é a comercialização dos bens simbólicos latino-americanos nos países em que se encontram seus respectivos imigrantes, uma vez que estes, geralmente, possuem maior poder aquisitivo que a população de seu país de origem. Há neste sentido, uma inter-relação do local com o global que deve estar presente na concepção da própria política cultural. Esta perspectiva invalida aquela postura ideológica de Bourdieu (1992), segundo o qual a autonomia do campo artístico impossibilitaria o diálogo ou a influência de outros campos como o econômico. A proposta de Canclini (2003) entende que é a partir da eliminação desta dicotomia entre o campo da arte com os demais campos sociais que alcançaremos um desenvolvimento cultural com vistas à promoção humana, especialmente em países como os da América Latina.

O segundo eixo de orientação das políticas culturais diz respeito à promoção de políticas socioculturais que objetivem não apenas o desenvolvimento econômico, mas que considerem também as semelhanças e as diferenças culturais e étnicas que geram os conflitos. Ou seja, construir outro jeito de promover e de se situar no mundo globalizado.

Se é possível reverter a decadência econômica e social das nações latino-americanas, será necessário começar por transcender as formas predominantes de globalizar-nos como migrantes e devedores, e impulsionar um novo lugar no mundo como produtores culturais. Não se trata de acreditar que vamos nos salvar pela cultura. Mas, talvez, nos ocupando de questões culturais, consigamos demonstrar que nem tudo depende das dívidas (CANCLINI, 2003, p. 37).

Botelho (2001) alerta para a diferença entre democracia cultural e democratização cultural no processo de constituição das políticas culturais. De

acordo com a autora, a democratização da cultura implica a concepção de que “só a cultura erudita merece ser difundida; e basta que haja o encontro entre a obra e o público (indiferenciado) para que haja desenvolvimento cultural” (BOTELHO, 2001, p. 27). Este postulado desconsidera os valores agregados a cada tipo de manifestação cultural e a pluralidade de público existente, limitando a possibilidade de escolha de gostar ou não de uma manifestação cultural. Isto difere da noção de democracia cultural que tem como princípio fundamental a criação de mecanismos para que as “subculturas” tenham possibilidades de desenvolvimento de expressão, a partir das necessidades próprias dos grupos envolvidos, o que significa um planejamento de política duradoura que considere a dimensão antropológica da cultura.

Assim, devem-se considerar duas dimensões da cultura: a dimensão antropológica e a dimensão sociológica. Estas duas dimensões são importantes em um plano de governo porque são determinantes das estratégias e das formas de tratamento da cultura no âmbito governamental.

Na dimensão antropológica, de acordo com a autora, “a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (op.cit., p. 3). Ou seja, a cultura está relacionada ao universo do cotidiano. Apesar de muitos discursos políticos terem esta dimensão como temática, a maioria das políticas públicas não consegue ter acesso à cultura nesta perspectiva, uma vez que, para que isto ocorra, faz-se necessário que se atinjam as instâncias micro da sociedade.

A política cultural nesta ótica exige mudanças estruturais nos setores governamentais, o que também requer a existência de demandas por parte da população e que esta se organize no sentido de exigir a presença do poder público frente às suas necessidades. Ou seja, deve haver determinado nível de organização social, o que por sua vez caracteriza a dimensão sociológica da cultura.

Na dimensão sociológica, a cultura está relacionada com uma produção especializada que tem explícita em si a construção de sentidos para que possa atingir públicos específicos. Nesta dimensão, é fundamental que os indivíduos envolvidos tenham acesso “às condições de desenvolvimento e aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais

que lhes permitam expressá-los” (BOTELHO, 2001, p. 5). Assim, por meio da organização, a sociedade consegue dar visibilidade às suas demandas e acaba por interferir na formulação das políticas públicas para a cultura.

No entanto, quando se fala da cultura como mecanismo de desenvolvimento e como fator de política pública, Durand (2001) ressalta que ainda existe um descaso com a área.

No Brasil, sequer se sabe quantas prefeituras possuem secretarias de cultura e, por conseguinte, em quantas os assuntos culturais são tratados através de secretarias de educação, esportes e turismo, ou outra qualquer. [...] Tão escandalosa situação de desinformação não deixa de ser um sintoma de como ainda está atrasada a área na maior parte do país (DURAND, 2001, p. 67).

Além disso, o autor alerta para a ausência de intercâmbio entre as secretarias estaduais e as municipais no que diz respeito ao trabalho cultural. Muitas vezes ocorre uma sobreposição destas duas instâncias com concentração dos recursos econômicos em algumas cidades, enquanto o interior sofre uma escassez de políticas culturais. Desta maneira, a “institucionalização da área da cultura no conjunto das políticas públicas” (CALABRE, 2009, p. 293) no Brasil se apresenta como um dos principais problemas a serem enfrentados. A própria história do Ministério da Cultura reflete esta ausência de tradição de uma política cultural contínua.

Entre março de 1985 e dezembro de 1994, a pasta foi ocupada por dez titulares. Sem esquecer que em 1990, durante o governo Collor, o Ministério foi extinto, transformado em Secretaria de Cultura, sendo recriado em 1992. O primeiro período de efetiva estabilidade ocorreu na gestão do Ministro Francisco Weffort, que ocupou a pasta de 1995 a 2002 (CALABRE, 2009, p. 293).

Se de um lado existe a problemática da ausência de institucionalização da cultura como política pública, existe por outro a descontinuidade das políticas culturais, uma vez que os administradores no Brasil, geralmente, adotam a postura de não dar continuidade aos processos iniciados na gestão anterior. Um projeto a ser implementado no campo da cultura demanda tempo

e envolvimento dos sujeitos interessados, o que não é possível ser feito em um curto prazo de quatro ou oito anos - período de permanência de um governante no poder seja na esfera municipal, estadual ou federal.

Um dos desafios que se impõem na atualidade, segundo Calabre (2009), é justamente construir projetos de longo prazo, o que pode ser conquistado a partir do envolvimento da sociedade civil na elaboração e gestão destes projetos, considerando a diversidade cultural do país, no sentido do conceito de hibridismo cultural defendido por Canclini (1997), o qual está relacionado não apenas ao sincretismo religioso ou à chamada mestiçagem, mas confere sentido à mesclagem cultural multivariada e à coexistência de temporalidades distintas em um processo. No trocadilho das palavras de Calabre (2009), no Brasil é necessário criar “uma nova cultura dentro da gestão pública da cultura” (CALABRE, 2009, p. 301).

No entanto, nos últimos anos observa-se uma tentativa de inserir a cultura como parte da agenda política de governo, especialmente a partir do governo do Ministro Gilberto Gil (2003-2006), quando houve uma reestruturação do Ministério da Cultura, com a criação de novas secretarias. Sob o decreto nº 4.805, de 12 de agosto de 2003, foram criadas a Secretaria de Articulação Institucional, a Secretaria de Políticas Culturais, a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, a Secretaria de Programas e Projetos Culturais, a Secretaria do Audiovisual e a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural. Todas estas secretarias foram criadas com um único objetivo: “dar suporte, à elaboração de projetos, às ações de políticas diferenciadas” (CALABRE, 2009, p. 299).

Ao lado desta reestruturação do Ministério da Cultura, em 2005 iniciou-se o projeto de construção do Plano Nacional de Cultura, pela Emenda Constitucional nº 48, de 1º de agosto de 2005.

A emenda Constitucional prevê que o Plano Nacional de Cultura conduza à defesa e valorização do Patrimônio cultural brasileiro; produção, promoção e difusão de bens culturais; formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; democratização do acesso aos bens da cultura; e valorização da diversidade étnica e regional (CALABRE, 2009, p. 300).

Deve-se ressaltar também que o Plano Nacional de Cultura teve as bases de suas diretrizes coletadas na 1ª Conferência Nacional de Cultura e, na tentativa de envolver os vários setores civis e governamentais, tem promovido conferências municipais, intermunicipais, estaduais de cultura, na discussão acerca do desenvolvimento da Cultura e dos direitos dos sujeitos envolvidos no processo de construção dos bens simbólicos. Isso tem fomentado “a criação de secretarias, (mesmo que conjuntamente com outras políticas), de conselhos, de fundações, de fundos de financiamento e de busca de formação mais qualificada para seus gestores” (CALABRE, 2009, p. 294). Há que se ressaltar, no entanto, que este é um processo recente, ainda tímido que em muitas cidades se encontra em processo de discussão ou implementação, o que faz com que ainda não tenha uma atuação efetiva na gestão da cultura a nível local, como revelam as críticas de diversos informantes desta pesquisa quando se referiram à atuação da gestão municipal junto à atividade artesã.

A gestão da cultura, no contexto de construção das políticas públicas, é de fundamental importância, porém, não tem tradição, especialmente no Brasil, em termos de sua existência, configurando o agente deste momento como categoria emergente e em formação no campo cultural. Situação esta, refletida em termos até mesmo de sua denominação que recorre a diversas categorias para definir o profissional responsável pela organização do campo cultural.

Assim, a denominação de gerentes e administradores culturais predomina nos Estados Unidos e na França; a noção de animadores e promotores culturais possui uma importante tradição na Espanha; e em muitos países da América Latina fala-se em trabalhadores culturais e em outros países podem ser utilizados termos como mediadores culturais, engenheiros culturais ou científicos culturais. Em Portugal, também se aciona a expressão programadores culturais para dar conta da esfera da organização da cultura. Mas recentemente a noção de gestão cultural vem ganhando grande vigência em diversos países, inclusive ibero-americanos (RUBIM, 2008, p. 52).

No Brasil, a denominação utilizada tem sido a de produção cultural, o que se deve especialmente ao contexto das políticas culturais inauguradas na década de 1930, com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e outras instituições culturais no período de Getúlio Vargas

entre 1930-1945, bem como com a atuação de Mario de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em que não se desenvolveu uma preocupação com a formação do profissional da gestão cultural. A partir da década de 1980, com o predomínio da visão neoliberal, especialmente no governo José Sarney, de forma contraditória, houve uma ampliação da infraestrutura cultural com a criação do Ministério da Cultura em 1986, mas por outro lado, por meio da Lei Sarney (1986), transferiu-se para o setor privado a responsabilidade de financiamento da cultura.

Desta forma, o Estado se restringiu a arrecadar impostos para possibilitar que a iniciativa privada investisse na cultura através de leis de incentivo. Assim, a decisão que poderia ser estatal foi transferida ao setor privado, assentada em dinheiro estatal, contrastando com o passado dos anos 70 e 80, “quando a responsabilidade maior pelo suporte à produção era dos poderes públicos por meio de políticas culturais mais efetivas” (BOTELHO, 2001, p. 11). Como os incentivos para a cultura foram transferidos para responsabilidade da iniciativa privada, reforçou-se ainda mais o papel do mediador social no acesso a estes incentivos. A esses mediadores sociais, na condição de “intermediários culturais”, como ficaram conhecidos pela Lei Rouanet, no governo de Fernando Henrique Cardoso/Francisco Weffort, é atribuída a função de

elaborar projetos, captar recursos, administrar eventos etc. Em suma, são “produtores” que devem organizar a cultura, não adstrita ao Estado. Este se encontra quase paralisado, sem recursos e sem políticas culturais. As leis de incentivo tornam-se mesmo as políticas culturais do governo FHC/Francisco Weffort. Não por acaso pode-se facilmente constatar que a formação de mercado da organização da cultura, pelo viés de produtores culturais, acontece a partir da segunda metade dos anos 1980 e se amplia nos anos 1990 (RUBIM, 2008, p. 53).

A delimitação do Estado assentado neste tipo de política cultural para o país legitimou a figura do mediador cultural entre o Estado (acesso às leis de incentivo) e a sociedade civil que demanda o acesso a estas leis. Na atualidade, este sujeito adquire papel fundamental por continuar mediando sociedade civil e Estado.

Porém, ao discutirmos a necessidade de políticas públicas para a cultura é importante também que se considerem seu dinamismo e as reais demandas da população. No caso do artesanato, é fundamental que se busque entender as relações de confluência que ele estabelece com as demais esferas da vida local como também com o mundo externo, ou seja, com o global.

Autores, como Featherstone (1995) e o próprio Canclini (1997), alertam que a discussão sobre o dilema entre a tradição e a modernidade não deve nos cegar para o fato de que há um sistema de circularidade e de cooptação mútua, no qual o artesão entende e atende as demandas cíclicas que tornam o material “feito à mão” valorizado e procurado. Ao entrar na moda, o “feito à mão” acaba exigindo novos conteúdos e novas formas de tradicionalidade, às quais o artesão, ao ser inserido no mercado, não pode ficar imune, havendo, por isso, um grau de negociação entre o artesão e o mercado consumidor. Nesta negociação insere-se a figura do mediador social que atua na maioria das vezes como um tradutor entre as possibilidades internas e as demandas externas.

Segundo Novaes, todas as formas de mediação pressupõem *estar entre*, fazer a ponte. “Fazer mediação é traduzir, e/ou introduzir falas” (NOVAES, 1994, p. 180). Assim, as mediações devem ser pensadas como ações que retiram movimentos e grupos de sua dimensão local e particular e os relacionam a outras instâncias e grupos sociais, permitindo, assim, que questões em nível local possam ser tratadas como algo mais amplo, que envolve interesses mais globais (MEDEIROS & ESTERCI, 1994). É nesse sentido que devemos problematizar as operações realizadas pelos mediadores sociais na adequação entre as demandas locais e, por exemplo, as ofertas e orientações das políticas públicas estaduais e federais.

Aprofundando a ideia de que a mediação social se estabelece entre grupos assimétricos, Neves (2008) destaca que as políticas públicas visam ao desenvolvimento social e devem ser analisadas pelo prisma político, seja com um quadro de forças desiguais e de lutas, seja como uma “estrutura de oportunidades para eleição ou emergência de questões e temas relevantes para redefinição de interesses e redistribuição de recursos” (NEVES, 2008, p. 07). Para a autora, a análise das políticas públicas e de sua operacionalização através da mediação social deve destacar os processos em jogo, os atores em

construção e o reconhecimento de alternativas ou constrangimentos, visibilidade e silêncio, controvérsias e negociações que se revelam ou se escamoteiam. Carlos Ros (2008) concorda que por mediação devemos entender um conjunto de ações em que um agente mediador articula outros, os mediados, a universos relativamente inacessíveis; nesse caso, o mediador assume esse papel por ter a capacidade e o saber técnico para "interagir em diferentes domínios sociais e de lidar com vários códigos e valores adaptando-os e traduzindo-os para promover a comunicação entre grupos" (op. cit. p. 2008, p. 101). No entanto, o autor alerta que a ação do mediador extrapola a função de ligar mundos diferenciados; na realidade, ele "constrói e, portanto, tenta impor as representações dos mundos sociais que pretende interligar e o campo de relações que viabiliza esse modo específico de interligação" (Idem).

Desta maneira, os mediadores sociais assumem papel importante no campo cultural ao inserir, representações e, conseqüentemente, relações dos mundos mediados, no caso, políticas públicas, setores privados, público consumidor e artesão, no caso do nosso estudo. Daí advém a necessidade de análise dos múltiplos agentes envolvidos. Neste sentido, as representações que os agentes possuem sobre o fazer artesanal são de fundamental importância na constituição material e simbólica das peças e do próprio processo artesanal. Assim, priorizaremos não apenas as representações dos artesãos, mas também as representações dos agentes das organizações e instituições mediadoras entendendo que elas também aglutinam em si as representações dos consumidores do artesanato.

3.4 OS DIVERSOS AGENTES DO PROCESSO CULTURAL

Refutando a concepção de Bourdieu (1992), que analisa o campo artístico como autônomo, e adotando a perspectiva de Canclini (1997), que considera o campo da arte e do artesanato em constante diálogo com as outras esferas da vida social, adotamos para efeitos analíticos dos dados coletados em campo a tipologia desenvolvida por Rubim (2007 e 2008) para o entendimento dos diversos momentos que constituem o processo cultural. Esta tipologia nos atende no sentido de buscar entender os diversos agentes que estão inseridos no processo cultural, bem como para entender o

entrelaçamento destes agentes no processo artístico e cultural do artesanato. Há que salientar que neste trabalho não adotamos a diferenciação entre arte e artesanato, ou entre artesanato e arte popular, uma vez que, como já discutimos, o artesanato e a arte se encontram em um processo de hibridismo, de encontro de fronteiras. Outro fator para levar em consideração são as próprias comunidades nativas que não estabelecem esta diferenciação analítica, ou seja, todo artesão é artista; tanto as peças utilitárias quanto as peças escultóricas são consideradas expoentes de uma atividade artística.

Rubim (2007 e 2008) descreve o processo cultural composto por movimentos ou momentos que devem ter sua presença considerada e articulada em uma concepção de política pública para o setor cultural. São estes os momentos: 1. **Criação, invenção e inovação**; 2. **Divulgação, transmissão e difusão**; 3. **Troca, intercâmbio e cooperação**; 4. **Preservação e conservação**; 5. **Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão**; 6. **Consumo**; e 7. **Organização**. Há que se ressaltar, portanto, que estes momentos ou movimentos dentro do campo cultural podem estar concentrados em um único ator ou instituição e, dependendo da sociedade ou da complexidade da atividade cultural, podem estar diluídos em diversas zonas de competência, instituições e atores com papéis especializados e definidos.

O momento criativo é representado por artistas, cientistas e intelectuais, oriundos do meio acadêmico ou popular, considerados, muitas vezes, como o ponto central do processo cultural, devido à sua capacidade ou genialidade em reconstruir e renovar o sistema cultural. Porém, ressalta Rubim (2008), esse momento não pode ser entendido como desvinculado dos outros momentos, das instituições e dos outros atores que compõem o restante do movimento cultural.

A divulgação, transmissão e difusão são momentos traduzidos especialmente por professores, comunicadores presentes em diversas instituições e ambientes sociais. Esse é um momento, segundo Rubim (2008), importante para o processo de democratização da cultura e para a democracia cultural.

O terceiro momento do processo cultural definido por Rubim (2008), identificado como preservação e conservação, é desempenhado, na concepção

do autor, especialmente pelos museus, que realizam o trabalho de cuidar do patrimônio material e imaterial dos agrupamentos humanos. Há que se considerar a importância fundamental do patrimônio cultural de uma comunidade ou de uma sociedade no processo de constituição de sua identidade.

No entanto, a vitalidade de uma cultura depende não apenas de sua conservação e preservação. Para que ela não se mantenha estagnada, é necessário que interaja com outros tipos de cultura, constituindo o quarto momento do processo cultural, que é a troca, o intercâmbio e a cooperação. Esse momento é marcado pela negociação cultural, podendo haver aí também trocas equânimes ou desiguais, afetando de maneira diversa a cultura, de modo benéfico ou ocasionando graves danos. Porém, independentemente disso, é um processo fundamental para a vitalidade da cultura.

Essa cultura criada, difundida, preservada e intercambiada necessita, por sua vez, passar pelo crivo público de reflexão, crítica e discussão. É neste momento que ideias, práticas, costumes e valores são legitimados, questionados e desqualificados. Também é um momento de aprimoramento da cultura. Para complementar esse circuito cultural, existem os momentos ou movimentos de consumo e organização da cultura.

O consumo tem por especificidade a não-profissionalização, indicando a amplitude e a universalidade do ato de recepção da cultura. Quando a cultura não está sob a égide mercantil que restringe a sua recepção, ou seja, da troca por dinheiro, todos os cidadãos são potenciais consumidores de cultura. Mesmo que em diferentes graus, maneiras e ambientes, todos nós estamos submersos em um universo cultural, o que significa que sem o consumo/recepção a cultura não se completa.

A organização da cultura, além de estar presente em todos os processos anteriores, pois cada momento implica aspectos organizativos, se configura aqui, seja em um aspecto macro, como o caso das políticas públicas, seja no micro, um evento cultural, no sentido de organização do campo cultural.

Ao focalizarmos o artesanato, ou nas palavras de Rubim (2008), os momentos que constituem o processo de desenvolvimento do artesanato, como resultante destas teias de significados, estamos preocupados não com a individualidade dos envolvidos, ou com a materialidade em si, mas com a

cultura material. Ou seja, com a dimensão simbólica da coletividade produtora do artesanato materializada nos objetos. A categoria cultura material, que aqui utilizamos, é embasada pelos estudos de Bucaille e Pesez (1989), os quais afirmam que

a cultura material é, antes de mais nada, tal como o seu nome indica, uma cultura. Nessa qualidade, possui dois dos seus aspectos principais: a coletividade (oposta à individualidade) e a repetição (por oposição ao acontecimento) dos fenômenos que a compõem. [...] Além disso, esta aproximação cultural é determinada pela angularidade da materialidade [...]. Esta materialidade revela dois aspectos precisos: o apego aos fenômenos infraestruturais como causalidade heurística e atenção aos objetos concretos que explicam estes fenômenos (BUCAILLE E PESEZ, 1989, p.25).

Tomando como base a tipologia desenvolvida por Rubim (2007 e 2008) para entender o desenvolvimento do campo cultural, procuramos neste trabalho adaptá-lo para o estudo da produção artesanal, considerando os movimentos ou momentos (criação, divulgação, troca, preservação, análise, consumo e organização) utilizados pelo autor. No entanto, é necessário esclarecer ao leitor que vários momentos foram agrupados devido ao modo intrínseco em que estes se revelaram no campo de pesquisa. Esta tipologia foi importante para a orientação das nossas ações em campo, desde a elaboração das entrevistas semiestruturadas até a coleta dos dados, como também na interpretação desses dados, como poderá ser observado no capítulo cinco deste trabalho.

Antes, porém, de adentrarmos a discussão dos dados, faremos um relato do contexto em que a pesquisa foi realizada, que será tratado no capítulo seguinte.



Figura 27: Cortejo das oficinas no último dia do 27º Festivale em Grão-Mogol. Pesquisa de campo, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho

*Meu coração bate forte de alegria
Quando vai chegando o dia da folia começar
Eu vou pro Vale passar a semana inteira
Numa festa brasileira de cultura popular
Eu vou de ônibus eu vou de trem , me espera meu bem
O Vale é um pouco longe devagar eu chego lá
Viva! o poeta, o artesão cantador,
coração portador de alegria e de paz
Tem Lira Marques artesã e cantadeira
Frei Chico na Viola pra nossa fé não falhar
Boi de Janeiro, violeiro é o toureiro
Por esse Vale inteiro tem teatro popular*

(Rubinho do Vale)

4. ENTRE UM FESTIVALE E OUTRO ...

Foram muitos os caminhos que me conduziram a esta pesquisa, como também foram muitas as pessoas que nestes caminhos cruzaram meus trilhos. Algumas pessoas foram passageiras, me deram apenas um “opa” como fazem os feirantes do Jequitinhonha cumprimentado os companheiros na madrugada das estradas empoeiradas. Os rostos deles naquele momento não pude notar porque a madrugada estava turva, mas com certeza eu sabia quem eram, pois os reconhecia pela voz ou pelo trotar do cavalo. Eram meus vizinhos. Outras pessoas foram companheiras de jornadas, andaram determinados trechos, mas tiveram que me deixar pois no dobrar da estrada a outros caminhos elas se conduziram, era outro o destino destas pessoas. Mas existiram aquelas pessoas que como os companheiros feirantes de todo sábado que se encontram nas feiras do Jequitinhonha permaneceram comigo em todo o trajeto. Foram com elas que fiz as trocas mais intensas, trocávamos sem saber que estávamos trocando e em outros momentos tínhamos explícita a racionalidade da troca. Como bem demonstrou Servilha (2008), são várias as maneiras de se trocar nos mercados do Jequitinhonha e assim também foi durante a realização desta pesquisa. Foram trocas simbólicas e materiais e com certeza, na maioria das vezes até desiguais, pois na minha postura de pesquisadora trouxe comigo mais do que deixei. Não que eu não tenha deixado nada, pois se assim tivesse sido não teria ocorrido troca alguma e eu nada teria para apresentar aqui. O que passo a narrar nas próximas linhas são as paradas, os descansos e a caminhada desta jornada que constituiu o processo de pesquisa do presente trabalho.

O primeiro contato com aqueles que constituíram o objeto desta pesquisa aconteceu no segundo semestre de 2008, especificamente na última semana de julho daquele ano, durante a realização do 26º Festivale, na cidade de Capelinha, alto Jequitinhonha. Naquela época a intenção era estabelecer contato com os artesãos e entender a inserção deles no evento, uma vez que o Festivale tem se constituído em um importante veículo de divulgação do artesanato regional. Ali o mundo do artesanato a mim se abriu, na condição de pesquisadora.

A euforia por participar do Festivale era imensa, como também foram imensas as dificuldades encontradas em relação à infraestrutura para hospedagem na cidade. Pautada na perspectiva da observação participante, o ideal era participar efetivamente do evento e vivenciar todos os momentos. Por isso optei por hospedar-me no alojamento que é oferecido aos inscitos, local em que se concentra a maioria dos festivaleiros, inclusive os artesãos. Geralmente as escolas da cidade sede do evento são transformadas em alojamentos. Aos alojados disponibiliza-se apenas o espaço físico, sendo que cada participante deve ter seus cobertores, colchões e travesseiros.

Munida de uma mala gigantesca, cheguei ao Festivale sem conhecer quase ninguém. A organização do evento me hospedou em uma sala onde estavam as pessoas da cidade de Carai. No alojamento, as pessoas de uma mesma cidade costumam se agrupar em turmas que permanecem durante todo o evento. Como meu intuito era obter aproximação com os artesãos, fui verificar a possibilidade de hospedar-me junto a eles. No entanto, não obtive sucesso: os artesãos ficariam em uma escola restrita apenas a eles, uma vez que trabalhavam durante todo o dia e necessitavam de um repouso tranquilo. Argumentei que ficaria “quase invisível” e não os incomodaria. Tudo em vão, a comissão organizadora do evento não permitiu. Era, portanto, necessário traçar outras estratégias de aproximação com os artesãos.

De volta ao alojamento de origem, enturmei-me com os colegas de quarto. Por ali fiquei dois dias, mas logo apareceram os problemas. A sala de aula estava com as janelas quebradas permitindo a entrada do vento frio da madrugada. Muita gente tem a impressão de que o Jequitinhonha é um eterno calor. Mas não é. Especialmente aquele mês de julho estava extremamente frio. Todavia, o pior estava por acontecer: a água começou a faltar. Se tomar banho gelado era difícil, pior era ficar sem ele. Não existiam mais vagas nos hotéis, nas pousadas ou nas casas dos familiares que hospedavam os festivaleiros. Perambulando pela cidade, um casal de irmãos e eu, conseguimos um quarto vago na Sociedade São Vicente de Paula. Ali tivemos noites quentes e banho morno.

Quanto à aproximação com os artesãos, eu tinha duas opções: a primeira, seria por meio da feira de artesanato; a outra, seria participar de uma das oficinas de artesanato oferecidas no evento. Optei pela segunda

alternativa. Primeiramente porque a feira só começaria na terça-feira e a oficina logo na segunda-feira. Estava decidido. Fiz minha inscrição na oficina de cerâmica ministrada por Ulisses Mendes, ceramista da cidade de Itinga, médio Jequitinhonha.

Para maior entendimento, uma breve explicação sobre o Festivale. O Festivale - Festival da Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha - foi criado em 1980 por Tadeu Martins, membro, na época, do jornal Geraes²¹. Tinha como principal objetivo divulgar a cultura popular como forma de promover o desenvolvimento e construir a identidade regional do Jequitinhonha. O Festivale acontece até os dias atuais, na maioria das vezes, na última semana do mês de julho, sendo que a cada ano é realizado em uma cidade diferente do Vale do Jequitinhonha.

O cronograma da festa inicia-se no primeiro dia semanal, domingo, e no decorrer da semana, ele tem em sua programação a apresentação de grupos populares nas ruas da cidade (folia de reis, corais, congado, grupo de catopês); grupos teatrais; espetáculos com cantores já consagrados da música regional; realização da noite literária com lançamento de livros de escritores regionais, declamação e concurso de poesias em que os participantes concorrem à categoria de melhor intérprete e melhor poema; festival da canção com shows de músicos iniciantes que também concorrem ao prêmio de melhor composição; oficinas; a barraca Festivale – espaço de cantorias e bar após os últimos espetáculos da noite; e por fim a feira de artesanato.

A feira de artesanato é considerada um importante espaço artístico, principalmente para aqueles que têm interesse em conhecer melhor a cultura artesanal do Vale do Jequitinhonha. Seu início ocorre no terceiro dia do Festivale, ou seja, na terça-feira, homenageando cada ano um artesão do Vale do Jequitinhonha. Naquele ano de 2008, a homenageada era Noemisa Batista, da comunidade de Santo Antônio, município de Caraií.

A feira é um retrato da diversidade artesanal da região, nela encontram-se: tecidos bordados, produtos em palha, madeira, barro, couro, pintura em tela, em argila, roupas, bijuterias de sementes, sandálias de couro, além de

²¹ Ver RAMALHO, Juliana Pereira; DOULA, Sheila Maria. O Jequitinhonha nas páginas do jornal Geraes: cultura e territorialidade. **Contemporâneos**: Revista de Artes e Humanidades, n. 4, mai-out 2009, p. 1-20.

muitas histórias, música, versos e causos. São produtos feitos por artesãos de diferentes faixas etárias, desde jovens de vinte até senhores de sessenta anos.

Diferente de outros espaços artísticos do Festivale, da feira de artesanato, como expositores, participam apenas artesãos do Jequitinhonha. Há que se ressaltar que naquele 26º Festivale minhas visitas à feira foram esporádicas, porém, foram momentos de intensos diálogos, devido até mesmo à existência de poucos compradores. A maioria dos visitantes estava mais interessada em prostrar que comprar.

A aproximação com os artesãos foi muito rápida. Entre a admiração de uma escultura ou de um bordado acontecia o diálogo. Geralmente ele tinha início pela insistência para que adquirisse uma peça. Quando percebiam que eu não era uma potencial consumidora mudava-se o rumo da conversa. E aí a pesquisadora também se transformava em objeto de entrevista. Indagavam sobre a finalidade do trabalho, minha origem, a que família eu pertencia e também cobravam cópia das fotos tiradas. A recepção foi muito agradável. No quarto dia de Festivale todos já conheciam a “menina da pesquisa”. Alguns deles chegaram a me visitar na oficina de que eu participei.

As oficinas são oferecidas ao grande público do Festivale. Elas variam entre oficinas de teatro, canto, artesanato, circo, produção cultural, brinquedos e brincadeiras, entre outros temas. Ao se inscrever no Festivale, o participante tem direito à alimentação e à frequência em uma destas oficinas. E foi através de uma delas que ingressei no universo do artesanato. Junto a outros pesquisadores e interessados no ofício de artesão, vivenciamos na oficina de cerâmica algumas fases do trabalho com a argila. Digo algumas porque Ulisses, apresentado a todos nós como “mestre Ulisses”, já havia retirado o barro e triturado, restando-nos peneirá-lo e excluir os resíduos para iniciar a confecção das peças. Em entrevistas posteriores, descobri que as duas etapas não vivenciadas constituem, para muitos artesãos, as mais difíceis, especialmente para as mulheres, pois exigem acentuada força física.

A oficina começou na segunda-feira com certo atraso. Estava programada para iniciar às 14 horas, mas começamos por volta das 16 horas, pois o caminhão que transportava a matéria-prima das oficinas se atrasou. Atraso este que deixou nosso mestre irritado com a organização do evento. O descarregamento do caminhão ficou por conta dos participantes homens. Após o esforço físico de alguns, veio o momento introspectivo. Fomos convidados a ficar em silêncio, respirar fundo e mentalizar a peça que queríamos representar no barro. A introspecção foi logo interrompida pela exposição dos nossos projetos de obras. Ao lado da margem direita da página, estão fotos dos diferentes momentos da oficina.

Após este exercício, Ulisses nos relatou seu processo criativo que tem no contato com a natureza a forma de inspiração para o trabalho da argila (Figura 28). Cada participante expressou o modelo de peça que gostaria de confeccionar e iniciou-se a preparação do barro. O barro foi amassado e guardado (Figuras 29 a 31) em pedaços de sacos plásticos para melhor manipulação no dia posterior. Segundo Ulisses, o ideal é deixar o barro, após amassado, descansar por alguns dias para criar “liga”, ou seja, consistência, o que ajuda na durabilidade das peças.

Os dias seguintes, na oficina, foram



Figura 28: Ulisses relata sua experiência de artesanato. Pesquisa de campo durante o 26º Festivale, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 29: Preparação do barro para confecção das peças em cerâmica. Pesquisa de campo durante o 26º Festivale, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 30: Preparação do barro para confecção das peças em cerâmica. Pesquisa de campo durante o 26º Festivale, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 31: A argila embalada para manutenção da umidade. Pesquisa de campo durante o 26º Festivale, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

marcados por revelação de talentos e dificuldades. Muitos oficineiros mostraram grande habilidade no manuseio do barro, e outros nem tanto. Eu estava no último grupo, mas mesmo assim consegui modelar uma “botija de seios” (ver Figura 34) e uma “farinheira”. Esta última peça seria uma homenagem à minha mãe pelas madrugadas no forno de farinha. A oficina findava. Foi necessário apressar a pintura das peças, e a etapa de secagem ao sol foi excluída, pois o processo de queima era longo e o Festivale chegava ao fim. A oficina foi finalizada com irritação por parte de Ulisses. Era necessário um forno para queima das peças, que não foi disponibilizado pelos organizadores do evento, como anteriormente combinado. Apesar das reclamações, o problema não foi resolvido e uma ceramista local, Elizete Pereira da Silva, que presenciava a situação, ofereceu seu forno para nosso uso. Elizete e suas três filhas nos acolheram em sua casa com muita simpatia. Éramos uma turma de nove oficineiros e fomos recebidos com café e bolo enquanto o forno era aquecido. Isto era por volta de 15 horas de uma sexta-feira. Por estar com uma banca na feira de artesanato, Elizete nos deixou o restante do dia com suas filhas. A vida ali não era fácil. Com o marido em São Paulo, no corte de



Figura 32: Aluna ceramista confeccionando peça. Pesquisa de campo durante o 26º Festivale, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 33: Boneca em fase de confecção. Pesquisa de campo durante o 26º Festivale, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 34: Moringa de seios. Pesquisa de campo durante o 26º Festivale, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 35: Aluna ceramista pintando peça. Pesquisa de campo durante o 26º Festivale, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

cana, Elizete é o retrato de muitas mulheres do Jequitinhonha que se casam ainda jovens e com a renda que vem do artesanato ajudam no sustento da família. A atividade artesã também tinha suas dificuldades. Para Elizete, a lenha estava escassa. Rodeada por plantações de café e eucalipto, em Capelinha não havia muitas opções de madeira para lenha.

Por morar no perímetro urbano, o acesso à lenha era ainda mais restrito para Elizete.

O restante daquele dia foi gasto à beira do forno (Figuras 36 a 38). Vale destacar que o processo de queima da cerâmica é demorado. Normalmente, gasta-se um dia inteiro ou uma noite toda, pois as peças quando colocadas inicialmente em temperatura elevada, correm o risco de estourar.

Como revela a Figura 38, a presença de crianças na atividade ceramista junto às mães é recorrente. Todos os entrevistados afirmaram que o contato com a atividade artesã ocorreu ainda na infância, quando faziam “pecinhas” para as brincadeiras. Esse contato é importante para a transmissão de conhecimento entre as gerações. É um conhecimento que se processa de forma lenta e natural, o que explica a afirmação de muitos artesãos de que “aprenderam



Figura 36: Preparação do forno para armazenamento das peças. Pesquisa de campo durante o 26º Festival, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 37: Queima de peças em cerâmica. Pesquisa de campo durante o 26º Festival, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



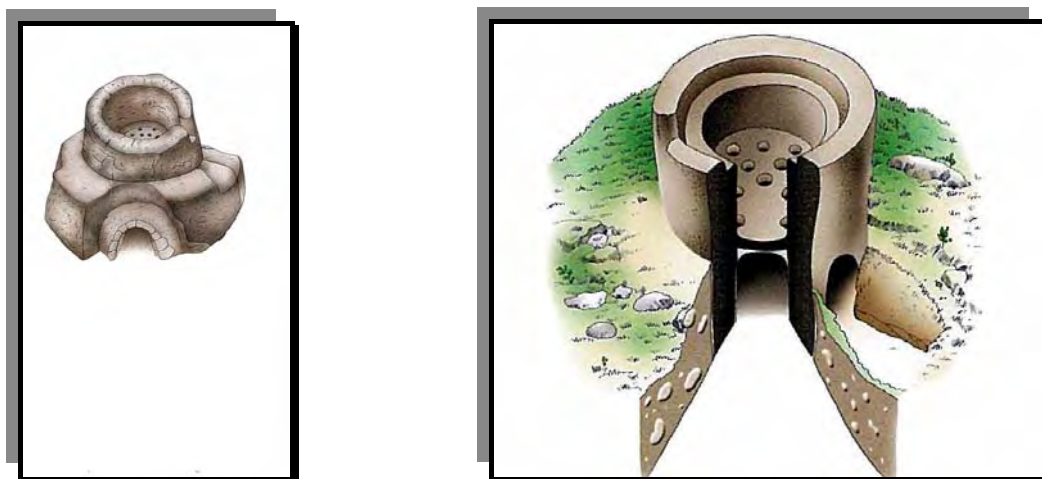
Figura 38: Queima das peças. Pesquisa de campo durante o 26º Festival, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 39: Peças queimadas. Pesquisa de campo durante o 26º Festival, Capelinha, Julho 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

sozinhos”. A filha mais velha de Elizete (por volta de nove anos) teve importante contribuição em nossa oficina no processo de queima. Por volta das 20 horas, quando o cansaço se abatia sobre todos, Ulisses detectou que as chamas não atingiam as peças. A criança nos explicou que era necessário levar um pouco de fogo aos cacos de telhas que cobriam o forno. Feito isto, as chamas passaram por entre as peças, atingindo o cume, para surpresa de todos (Figuras 35 e 36).

Ulisses nos explicou que o forno de queima da argila usado no Vale do Jequitinhonha segue um formato comum, de herança indígena, mas cada artesão dá seu toque pessoal, uma vez que é ele mesmo quem constrói seu próprio forno. Ver abaixo as estruturas dos fornos mais usados pelos ceramistas do Jequitinhonha:



Fonte: DALGLISH, Lalada. Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 51.

No entanto, nos últimos anos, observa-se adaptações na queima da argila. Andreia, descendente de família artesã do distrito de Santana do Araçuaí, município de Ponto dos Volantes, ao se mudar para Belo Horizonte para cursar o nível superior, passou a fazer a queima da argila em forno elétrico. Infelizmente, durante a pesquisa não conseguimos uma entrevista com ela, o que certamente teria contribuído para enriquecer nosso estudo. As informações sobre seu fazer ceramista foram adquiridas em conversas com outros artesãos.

Apesar de existir uma estrutura comum no conhecimento artesanal, pequenas modificações de técnicas acontecem. Mesmo sendo um saber

coletivo, cada artesão tem seus “segredos”. São estes detalhes pessoais que promovem a diferenciação de artesanato para artesanato ou até de uma comunidade artesã para outra, apesar da existência de traços comuns que são recorrentes, como a representação da vida cotidiana das comunidades em que estes agentes estão inseridos.

O 26º Festivale chegou ao fim, e com ele nossa oficina de cerâmica. Era sábado e estávamos ansiosos para abrir o forno e verificar como estavam nossas peças. Devido ao cansaço e à fome da maioria dos oficinairos, na noite anterior, Elizete ficou responsável por finalizar a queima. Que fique explícito: muitos de nós fomos dormir angustiados. Durante a queima, ouvíamos vários estouros. Eram as peças que estavam com excesso de água e não resistiam ao aquecimento. Lévi-Strauss (1986) conta que entre os índios pueblos existe a crença de que as suas peças de cerâmica possuem alma. Eles acreditam que “quando o pote quebra, devido ao calor, emite um ruído que provém do ser vivo que escapa” (STRAUSS, 1986, p. 45). No nosso caso, cada ruído significava a perda de uma peça cuidadosamente modelada. Quando o forno foi aberto, algumas peças estavam danificadas, outras despedaçadas. Por sorte, as minhas e de outros colegas ficaram intactas (Figura 39).

É importante salientar que durante a oficina recebemos visitas de vários artesãos. No decorrer destas visitas, pude presenciar diferentes tipos de trocas de experiências entre eles. Nas conversas, realizavam-se trocas de argila, informações sobre aquisição de novas cores e outras novidades, como mistura de minérios nas cores para maior fixação na argila. Ulisses estava maravilhado com sua mais recente descoberta: a mistura de um calcário de cor preta com água que substituíam o carvão. Também, quando misturado com o barro vermelho, dava uma coloração marrom. Observando aquelas conversas, fui construindo minha rede de informantes das várias localidades do Vale do Jequitinhonha.

Seguindo a tradição do Festivale, o último dia é reservado à apresentação dos trabalhos de cada oficina. No caso da oficina de cerâmica, o ideal seria que tivesse um espaço para exposição das peças à comunidade. Este espaço não existia, mais um motivo de decepção para o instrutor da oficina. A solução encontrada foi sairmos em cortejo com as peças, causando a admiração dos transeuntes.

Como todo fim remete a um novo começo, o fim daquele Festivale trouxe as promessas de novos encontros na sua 27ª edição, que seria em alguma cidade ainda não definida. Na minha bagagem, retornaram a alegria de uma experiência enriquecedora, muitos contatos na agenda (principalmente dos artesãos) e duas peças de minha autoria cuidadosamente embaladas. Elas foram, simbolicamente, o meu passaporte no mundo artesanal.

Não podemos deixar de ressaltar que estas oficinas são um importante mecanismo não só de transmissão de conhecimentos como também de geração de renda para os instrutores. Ulisses nos confidenciou que para a realização da oficina de cerâmica ele recebeu mil e quinhentos reais, o que representava um “dinheirinho bom que entrava”. Além disso, é uma forma de legitimação do artesão como mestre perante a comunidade, dando visibilidade ao seu trabalho. Estes mestres durante o evento são procurados por pesquisadores e por repórteres. Estas entrevistas são veiculadas em jornais locais e também nos informativos do Festivale. Além disso, à procura destas personalidades estão também os representantes de órgãos governamentais, como a secretaria de cultura do Estado de Minas Gerais, e consumidores especializados em arte e artesanato, como os colecionadores. Em conversa descontraída, Ulisses declarou que não gostava de expor seu trabalho na feira de artesanato porque naquele espaço não existia segurança ou mesmo uma estrutura que valorizasse a estética das peças.

O período no Festivale foi divisor de águas. Ao lado de reflexões acerca da economia, da cultura e mediação social, passei a acompanhar o cronograma de algumas exposições de artesanato em que estariam presentes os artesãos do Jequitinhonha. Assim, entre os dias 07 e 09 de maio de 2009, eu os reencontrei na 10ª Feira de Artesanato do Vale do Jequitinhonha na UFMG, promovida pela Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Muitos artesãos que havia encontrado no ano anterior, no 26º Festivale, estavam na UFMG, e outros tive a oportunidade de encontrar pela primeira vez.

A estrutura da feira da UFMG apresentava melhores condições, assim como era maior o fluxo de consumidores em relação à feira do 26º Festivale. A exposição das peças nos grandes centros urbanos constitui para os artesãos a porta de entrada para o mundo artístico, ou seja, é a oportunidade de terem o

seu trabalho reconhecido entre o público especializado no consumo de arte e artesanato. Além disso, a possibilidade de contato com os lojistas é maior, o que significa a realização de boas vendas.

Todos os artesãos participantes dessa feira eram associados. Normalmente, os organizadores destes tipos de eventos priorizam as associações, o que força a maioria dos artesãos a se filiar a associações. As associações, neste sentido, passam a ser um veículo de escoamento da produção dos artesãos.

A visita à feira da UFMG foi importante no sentido de estreitar os laços de proximidade com os artesãos. O contato anterior à abordagem para entrevista foi fundamental para familiarização com as situações cotidianas. A partir daquele período, percebemos que já era possível abordarmos diretamente a temática da pesquisa, o que foi feito a partir do mês de julho de 2009, no 27º Festivale, realizado na cidade de Grão Mogol, alto Jequitinhonha.

Não desmerecendo os outros momentos da pesquisa, considero que a fase do 27º Festivale foi a mais significativa, devido à intensa vivência com os sujeitos desta pesquisa e meu amadurecimento como pesquisadora, o que também foi possibilitado pela presença da minha orientadora em campo, Sheila M. Doula. Aqui cabe a ela um agradecimento especial por todo este aprendizado.

4.1 FESTIVALE: VIVÊNCIA DO COTIDIANO OU INVERSO DO DIA A DIA? UMA ETNOGRAFIA



Figura 40: Tamborzeiro. Pesquisa de campo no 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Se a morte não me matar, tamborim
Se a morte não me comer, tamborim
Ai, ai, ai, tamborim
Para o ano eu voltarei, tamborim
(Música do Congado).

As dificuldades e a emoção do trabalho de campo começaram muito antes da inserção no nosso lócus de pesquisa. Definida a data e o local do 27º Festivale, 26 de julho a 01 de agosto/2009, em Grão-Mogol, começaram os preparativos para o trabalho de campo. A emoção se iniciou com o transporte e a hospedagem. Por ser uma pequena cidade, existiam em Grão Mogol poucas opções de hospedagem e as existentes quase todas já estavam ocupadas. O transporte foi outra história: localizada no alto Jequitinhonha, apesar das boas condições da rodovia que conduz a Grão Mogol, a possibilidade de transporte é muito limitada, apenas um ônibus nas segundas, quartas e sextas-feiras, fazendo a linha Montes Claros – Grão Mogol. A nossa tão esperada excursão Belo Horizonte-Grão Mogol (contávamos com este ônibus) por falta de componentes, não obteve sucesso, o que possibilitou que a ansiedade se juntasse à nossa bagagem.

E agora, como chegar ao destino sem pernoitar em tantas cidades? Agendado para ter início no domingo, 26 de julho/2009, não podíamos chegar atrasadas ao Festivale. Mochila, máquina fotográfica, um gravador e a certeza de uma carona de Belo Horizonte a Grão Mogol, partimos, eu e minha amiga/orientadora, professora Sheila Doula, que sempre afirmava: “no Festivale, estava a passeio e não a trabalho”. No fim das contas, acabou trabalhando, não só no Festivale, como julgadora do concurso literário, como

na feira de artesanato, e como orientadora acompanhando os inesquecíveis momentos na entrevista com Frei Chico.

Viagem muito longa, paradas que variavam entre meia e duas horas, devido a reformas na BR 135, foi regada de muito aprendizado. Nossos companheiros de viagem, dois fotógrafos do Vale do Jequitinhonha, residentes em Belo Horizonte, Jotaerre e Vilmar Oliveira, nos brindaram com “seus sonhos e experiências” adquiridas ao longo de trabalhos fotográficos, especialmente com os artesãos no Jequitinhonha.

Entre um comentário e uma música, eis que surge Grão Mogol. Isso já era 23 e 30h do dia 25 de julho. Grão Mogol se apresentou como uma cidade calma: uma rodinha de adolescentes ali, outra acolá. Afinal de contas, era noite de sábado, e até casamento na Igreja Matriz de Santo Antônio estava acontecendo, o que proporcionava aos visitantes a luminosidade de um passado outrora luxuoso (Figura 41).

Construída em pedras pelos escravos, no início do século XIX, a igreja simboliza a riqueza e o poder do período colonial. De acordo com moradores, Grão Mogol produziu o maior diamante já conhecido da história. O trabalho forçado de muitos escravos solidificaram a religiosidade dos habitantes de Grão Mogol. Cercada por pedras, a arquitetura da cidade oscila entre o colonial e construções simples, de estilo contemporâneo. Seus moradores são emblemáticos daquele jeito mineiro do interior, gostando de ver a vida passar vagarosamente.



Figura 41: Igreja matriz Santo Antônio, Grão-Mogol. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 42: Igreja Nossa Senhora do Rosário, Grão-Mogol. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 43: Pintura em um dos restaurantes por ocasião do 27º Festivale. Pesquisa de Campo, Grão-Mogol, Festivale 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

A noite finda para raiar 26 de julho, dia da abertura oficial do 27º Festival e com ele a vivência de outra realidade. E me indago: é outra realidade ou é a realidade do Jequitinhonha? Ou não é uma coisa nem outra? Desconfio que talvez seja a realidade que o Jequitinhonha queira mostrar, mas vamos ver o que acontece.

Logo pela manhã nosso primeiro ponto de visita é a secretaria do Festival. Ali o clima era de organização e expectativa. Alguns já bebericavam uma “cachacinha de jatobá”, brindando assim a chegada da festa. Nas ruas da cidade, podia-se perceber a quebra da rotina. Alguns transeuntes, entre eles nós, eram turistas provenientes de outras cidades do Jequitinhonha que buscavam o Festival. A população nas calçadas e janelas observava a movimentação com ar curioso, pois “esta é uma festa que a gente não tá muito acostumada com ela”, afirmou uma comerciante da cidade. Outros continuavam sua prosa tranquila sem se incomodar com a presença dos festivaleiros (Figuras 44 e 45).

A secretaria do Festival, toda ornamentada para fazer o credenciamento dos visitantes que chegavam, contava por meio das gravuras, em suas paredes, a história de vinte e sete anos de realização do evento, em diferentes cidades do Jequitinhonha. E nesse clima de organização passou-se todo o dia, pois às 17 horas teríamos a primeira mostra de cultura



Figura 44: População nativa de Grão-Mogol. Pesquisa de Campo durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 45: População nativa de Grão-Mogol. Pesquisa de Campo durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 46: Festivaleiros em Grão-Mogol. Pesquisa de Campo durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

popular que faria a abertura do 27º Festivale. Não apenas a secretaria do Festivale estava em preparativos, mas toda a cidade.

Na praça Beira Rio, preparava-se o palco por onde passariam os artistas ilustres do evento. E ali ocorreu o primeiro “confronto cultural” que perpassaria todo o Festivale: uma bicicleta de som tocava música sertaneja, fazendo propaganda de uma festa country que aconteceria nos próximos dias na cidade. Alguns estudantes e artistas já presentes na praça (Figuras 47 e 48) se sentiram incomodados com a música, uma vez que destoava do “espírito” do Festivale de marca regional. Após longas conversas com o proprietário da “bicicleta som” e sua resistência, a bicicleta foi retirada daquele espaço, apesar de constantemente retornar.

Durante o Festivale, músicas regionais disputaram espaço com o funk, pagode e músicas sertanejas. Isso ocorria principalmente na rua Direita, paralela à praça onde aconteciam os shows regionais. Nesta rua, podiam-se observar diferentes grupos juvenis que se reuniam nas portas dos bares e tocavam violão cantando música sertaneja, ao lado de outros que em alto volume ouviam funk do som de seus carros. As “galeras” reunidas na rua Direita não faziam parte dos participantes da programação do Festivale, não pelo fato de ouvirem música sertaneja ou pagode, mas por não se misturarem com os festivaleiros,



Figura 47: Festivaleiros em Grão-Mogol. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

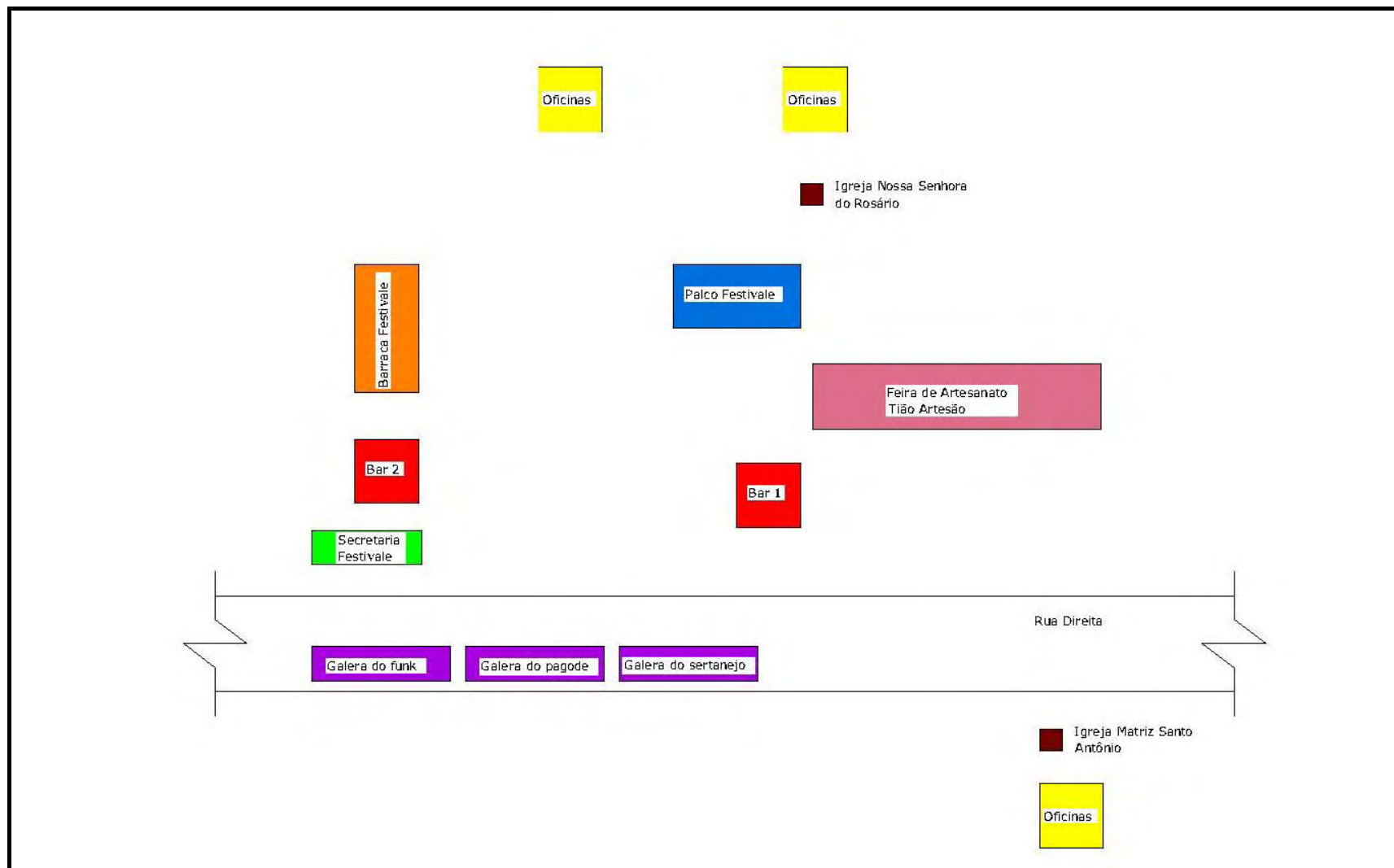


Figura 48: Velha Guarda do Festivale. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 49: Frei Chico em conversa com Crianças do Grupo de Danças da Casinha da Cultura da Comunidade Córrego da Velha, município de Araçuaí de Araçuaí. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

demarcando geograficamente seu espaço na cidade. O Croqui 1 mostra a organização físico-social do evento.



Croqui 1: Organização espacial do 27º Festivale – Grão Mogol. Pesquisa de campo, 2009.

Por outro lado, no palco do Festivale, poesias faziam crítica a esta galera. Como exemplo, a poesia intitulada “O Som do Carrão”, de autoria de Tadeu Martins²², abaixo transcrita:

O som do carrão

Tadeu Martins (MG)

Um tico, um teco, uma ervilha
sem inteligência na trilha
é a cabeça do cidadão
que põe som possante no carro
para zoar e tirar um sarro
para azucrinar a população
é o carro do som do pavor
tem muitos cavalos no motor
e tem um burro na direção

Liga o ar condicionado
dirige com o vidro fechado
é uma tremenda cortiça
livre da poluição sonora
pois o som é voltado pra fora
ele gosta de chamar a atenção
é carro preparado com amor
tem muitos cavalos no motor
e tem um burro na direção

E a música que ele gosta
pode fazer qualquer aposta
é sertanojo e breganejão
“é som pra agradar as muié”
garrafinha, pocotó e axé
bate-estaca, bondinho do tigrão
é o carro de um paquerador
tem muitos cavalos no motor
e tem um burro na direção

O cérebro é de boneca
dois neurônios e meleca
consolidando a ligação
sua verdade é puro mel
mulher só serve para motel
é autoritário e machão
e o seu carro é sedutor

²² Tadeu Martins é poeta, contador de causos e fundador do Jornal Geraes (jornal que circulou no Vale do Jequitinhonha entre 1970 e 1983) e do Festivale.

tem muitos cavalos no motor
e tem um burro na direção
Ele chega no meio da praça
e parece que é por pirraça
sai e deixa o som ligado
é brincalhão, tipo moleque
ele sai pra tomar um pileque
faz o mundo ouvir sua canção
aquilo é que é carro, doutor
tem muitos cavalos no motor
e tem um burro na direção

Enquanto isto as “galeras” se configuravam em grupos na Rua Direita. Os participantes do Festival se dividiam de acordo com o perfil de cada grupo no espaço central do evento. Nos bares 1 e 2 (Croqui 1), concentravam-se, principalmente durante o dia, aqueles que poderíamos denominar de elite cultural do Festival. Eram poetas, músicos e antigos idealizadores do evento que discutiam a organização do evento, relembavam os “tempos de ouro do Festival” e, acima de tudo, colocavam a prosa em dia. Esta população à noite migrava para a Barraca Festival e para o próprio pátio da praça em frente ao Palco Festival. Neste espaço, misturavam-se à população local e aos “neo-intelectuais” do Festival, que durante o dia eram os integrantes das oficinas. As oficinas, neste sentido, são um espaço de formação cultural para aqueles que futuramente ocuparão a comissão organizadora do evento. É um grupo de jovens e adolescentes que no decorrer dos anos também se inscrevem como voluntários, sendo iniciados na produção cultural do evento, atuando na recepção dos convidados, na manutenção do som e organização das oficinas. Estes jovens/adolescentes na maioria das vezes já têm um histórico de atuação cultural em suas cidades de origem ou são estudantes universitários que retornam ao Jequitinhonha na época das férias, sem contar aqueles que, por simpatia à cultura jequitinhonhesa, se agregam a estes grupos.

Mas voltemos à rotina do Festival. Olhos curiosos fotografavam a cidade, malas e malas desfilavam pelas ruas e abraços acalouravam aqueles que chegavam. Nos bares e restaurantes mais frequentados, entre eles o chamado Casarão, perambulavam as celebridades do Festival. Neste primeiro dia, uma delas atraiu a atenção, Frei Francisco Van der Poel, popularmente conhecido como Frei Chico (Figura 49).

Considerado uma autoridade religiosa e grande pesquisador da cultura popular do Vale do Jequitinhonha, Frei Chico com sua simplicidade franciscana já estava por ali partilhando a conversa com um, tocando com outro. Aguardava-se, com sua celebração, a primeira missa conga daquele Festivale.

Mas antes da missa, o grupo de Catopês de Bocaiuva, juntamente com o grupo de Folia de Santos Reis da Comunidade Arraial dos Crioulos, de Araçuaí, e o Grupo de Danças da Casinha da Cultura da Comunidade Córrego da Velha, também do município de Araçuaí, saíram em cortejo pelas ruas, pediam as bênçãos de Nossa Senhora do Rosário e da Sagrada Família, numa mistura de fé, batuque, ciranda e gerações (Figuras 50 a 52).

Formado por crianças, jovens e idosos (Figuras 51, 53 a 55), esses grupos trazem nos ombros a tradição de gerações que encontraram, na dança e na música, os instrumentos de perpetuação dos seus valores religiosos e culturais. Num ritual de joelhos que tocavam o chão e mãos que acariciavam o sagrado, as bandeiras de cada grupo foram reverenciadas.

A noite já caía, quando embalados pelo som dos tambores os corpos remexiam por debaixo do colorido das chitas e do brilho das vestes dos devotos do Rosário. Após procissão pelas ruas, os três grupos se encontraram



Figura 50: Grupo de Folia Santos Reis. Comunidade Arraial dos Crioulos, Araçuaí. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 51: Grupo de Danças da Casinha da Cultura da Comunidade Córrego da Velha, município de Araçuaí. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 52: Membro do o grupo Catopês de Bocaiúva. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

na praça Beira Rio, onde dançaram ciranda, batucaram e contaram a história de fundação de cada grupo.

O cansaço já abatia sobre alguns, mas as festividades estavam apenas começando. No alto do morro, as luzes da igreja matriz anunciavam a missa, enquanto as autoridades locais, juntamente com os organizadores do evento, faziam oficialmente a abertura do 27º Festivale no clube da cidade, conhecido como Clube do Garimpeiro. Confesso que tive que garimpar energias para acompanhar o ritmo de toda aquela gente e não participei da cerimônia de abertura.

Ainda quase sem fôlego das cirandas, chegamos para a celebração da missa Conga. Do lado de fora da igreja, um violeiro, que momentos antes cantara a folia de reis, atendia aos pedidos musicais dos festivaleiros. E assim cantaram “Deus e eu no sertão”, de Vitor e Leo, na porta da igreja.

Momentos depois, assim como se faz na roça, segundo palavras de Frei Chico, foi iniciada a missa (Figuras 56 a 58) com as portas da igreja fechadas. E, do lado de fora, a Folia de Santos Reis do Arraial dos Crioulos da cidade de Araçuaí iniciava a cantoria, “pedindo licença ao senhor dono da casa para louvar o Deus Menino”. Logo em seguida, as portas da igreja foram abertas e a folia entrou. Todo o rito da missa foi feito com a participação dos grupos que momentos antes dançaram pelas ruas. Além da folia, o grupo de Catopês teve ampla participação na missa, principalmente com cantos de descendência afro. O grupo de pastorinhas da cidade de Grão Mogol também se fez presente.



Figura 53: Grupo de danças Córrego da Velha/Araçuaí. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 54: Criança da folia de Santos Reis/Araçuaí. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 55: Criança do grupo Catopês de Bocaiúva. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

O momento do ofertório recordou as atividades rurais com a oferenda de uma enxada, uma colher de pau, uma gamela com um cacho de bananas, simbolizando a vida do homem do Jequitinhonha.

É válido ressaltar que a figura do Frei Chico já é um evento dentro do próprio Festivale, seu carisma contagiante e sua proximidade com as pessoas e com a causa da cultura popular o tornam uma pessoa querida e respeitada pelos residentes do Jequitinhonha. Nos momentos de apresentação dos grupos nas ruas, algumas pessoas o abraçavam e pediam que tirassem fotos com elas. “A presença de um padre dançando roda e cantando os versos populares enaltece aquelas pessoas e as legitimam como portadoras de algo que é válido de ser transmitido para as próximas gerações”, reconhece Frei Chico, em entrevista.

Após a missa, a praça Beira Rio foi palco do primeiro espetáculo musical do 27º Festivale, conduzido pelo grupo Tambolelê e Tadeu Martins, um dos responsáveis por fazer as apresentações dos grupos artísticos. Entre uma apresentação e outra, contava-se um “causo” ou recitava-se uma poesia como a que citamos em páginas anteriores.



Figura 56: Participação do grupo Catopês na missa Conga presidida pelo Frei Chico. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 57: Missa Conga no 27º Festivale. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 58: Entrada do grupo Catopês na missa Conga na abertura do 27º Festivale. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

O show foi precedido pela barraca Festivale que deu lugar à alvorada da segunda-feira. O grupo de foliões percorreu as ruas em serenata, mas as minhas energias não foram suficientes para acompanhar a animação dos participantes. Os demais dias do Festivale apresentam a mesma rotina de

programação: durante o dia eram realizadas as oficinas juntamente com a feira de artesanato “Tião Artesão”²³ e a partir das 17 horas, grupos de cultura popular, de diversas cidades do Vale do Jequitinhonha, se apresentavam pelas ruas da cidade. Nesse mesmo horário, eram promovidos debates relacionados à educação e à cultura popular do Jequitinhonha, e em alguns dias foram realizados lançamentos de livros de poetas presentes no Festivale. A realização concomitante de várias atividades impossibilitava a participação dos festivaleiros em todas elas, o que causou ausência de público durante a apresentação de alguns grupos folclóricos. Não só a ausência de público,

mas também, a falta de infraestrutura adequada para a apresentação dos mesmos. Situação que ficou mais evidente no penúltimo dia de Festivale, durante a apresentação da “Folia de Reis de Dona Maria do Bode”²⁴, de

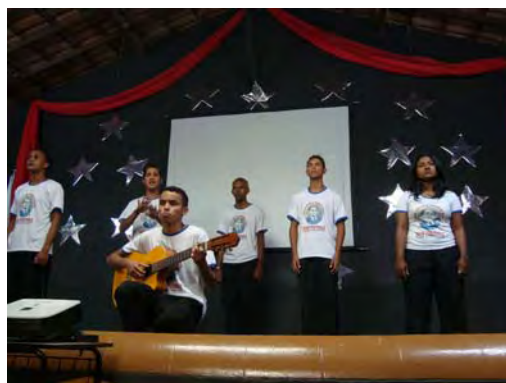


Figura 59: Abertura da noite literária. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 60: Apresentação na barraca Festivale. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 61: Apresentação da oficina Artes Circenses. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

²³ Tião, artesão já falecido da cidade de Araçuaí, foi o homenageado na Feira de Artesanato do 27º Festivale.

²⁴ Maria do Bode é dona do grupo de Folia de Reis da cidade de Almenara. Os foliões deste grupo são formados por filhos (as), netos (as), genros e noras de Dona Maria do Bode. No ano de 2009 foi uma das vencedoras do prêmio de Culturas Populares do Ministério da Cultura.

Almenara. O palhaço que acompanhava o grupo pediu a atenção de todos para fazer um desabafo. Segundo o mesmo, eles haviam viajado muito tempo e se sentiam cansados e desrespeitados por não terem à sua disponibilidade um microfone ou mesmo o palco para apresentação da folia. No momento da fala deste integrante, um dos voluntários da comissão organizadora do Festivale justificou que as pessoas responsáveis pelo som não estavam presentes, daí a sua não disponibilização. A falta de organização também se fez notar em relação à ausência de um espaço para venda dos CDs ou livros lançados no evento, o que impossibilitava o acesso a eles.

Alguns momentos do Festivale foram mais “badalados” que outros, devido à disputa de prêmios. O primeiro deles foi a noite literária (Figura 59) que aconteceu na quarta-feira, dia 29 de julho. Naquele espaço, houve lançamento de livros, declamação de poemas e conversas com os leitores.

Mas o momento mais aguardado foi o concurso de poesias. O júri formado por poetas, políticos, professores e pessoas da comunidade jequitinhonhesa foi responsável por eleger, entre as dez poesias declamadas, as três melhores que seriam premiadas. Também houve



Figura 63: Alunos da oficina de Dança Afro. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 64: Alunos da oficina de Cerâmica. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 65: Alunos da oficina de teatro. Pesquisa de Campo durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. 110
Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

premiação para o melhor intérprete. Importante ressaltar que a maioria das poesias selecionadas abordavam a temática “Vale do Jequitinhonha”, ora trazendo a imagem de um Jequitinhonha castigado pela pobreza, ora exaltando os valores sertanejos do lugar. Os poetas e os intérpretes concorrentes eram originários do Vale do Jequitinhonha, o que fez com que a plateia se dividisse em grupos, na torcida pelas cidades participantes.

Além das atrações já citadas, o Festival de 2009 também chamou a atenção pela presença da “velha guarda”: muitas pessoas que não frequentavam o evento há anos, compareceram a Grão Mogol. Entre eles estavam os idealizadores e os primeiros cantores lançados no festival da canção, como Paulinho Pedra Azul²⁵, homenageado no Festival da canção.

O Festival da Canção (Figura 67) se destaca por lançar compositores e intérpretes, além da concorrida premiação. A maioria dos participantes também teve a oportunidade de mostrar seu talento musical na barraca Festival, onde aproveitam para revender seus CDs.

A finalização do Festival contou com um grande cortejo composto da apresentação dos produtos resultantes



Figura 66: Grupo popular Resgate Cultural da Barra do Pontal em cortejo nas ruas durante o 27º Festival. Pesquisa de Campo durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 67: Jurados do Festival da Canção Paulinho Pedra Azul. Pesquisa de Campo durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



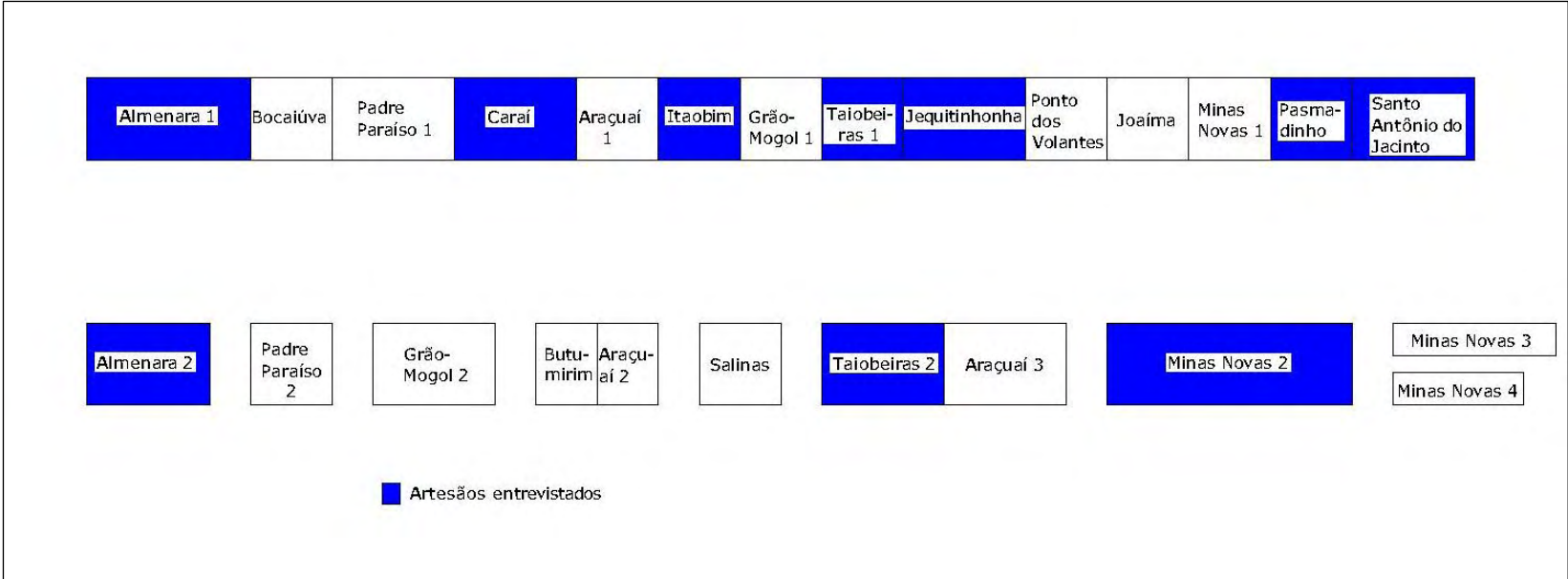
Figura 68: Informante Elisandra, ceramista da cidade de Itaobim. Pesquisa de Campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

²⁵ Paulinho Pedra Azul foi o primeiro vencedor do Festival da Canção em 1980, com a música de sua autoria denominada Ave Cantadeira.

das oficinas que ocorreram sempre na parte da manhã durante todo o evento (Figuras 61 a 66).

4.3. A FEIRA DE ARTESANATO NO 27º FESTIVALE

Se no Festivale do ano anterior minha atenção ficou concentrada na oficina de artesanato, o nosso foco em 2009 se concentrou na feira de artesanato (Figuras 68 a 82). Como chegamos ainda para a abertura do Festivale, pudemos presenciar os preparativos iniciais da feira que naquele ano homenageou o Tião, artesão já falecido da cidade de Araçuaí. O Croqui 2 mostra a organização espacial da feira de artesanato “Tião Artesão”.



Croqui 2: Organização espacial da feira de artesanato Tião Artesão. A sinalização em azul marca visualmente as bancas que tiveram artesãos entrevistados para esta pesquisa, ressaltamos ainda que entrevistamos apenas ceramistas e entalhadores.

A tenda onde se realizaria a feira começava a ser montada. Coberta por lona branca, com carteiras escolares dispostas lado a lado, estava pronta a Barraca para a feira de artesanato.

A minha rotina na feira era de acompanhamento das atividades dos artesãos. Já com um roteiro de entrevistas elaborado, procuramos ouvir os artesãos ceramistas e entalhadores que se faziam

presentes. Além disso, pretendíamos realizar entrevistas com os consumidores e mediadores do evento. Entre uma venda e uma prosa, realizávamos uma entrevista. Todas as pessoas que abordamos colaboraram com a pesquisa. Mesmo aqueles que nos primeiros dias de feira se mostravam tímidos, acabaram por fazer longos relatos de vida ao final do evento. Devido ao intenso barulho da feira, buscávamos um local mais afastado

em que a entrevista fosse realizada de forma calma. Geralmente eram momentos em que o artesão se encontrava mais tranquilo com relação às vendas ou estava de folga. Como nas feiras só participam os artesãos associados, geralmente dois artesãos ficavam se revezando na venda da produção dos outros associados. Nos intervalos de substituição de um artesão por outro, aproveitávamos para fazer a entrevista. Muitas vezes o próprio artesão, já sabendo do nosso interesse pelas informações, nos procurava para a conversa. Um caso marcante aconteceu no último



Figura 69: Informantes Valdeni Cruz à esquerda (camisa preta) e Ronaldo Saturnino, à esquerda (camisa laranja), entalhadores da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 70: Informante Terezinha Gomes Barbosa, ceramista da comunidade Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 71: Informante Eva Gomes Ferreira dos Santos, ceramista da comunidade Coqueiro Campo, município de Minas Novas. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

dia do evento, no sábado logo de manhã, em que um senhor, que por ter chegado atrasado, não havia sido entrevistado. Ele, então, veio nos procurar porque obteve informações através de outros companheiros, que havíamos entrevistado outros artesãos e ele gostaria de colaborar com o trabalho. Fica aqui o agradecimento a todos eles pela boa vontade, paciência e confiança em abrir o livro de suas vidas para a realização desta pesquisa.

A permanência na feira começava logo de manhã por volta das 08 ou 09 horas e se estendia até as 19 ou 20 horas da noite. Muitas histórias foram compartilhadas, desde problemas familiares até conflitos sociais. Participar da feira era também participar da vida daquelas pessoas. Um acontecimento nos chamou a atenção: uma discussão entre dois artesãos, uma senhora ceramista e um senhor entalhador, que começaram a se desentender porque a primeira, como forma de atrair o consumidor, fazia propaganda de suas peças em voz alta. O entalhador, seu vizinho de banca, a repreendeu porque, segundo ele, aquele tipo de anúncio iria denegrir a imagem dos artesãos, uma vez que já existe a representação de que as pessoas do Jequitinhonha são miseráveis. Fazer aquele tipo de anúncio era reforçar ainda mais a imagem negativa.



Figura 72: Informante João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 73: Informante Leonardo Batista dos Santos (camisa preta), da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 74: Informante Zé do Balaio, entalhador da cidade de Almenara. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Os artesãos, além de comentarem esses acontecimentos, pediram também que nos posicionássemos diante da situação, o que exigia cautela para que não contribuíssemos para intensificação do conflito ou que uma postura em favor de um dos lados prejudicasse o relacionamento com a outra parte envolvida, e, conseqüentemente, a realização da pesquisa.

Conflitos envolvendo artesãos de uma mesma comunidade também foram observados. Acusações de que determinada pessoa não era artesã e explorava aqueles que realmente eram nos foram confidenciais. De acordo com a acusação, os não-artesãos eram mediadores que compravam peças a baixo custo para revender nas feiras.

Outras situações em que eles se sentiam lesados foram relatadas. Uma artesã, muito indignada, desabafou a respeito do esquecimento em que vivem alguns artesãos. De acordo com a informante, artesãos considerados ícones do Jequitinhonha, no passado, adquiriram reconhecimento nacional através da mídia, mas, na atualidade, em idade já avançada, vivem no esquecimento e em condições de vida precárias. Isto seria consequência da mediação de terceiros que lucram com a atividade artesã ou não conseguem transformar esse reconhecimento em recursos financeiros. Um exemplo, citado pela nossa interlocutora, dizia respeito a um trabalho acadêmico publicado, em que uma das artesãs recebeu uma quantidade de livros pela contribuição com a pesquisa. Na visão da informante, esse produto, economicamente, não seria tão representativo, uma vez que a artesã não teria como ter acesso ao público leitor, portanto, consumidor, para reverter os livros em recurso financeiro para si.



Figura 75: Informante Braullier Pereira, ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 76: Maria Emília Rodrigues dos Santos, ceramista, da comunidade Serra Grande Capivara, município de Carai. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Em alguns casos, por meio da crítica a outros pesquisadores, minha própria postura como representante do meio acadêmico era questionada em relação aos resultados práticos que seriam revertidos para a comunidade pesquisada. Ouvi falas de que os pesquisadores acadêmicos são também exploradores, não só do mundo cultural do Jequitinhonha, como também de toda a população local. As diversas pesquisas acadêmicas realizadas no Jequitinhonha, segundo os mesmos, nada trazem de prático para a vida da população. Os únicos resultados que se obtêm beneficiam o próprio pesquisador, uma vez que os produtos finais se revertem em títulos acadêmicos, artigos e publicação de livros que não se traduzem em ações práticas ou participação nos lucros que estas pesquisas possam gerar. Depoimentos sobre promessas de acadêmicos que criaram expectativas na população foram dados com certa insistência. Todas estas colocações, ao mesmo tempo que me causaram angústia, serviram para intensificar as reflexões acerca da necessidade da atuação de uma extensão rural mais efetiva naquele meio, como também mudança na postura acadêmica perante a sociedade no que diz respeito à própria extensão universitária. Há uma demanda grande pela presença da ação extensionista, mas vale ressaltar que a atitude irresponsável de alguns mediadores sociais vem comprometendo o



Figura 77: Informantes Wagner Aparecido de Jesus, ceramista da comunidade Pasmadinho, Itinga e Maria Gonçalves, ceramista da cidade de Minas Novas. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 78: Feira de Artesanato Tião Artesão. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 79: Criança na Feira de Artesanato Tião Artesão. Pesquisa de Campo na feira “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

grau de entendimento e de confiança nas instituições governamentais, do terceiro setor e privadas com as quais os artesãos estabelecem contato.

As próprias associações de artesanato têm carência de assistência técnica relacionada à administração pessoal e financeira. Mesmo onde o Sebrae²⁶ atua, os representantes das associações demonstraram enfrentar problemas administrativos. Na maioria das vezes, os relatos vinham acompanhados de um pedido de aconselhamento técnico para solução dos problemas vivenciados. O acesso a estes relatos nos foram possíveis fora do momento das entrevistas, à medida que decorreram os dias.

Nos últimos dias do Festival, fui presenteada com algumas lembrancinhas, solicitações de envio de fotos e até mesmo sugestões de novas pesquisas. Um ceramista me alertou para a necessidade de registrar as brincadeiras e cantigas dos antepassados, que estão caindo no esquecimento. Aquela observação me soou como uma necessidade de manutenção daquilo que cada artesão presente no Festival fazia: revitalização de uma tradição que mantém coeso um grupo. Não uma tradição que se mantém presa a um passado, mas que se revitaliza e, ao mesmo tempo, que mantém o diálogo entre presente e passado,



Figura 80: Artesão Wagner Aparecido de Jesus e consumidores. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Tião Artesão" durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 81: Conversa entre consumidoras e artesã. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Tião Artesão" durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 82: Consumidores de cerâmica utilitária. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Tião Artesão" durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

²⁶ Sebrae – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.

construindo o novo. Os conflitos observados e as necessidades a nós expostas fazem parte de uma cultura dinâmica que se renova e por meio de seus diversos textos fazem a releitura da imagem através da qual desejam ser mostrados e vistos, o que pode ser percebido não apenas por meio do discurso falado, mas também através das manifestações imagéticas acompanhadas nesta pesquisa.

Apesar de ressaltaram o entusiasmo em participar do Festival, é necessário deixar evidente o descontentamento de muitos artesãos com a maneira como foram recepcionados. Houve muitas reclamações em relação à estrutura da hospedagem e diferenciação no tratamento entre artesãos e os demais artistas que participaram do evento. Como já esclareci em momento anterior, os artesãos, durante o Festival, são hospedados em escolas locais e acomodados no chão, com colchões improvisados. Muitos passam frio, como comentou uma senhora que, por falta de conhecimento do clima de Grão Mogol,

não havia levado cobertores suficientes para se proteger do frio. Outro artesão afirmou que naquele ambiente “artesão era tratado como cachorro, dormindo em alojamento, sendo incomodado com o barulho de outros participantes que chegavam altas horas da madrugada, enquanto os artistas ficavam comendo bem e hospedados em hotéis”.



Figura 83: Alojamento no 27º Festival. Pesquisa de campo durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 84: Entrada da 20ª Feira Nacional de Artesanato. Pesquisa de campo, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

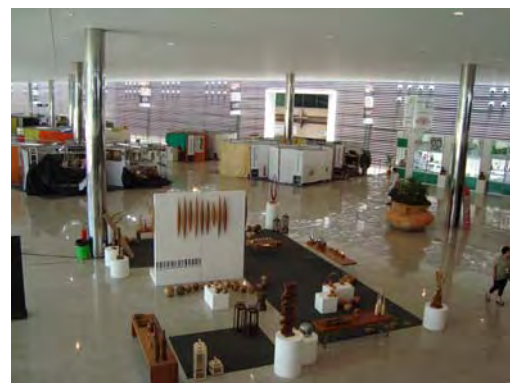


Figura 85: Vista panorâmica da 20ª Feira Nacional de Artesanato. Pesquisa de campo, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Esta fase da pesquisa obteve maior rendimento no que diz respeito à obtenção de informações sobre os artesãos e os mediadores sociais. A última parte do momento cultural do artesanato, ou seja, o consumo, ainda apresentava lacunas. O público que visitava a feira do Festivale, em sua maioria do local, apenas admirava a estética das peças, mas não consumia. Esse problema foi sanado na 20ª Feira Nacional de Artesanato, realizada em Belo Horizonte, em novembro de 2009.

4.4. OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE NA 20ª FEIRA NACIONAL DE ARTESANATO

A 20ª Feira Nacional de Artesanato (Figuras 84 a 88) aconteceu em Belo Horizonte, entre os dias 24 a 29 de novembro de 2009, no espaço Expominas, com a presença de 25 unidades da Federação (Acre, Alagoas, Amapá, Amazonas, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Maranhão, Mato Grosso, Paraná, Paraíba, Pará, Pernambuco, Piauí, São Paulo, Santa Catarina, Sergipe, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte, Rondônia e Tocantins). Além dos produtos nacionais, havia também produtos artesanais oriundos de outros países, como África do Sul, Índia, Indonésia, Paquistão, Peru, Quênia, Síria e Turquia. É impossível descrever a



Figura 86: Exposição de peças em cerâmica do município de Minas Novas na 20ª Feira Nacional de Artesanato. Pesquisa de campo, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 87: Glória Maria Andrade, ceramista da comunidade Santana do Araçuaí, município de Ponto dos Volantes. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 88: Valmir das Graças Paulino, entalhador da cidade de Datas. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

infinidade de produtos artesanais presente naquele evento. Entre as várias regiões de Minas Gerais estavam presentes alguns representantes do Vale do Jequitinhonha.

A maioria das associações do Jequitinhonha presentes na feira era assistida diretamente pelo Sebrae ou pela Superintendência de Artesanato da Secretaria de Estado e Desenvolvimento de Minas Gerais, o que significava que a locação dos estandes era financiada por estas instituições. Entre os financiados pela Superintendência tínhamos artesãos de Minas Novas (não associados)²⁷, Associação Artesanal e Cultural de Jequitinhonha (cidade de Jequitinhonha), Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí (cidade de Ponto dos Volantes), Associarte (cidade de Taiobeiras), Associação Comunitária dos Artesãos de Turmalina – Soarte (cidade de Turmalina), Associação dos Artesãos de Arte da Terra (cidade de Diamantina).

Os artesãos financiados pelo Sebrae ficaram no estande denominado Artesanato do Vale do Jequitinhonha e Mucuri. Este grupo era composto pelos representantes das seguintes cidades: artesãos de Gouveia, Senador Modestino, Associação dos Artesãos de Almenara (Almenara), Associação de Artesãos de Botumirim (Botumirim), Associação de Artesãos Santa Cruz (Chapada do Norte), Artesãos de Datas (Datas), Associação Graomogolense de Artesãos (Grão Mogol), Associação Itaiobiense de Artesãos (Itaobim), Associação dos Artesãos Coqueiro Campo (Minas Novas), Associação dos Artesãos de Minas Novas (Minas Novas), Associação dos Lavradores e Artesãos de Campo Alegre – Alaca (Turmalina), Associação dos Artesãos de Turmalina – Astur (Turmalina) e Associação dos Artesãos de Veredinha (Veredinha).

Realizar entrevistas com os artesãos naquele espaço era impossível devido ao grande número de consumidores que deveriam ser atendidos. O nosso trabalho ficou restrito a entrevistar os consumidores e os mediadores sociais presentes. A existência de lojistas de diferentes localidades do país facilitou a realização desta empreitada. Apesar de muitos consumidores terem

²⁷ Os organizadores das feiras visitadas – “Noemisa”, “Tião Artesão” (durante realização dos 26º e 27º Festivales), 10ª Feira de Artesanato do Vale do Jequitinhonha na UFMG e 20ª Feira Nacional de Artesanato deram prioridade às associações. Os não associados que participaram da Feira Nacional revelaram que isto só foi possível devido à amizade com pessoas da Superintendência de Artesanato de Minas Gerais.

negado informações, afirmando estarem muito atarefados e com pouco tempo, pudemos preencher a lacuna da pesquisa. Quanto aos mediadores, a frustração foi grande. Órgãos como Mãos de Minas, Superintendência de Artesanato e os próprios organizadores da feira- Centro Cape - se recusaram a colaborar com entrevistas, alegando falta de tempo. Fato que nos chamou atenção foi a ausência da Emater no evento, o que vem reforçar ainda mais a constatação da ausência desta entidade na área cultural no meio rural em diversos municípios do Jequitinhonha.

Com estantes apropriadas, disposição de poucas peças nas prateleiras e intensa luminosidade, os produtos artesanais aguçavam os desejos dos visitantes. Atraindo um público especializado no mundo da arte, alguns artesãos tiveram todos os seus produtos vendidos logo no primeiro dia de exposição. Por meio das avaliações dos clientes e reportagens em revistas, veiculadas na feira, ocorria a consagração de alguns artesãos como mestres do saber. No número três da revista *Brasil Feito à Mão*²⁸, o artesanato de João Alves (Taiobeiras) foi descrito como modelo de “artesanato tradicional e estereotipado que os estrangeiros esperam encontrar” (BRASIL FEITO À MÃO, 2009, p. 34). Este tipo de avaliação representa para os artesãos boas vendas, o que os motiva a se arriscarem e participar por conta própria de uma feira de alto custo (aluguel de oito metros na 20ª Feira Nacional de Artesanato tinha o valor R\$ 2.700,00), caso dos artesãos da Associação Independente de Minas Novas, os quais não foram assistidos financeiramente ou tecnicamente pelo Sebrae ou pela Superintendência durante a feira.

Além dos próprios artesãos que vendiam os trabalhos de suas associações, podíamos encontrar produtos do Jequitinhonha sendo vendidos em outros estandes, como o caso da loja Cenarte do Sesc-MG, localizada no estande 73. O curioso era que aquela loja revendia trabalhos de autoria de artesãos presentes na própria feira. Ou seja, artesão e atravessador comercial naquele espaço eram concorrentes. Pude ainda observar que muitos consumidores compraram produtos na loja do Sesc ao invés de comprar diretamente do produtor que se encontrava ao lado (artesãos dos estandes 64, 68-72 tinham peças revendidas pelo estande 73). Na próxima página a planta

²⁸ Revista distribuída gratuitamente entre os visitantes da 20ª Feira de Artesanato.

da feira com destaque para a disposição espacial dos artesãos do Vale do Jequitinhonha na feira.



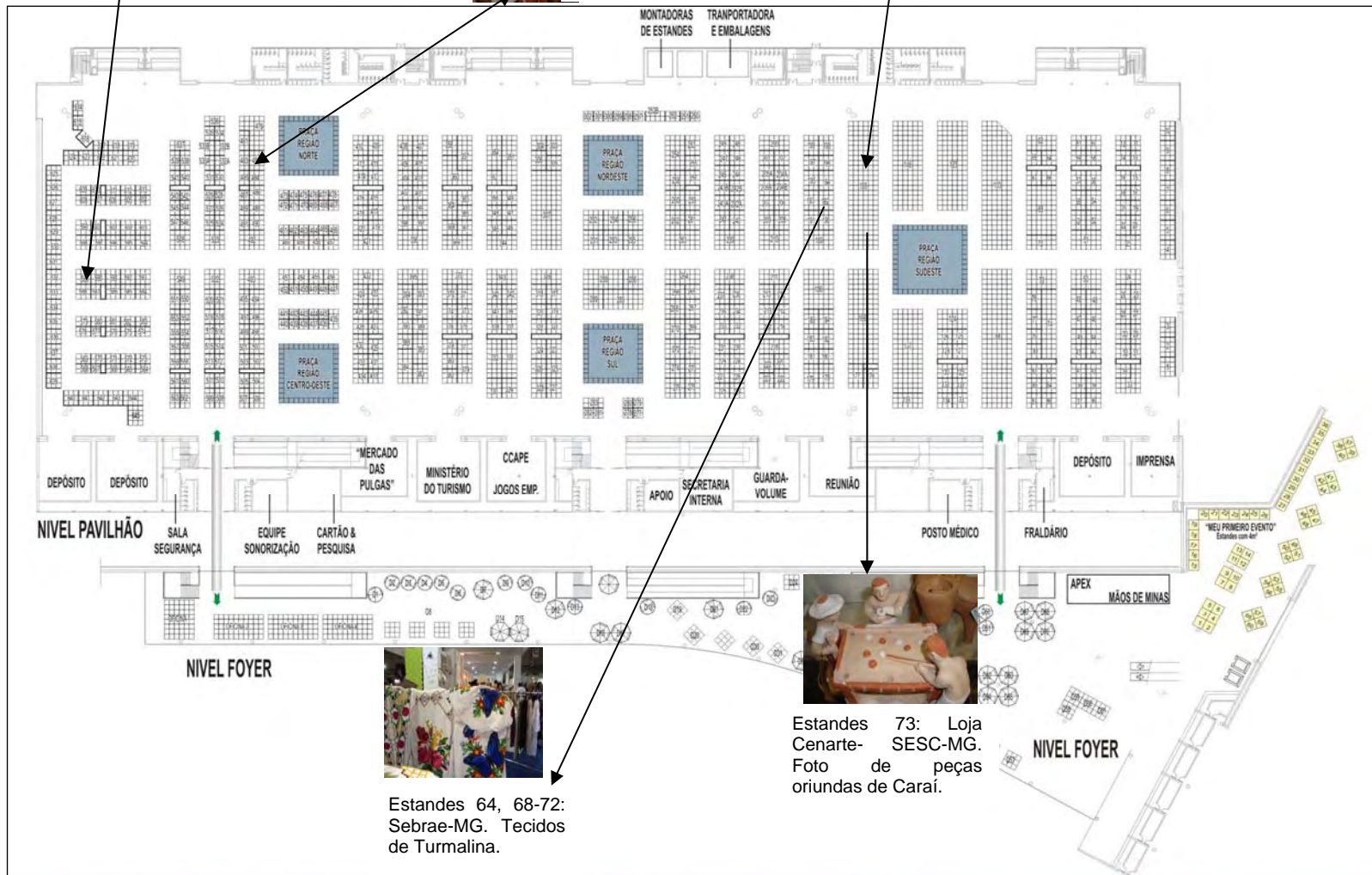
Estande 570: Peças de Palmópolis.



Estande 262: Peças de Minas Novas.



Estande 64: Bonecas de Minas Novas.



Estandes 64, 68-72: Sebrae-MG. Tecidos de Turmalina.



Estandes 73: Loja Cenarte- SESC-MG. Foto de peças oriundas de Carai.

5. A ARTE DO “POVO COR DE CUIA”: UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DO ARTESANATO EM CERÂMICA E EM MADEIRA DO VALE DO JEQUITINHONHA

Didi Marvejol, artesão do sonho.
Creu, artesã do barro que alimentou o sonho.
Um dos dois morreu.
Morreu o sonho ou foi o barro
que morreu da dor
de não ter mais as mãos
que moldavam o sonho?
(Gonzaga Medeiros)

O artesanato do Vale do Jequitinhonha tem sido referenciado pela mídia e até mesmo pelos próprios moradores do Jequitinhonha como uma das manifestações culturais mais expoentes e características da cultura da região. Porém, todas as transformações contemporâneas vivenciadas também na região têm ocasionado algumas transformações no trabalho artesanal no sentido amplo, ou seja, nas diversas etapas que constituem o que poderíamos chamar de momentos de produção do artesanato. Estes momentos têm sofrido interferências do contexto de globalização, da modernização com seus diversos agentes que se inseriram na região, bem como a maneira como os artesãos passaram a pensar as relações com seu próprio ofício e também com aqueles que fazem usufruto de suas peças.

No entanto, há que se ressaltar também que as modificações são acompanhadas de um movimento de preservação e de transmissão de certos valores tradicionais que marcam o fazer artesanal. Estes movimentos que a princípio parecem contraditórios revelam a condição híbrida do artesanato da região que também comunga com a condição da nossa sociedade brasileira ou até mesmo com a nossa condição latina, como diria Canclini (2003), de ser híbrida conjugando simultaneamente temporalidades e valores diferentes.

Como já foi dito no capítulo 3, abordaremos neste capítulo os diversos momentos do fazer artesanal, privilegiando os artesãos ceramistas e entalhadores. A análise é feita a partir da adaptação da tipologia desenvolvida por Rubim (2007 e 2008), considerando os momentos que o autor considera relevantes para o estudo das manifestações culturais.

5.1 CRIAÇÃO, INVENÇÃO E INOVAÇÃO

A diversidade dos tipos de artesanato no Vale do Jequitinhonha é significativa, sendo possível encontrar peças em fibras, cerâmica, madeira, sucatas, tecelagem etc. Cada tipologia apresenta suas especificidades e suas diferenciações de acordo com o estilo de cada artesão. No caso deste estudo em que trabalhamos com o artesanato mineral (argila) e vegetal (madeira), podemos classificar as peças produzidas em peças utilitárias, utilitárias-decorativas, peças religiosas e peças figurativas ou ornamentais. Estes termos são utilizados pelos próprios artesãos que, dependendo da situação, utilizam também os termos enfeite ou escultura para se referirem ao artesanato ornamental ou figurativo. Estas categorias, que podemos classificar como resultantes do discurso local em contraste com o discurso externo, também são as mesmas utilizadas para a classificação ou subdivisão das peças para confecção de propagandas ou de catálogos no caso de exposições ou feiras, como observa Dalglish (2006). Estas categorias também são adotadas neste estudo para classificarmos as tipologias de peças encontradas em campo.

O ÚTIL TRADICIONAL ...

Na categoria de peças utilitárias, são produzidos no Jequitinhonha (Figuras 89 a 91), panelas, pratos, xícaras, colheres, moringas, potes para água, gamelas (que seria o corresponde às bacias de plástico).

Este tipo de produção é muito consumido pelas comunidades locais, até



Figura 89: colheres de pau. Autor desconhecido, comunidade do Pasmadinho, Itinga. Pesquisa de campo na 10ª Feira de Artesanato do Jequitinhonha na UFMG. Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

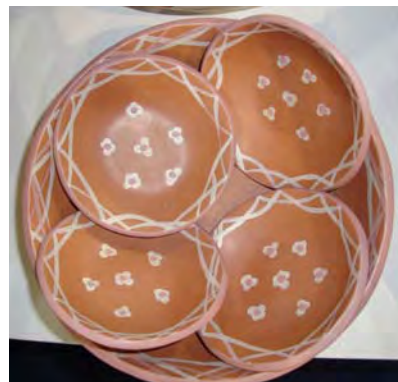


Figura 90: Conjunto de pratos pequenos. Autor desconhecido, cidade de Minas Novas. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 91: Panelas. Autoria: Wagner Aparecido de Jesus. Comunidade de Pasmadinho, Itinga. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

mesmo pela acessibilidade dos preços. Apesar de alguns estudiosos afirmarem que no Vale do Jequitinhonha este tipo de artesanato deixou de ser consumido pelas comunidades locais devido à entrada dos utensílios em plástico e alumínio, podemos afirmar que ainda existe consumo significativo, especialmente das panelas. Há inclusive artesãos que voltam sua produção para este tipo de público local, caso de Wagner Aparecido de Jesus, da comunidade de Pasmadinho, município de Itinga. De acordo com este artesão, as panelas produzidas não podem apresentar um preço alto porque as pessoas da localidade não possuem poder aquisitivo elevado, como



Figura 92: Botija boneca. A autoria: Rita Gomes Ferreira, comunidade Coqueiro Campo, município de Turmalina. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

ele nos esclarece: “a gente prefere fazer pecinhas mais barato que também o pessoal lá é pobre” (Depoimento de Wagner Aparecido de Jesus, artesão ceramista, Grão Mogol, julho de 2009).



Figura 93: Botija boneca. A autoria: Rita Gomes Ferreira, comunidade Coqueiro Campo, município de Turmalina. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

O BELO NA UTILIDADE ...

Já as peças utilitárias-decorativas são aquelas peças que apesar de terem uma função utilitária apresentam formas de escultura, como as moringas de três peças, os potes que muitas vezes são usados

como vasos para ornamentação ou filtros com cabeças de bonecas que, ao mesmo tempo que desempenham uma função utilitária, também ocupam a categoria de enfeite (Figuras 92 a 94). Aqui mostra-se a mobilidade do artesanato entre o útil e o belo, como argumenta Paz (1991), detentor ainda de sua aura criativa. Mesmo entre aquelas peças identificadas como utilitárias, há uma constante busca pela ornamentação, pela busca do belo. Wagner Jesus, refletindo sobre as inovações no seu ofício de confecção de panelas em cerâmica (Figura 91)



Figura 94: Bois de madeira com garrafa. A autoria: Zé do Balaio, entalhador da cidade de Almenara. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

convoca a nossa atenção para a sua constante busca do belo que, na fala local, se traduz na palavra aperfeiçoamento:

Cê percebeu que antes as panelas não tinha brilho? E agora elas estão mais brilhosas? Agora a gente aprendeu uma técnica de passar uma água do próprio barro, antes da queima pra elas ficarem brilhosinhas, com coisa que passou óleo. Mas não é óleo, é água de barro mesmo, feito de barro. Simplesmente cê pega um bolo de barro já amassado e dissolve na água, espera assentar a areia e pega aquela água por cima e cê vai passando o pincel nas panelas, antes de queimar, né? **E como que você aprendeu isso? Cê aprendeu de alguém?** O pessoal lá que aprendeu. Eu só não sei com quem que eles pegaram né. Eles lá aprenderam e foi passando para o outro. **Tem um nome essa água?** Não. Oleio, geralmente é oleio que a gente fala. O mestre Ulisses até andou ensinando a gente. Quer dizer ele ensinou pra mim. Eu passei pra mais uns dois, né? (Depoimento de Wagner Aparecido de Jesus, artesão ceramista de Pasmadinho, município de Itinga. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 27º Festivale, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

A partir desta fala, podemos confirmar aquilo que Paz (1991) observou sobre o aspecto de que o artesanato se distancia do produto industrial também pelo fato de que não se resume ao útil, há uma busca pelo prazer. É interessante observar que esta busca pela inovação não está restrita exclusivamente à função, ou seja, o aperfeiçoamento não se refere à melhora da eficiência das panelas, mas à sua estética, ao supérfluo.

Outro destaque que podemos fazer sobre o artesanato útil em comparação com o produto industrial é a manutenção da sua aura. E aqui a manutenção da aura se dá nos dois sentidos destacados por Benjamim: no sentido da não reprodutibilidade técnica, ou seja, o artesanato é feito manualmente, o que lhe confere uma especificidade no sentido de as peças não serem iguais. Valdeni Cruz, entalhador de Taiobeiras, deixa transparecer esse caráter do artesanato:

o trabalho do artesão é único, você nunca consegue fazer uma peça igual à outra. Cada peça é única (Depoimento de Valdeni Cruz, artesão entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 27º Festivale, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

As peças podem até ser parecidas, mas não iguais, apesar de alguns mediadores, gestores da política pública ou até mesmo os órgãos que se disponibilizam a trabalhar com o artesanato não considerarem esta sutileza, caso do Sebrae. O Sebrae, por ter uma concepção que diferencia arte popular como manifestação individual e artesanato como uma produção em série, acaba por tentar implantar nas comunidades artesãs uma padronização no sentido de uniformizar a produção para se adquirir eficiência no atendimento ao mercado consumidor. Isso constitui um dos equívocos deste órgão e também de outras instituições por não considerarem as especificidades que regem o ofício artesanal no Jequitinhonha, o que pode levar ao fracasso de algumas iniciativas, como discutiremos no tópico de organização do trabalho artesanal. Comungando da concepção de Benjamin (1994), que assinala a arte na qualidade de não reprodutível em série e que mantém a sua aura, podemos afirmar que o artesanato em madeira e em cerâmica do Jequitinhonha pode ser designado uma arte manual, contrariando desta maneira a diferenciação que o Sebrae estabelece entre arte e artesanato. O Quadro 3 elenca as diferenças estipuladas pelo Sebrae entre arte popular, artesanato e trabalhos manuais publicado em um documento oriundo do Encontro Nacional do Programa Sebrae de Artesanato, realizado na cidade de Araxá em julho de 2003.

Diferença entre arte, artesanato e trabalhos manuais		
ARTE POPULAR	ARTESANATO	TRABALHOS MANUAIS (Artesanato doméstico)
Produção de peças únicas	Produção de pequenas séries, com regularidade	Produção sem regularidade
Arquétipo	Produtos semelhantes, porém diferenciados entre si	Reprodução ou cópia
Fruto da criação individual	Fruto da necessidade	Fruto da destreza

Quadro 3: Diferença entre arte, artesanato e trabalhos manuais. Fonte: Sebrae (2003, p. 21).

Esta diferenciação entre arte e artesanato não perpassa no discurso dos artesãos entrevistados. Leonardo Batista, quando interrogado sobre as diferenças existentes entre artesão e artista, afirma:

eu acho que os dois é igual. Entendeu? Não tem diferença nenhuma do artista pro artesão. **O que tem de diferente entre você e uma pessoa que faz só painéis?** A resposta

adquirida é: Não existe diferença nenhuma. É a mesma arte, é a mesma coisa (Depoimento de Leonardo Batista dos Santos, artesão ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 27º Festivale, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

Veja, portanto, que aquele que produz panelas é tão artista quanto um artesão que produz apenas esculturas, caso do Leonardo Batista. Entre o grupo de artesãos que se dedicam à confecção de peças utilitárias, a resposta foi a mesma. Elisandra, artesã ceramista, especialista em peças utilitárias esclarece:

todo artesão ele é um artista. Eu vejo ele como um artista, artistas diferentes, né? Mas acho que são artistas sim (Depoimento de Elisandra, artesã ceramista do município de Itaobim. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 27º Festivale, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

Entre os entalhadores, a concepção é a mesma. Ronaldo Saturnino, entalhador de Taiobeiras, reafirma:

Todo artesão é artista (Depoimento de Ronaldo Saturnino, artesão entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 27º Festivale, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

Verifica-se, portanto, uma ausência dentre as comunidades artesãs, da diferença dicotômica entre arte e artesanato, que por sua vez pode ser encontrada dentre os agentes externos, sejam eles os consumidores ou os mediadores sociais que trabalham na organização do fazer artesanal. É importante o conhecimento destas concepções locais para a própria intervenção e promoção destes grupos artesãos, respeitando ao mesmo tempo suas particularidades e suas relações locais, sejam nos âmbitos sociais ou culturais.

Outro elemento que podemos destacar em relação à manutenção da aura do objeto artesanal reside na preservação do patrimônio cultural. Como podemos observar no discurso de Wagner, citado em páginas anteriores, a

inovação de sua técnica reside justamente na incorporação em seu ofício de elementos vindos do próprio saber coletivo. O novo, nesse sentido, como o *oleio* que ao ser utilizado nas painéis traz a inovação, no sentido de dar o brilho que antes não existia, é uma inovação do próprio artesão. No entanto, o *oleio* é algo já de domínio da comunidade que pode ser inferido pelo anonimato da descoberta da técnica expresso na sentença **eu só não sei com quem que eles pegaram, né? Eles lá aprenderam e foi passando para o outro.** É, portanto, uma inovação dentro da tradição, que, por sua vez, a alimenta.

Assim, este tipo de inovação decorre da própria coletividade e é apropriada pelo indivíduo de acordo com a necessidade de cada artesão, neste caso, dar brilho às painéis. A invenção, por ser decorrente da estrutura tradicional, não a destrói, mas a mantém. Portanto, a manutenção da tradição nesse sentido não configura um movimento estático, mas tem um caráter de mobilidade que por sua vez resulta na vitalidade do fazer artesanal.

A RELIGIÃO, A SOCIEDADE E O MEIO AMBIENTE: UM HIBRIDISMO ESCULTURAL...

Outra modalidade frequente de peças artesanais são as mágico-religiosas. As peças religiosas são aquelas que remetem ao universo religioso



Figura 95: Divino. Autoria: Valmir das Graças Paulino, entalhador da cidade de Datas. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 96: Divino. Autoria: Valmir das Graças Paulino, entalhador da cidade de Datas. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 97: Divino. Autoria: Valmir das Graças Paulino, entalhador da cidade de Datas. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

especificamente o católico, em que podemos encontrar tanto as imagens sacras utilizadas pelos fiéis, como também outros personagens que remetem a este universo, como, por exemplo, o diabo.

Estas peças podem ser encontradas tanto entre os ceramistas quanto entre os entalhadores. No entanto, percebe-se uma maior tendência entre os entalhadores na confecção de peças destinadas ao culto. Já entre os ceramistas, as imagens sacras apresentam um hibridismo do discurso religioso com um discurso político social e ambiental. Este tipo de produção é decorrente da experiência coletiva mágico-religiosa que o artesão transfere para as suas peças. Tomemos quatro exemplos: o entalhador Valmir das Graças Paulino com a criação da peça “O Divino”; Ulisses Mendes com a confecção dos camponeses e camponesas na cruz; e Leonardo Batista com a tristeza do São Francisco em lamento pela destruição do meio ambiente e Albertão com as imagens vindas do sonho.

Valmir das Graças Paulino iniciou seu trabalho no artesanato devido a um problema na perna que o levou a se afastar das suas atividades tradicionais: o trabalho com a agricultura. O ócio forçado o levou a procurar na madeira o prazer do trabalho. Após dar forma a algumas peças, Valmir se especializou na peça “O Divino” (Figuras 95 a 97), inspirado no Espírito Santo, padroeiro da sua cidade, Datas, tendo aglutinado a seu redor novos artesãos que se aperfeiçoaram no cavar a madeira.



Figura 98: Nossa Senhora. Autoria: Albertão, entalhador da cidade de Santo Antônio do Jacinto. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 99: Albertão ao lado de sua peça Anunciação. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

O divino é símbolo da cidade onde eu moro. A paróquia lá é a Paróquia do Divino Espírito Santo. Entendeu? Ela tem tudo a ver com a cidade: Datas, Paróquia do Divino Espírito Santo. E ela tem uma história. E eu não sei contar a história. Que eles falam que era problema que onde está a matriz sempre tinha problema de uma pombinha que ficava sempre sentada lá. E depois que fez a matriz a pombinha sumiu. E eles fizeram a matriz onde essa pombinha aparecia. Aí ficou com o nome: Paróquia do Divino Espírito Santo. Inclusive todo ano tem a festa do Divino Espírito Santo lá. É trinta dias de barraquinha e depois faz uma semana só de vespertina, tem procissão, tem muita coisa, muito bonito. Muito importante (Depoimento de Valmir das Graças Paulino, artesão entalhador da cidade de Datas. Pesquisa de Campo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

Se a pombinha demarcou o lugar sagrado para a construção da Matriz de Datas, ela demarcou também o caráter híbrido dos 30 entalhadores que a ela se dedicam, num processo de materialização da crença. E o híbrido aqui se refere à conjugação da satisfação material e espiritual destes entalhadores. A pombinha do Divino alimenta não apenas a alma dos crentes, mas a mesa de quem a ele se dedica, ao mesmo tempo que sensibiliza o consumidor com sua mensagem religiosa. A mesma satisfação com que Sandra, aprendiz de Valmir das Graças, se refere à conquista do “Divino” no mercado, que lhe possibilita ter uma “vida de conforto”, também se reflete nos olhos de Valmir ao nos contar a recepção que o papa Bento XVI teve ao ser presenteado com o Divino:



Figura 100: São Galvão. A autoria: Albertão da cidade de Santo Antônio do Jacinto. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

O Papa teve aí, então a gente teve a ideia de tá doando pro Papa uma peça da gente. Eu não sei quando ele teve aqui em Aparecida, que ele veio aqui na canonização do frei Galvão? **Frei Galvão.** Foi nessa aí que ele veio aí, e o bispo de Diamantina ia encontrar com ele, aí a gente fez isso: deu pro bispo com a história toda. Tudo bem legalizadinho, fizeram o estojo, contando a história, nas duas línguas: no português e na língua dele lá. E aí o bispo foi e passou pra ele. Depois veio

pra nós, o cartão, a carta que ele devolveu pra nós agradecendo. Mandou pra nós uma bênção e agradecendo o presente. Aí dá pra gente ficar orgulhoso, não dá? Porque tem tanta gente que às vezes tem vontade de conseguir as coisas e não consegue, né? E a gente vai conseguindo. Devagarzinho com as pessoas, com a simplicidade e chega lá (Depoimento de Valmir das Graças Paulino, artesão entalhador da cidade de Datas. Pesquisa de Campo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

A equação “sagrado mais as coisas da natureza” perpassa o processo criativo de grande parte dos artesãos, tanto dos ceramistas quanto dos entalhadores. Se no caso de Valmir, o movimento de inspiração se dá a partir da relação da sociedade com o sagrado, atingindo a individualidade do artesão, que através do seu trabalho traz de volta o sagrado à sociedade na forma de peça artesanal, no caso de Albertão e Ulisses, a experiência com o sagrado é direta.

Dedicado a entalhar imagens sacras, as imagens de Albertão são destinadas ao culto (Figuras 98 a 100). Entre as suas esculturas encontramos imagens de Nossa Senhora, São Francisco, São Damião, São Galvão, Nossa Senhora do Araguaia, etc. Esta última, segundo o artesão, é fruto de uma visita que Nossa Senhora fez a ele em sonho, sendo que o contexto do sonho era o Rio Araguaia, por isso Nossa Senhora do Araguaia.



Figura 101: São Francisco ao lado do violeiro. Autoria: Leonardo Batista Santos, ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 102: São Francisco. Autoria: Leonardo Batista Santos, ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Eu tava numa temporada no Araguaia. Aí depois eu falei eu vou embora, que é aquele caso: ver se eu achava um arzinho por ali. Na divisa de Mato Grosso ... se achava ali outra coisa.

Meditar lá mais uns três dias lá no Araguaia. Aí eu sonhei à noite. Sonhei que eu tava sozinho na praia e veio uma senhora, uma mulher assim grávida, bem gestante mesmo, andando na praia sozinha, com aquele ar assim de preocupada. Aí eu procurei aproximar dela. Mas ela afastou de mim com medo. Assim estava me evitando, eu aproximava. Ela ficou entre eu e o rio. Aí ela chegou na beira do barranco e ficou olhando pra mim e pra água, pra mim e pra água. Eu afastei, né? Pra ela não se jogar dentro da água. Aí eu levava a mão assim, e no sonho cê nunca concretiza, né? Se cê vai tomar água, a água derrama em você. Se você vai pegar uma pessoa, a mão sua nunca chega, né? E nessa levada de mão que eu to assim ela pulou. Pulou dentro do poço. Submergeu. Aí depois foi levantando. Eu fiquei olhando assim, não pulei porque podia ficar eu e ela lá dentro, né? Aí passou um tempo assim, não tinha pra quem eu gritava, pedir socorro. Aí foi subindo na água, foi subindo a cabeça dela. Foi subindo o corpo. Ela com a mão assim, posta. Foi subindo e uma mão, tipo um barco, levantando ela. A mão levantando como um submarino, né? Levantando assim. Aí no outro dia eu peguei um pedaço de pau lá, um pau muito mole que só tem lá, na ilha do Bananal e lá na beira do Araguaia, e esculpi e tá lá. Cê pode procurar que cê não encontra. Nossa senhora grávida, né? Se ela foi mãe, ela foi gestante. Muitos religiosos fala que não, que ela foi iluminada então ela não foi gestante. A história não é por aí, né? (Depoimento de Albertão, artesão entalhador da cidade de Santo Antonio do Jacinto. Pesquisa de Campo na Feira de Artesanato “Tião Artesão”, 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

O relato de Albertão traz alguns elementos importantes para pensarmos o processo criativo dos artesãos do Jequitinhonha. A busca pela introspeção é muito comum entre eles. O momento em que aparece a inspiração para a construção da peça pode acontecer em qualquer momento. No entanto, é no período do repouso que o artesão consegue sistematizá-la na memória. Esse repouso pode decorrer da necessidade de meditar sozinho, geralmente busca-se isolar em lugares de maior contato com a natureza ou no próprio repouso cotidiano, momentos antes de dormir. É como se o artesão necessitasse sair da vivência cotidiana para nela se inserir e em seguida dela sair. É do coletivo que surgem as



Figura 103: São Francisco. Autoria: Leonardo Batista Santos, ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

imagens a serem modeladas ou talhadas, mas isso se dá em um momento de solidão que novamente emerge na coletividade na forma materializada das peças.

Quando falamos sobre a influência da coletividade na obra do artesão, isso não significa que o artesão é apenas um transmissor dos valores coletivos. Na verdade, ao mesmo tempo que ele pode ser um elo de preservação desses valores, pode também questioná-los, como nos sinaliza Albertão ao modelar a Nossa Senhora grávida. A Nossa Senhora grávida nos aponta para a tendência em humanizar o divino. Trazer para perto da humanidade aquilo que parece ser distante, que foi divinizado e, justamente por ser divino, é que se distancia do homem. Contrariando a tradição da Igreja Católica, que procura enfatizar a predileção de Maria como mulher pura, representado na fala do artesão pela sentença **muitos religiosos fala que não, que ela foi iluminada então ela não foi gestante**, Albertão a torna uma mulher comum, gestante, que sente medo, foge do homem e pensa em suicídio. Há que fazer uma ressalva. Na concepção do artesão, a igreja nega a figura de Maria como gestante, no entanto, o que se nega é concepção de Jesus na qualidade de fruto da relação entre um homem e uma mulher. Essa leitura religiosa é transfigurada no discurso do artesão para a negação da gravidez de Maria, o que denota as diferentes leituras que a coletividade pode fazer em relação à tradição. E aqui estamos pensando no sentido de tradição não como aquilo que é transformado, inventado e reinventado, como diria Hobsbawn (2008). A releitura que Albertão faz em relação ao dogma de Maria não invalida, portanto, nossa interpretação acerca da postura questionadora, humanizadora e mesmo herética que o artesão busca estabelecer pelo seu fazer artesanal.

Essa tendência em humanizar o divino parece uma variável recorrente no universo artesanal do Jequitinhonha. Em Leonardo Batista e em Ulisses Mendes, encontramos essa tendência.

Leonardo Batista, conhecido na comunidade como Leo, traz para as imagens religiosas que produz a tristeza, o que fica visível na imagem do São Francisco (Figuras 101 a 103). Quando questionado o motivo da tristeza do São Francisco, o ceramista responde:

O São Francisco é triste. Aí quando eu fui fazer os pés, ficou com os pés grandes. As mãos grandes e o pés grandes. Entendeu? [...] Eu acho que ele estaria triste assim por muitas coisas que anda acontecendo. Porque hoje em dia o mundo tá virado. Entendeu? O filho não respeita a mãe. Pai não respeita filho. Isso aí só vai só aborrecendo (Depoimento de Leonardo Batista dos Santos, ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de campo na Feira de Artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Vejam que a proximidade do sagrado com o humano decorre de dois movimentos. Um primeiro movimento sinaliza para os sentimentos do santo, que é a expressão triste da imagem. O outro movimento se refere ao diálogo que o santo tece com a humanidade. E é algo que se dá dentro de uma temporalidade presente.

Ulisses Mendes (Figuras 104 e 105) também transpõe o discurso religioso para a contemporaneidade. Uma das criações do artesão é o camponês e a camponesa crucificados. O hidridismo desse artesão se complexifica ainda mais ao nos remetermos ao



Figura 104: Camponês crucificado. Autoria: Ulisses Mendes, ceramista da cidade de Itinga. Pesquisa de campo em Itinga, janeiro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

seu discurso, em que ele afirma fazer uma crítica à exploração local em que o trabalhador rural sempre é explorado pelo fazendeiro, o que resulta na cruz que o camponês e a camponesa carregam. No entanto, as peças de Ulisses não nos mostram um camponês (a) com uma cruz, mas pregado nela em substituição ao Jesus Cristo. É interessante notar que o Cristo não é mais o Jesus Cristo da Igreja Católica, mas um homem que se pode encontrar em qualquer cenário do Jequitinhonha.

As peças de Ulisses configuram um misto de crítica social, religiosa e cultural. Deixemos que Ulisses nos explique melhor suas peças:

Foi mais ou menos uma descoberta. Uma descoberta de uma arte que fica escondida nas pessoas. Aprendi lapidar. Como eu já tinha também esse lado político que é a política social, crítica social, e sempre eu achava feio, né? A exploração das pessoas, eu pus no trabalho isso aí: o trabalhador rural, o homem crucificado. Que é o sotaque, né? Minha vida é uma

cruz que eu carrego. E eu via nas pessoas naquela época, os fazendeiros mandar embora com facilidade: “vai embora”. “Ah, o que que o senhor tem pra nós?” Ah, ocês só tem o dia que trabalhou ontem. Então eu sempre achei feio isso e trabalhava em cima disso aí. Os sem-terras, os sem-tetos ... as pessoas da periferia. [...] A mulher fala: a minha vida é uma cruz que eu carrego. Então, ela se crucifica diante de que tem mais tarefa. Mas a tarefa maior é dela. Então a mulher se crucifica mesmo com aquilo: ah, minha vida é uma cruz. Até o marido que vai beber, chega em casa quebrando tudo, né? Não importa com a responsabilidade. A mulher tem que sentir na pele, né? O problema de saúde, de doença. É a mulher que convive com aquilo ali. Ele as vez vai pro buteco, as vez vai pro mato caçar, distrair. Ele pode entrar no mato sozinho, né? Precisa distrair... A mulher não pode porque alguém vai perturbar, vai falar. Então a mulher é bem mais difícil, né? E é por isso que eu acho que pegou bem mais fácil a mulher crucificada, as ferramentas... Você viu aí que na mulher crucificada tem a enxada, o machado, a troxa de roupa, o ferro de passar, e enquanto o homem tem lá, não desmerecendo o homem que é um personagem bonito, ele tem também lá a enxada o machado, mas não tem o ferro, a troxa de roupa. Não tem no crucifixo do homem, né? Que não faz parte da tarefa dele (Depoimento de Ulisses Mendes, ceramista da cidade de Itinga. Pesquisa de campo, Itinga, janeiro de 2009).



Figura 105: Camponesa crucificada. Autoria: Ulisses Mendes, ceramista da cidade de Itinga. Pesquisa de campo em Itinga, janeiro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

A crítica social e cultural de Ulisses perpassa pelo mundo rural. Nela encontramos a exploração do trabalhador rural que não tem a posse da terra

e dela precisa para encontrar o sustento. Como vimos no capítulo I, a história do Jequitinhonha perpassa pelas relações de agrego em que o agregado vivia numa condição de dependência material em relação ao fazendeiro. Com a decadência desses fazendeiros, como mostra Ribeiro (2003), muitos agregados se veem despossuídos da fonte de sobrevivência. É esse processo de dependência e de exploração que se observa nas peças de Ulisses. Ao mesmo tempo



Figura 106: Bêbado. Autoria: Ulisses Mendes, ceramista da cidade de Itinga. Pesquisa de campo em Itinga, janeiro de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

que o artesão mergulha no mundo do trabalho masculino e encontra essa exploração externa, o trabalhador sendo explorado pelo patrão, ele também revela as relações desiguais que existem na vivência desse homem rural, marcado pelo machismo em que a mulher se encontra em uma situação desfavorável. Ao mesmo tempo que trabalha na roça, é também de sua responsabilidade o universo doméstico.

É ela quem cuida da educação e saúde do filho, é responsável pela limpeza da casa simbolizada na trouxa de roupas. No entanto, socialmente é desvalorizada, a ela é negada a inserção em determinados espaços frequentados pelo homem. Não pode sair sozinha, “ir ao buteco”, entrar no mato sozinha para se distrair, assim como faz o homem, porque senão “alguém vai perturbar, vai falar”. Mesmo que por motivos diferentes, tanto o homem quanto a mulher do Jequitinhonha estão crucificados na obra de Ulisses. Fazendo analogia ao discurso católico religioso, Ulisses os eleva à condição de Cristo. E isso dá margem a duas interpretações. Uma primeira diz respeito à condição de vítima desses personagens. Assim como Jesus Cristo, sofrem sem a possibilidade de se defender. No entanto, eles adquirem certa dignidade se levarmos em consideração que eles são o próprio Cristo na Cruz. Na tradição católica cristã, a cruz sinaliza também vida, uma vez que foi através dela que Cristo libertou a humanidade para a ressurreição. A cruz nesse sentido, na obra do artesão, ganha outra dimensão: a reconquista da dignidade humana.



Figura 107: Igreja Nossa Senhora do Rosário em Minas Novas, século XVIII. Pesquisa de campo, Minas Novas, julho de 2008. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 108: Casinhas de Minas Novas em cerâmica. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 109: Residência construída à base de barro no Vale do Jequitinhonha. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

OS NARRADORES DA VIVÊNCIA E DA MEMÓRIA ...

Continuando o processo de classificação dos tipos de peças artesanais encontradas no Jequitinhonha, chegamos à última categoria: as peças ornamentais.

Entre as comunidades artesãs, esta categoria é dividida em dois tipos: os enfeites e as esculturas. Os enfeites são aquelas peças menores que não apresentam fins utilitários, mas possuem baixo valor no mercado. São representativas deste universo as flores com os

vasos modelados em argila, as galinhas com os pintinhos, os animais domésticos e silvestres de pequeno porte, representações da arquitetura local, como as casinhas etc. (Figuras 108 e 110).

Estes enfeites geralmente são confeccionados em tamanho pequeno e muitas vezes também estão relacionados ao lazer. Especialmente no caso dos entalhadores, encontramos muitas peças que ao mesmo tempo em que são enfeites também são utilizadas no mundo lúdico, como os carrinhos de madeira, os bonecos, as bicicletas (Figura 111) e por aí uma infinidade de outros objetos.

Já as esculturas apresentam um trabalho estético mais elaborado, são modeladas ou entalhadas em porte médio, diferentemente das miniaturas dos enfeites e dos brinquedos. Soares (1984 apud DALGLISH, 2006) classifica o



Figura 110: Casa em madeira. A autoria: Zé do Balaio, entalhador da cidade de Almenara. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Tião Artesão" durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 111: Bicicleta de madeira. A autoria: Zé do Balaio, entalhador da cidade de Almenara. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Tião Artesão" durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 112: Seres fantásticos. A autoria: Ulisses Chaves, ceramista falecido da comunidade de Santo Antonio, município de Carai. Pesquisa de campo na cidade de Carai, agosto de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

artesanato escultórico do Jequitinhonha como representante de duas tendências: uma realista e descritiva com predomínio do humano nas suas mais diversas situações cotidianas - cozinhando, orando, fiando, fazendo biscoito; e outra tendência voltada para o imaginário fantástico (Figura 112), proveniente das imagens dos sonhos, dos mitos, das lendas locais, como as figuras de corpo humano e cabeça de animais, animais de duas ou várias cabeças, máscaras etc.

As peças artesanais do Vale do Jequitinhonha, apesar de apresentarem uma diversidade de estilos e de formatos, demonstraram algumas características comuns, seja a comunidade artesã ceramista ou entalhadora, que se referem ao processo criativo.

Nas entrevistas feitas com os vinte e um artesãos, pudemos identificar alguns eixos comuns em relação ao fazer artesanal. No entanto, há que se ressaltar que existem diferenças em relação ao ofício ceramista e ao entalhamento da madeira. Ainda que estes fazeres se cruzem em determinadas características, como, por exemplo, quando se tomam como eixo de referência a vida cotidiana e o contexto social, cultural e ambiental em que estão inseridas essas comunidades, elas se diferenciam em relação ao grau de coletividade do trabalho. Enquanto a arte com o barro exige o envolvimento de várias pessoas do núcleo familiar, o entalhador é mais solitário no seu fazer. A maioria dos entrevistados revelou não contar com a participação de outras pessoas na elaboração das peças.

No entanto, é necessário deixar claro que ainda existem comunidades de entalhadores que apresentam um trabalho coletivo, como podemos encontrar em Datas, onde um grupo de entalhadores se reúne em torno de um mestre, o senhor Valmir das Graças Paulino, e deste ofício tiram o sustento.

Um eixo comum a todos os artesãos, além da tradição do moldar ou esculpir as peças com as mãos, refere-se ao processo de aprendizagem decorrente da matriz cultural local:

meu povo já era artesão, né? A minha família veio de há muitos anos, de muitos séculos já, dois séculos eu acredito, que eles faziam panelas, pote. Minha família é meio acaboclada, né? [...] Caboclo que a gente fala é o moreno do cabelo liso. Pessoa morena cor de cuia, como falamos, cor de cabaça, morena,

assim ... bem chegado, cabelo liso. [...] E meu pai era pardo né, de cabelo crespo, igual o meu. [...]Que veio dessas raça aí. Eles vivia só de ... fazer pote, panela, buião, bule de pôr café, cuscuzeiro, é ... coisa comum: prato, copo, até copo de argila. E trazia de canoa, de burro, né? Pra feira. E nessa época tinha boa vendagem porque não tinha muito a evolução do fogão a gás. O pessoal usava muito a lenha mesmo, até hoje muitas pessoas ainda usa. Era um meio de sobrevivência, né? Fazer esse tipo de artesanato e viver disso. E como eu já tinha vocação pra gostar da arte, eu ia lá ver, observar a família trabalhar. Comecei a imitar, a fazer essas pecinhas que você tá vendo aqui, essas panelinhas. Aí eu fazia essas panelinhas, fiz um fornizinho piquenininho, brincando, eu era menino. E aquilo pra mim era uma maravilha brincar. Adorava brincar, até hoje eu gosto de mexer com argila. Aí eu aprendi (Depoimento de Ulisses Mendes, artesão ceramista da cidade de Itinga. Pesquisa de campo em Itinga, janeiro de 2009).

Como afirma o artesão acima e também os estudiosos no assunto, a arte da cerâmica é secular. No Jequitinhonha esse conhecimento ocorre geralmente no próprio seio familiar. É na infância que se adquire o primeiro contato com o barro e se educa o corpo para a atividade. Ocorre não apenas entre os ceramistas como também entre os entalhadores este contato infantil com o artesanato. Valdeni Cruz nos esclarece:

desde criança que eu trabalho com o artesanato, eu fazia meus próprios brinquedos. (Depoimento de Valdeni Crus, entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009).

E Leonardo Batista continua:

que antigamente os brinquedos da gente era a gente mesmo que fazia e aí depois eu fui traçando melhor, minha mãe foi me ensinando a moldar melhor (Depoimento de Leonardo Batista, ceramista da cidade Jequitinhonha. Pesquisa de campo, 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009).

Pelos depoimentos fica evidente que no Jequitinhonha, e aqui estamos falando das famílias artesãs, o brincar inclui não apenas a relação entre a criança e o brinquedo, mas sua confecção é o próprio brincar. É esta manipulação daquilo que a natureza oferece de forma gratuita que resulta no

tipo de brinquedo que se vai produzir; no caso das famílias artesãs, o lazer infantil está relacionado ao artesanato mineral (barro) e nos entalhadores o brinquedo de origem vegetal. Estes brinquedinhos permanecem mesmo na fase adulta na atividade de alguns artesãos. No entanto, há que se observar que os cavalinhos, as vaquinhas encontradas, por exemplo, no trabalho de alguns ceramistas, são consumidos com outro sentido. Ou seja, aquilo que um dia teve a função de brinquedos e consumidos por crianças, atualmente pode ser visto sendo vendido nas feiras e consumidos por colecionadores ou até mesmo como enfeites das casas. Isso, como nos revela Canclini (1998), remete para o caráter dinâmico da cultura popular e dos produtos que dela são resultantes. Isto é, a maleabilidade do artesanato, para nos referirmos à Octavio Paz (1991), permite que ele seja capaz de assumir uma função híbrida de conjugar em um único elemento funções diferentes. É nesse sentido que podemos entender as várias línguas que Paz (1991) diz possuir o artesanato. É por falar a língua daquele que produz e também daquele que consome sem, no entanto, perder a sua identidade numa massificação homogeneizadora, como alerta Canclini (1998), que reside a capacidade de sobrevivência do artesanato do Jequitinhonha. Talvez possamos ser até mais ousados e afirmar que é pela capacidade de se tornar híbrida, de se reinventar que muitas culturas, ou identidades culturais, persistem e conseguem sobreviver como deixa transparecer a fala de Ulisses, ao explicar a origem da tradição ceramista em sua comunidade, como uma tradição cabocla, junção do negro com o índio. Esse novo produto não é mais nem o antigo, nem o novo, mas um misto que fala dos dois mundos ou aos dois mundos, ligando o passado e o contemporâneo.

A tradição indígena dos povos que habitaram o Jequitinhonha e que por séculos foi permeada de guerras, seja por parte do Estado (MORENO, 2001), seja por parte dos fazendeiros (RIBEIRO, 2003), como vimos no capítulo I deste trabalho, ao se encontrar com a cultura afrodescendente, persiste até os dias atuais na tradição ceramista e entalhadora de crianças, homens e mulheres do Jequitinhonha. Se do índio foram herdadas as técnicas da cerâmica, a didática do ofício, dos descendentes afro foram herdadas as histórias da escravidão moldadas nas esculturas de cor negra da cidade de Taiobeiras, ou nos lábios carnudos da “boneca de bobs” das comunidades rurais de Minas Novas.

Se na cerâmica a presença do índio se faz apenas nas técnicas e na didática, na madeira seus corpos são esculpidos com os detalhes da curva da índia grávida. E nesse constante vir a ser reside a cultura artesanal do Jequitinhonha, definida por Ulisses de Cabocla, conhecimento do “povo da cor de cuia”, nem branco nem preto. Cor de cuia é a cor do misto de saberes indígena e afro, resultado da junção dos homens de cabelo crespo com as mulheres de cabelo liso, compondo o artesão jequitinhonhês.

Outro elemento que ressalta nas falas citadas é o afeto que demarca a relação com o barro. O afeto pode ser percebido no uso dos substantivos no grau diminutivo ao se referirem aos objetos confeccionados na infância: “panelinhas”, “fornizinho piquenininho”, como disse Ulisses. O que também é recorrente em outros discursos:

eu tenho mais ou menos treze anos que eu faço artesanato, mas quando menina eu já fazia. Ah, fazia coisinhas, enfeitinhos, panelinhas. Então eu via minha tia, ia junto com ela, levava no mercado pra vender e tudo (Depoimento de Rita Gomes Ferreira, artesã ceramista, Comunidade de Coqueiro Campo, município de Minas Novas. Pesquisa de Campo, 20^a Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

Observe que se compararmos o depoimento de Ulisses Mendes e de Rita Gomes Ferreira, veremos que a aprendizagem ceramista se dá em um momento em que não há divisão dos universos masculinos e femininos, o que é evidenciado pela não demarcação dos objetos femininos e masculinos no discurso dos artesãos, quando se referem à infância. Tanto o menino quanto a menina faziam as “panelinhas”, prática que na infância era aceita. No entanto, a presença masculina na cerâmica era tolerada até determinada faixa etária. Quando adolescente, o menino deveria deixar a cerâmica, universo feminino, para assumir os afazeres masculinos, “trabalhar na roça”. Isso porque, como afirmam Mattos (2001) e Dalglish (2006), por muito tempo a atividade ceramista foi considerada atividade feminina, condição esta que não é apenas uma característica do Vale do Jequitinhonha, mas também está presente em outras comunidades como as indígenas, onde a cerâmica é por excelência o reino da atividade feminina:

A cerâmica do interior do Brasil, como toda cerâmica de origem indígena e mestiça, é geralmente produzida por mulheres, e suas tradições foram passadas oralmente, de mãe para filha, por várias gerações. Levi-Strauss afirma que na América, o mais frequente é a cerâmica ser uma tarefa feminina. E, talvez mais do que em outros lugares, lá se multiplicam mitos para explicar os cuidados especiais que requer a fabricação dos potes, ou para ornar com imagens místicas as condições em que se desenvolve essa indústria (DALGLISH, 2006, p. 75).

No entanto, o predomínio da mulher na atividade ceramista do Jequitinhonha vem sofrendo alterações, como se pôde identificar pelo aumento do número de homens ceramistas encontrados na pesquisa de campo deste trabalho. Mattos (2001) infere que a inserção do homem do Jequitinhonha na atividade do barro é recente. Esse fenômeno data de meados da década de 70, quando a Codevale passou a fomentar a comercialização do artesanato da região, nos grandes centros urbanos, como Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, o que por sua vez se transformou em fonte de renda para muitas famílias. Como fonte de renda, a cerâmica passou a configurar uma das alternativas de trabalho para o homem local. No entanto, há que se ressaltar que este não é um fenômeno que ocorre ou ocorreu apenas no Jequitinhonha. Canclini (1998) afirma:

As deficiências da exploração agrária e o empobrecimento relativo dos produtos do campo impulsionam muitos povos a procurar na venda de artesanato o aumento de sua renda. Povos que nunca tinham feito artesanato, ou apenas o fabricavam para consumo, nas últimas décadas se iniciam nesse trabalho para suporte da crise (CANCLINI, 1998, p. 216).

No Jequitinhonha a inserção do homem na atividade artesanal também pode ser identificada como resultante do exôdo rural. Esses homens encontram no artesanato uma alternativa à migração, que geralmente é o destino de muitos que não detêm a posse da terra. Isso fica ainda mais evidente ao constatarmos que muitos dos homens ceramistas atualmente estão no meio urbano, mas um dia foram agricultores ou filhos de agricultores. Ulisses Mendes, lembrando seus antepassados, deixa transparecer a origem rural de seus familiares e o seu elo com o campo, apesar de se situar atualmente no meio urbano:

era um pessoal artesão mesmo, de há muito tempo, né? Que veio dessas raça aí. E eles tinha uma fazenda, deixado pra eles, umas terras que é grande essa terra. E aí morreram os primeiros proprietários e ficaram pra descendência. E essa descendência, como terra dá muito trabalho, virou aquela bagunça, né? Tem que cuidar e aí acumulou todo mundo ali. Os fazendeiros em volta tomaram essa terra deles. Pra eles ficaram só uma parte, onde ficaram essa parte de artesão que vivia só de panela, uma parte pequena de mais ou menos dois alqueires, umas quarenta hectares de terra. Aí diminuiu, depois diminuiu essas terras, então ficaram ali. [...] Eu tenho um sitiozim que é desses parentes que mudaram, né? Que me venderam a posse deles. [...] É a comunidade Campinho onde fazia pote e panela há muitos anos. Lá ainda tem as paneleiras, uns artesão que faz. Eles dá o nome de vasilheira. Até hoje tem as vasilheira, fazedera de vasilha porque antigamente falava vasilha mesmo, né? Fazia panela, prato. Então nós somos assim, moça (Depoimento de Ulisses Mendes, artesão ceramista, da cidade de Itinga. Pesquisa de campo em Itinga, janeiro de 2009).

Essa fala de Ulisses nos possibilita confirmar o predomínio das mulheres na atividade ceramista, ao identificar a atividade com a produção de utensílios domésticos, as “vasilhas” por isso “vasilheiras” ou “paneleiras”. Ao mesmo tempo nos possibilita compreender um pouco mais o contexto em que ocorreu a inserção do homem nesse universo feminino, que está relacionado ao processo de modernização vivenciado no Jequitinhonha e que teve como uma das consequências o aumento do êxodo rural. Esse êxodo foi fruto especialmente do processo de legalização das propriedades. Muitas famílias rurais, entre estas as artesãs, sofreram, na década de 70, desapropriação de suas terras por não possuírem documentação legal, conforme Ribeiro (1993) e Mattos (2001). Como não conseguiam juridicamente provar a propriedade das terras, essas passavam a ser consideradas devolutas, portanto, de propriedade estatal. O Estado, na condição de proprietário, na maioria das vezes transferiu essas terras para as empresas de reflorestamento, seguindo a filosofia de modernização do meio rural, conforme argumentamos no capítulo I e II. Neste contexto, alguns artesãos migraram para as cidades próximas juntamente com sua família, ainda quando crianças, como nos conta João Alves da cidade de Taiobeiras:

Eu nasci na zona rural, né? Quando eu fui pra cidade eu tinha cinco anos de idade. E lá na cidade o meu avô, minha avó trabalhava em olaria e meu pai. E eu ia levar almoço pra ele. Na volta trazia um pouco de barro e comecei brincando com o barro. Até que eu comecei a aprender a fazer cavalinhos, galinhos, cachorrinhos. E o pessoal da minha cidade começou a me incentivar: *João, por que que você não faz o presépio?* E naquela época a tradição do presépio era forte né. Todo mundo fazia um presépio. Era tradição mesmo de cada um. E comecei a fazer o presépio né. O pessoal começou a gostar (Depoimento de João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).

Na cidade a atividade artesã se apresenta ao homem, destituído do seu meio de produção, a terra, como uma possibilidade de ocupação. Assim, o universo feminino é adentrado pelo masculino, que vai sendo incentivado pela venda do artesanato, que por sinal é uma das metas do próprio programa de modernização que acabou por levar esse homem para as cidades.

Há que se ressaltar que a inserção do homem na atividade ceramista não foi um processo pacífico, uma vez que valores morais estavam sendo rompidos dentro da estrutura cultural e social. Nos depoimentos dos homens com idade entre 40 e 60 anos, são recorrentes as experiências de preconceito, o que já não se identifica entre ceramistas com idade entre 18 e 30 anos, sinalizando para as mudanças culturais no sentido de aceitação da presença masculina na modelagem. A respeito do preconceito em relação ao homem ceramista, comenta João Alves:

O senhor já sofreu preconceito por ser homem e estar mexendo com artesanato? Já. Muita crítica, mas não parei. Muita crítica mesmo. **Crítica da família? Das pessoas da cidade?** É da família, de fora. Falou que não era emprego pra mim. Que isso era emprego de mulher não era de homem. **Por que emprego de mulher?** É porque eles falava que era moleza isso. Por que eles acha assim né, que quem não tem cultura, quem não tem aquela cultura de aprender a gostar da arte, eles acha que isso é porcaria. Isso é moleza, tem que procurar serviço pesado, serviço de roça, puxar enxada e tal. Então são pessoas grosseiras que fala isso. Não entende e não valoriza a cultura, o artesanato. Então depois que eles viam que eu já to sendo procurado, já tô onde eu tô, no degrau onde estou, eles já chegaram pra mim: meus parabéns! Cê ta de parabéns. As pessoas que já me criticou já aproximou de mim e pegou na minha mão: “cê tá de parabéns!” (Depoimento

de João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

É interessante notar que entre os artesãos homens ceramistas entrevistados, apenas um, o Silvestre Souza Silva, ainda reside no meio rural. O restante se situa no meio urbano, ainda que mantenha relações materiais ou simbólicas com o meio rural. No entanto, isso não ocorre com as mulheres ceramistas. A grande maioria das entrevistadas são agricultoras familiares, residindo em comunidades rurais onde se alternam na “ajuda ao marido na roça” e no trabalho com a cerâmica. É importante notar que estas mulheres, mesmo inseridas no meio rural e ocupando uma posição subalterna em relação ao marido, vêm adquirindo independência material e conquistando seu espaço no mercado e na sociedade, uma vez que conseguem alcançar uma autonomia financeira.

Se para os homens a atividade artesanal vem configurando uma conquista cultural, para as mulheres essas transformações de gênero também se refletem na sua autoestima e até mesmo na posição de matriarca no seio familiar assumida por muitas delas. Em muitos casos, a mulher assumiu o papel de mantenedora financeira do lar, assentada apenas na produção ceramista ou entalhadora. O caso de Rita é exemplar:

Hoje eu vivo do artesanato. **A senhora tem família?** Eu tenho. Eu tenho um filho, sou separada. **Dá pra sustentar a família com artesanato?** Dá, graças a Deus, dá. Já tem um tempinho que eu sustento minha família com artesanato. É um filho só na verdade, mas eu sou pai, sou mãe, sou empresária, artesã (Depoimento de Rita Gomes Ferreira, ceramista da comunidade Coqueiro Campo, município de Turmalina. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, novembro de 2009).

Ainda que a mulher não desempenhe a função de matriarca tendo como suporte de geração de renda o artesanato, esta atividade é importante no sentido de que possibilita que ela tenha acesso a mais informações, que entre em contato com o mundo externo pelo convívio com os clientes nas feiras. Estas mulheres, que ficavam confinadas ao universo do lar, acabam se

descobrimo como agentes sociais de transformação de valores culturais assentados no machismo. As associações em que estas mulheres se inserem adquirem papel importante neste sentido. Ao se associarem, constantemente participam de reuniões, seja para discutir assuntos burocráticos ou até mesmo para realizar suas funções artesanais. Muitas associações disponibilizam uma estrutura física em que os artesãos associados podem naquele espaço desempenhar suas funções, como podemos observar em algumas localidades como Jequitinhonha, Botumirim e Datas, entre outras. Nestes espaços ocorre não apenas a troca de informações sobre o ofício, mas também se discutem os conflitos daquela coletividade, criando-se oportunidades de sociabilidade e de transformações sociais.

Acerca da autonomia das mulheres em sua associação, Leila, presidente da associação dos artesãos de Botumirim, argumenta:

Nós éramos cinco. Eu e mais quatro. Depois apareceram mais duas. Então tinham algumas delas que tinham problemas em casa com os maridos e os maridos cuspiam no chão e falavam assim: antes de secar, cê tem que chegar. Aí começou um movimento assim: nós começamos a fazer reuniões, falar sobre a mulher. Começou com um encontro de mulheres realizado pela Emater, juntamente comigo que inclusive foi uma coisa muito importante nesse setor de artesanato, onde cada um trouxe o que fazia da roça ou que já tinha feito há muito tempo, que a mãe tinha feito, pra começar o artesanato lá que tinha morrido. A partir disso aí as pessoas começaram a conversar em grupo, começou assim a desabafar. Então assim, o artesanato, a geração de renda é importantíssima, mas assim uma coisa que não é negado a nenhum artesão é essa questão da autoestima, né? Que ele adquire e leva pra dentro de sua casa. Ele é mais respeitado, o trabalho dele é conhecido. Os filhos começam a respeitar e participar. É tanto que nós temos histórias assim em que toda a família tá participando nesse momento. Ontem era uma e hoje é a família toda. E também assim que a gente escuta. Por exemplo, se a mulher vai lá pra mexer com o tear que tá magoada com o marido e a gente tem aquele momento que a gente começa a conversar. A gente começa a conversar e falar assim: cê não pode fazer isso. A vida é difícil, mas cê tem que continuar... impõe respeito. Chega na sua casa e chama ... Então, hoje o que acontece? Hoje o marido não fala eu vou cuspir no chão e a hora que secar cê tem que tá aqui, antes de secar cê tem que tá aqui. Porque a mulher ela conseguiu. Hoje elas não escondem a cara quando vão conversar. Pra dar entrevista, elas escondiam assim e eu falava: Ou fulana, vem cá! E elas ficavam assim. E hoje chega gente de Belo Horizonte e onde que chega elas

estão ali conversando, né? Algumas são tímidas, mas a maioria hoje já estão, né? Poderosas. Consciente de seu papel e de sua importância. E isso aí eu acho que foi uma coisa que mudou demais. Chegou antes do dinheiro até (Leila, presidente da associação dos artesãos de Botumirim. Pesquisa de campo na Feira de artesanato “Tião Artesão” no 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).

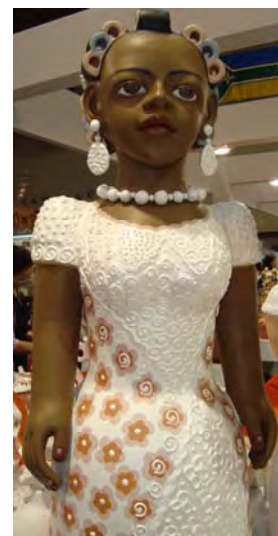


Figura 113: Bonecas Negras de Minas Novas. Autor não identificado. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

A independência emocional conquistada pelas mulheres da associação de Leda se estende também na conquista de melhores condições materiais para toda a família artesã. Mesmo entre aqueles artesãos em que o sustento da família decorre não apenas da atividade artesanal, o ofício configura um complemento que acaba por possibilitar melhores condições de vida, traduzidas no conforto, como nos relata Sandra:

Tudo o que a gente fabrica, vende. Tenho uma renda boa. Tive condições de ter minhas coisas. Tenho meus filhos que também sabem. Já estão aprendendo e tá fazendo. Consegue comprar suas coisas com o dinheiro do artesanato, através das peças, né? Do Divino. **Que coisas que cê conseguiu com o artesanato?** Arrumar minha casa. Na época minha casa tava em construção, terminei minha casa com o dinheiro de artesanato. É móveis pra casa. Então, muitas coisas assim que se fosse pra mim comprar, assim...meu padrão de vida melhorou bem. **E cê só trabalha com artesanato?** Só trabalho com artesanato. Hoje eu só trabalho com artesanato. Então assim o que eu ganho com o Divino, igual eu sou casada, tenho meu marido que sustenta a casa e tudo. Mas o que eu ganho com o divino eu seria capaz de me sustentar a minha família. Então, quer dizer assim, esse dinheiro que não precisa de eu tá sustentando, sobra pra eu ter uma vida melhor. Entendeu? (Depoimento de Sandra Regina Pereira Paulino, entalhadora da cidade de Datas. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

A figura da mulher autônoma, poderosa como nos relatou Leila, transparece nas imagens das noivas, tão apreciadas pelas ceramistas do Jequitinhonha, nos detalhes dos decotes dos vestidos das bonecas de trajes

mais modernos, na altivez do olhar das mulheres confeccionadas por Rita de Minas Novas (Figura 116), ao mesmo tempo que se contrasta com as mulheres de vestidos longos e comportados das mulheres negras de João Alves (Figuras 21, 119 a 122). Estas bonecas mostram as diferentes facetas das mulheres do Jequitinhonha. Nelas estão as imagens da mulher que trabalha na roça e no artesanato, enquanto o homem complementa a renda no corte de cana e por isso Ulisses a crucifica. Mas se num primeiro momento a cruz de Ulisses sinaliza a condição de miséria e exploração feminina, ela readquire a sua autoestima justamente por conquistar seu espaço no mercado e na cultura local, se torna poderosa como nos diz Leila. Contestando Dalglish (2006), que intitula as noivas das artesãs do Jequitinhonha como “Noivas da Seca”, diríamos que elas são noivas da transformação, da mulher híbrida contemporânea que vemos se configurar também no meio rural do Jequitinhonha. Mais que ficar na condição de esperar o noivo ou o marido ausente, estas mulheres são mulheres da ação, elas se confundem no seu fazer. E sua condição de poderosas já é denunciada pelo ofício artesanal. Tanto a madeira quanto o barro são matérias-primas rústicas, duras, mas que se tornam maleáveis pelas mãos de mulheres e homens; nesta maleabilidade as mulheres se colocam: os detalhes das flores no vestido da noiva, ou a delicadeza do ramalhete, a pintura da unha da donzela (Figura 116) representa a delicadeza das vivências destas mulheres em meio às intempéries. Do mesmo modo como transformam a matéria-prima, elas também transformam suas vidas. E as imagens que elas modelam nada

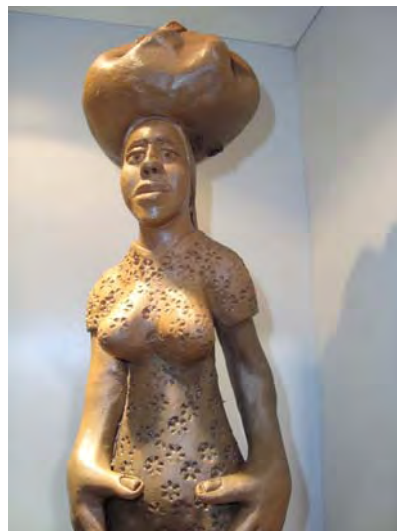


Figura 114: Mulher com trouxa na cabeça. Autoria: Leonardo Batista, ceramista, da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 115: Índia em madeira. Autor (não identificado) pertencente ao município da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

mais são que o autorretrato das mães, tias, filhas ou até mesmo o seu próprio retrato, como nos revela Glória, da comunidade de Ponto dos Volantes:

às vezes tem dia que a gente dorme pensando no que vai fazer, né? Lembrar: amanhã eu vou fazer tal peça, né? Tem dia que cê já acorda inspirada mesmo. Hoje aquela peça. E assim, as pessoas até acha que as peças são parecidas com a gente ou parecida com alguém da região, né? E eu acho que tem a ver mesmo. Quando as meninas falam assim tá de cara fechada, tá com raiva. É porque assim, tem dias que as pessoas não está muito bem (Depoimento de Glória, Maria Andrade, ceramista de Santana do Araçuaí, município de Ponto dos Volantes. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).



Figura 116: Noiva. Autoria: Rita Gomes Ferreira, ceramista da comunidade de Coqueiro Campo, município de Minas Novas. Pesquisa de Campo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.



Figura 117: Casamento. Autor: Amadeu Mendes Braga, comunidade de Santana do Araçuaí/Ponto dos Volantes. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

As imagens das esculturas do Jequitinhonha adquirem nesse sentido um importante documento da vida coletiva das comunidades, tanto no aspecto da manutenção das tradições, como do questionamento a estas tradições e as incorporações das novidades do mundo externo ou críticas a ele.

De uma forma geral, segundo entrevistas com os técnicos de algumas unidades da Emater²⁹ na região, as famílias artesãs apresentam melhores condições de vida quando comparadas àquelas famílias que se dedicam apenas à agricultura familiar. Gilson, da unidade da Emater na cidade de Ponto dos Volantes, e Leda, da unidade da cidade de Itaobim, ressaltam essa diferença econômica:

²⁹ Emater – Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural de Minas Gerais.

Então, Juliana, é o seguinte, a gente nota que aparentemente a qualidade de vida das pessoas que trabalham com artesanato aqui, ela é muito melhor que as pessoas que não trabalham. Tá certo? Quando cê considera que uma peça de artesanato, qualquer peça de artesanato custa trinta, quarenta, cinquenta, cem, duzentos, oitocentos reais, então são pessoas que têm condições de vida muito melhor do que a maioria dos agricultores (Depoimento de Gilson Chaves Aguiar, extensionista da Emater, unidade de Ponto dos Volantes. Pesquisa de campo em Ponto dos Volantes, agosto de 2009).

No meio rural, esta melhoria se configura a partir da junção de atividades agrícolas com as artesanais, já no meio urbano, a atividade artesanal tem se configurado como única forma de geração de renda para algumas famílias, que veem na atividade artesanal inclusive uma alternativa à dependência às drogas e à violência entre os jovens:

Olha pra você ver: tem um menino, um rapaz aí que ele ia pro crime, sabe? Aí na época, ele ia, já tava frequentando essas gangues. Aí eu o convidei pra participar de um curso, desse curso de boneca de cabaça. Hoje ele é casado. Tem um filhinho, mantém a família dele, sabe? Com esse artesanato que ele aprendeu. E ele é perfeito. Não só nas bonequinhas de cabaça, mas no artesanato em argila, que ele faz tudo com muito detalhe. Então ele consegue pegar um bolo ali de argila e transformar aquilo em um fogãozinho, numa mulher, numa senhora com características de mulher sofrida da zona rural, mesmo daqui, com pano na cabeça, grávida com o nenezinho do lado, um frango, tipo assim ela preparando um franguinho dentro de uma panela. Ele faz com detalhes. O menino é perfeito, sabe? (Depoimento de Leda Augusta de Moraes Santos, extensionista da Emater, unidade Itaobim. Pesquisa de campo na cidade de Itaobim, agosto de 2009).

Como podemos ver, a atividade artesanal, ao mesmo tempo em que é mecanismo de transformações social e cultural, também materializa estas transformações e as incorporações das novidades que adentram as comunidades locais. Um exemplo disso são as mulheres de biquíni que aparecem nas peças de barro. Estas peças, que demonstram uma certa simpatia por aquilo que não é local, revelam o diálogo que estes artesãos mantêm com o global. Ou seja, a modernidade que se configura na aquisição da autonomia das mulheres artesãs também é transposta para as peças. Nesta ótica poderíamos dizer que as esculturas do Jequitinhonha, sejam elas

confeccionadas em madeira ou no barro, apresentam uma linguagem narrativa das experiências e das memórias locais. Benjamin (1994), em reflexão sobre a figura do narrador, descreve-o como um sujeito que “associava o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIM, 1994, p. 199). É nesta condição que se encontram as imagens do Jequitinhonha, portadoras de uma memória do passado, mas que também dialogam com o presente, muitas vezes num sentido de aceitação da modernidade, ou seja, aceitação do saber que vem de fora, o moderno, e outras vezes atuando na condição de crítica a esse moderno num movimento de retorno ao passado. Assim, o artesão em suas peças, é por excelência o narrador, aquele que mergulha na experiência e retira dela aquilo que conta, seja a sua própria experiência, como vimos no caso de Dona Gloria que se autorrepresenta nas suas peças, ou se baseia na experiência relatada pelos outros, como é o caso de Ulisses ao crucificar o camponês e a camponesa. Como as experiências são diversas, o que se retrata nas imagens do Jequitinhonha também é diverso e provém dos diferentes mundos que, em conexão, produzem o ser ou a identidade híbrida, como diria Canclini (1998).

A representação da mulher perpassa especialmente o trabalho ceramista. A figura da matriarca, ou da mulher que centraliza ao seu redor as atividades, pode ser encontrada nas esculturas feitas por João Alves.

João Alves apresenta uma preocupação com a manutenção dos valores tradicionais em contraposição com a modernidade, sem, no entanto, tirar o papel central da mulher em suas peças, apresentando um discurso que podemos intitular como contra-hegemônico se tomarmos como referência as novidades do mundo moderno.



Figura 118: Mulher com bacia na cabeça. Autor (não identificado) pertencente ao município da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de Campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

O discurso contra-hegemônico da atividade deste artesão está presente na manutenção e valorização das formas tradicionais presentes no saber fazer do ofício ceramista e pela crítica ao moderno identificada na temática de suas peças que privilegiam cenas do cotidiano.

A temática das peças modeladas por João Alves gira em torno de cenas do mundo rural, presentes ou passadas, que evocam não só a importância da observação visual do artesão, mas também a importância da história oral, evocando a oralidade e a memória, na construção do seu imaginário. Vamos ouvi-lo:



Figura 120: Mulher fazendo biscoito. Autor: João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

São cenas do cotidiano, do dia a dia da vida dos escravos, da vida rural, da cultura negra. E conta muitas histórias da roça, que eles fazem, né? Que cada um faz uma coisa, cada um tem sua história: fiando, socando milho, socando café, catando piolho, porque na minha cidade, nas calçadas, as mulheres ficavam catando piolho nos meninos (Depoimento de João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).



Figura 121: Mulher fiando. Autor: João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

O que João Alves nos revela é que suas peças não são apenas esculturas, mas que elas projetam ações. Uma destas ações está em aceitar o legado histórico cultural dos antepassados, que pode ser visualizado nas peças que representam atividades domésticas e cotidianas de escravos e escravas; a outra ação implica valorizar estas mesmas cenas rurais do passado nas peças modeladas que

representam o mundo rural no presente. Há que se ressaltar que as esculturas relacionadas à vida tradicional jequitinhonesa são todas modeladas na cor negra, o que denota esse elo de continuidade entre passado e presente. Quando este artesão modela alguma peça que não seja relacionada ao cotidiano rural e regional muda-se a cor.



Figura 122: Mulher com animais. Autor: João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho.

Às vezes eu faço outras peças diferentes que o pessoal encomenda ...a mulher e o médico né, fazendo parto, dentista. Umas peças diferentes que o pessoal quer dar de presente pra um médico, aí eles encomendam. **E o senhor faz eles negros ou não?** Não. Aí é outra cor, porque é peça diferente (Depoimento de João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Ao identificar as peças referentes ao Jequitinhonha a partir da cor negra em rememoração aos escravos, João Alves capta por meio da memória a ancestralidade vivida pela comunidade.

Nas Figuras 21, 119 a 122, verifica-se como o artesão enaltece a presença das mulheres negras em cenas tradicionais de fiar, modelar e cozinhar, evidenciando um hibridismo temporal demarcado pelos trajés femininos de escravas do passado, mas também pela importância das tarefas manuais que ligam as mulheres do Jequitinhonha em uma extensa linha do tempo.

Valorizar as mãos como mecanismo de transformação (dos fios em tecido, dos alimentos em comida, do barro em utensílios) deixa implícita uma concepção contrária à valorização das tecnologias industriais e ao consumismo do mundo contemporâneo. No entanto, longe de querer valorizar a pobreza ou perpetuar a visão dominante sobre o Jequitinhonha como um “Vale da Miséria”, conforme vimos no capítulo 2, o que o ceramista parece estar mostrando é uma outra forma de se situar no mundo e no tempo. Trata-se, portanto, de uma concepção artística e de uma arte local, como diria Geertz (2009).

As peças de barro e o modo como elas são modeladas, bem como seus significados, estão dentro de um modo de viver, de uma experiência coletiva. Como afirma Mattos, “no mundo da arte do barro, não se entra de imediato” (MATTOS, 2007, p. 187). A porta, no caso do Jequitinhonha, é sempre aberta a partir de uma matriz cultural local, que faz do barro um elemento do cotidiano possibilitando que todos, desde a infância, adquiram a experiência, a intimidade e o sentido estético que a modelagem pode assumir.

Para além da identificação com o passado ligado aos escravos, as imagens de João Alves remetem à cenas de uma ruralidade que, como mencionamos anteriormente, conecta o passado e o presente. O sucesso das peças de João Alves reside justamente nesse apelo à memória e à afetividade que as cenas cotidianas do mundo rural evocam tanto para as pessoas que ainda convivem com aquela realidade no seu cotidiano no presente como também naquelas pessoas que, embora vivendo atualmente em contextos urbanos, podem através das peças cerâmicas lembrar o seu passado rural. João Alves explica:

é uma cena muito legal a mulher assando biscoito. Geralmente o pessoal chega e vê o forninho e lembra do passado, né? E fala: *Nossa, a minha vó, a minha mãe assou tanto biscoito num forninho assim quando a gente morava na roça*. E acha legal e fica fascinado ... acaba levando aquela peça do forninho pra recordação. E compra pra dá de presente à mãe. E chega lá, eles me liga: *Oh, minha mãe, eu dei de presente pra ela o forninho. Ela chorou. Ficou emocionada*. Porque lembra do tempo dela. Então isso é uma coisa muito importante, chama a atenção (Depoimento de João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).

É importante porque elas carregam a memória de um modo de ser, por isso, emocionam. O biscoito assado no forno relembra os “tempos da roça”, em que as mãos das mulheres da família moldavam os biscoitos e quando o tempo também era outro e que se podia esperar o longo tempo do processamento no forno a lenha.

Desta forma, as esculturas realizam um trabalho mnemônico não apenas relacionado às ações, mas também aos sabores, ao modo de comer, de plantar, de preparar os alimentos, de ser coletividade no mundo. Interpretando

livremente a ligação que Le Goff (2003) estabelece entre a memória e o monumento, não poderíamos sugerir que as peças de cerâmicas de João Alves representam um monumento da cultura local nas quais estão modelados o passado, o presente e a identidade do grupo?

É importante observar que em todas as peças de João Alves a presença da mulher é marcante. Ainda quando o homem é representado nas imagens, ele aparece atrelado à uma atividade doméstica, que dentro do mundo machista seria função da mulher. Isso nos possibilita duas óticas: uma que mostra a figura central da mulher, tudo girando em torno dela, inclusive o homem, e outra que revela também a inserção masculina naquelas atividades que seriam de domínio da mulher, caso dos homens na atividade ceramista.

MATÉRIA-PRIMA E AS RELAÇÕES LOCAIS ...

É importante notar que a coletividade permeia todo o processo artesanal. Desde a coleta da matéria-prima, que em muitos casos é feita de modo coletivo, especialmente no caso dos artesãos ceramistas, até as técnicas e a inspiração para a transformação da matéria bruta, tudo decorre da inserção do indivíduo no seu grupo sociocultural.

No caso dos artesãos ceramistas, a coleta da matéria-prima principal, o barro, ocorre em um período específico do ano, “o tempo das secas”, pois o barro para ser armazenado deve ser seco, livre de resíduos, como sementes, folhas ou outros elementos indesejados. O tempo das secas também é determinante para algumas localidades ceramistas devido à localização do barro, que muitas vezes é retirado de antigos lagos ou lagoas que secam e oferecem ao artesão um barro argiloso, sem areia. No tempo das chuvas, a lagoa novamente se transborda em água, eliminando os buracos deixados pela ação do artesão, revigorando-os com nova argila que na próxima seca - de março a setembro - oferecerá mais matéria-prima.

Todos os artesãos ceramistas entrevistados revelaram comprar a argila, salvo alguns que a adquirem gratuitamente por já terem uma amizade duradoura com os fazendeiros donos da localidade em que se adquire a argila, caso de Ulisses Mendes da cidade de Itinga:

Oh em alguns lugares é comprado, outros artesãos compra. A maior parte deles compra, né? Compra baratinho também, é só simbólico. E eu num compro porque eu tenho muita amizade, todo lugar que eu chego, eles me oferece. E eu sei cativar muito as pessoas, visitar, bater papo, ajudar da maneira que eu posso, né? Então, a minha argila é onde eu quiser pegar argila, eu pego. As vez também eu dou, colaboro da minha parte e dou uma peça de arte pra ele: oh, lembrança minha e tal. Eu tô tirando barro aqui, é mais justo que ocê tenha uma peça minha aqui. E as vez eu dou também uns brinde, uma coisa, um objeto, dinheiro, né? A pessoa tá lá precisando ... eu vejo que ele tá precisando de alguma coisa, ele me fornece barro e eu meto a mão no bolso e dou um dinheiro. Então a gente tem que saber cativar, né? Eu acabo não comprando barro e acabo comprando, né? Pra mim é compensativo, né? (Depoimento de Ulisses Mendes, ceramista da cidade de Itinga. Pesquisa de Campo, Itinga, janeiro de 2009).

Observa-se que a aquisição do barro se dá pela mediação de diferentes moedas: pode ocorrer a aquisição pela moeda dinheiro, pela moeda amizade e ainda pela moeda trabalho. No discurso de Ulisses, podemos ver que prevalecem as relações de reciprocidade local ou de ajuda mútua. A moeda de troca pode ser uma peça, como pode ser o dinheiro em uma ocasião de necessidade ou apenas pelo afeto da amizade. Todos esses meandros são definidos pela forma de “cativar”, ou seja, se inserir nas diversas maneiras de se relacionar no local.

No caso de aquisição da matéria-prima pela moeda trabalho, as relações não são igualitárias. Neste sistema, os artesãos trabalham na propriedade do fazendeiro alguns dias para receberem em troca determinada quantidade de barro. No entanto, na maioria das vezes, o artesão trabalha vários dias para adquirir uma quantidade relativamente pequena de barro.

Lá é assim: o negócio lá é meio complicado porque onde a gente tira ele, lá eles vende a gente, o barro. Lá o produtor lá vende a gente o barro. Um dia de serviço por quatro cargas de barro. Aí cê trabalha o dia todim, batendo foice e inchada seja lá o que for pra pagar uma carga de barro: quatro tambor. Cada tambor é vinte litro. Quatro tambor dá uma carga. E num sendo assim, pra eles mesmo entregar, eles cobra vinte reais a carga de barro, pra eles mesmo entregar (Depoimento de Silvestre Silva Souza, ceramista da comunidade de Santo Antônio, Município de Caraí. Pesquisa de Campo no 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009).

Em muitas localidades as despesas da coleta do barro são divididas entre os artesãos, a associação e as prefeituras locais. Geralmente os artesãos pagam a retirada do barro, a prefeitura ou a associação fornece o transporte, uma caçamba na maioria dos casos, e assim o artesão faz o estoque para o ano inteiro. Nestes casos a coleta é coletiva. Ou seja, todos os artesãos da comunidade se reúnem para aproveitar o transporte concedido. Nos casos em que as prefeituras não contribuem com o transporte, o mais comum é o próprio artesão retirar o barro e o fazendeiro fazer o transporte até a moradia do artesão com a utilização de burros. Existe ainda a situação em que os artesãos fazem o transporte do barro na “cacunda”, para utilizarmos a linguagem local, ou seja, o transporte é feito pelo artesão com a utilização de balaios sustentados na cabeça.

Apesar de não encontrarem atualmente dificuldades para a aquisição do barro, alguns ceramistas sinalizam preocupação com a matéria-prima, nos anos futuros.

Por enquanto não está sendo problema porque a gente tem ainda bastante opção. Mas assim não é uma coisa pra muito tempo. Porque cê sabe que a natureza, às vezes tem e não tem porque leva um tipo de barro é...especial. Ele tem que ter uma textura pra trabalhar, ter uma resistência, mas assim não é o problema ainda, por enquanto (Depoimento de Rita, comunidade Coqueiro Campo, município de Turmalina. Pesquisa de Campo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

Isso decorre da ausência da preservação do local em que se adquire o barro. Apenas em uma comunidade, Santo Antônio, município de Carai, foi identificada a preservação da localidade onde existe o barro utilizado pela comunidade ceramista. Apesar de pertencer à propriedade particular, a conservação da localidade em que se encontra o barro utilizado está demarcada para uso exclusivo dos artesãos, ainda que seja mediante a compra:

Lá já é cercado. É reservado. É reservado já, desde o tempo da Codevale. É reservado. Não é chegar lá e meter a mão e tirar não. É reservado. Fica assim, uma lerinha, é reservado lá.

E quando o tempo tá chuvoso, ninguém tira. Que é que os barreiro já tá furado, aí enche de água, num tem como tirar. Aí quando o céu, igual nesse tempo agora, por isso que é melhor tirar de novo, aproveitar que tá sol. Aí nós vamos ter que tirar e já deixar reservado porque se invernar mesmo num consegue tirar. [...] Nós num temo medo de lá acabar não. Porque lá já tá registrado do governo. Já tem o salão de quando a Codevale ia lá, comprar, levar aquele bauzão pra comprar peça lá. Tem o galpão que é separado que é o salão de guardar peça. E lá já tá registrado. Já tá na receita federal (Depoimento de Silvestre Silva Souza, ceramista da comunidade de Santo Antônio, Município de Caraiá. 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009).

Como se pode ver a tranquilidade do artesão reside no fato de que por estar demarcado, o lugar é preservado. Assim como a demarcação, a Codevale, nos anos 70 e 80, foi responsável também pela construção ou melhoria da infraestrutura, como, por exemplo, a construção de locais de armazenamento do barro extraído e das peças produzidas, como podemos observar no depoimento de Silvestre. Além disso, a ela coube o incentivo à comercialização fora do Jequitinhonha.

A extração do barro é uma das etapas consideradas pelos artesãos de maior dispêndio de força física. Por ser muito duro, a extração é feita com pedaços de pau, pois outro tipo de ferramenta como a enxada ou enxadão acabam por quebrar devido à forte resistência do barro seco. A maioria das mulheres artesãs necessita da ajuda masculina, normalmente os maridos, para atuar nesse processo, assim como também na etapa seguinte, que é o momento em que se tritura esse barro, peneirando-o para armazená-lo. Aquelas artesãs que não possuem um marido ou uma figura masculina em casa acabam por recorrer à mão de obra local para a extração e trituração do barro, processo conhecido na região como “soca do barro” e também para amassar. É interessante observar que, nas famílias ceramistas, ainda que todos os membros não sejam considerados artesãos, eles participam de alguma forma do processo artesanal. Os maridos atuam na maioria das vezes no início do processo, como coletar, socar e amassar o barro e também no fim do processo, ou seja, nas vendas, por ser considerado “detentor de mais jeito no comércio”, como nos esclarece Elisandra:

O mais difícil é a argila pra preparar. **Pra preparar como assim?** Por que a argila a gente pega ela lá, ela vem aqueles, igual uma pedra, aquele torrãozão. Então a gente tem que moer ela, passar na peneira. Deixar ela só o pó. E depois misturar com água, amassar pra ficar no ponto dela trabalhar. E isso é muito difícil e perde muito tempo. **Quem faz isso é você?** Não, é meu esposo. Por que é muito difícil, muito pesado pra moer a argila. Tem que colocar no chão e moer com um pedaço de pau. É muito pesado. Então a parte de preparar argila é com meu marido. Ele que pega a argila, prepara. E também ele ajuda no acabamento das peças. A gente trabalha em conjunto. Ele me ajuda no acabamento, no artesanato e nas vendas. Que nós temos ponto lá em Pasmado, na BR. Então lá nós vendemos bastante. Então ele me ajuda no acabamento e nas vendas. Ele que mais trabalha com as vendas lá. Eu trabalho só em feiras. **Por quê?** Ele leva mais jeito, vende mais. Aí eu vou mais pra feiras com as meninas da associação. Agora lá na nossa barracquinha é ele (Depoimento de Elisandra, ceramista de Itaobim. Pesquisa de Campo, 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009).

Preparar o barro para armazená-lo é garantia de produção o ano inteiro, uma vez que o barro, quando estocado de modo correto, pode ser preservado por vários anos, segundo informações coletadas em campo:

E aí igual eu ia falar, depois que bate ele bem batidinho, penera ele todinho, amassa e pra ele num perder pode deixar ele uns cinco anos. Deixar dentro do saco de plástico, depois dele amassado. Colocou no saco de plástico, nós tudo morre e ele fica lá. Mas num pode deixar nada destampado pra entrar ar que ele seca. Se ele secar tem que quebrar ele de novo, né? (Depoimento de Silvestre Silva Souza, ceramista da comunidade de Santo Antônio, Município de Caraií. Pesquisa de Campo 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009).

A produção permanente é importante para que o artesão sempre tenha peças estocadas para abastecimento do mercado local, atendimento das encomendas que “de vez em quando surgem” ou abastecer as compras de alguns lojistas dos centros, como o Senai de Belo Horizonte, que nos informou anualmente fazer compras no Jequitinhonha, priorizando a compra direta com o artesão.

Diferentemente dos ceramistas que ainda não encontram problemas relacionados à extinção da matéria-prima, os entalhadores têm dificuldades no

acesso ao essencial no seu fazer: a madeira. Devido à devastação da vegetação local e às próprias leis de preservação ambiental, alguns entalhadores declaram pensar em desistir de exercer a atividade. Todos os artesãos da madeira entrevistados afirmaram trabalhar com resquícios de madeira, numa ótica de reaproveitamento dos resíduos encontrados nas madeireiras ou na própria natureza, como raízes, ou galhos de árvores já secos ou em início de decomposição.

A madeira atualmente eu tô com grande dificuldade em conseguir madeira. Porque em nossa região já não tem mais madeira, é tudo reflorestamento. Então madeira de reflorestamento não serve pra fazer nada, só pra carvão mesmo, lenha. Eu consigo agora nas madeireiras. Eu compro madeira na madeireira. São sobras, restos de madeira. Aquela madeira mole. Eu trabalho com madeira maleável e madeira que tem um bom acabamento, madeiras nobres. **Quais madeiras?** Cerejeira, imburana, principalmente a imburana que é difícil encontrar, o jequitibá, o cedro, o mogno. O mogno é muito difícil. A madeira mais nobre do Brasil. Trabalho com a imburana, com o jequitibá, o cedrinho. **Já teve algum tempo que você pegava madeira diretamente na mata? Ou não? Foi sempre através de madeireira?** Quando eu comecei, eu nunca coletei madeira na mata. Nunca derrubei nenhuma árvore. Jamais faria isso. Eu trabalho com sobras, com restos, talvez com raízes também. Acho uma madeira morta, uma raiz morta. Um galho seco. Aí dá pra fazer alguma coisa também. É só usar a imaginação, a criatividade (Depoimento de Valdeni cruz, entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo, 27º Festivale, Grão Mogol, julho de 2009).

A escassez da matéria-prima explica a ausência de objetos utilitários de grande porte feitos em madeira, como as gamelas que algumas vezes foram mencionadas como objetos de fabricação dos antepassados. Nas cidades e nas feiras visitadas, exceto as colheres de pau, porta-joias, porta-moedas e porta-palitos, todas as outras peças encontradas eram peças religiosas ou ornamentais, muitas delas com um discurso de preservação ambiental como vimos em relação à temática do entalhador Ronaldo Saturnino.

Gilson, técnico da Emater do município de Ponto dos Volantes, em reflexão sobre o artesanato do Vale do Jequitinhonha, analisa:

Às vezes pra você fazer uma colher de pau de quarenta centímetros, você derruba uma árvore inteira. **Isso acontece aqui?** Aqui nem tanto. **E na região?** Na região acontece. É tanto que hoje o artesanato em madeira ele tá muito, de certa forma debilitado, está em decadência porque não tem madeira. O que tinha já comeu tudo. Machado já cortou tudo. Aí a pessoa derrubou um monte, uma madeira, uma árvore inteira e o aproveitamento dela é muito ruim. Porque ele pega uma tora, a concha da colher de pau é isso aqui. Ele precisa dela, precisa mais ou menos disso aqui, pra ver, pra chegar no finalmente. Só que ela vem de lá até aqui. Então esse entremeio aqui do cabo da colher de pau ele perde tudo. Teria que ter um equipamento pra tá cortando melhor e tal, mas é no facão e acaba perdendo muita coisa. Madeira mesmo hoje é um problema. É mais desvalorizada até mesmo porque é mais barato também, e não tem. Ninguém expõe. O artesanato utilitário é mais desvalorizado (Depoimento de Gilson Chaves de Aguiar, extensionista da unidade da Emater em Ponto dos Volantes. Pesquisa de campo, Ponto dos Volantes, agosto de 2009).

A ausência da madeira acaba por interferir também no ofício com a cerâmica, uma vez que os artesãos necessitam da lenha para fazer a queima. Dentre os elementos utilizados no processo artesanal, a madeira para lenha é tido como aquele em que há maior dificuldade para aquisição, uma vez que os demais objetos necessários são de fácil aquisição como as ferramentas (sabugo, pequenas facas fabricadas pelos próprios ceramistas), o forno (cada artesão fabrica o seu próprio forno, sendo que todos eles possuem um forno em casa ou tem um forno coletivo mantido pela associação) e o barro.

Assim como os ceramistas, todos os entalhadores possuem suas próprias ferramentas que, na maioria das vezes, são objetos cotidianos como o facão, a faca, o serrote. No quesito ajuda familiar, o ofício ceramista se diferencia em relação ao entalhador. O trabalho com a madeira é um processo mais solitário, sendo que o artesão não conta com a participação de membros da família, exceto o caso dos entalhadores da cidade de Datas que montaram uma associação em que vários entalhadores, sob orientação do mestre Valmir das Graças Paulino, trabalham em conjunto na oficina com o intuito de atender com mais agilidade ao mercado consumidor.

Datas também é a única cidade pesquisada em que os entalhadores declararam adquirir uma renda significativa através do trabalho com a madeira. Os demais entalhadores pesquisados utilizam o ofício de entalhar como uma

atividade de lazer que acaba por gerar uma renda econômica, sendo que estes também possuem outras ocupações profissionais, diferentemente dos ceramistas, dentre os quais podemos encontrar um número significativo de artesãos que declaram adquirir toda a renda e o sustento da família a partir do artesanato em cerâmica.

Técnicas ...

As técnicas da fabricação utilizadas pelos ceramistas do Vale do Jequitinhonha baseiam-se no processo do acordelado. De acordo com Dalglish (2006), este processo é encontrado em quase todas as tribos ceramistas indígenas do Brasil. Nas comunidades locais, esse processo é conhecido como cobrinha, pavio ou rolinho. Quem nos explica esse processo é Rita, da comunidade de Coqueiro Campo, de Turmalina:

Pra fazer uma boneca igual esta daqui, por onde a gente começa? Começa pela base. Aí você vai fazendo aos pouquinhos. A gente trabalha com rolinho, né? A gente chama lá de pavio. Não tem nada a ver com pavio, né? Aí a gente vai levantando, depois faz braço, mão, ombro. O último é a cabeça (Depoimento de Rita, ceramista da comunidade Coqueiro Campo, município de Turmalina. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

O acordelado consiste na modelagem de tiras de barro que assentadas em uma base formarão o corpo dos potes, das bonecas ou das esculturas. É importante notar que, de acordo com o tipo de peça, faz-se o uso ou não da base. No entanto, é unanimidade entre os ceramistas começar a modelar as peças pelos pés. Quando interrogados sobre a possibilidade de se fazer de outro modo, muitos informaram ter tentado, mas não alcançaram êxito. Todo o processo é feito com as mãos, não se usa o torno, formas ou algum outro tipo de instrumento que possibilite a modelagem das peças. Na maioria das vezes as peças maiores e os potes apresentam uma estrutura oca para facilitar o transporte e até mesmo sua durabilidade. Na oficina que realizamos, por ocasião do 26º Festival, mestre Ulisses nos informou que caso a peça

apresente uma estrutura muito grossa a tendência é que ela estoure no momento da queima.

Outra técnica utilizada entre os ceramistas é chamada de bloco ou de repuxo. Esta técnica, segundo Dalglish (2006), consiste na utilização de bolo de argila maciço que dará origem à imagem, com adições dos detalhes como braços, olhos, boca. Esta é uma técnica “originária da África Negra, introduzida no Brasil pelos escravos africanos na época do Brasil-Colônia” (ALVES apud DALGLISH, 2006, p. 38). Como se pode ver, até as técnicas de modelagem do barro no Jequitinhonha são por excelência híbridas, resultantes dos diversos encontros étnicos, neste caso, encontro das técnicas de modelagem indígena com as africanas. Isto nos leva a afirmar que, mesmo dentro de um contexto de mercado, que alguns autores consideram momento de perda da tradição, o artesanato ceramista do Jequitinhonha mantém vivo o conhecimento ancestral de transformar as pedras de barro duro em cores e formas que podem ser agradáveis ao olhar.

Também vêm da tradição os elementos de identificação do “barro bom para modelagem”. É na comunidade que o artesão tem o seu tato treinado e os ouvidos educados para acariciar e escutar a potencialidade artística dos torrões de chão seco e duro:

O barro quando é bom, aquilo que cê pegou ele aqui assim, ocê apertou ele na mão que ele deu aquele estouro, fez toc, ele pipocou, esse é o melhor barro. E assim também, que cê pega o barro, cê fez uma tirinha com ele aqui assim e num deu aquela boquinha no barro, é um barro muito ótimo pra poder trabalhar (Depoimento de Leonardo Batista dos Santos, artesão ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato “Tião Artesão”, Grão-Mogol, 27º Festivale, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

As argilas utilizadas pelos ceramistas são de várias cores, podendo-se observar a de cor vermelha que ao ser levada ao forno se torna de cor rosa escura, a argila preta, a mais utilizada para modelagem das peças e a tabatinga branca, muito utilizada para a pintura das peças. Estas argilas, quando misturadas umas às outras, ou quando misturadas a “sumos de folhas”, resultam em tintas de diferentes cores que formam o colorido dos olhos verdes ou azuis das bonecas de quase um metro de altura, como podemos encontrar

nas comunidades de Minas Novas e Santana do Araçuaí. Atualmente pode-se observar também um aumento no uso de tintas artificiais como a acrílica na pintura das peças. Em algumas comunidades, como em Jequitinhonha, há um predomínio da cor natural da argila, que tem seu brilho potencializado com o uso de ceras tiradas de sumos de plantas, caso do jenipapo, que fornece uma substância leitosa utilizada como cera para dar brilho às peças.

Diferentemente dos ceramistas, os entalhadores não possuem uma técnica uniformizada que seja utilizada por todos. O trabalho de transformação da madeira se dá pelo uso de ferramentas simples como o facão, faca ou o serrote.

Outra característica comum entre os ceramistas e os entalhadores é o modo como guardam as ideias de suas inspirações. Todos eles afirmam armazenar mentalmente as informações adquiridas, seja dos sonhos, seja das experiências locais, até o momento de feitura das peças. A memória é o único mecanismo de registro das imagens das novas peças. E na memória já começa o processo de modelagem da peça. E todos os artesãos, sejam eles ceramistas ou entalhadores, fazem a confecção da peça mentalmente para depois materializá-la:

Quando a gente começa a trabalhar já tá naquele sentido, né? Quando a gente começa a fazer, pensa: vou fazer daquele jeito, a gente pensa, não sai coisa ... mas a gente tenta (Depoimento de Valdeni Cruz, entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 27º Festivale, 2009. Fonte: Juliana Pereira Ramalho).

Esse “não sair coisa” significa que a peça materializada não consegue atingir a perfeição que é projetada pela mente. Valdeni complementa o pensamento de Dona Eva:

Antes de deixar a peça pronta eu já imagino ela como eu quero. Mas não vai ficar 100% como eu quero, mas vai ficar 70% que já tá bom. Parecido com o que eu quero, 70% já tá bom (Depoimento de Valdeni Cruz de Oliveira, entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de

artesanato “Tião Artesão durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Mesmo que no decorrer do trabalho a peça imaginada se transforme em outra imagem, a ideia inicial permanece até que a insistência a traga para o mundo da cultura material. O fazer vir ao mundo da matéria é para o artesão um momento de êxtase em que o criador comunga na sua criatura o encontro dos saberes de diferentes e diversas gerações. É um momento regado de sabedoria e afeto, em que muitas vezes o apego à própria peça revela um elo quase que filial que o artesão tem com suas peças:

Nossa, é como se fosse um filho meu que tá saindo do forno quentinho. É como se fosse. A satisfação dela não rachar ou o carinho dela rachar você cuidar dela, trabalhar a peça. Nossa, é imenso o carinho que a gente tem com a peça. Não só eu mas como todo irmão na associação tem aquele carinho de trabalhar a peça. Eu trouxe um burrinho aí, um rosto de um burrinho, eu olhei pra cara dele e falei assim: _ é amigo eu num vou te vender não, vou levar embora comigo. Eu fiquei com dó de vender (Depoimento de Braullier Pereira, artesão ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Como podemos ver no depoimento acima, muitas peças acabam sendo retidas pelos artesãos. Poderíamos até dizer que nestes casos ocorre o “enfeitiçamento” do artesão pela obra de suas próprias mãos. Apesar de não ser o caso do artesão acima citado, esse enfeitiçamento geralmente ocorre com a primeira peça produzida. Alguns artesãos afirmam não fazer a primeira temática mais de uma vez, como nos relata Valdeni Cruz:

Tem uma peça que eu fiz e achei perfeita. Fiquei até com dó de ter vendido. Foi a primeira peça que eu fiz. Que foi uma imagem sacra de Nossa Senhora Aparecida. Eu peguei e vendi e depois eu arrependi. Eu não devia ter vendido. E até hoje eu não fiz outra. Não quis substituir também (Depoimento de Valdeni Cruz de Oliveira, entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

As ferramentas auxiliares das mãos no processo de modelagem são ferramentas simples, como faquinhas, sabugos, pedaços de panos para dar brilho às peças, e alguns pincéis ou algo parecido improvisado pelos próprios artesãos que são usados para as pinturas das peças, como, por exemplo, penas de galinha ou outro elemento. Rita informa:

É tudo improvisado. Cê sabe que a minha faquinha de cortar o barro é de taquara. **Ah, é? É.** Eu uso tudo assim: sabugo de milho, taquara, bambu. A faquinha de bambu e um monte de outras coisinhas que a gente vai adaptando. Sabe? Mas é tudo o mais rústico possível. Cê vai chegar lá, tem uma bacia de coisinhas assim: coité pra raspar. Entendeu? (Depoimento de Rita Gomes Ferreira, ceramista da comunidade Coqueiro Campo, município de Turmalina. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

5.2 – TRANSMISSÃO, DIVULGAÇÃO E DIFUSÃO

Este momento do processo artesanal é de fundamental importância para a manutenção do fazer, no sentido de que é aqui que ocorre a transmissão para as novas gerações, perpetuando desta maneira o saber local. A maioria dos artesãos ceramistas e entalhadores se declararam preocupados em transmitir os saberes do ofício para as novas gerações, exceto dois informantes - um ceramista e outro entalhador. As justificativas giram em torno do aumento da concorrência, ou seja, ensinar o ofício seria colocar mais um concorrente no mercado, enquanto o outro declarou preferir se ocupar com a confecção das peças a ensinar, ainda que de vez em quando ofereça algumas oficinas. Como sinaliza este último caso, a declaração de que não ensinam não significa que estas pessoas não estejam preocupadas com a manutenção da tradição. Um dos informantes nos explica:

Que se for dar aula muitos sabe a mesma coisa e aí é...vira competição, né. E aí complica demais as vendas das peças. Aí quando eu tiver mais velho, aí eu posso dar aula. Porque aí eu vou parar. E os outros tem que continuar. Mas por enquanto eu to novo, aí eu tenho que ir à luta (Depoimento de João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira

de artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).

Os aprendizes destes artesãos, tanto dos ceramistas quanto dos entalhadores, são pessoas da própria comunidade ou da família. É comum dentro das associações a que pertencem os artesãos, atuarem como instrutores para os novos associados. Também, algumas vezes são convidados pelas associações vizinhas a ministrar oficinas em seus espaços de aprendizagem, promovendo desta forma um intercâmbio de saberes. Os Gráficos³⁰ 1 e 2 mostram os espaços de atuação dos instrutores.

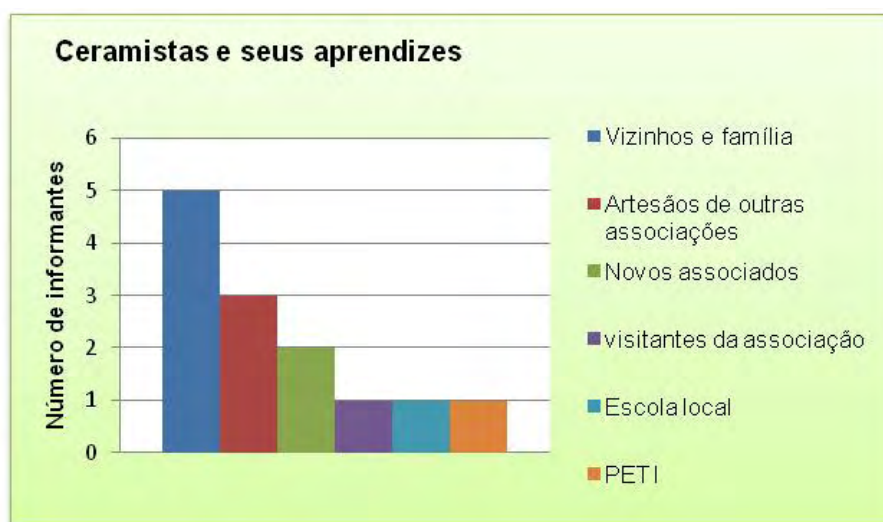


Gráfico 1: Ceramistas e seus aprendizes. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

³⁰ Os gráficos não apresentam o mesmo número de informantes porque nem todos os entrevistados responderam todas as questões.

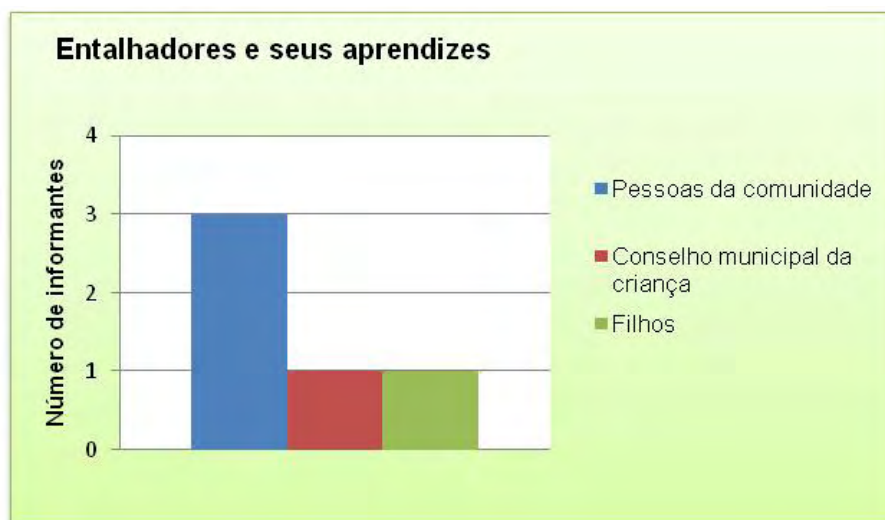


Gráfico 2: Entalhadores e seus aprendizes. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

É interessante notar que alguns artesãos estão encontrando no movimento de transmissão do conhecimento uma fonte de geração de renda, como se pode observar no caso dos entalhadores e ceramistas, que oferecem oficinas em associações externas à sua comunidade ou em programas sociais como é o caso do Peti – Programa de Erradicação do Trabalho Infantil- no Gráfico 1, ou em instituições públicas como o conselho Municipal da criança que aparece no Gráfico 2. Estes artesãos mesmo assumindo a preocupação com a manutenção da tradição revelam que neste processo acabam por desempenhar um papel social:

Eu faço um trabalho pra eles, tirando as crianças da rua, ensinando a arte em madeira, cabaça. A gente pega, como eu trabalho no conselho tutelar, aqueles menino que comete pequenos delitos a gente acaba levando eles pra esse projeto que é o Aprendendo e Reciclando (Depoimento de Ronaldo Saturnino, entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Aliado às motivações financeiras, encontramos também o interesse com a manutenção não apenas do ofício mas também do que ele representa, como esclarece uma entrevistada:

Eu acho que o valor do nosso lugar é a arte. Então, não pode deixar acabar. Aquilo é uma identidade que a gente tem lá no Vale. Então a gente não pode deixar acabar (Depoimento de Maria Ducarmo Barbosa Souza, da comunidade Coqueiro Campo, município de Turmalina. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

A transmissão do conhecimento realizada na própria localidade do artesão, seja entre a família ou entre a própria comunidade artesã, constitui por si mesma uma tradição. Os entrevistados, ao transmitir seu saber, estão dando continuidade a um hábito que seus antepassados tiveram. Ou seja, a aprendizagem do ofício destes artesãos, que hoje estão no mercado, atuando em suas comunidades, é fruto do conhecimento acumulado da comunidade local. No entanto, há que se ressaltar que esta é uma tendência entre os ceramistas. Os entalhadores apresentam um caráter mais solitário no ofício. Dentre eles, há um discurso de que arte é “um dom divino”, “foi Deus quem deu”, e que o artista necessita aprimorar esse dom. Fazendo comparação entre os Gráficos 3 e 4, podemos observar essa diferença de herança do saber entre os ceramistas e os entalhadores.

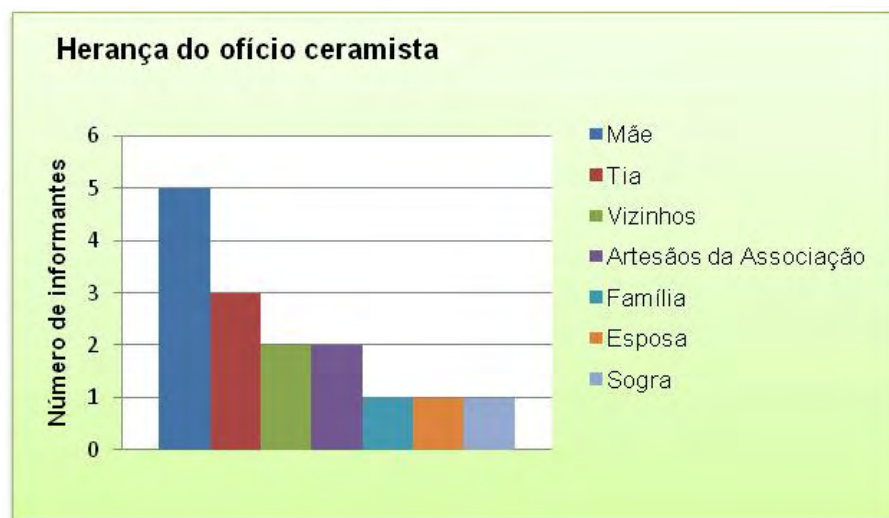


Gráfico 3: Herança do ofício ceramista. Fonte: Pesquisa de campo, 2009.

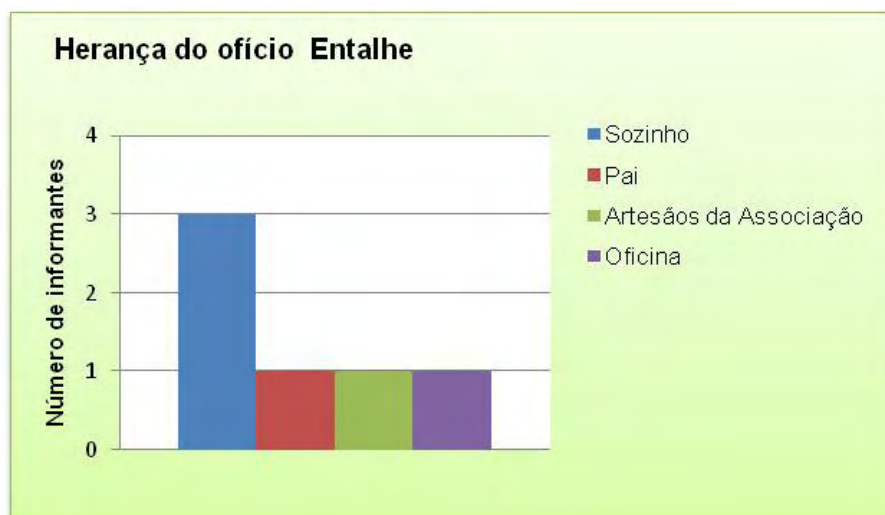


Gráfico 4: Herança do ofício entalhe. Fonte: Pesquisa de campo, 2009.

Esta tendência em entender que o fazer artesanal com a madeira seja um dom, ou seja, não é algo que se conquista na aprendizagem, mas uma característica nata, tem influência no processo de transmissão para as gerações futuras. Isso fica evidente no discurso de um informante entalhador:

Mas pra você passar uma coisa que nasce de uma inspiração sua pra pessoas é muito difícil. Que às vezes é uma coisa daquela ali (mostrou para uma de suas peças), eu vou passar pra uma pessoa. Ele vai decorar aquilo que eu passei pra ele, mas ele não tem sua inspiração. A não ser que eu descubra que a aquela pessoa tem um dom diferente. Simplesmente ele não quer aprender. Ele quer botar em prática aquilo que está dentro dele, né? Aí eu dou uma mãozinha, um empurrãozinho, né? E depois só solto as rédeas pra ele poder voar (Depoimento de Albertão, entalhador de Santo Antônio do Jacinto. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).

Os entalhadores também se diferenciam dos ceramistas no que diz respeito ao período de ocorrência da aprendizagem. Dentre os ceramistas, por haver uma concentração maior de artesãos que tiveram como fonte de conhecimentos os familiares, a aprendizagem se dá ainda quando criança, o que por sua vez não ocorre com os entalhadores que se inserem no ofício já na fase adulta (Gráficos 5 e 6).

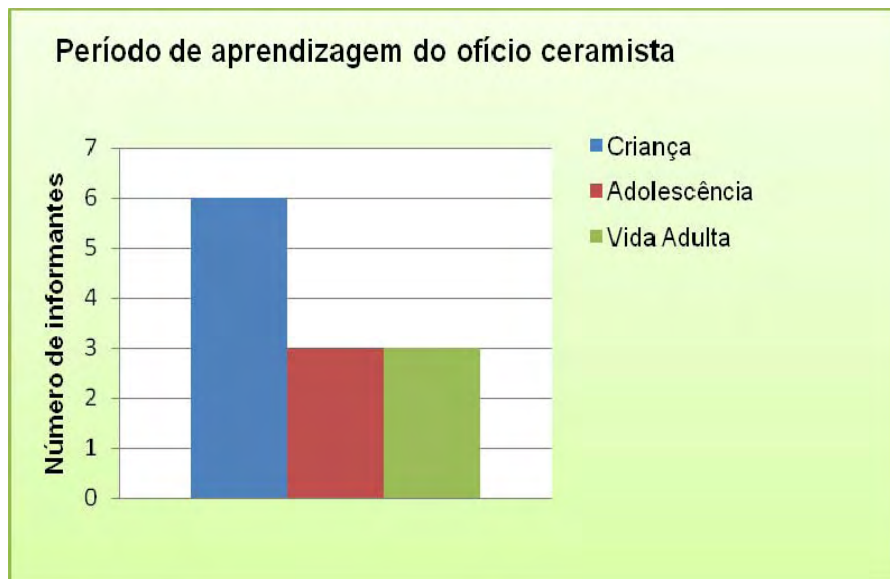


Gráfico 5: Período de aprendizagem do ofício ceramista. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

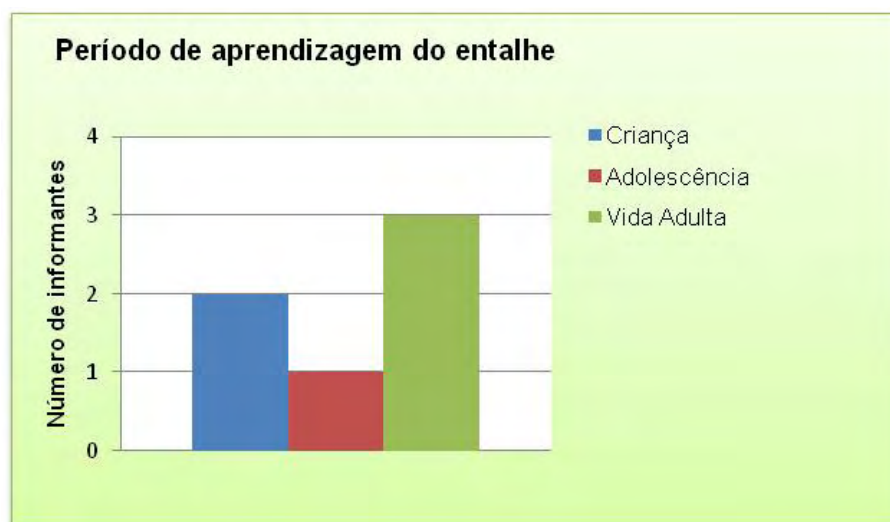


Gráfico 6: Período de aprendizagem do entalhe. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

Outra transmissão, divulgação e até mesmo transformação do processo artesanal são as associações locais e instituições “especializadas” no mercado de arte e artesanato, como o Sebrae, Centrocape e outros. É quase unanimidade entre os artesãos a participação em associações, exceto um ceramista entrevistado que não é associado, como se pode observar no Gráfico 7. Há que se ressaltar, no entanto, que esta pesquisa foi feita principalmente nas feiras de artesanato. Entre os organizadores destas feiras, há um critério de aceitar apenas os associados para expor seus produtos, o que não significa que nas comunidades locais não existam artesãos não-associados.



Gráfico 7: Ceramistas Associados e não-associados. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

Os motivos que levam um artesão a se associar são os mais diversos: a necessidade de aquisição de matéria-prima, vontade de aprender o ofício, influências de familiares, amigos e associados, necessidade de ter alguém para mediação com as instituições locais (prefeitura), oportunidade de divulgar o trabalho, e até mesmo a possibilidade de através da associação participar dos eventos e acessar as políticas públicas. Isso leva à busca da revitalização das associações que ficaram anos desativadas e com dívidas. A revitalização da associação pode ser feita pela iniciativa do grupo ou até mesmo por um único indivíduo ou instituição, geralmente a Emater, que tem interesse em fazer uso dos benefícios que a associação pode proporcionar. Um dos associados esclarece:

A nossa Associação foi abandonada por um outro presidente que teve. Deixou ela em péssimas condições e tudo. Aí, eu preciso da associação. Aí, eu fui lá, já era de dentro da associação, reuni com as pessoas e a gente chegou em um consenso que naquele momento a pessoa indicada pra tá melhorando a associação seria eu. Talvez seria até outras pessoas, porém eles não queriam o cargo. E como eu preciso da Associação, eu sou o mais beneficiado pela associação. **Que benefícios?** Que em eventos tem os recursos, né? Que só chegam ... Por exemplo, a feira da UFMG que acontece uma vez por ano na integração Polo Jequitinhonha. Então a gente só entra lá com associação. O Festival também é associação, né? [...] e hoje tudo só se chega em grupos. Uma pessoa só pra chegar é difícil, né? (Depoimento de Zé do balaio, entalhador de Almenara. Pesquisa de campo na feira de

artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).

Estas associações também servem como mediadoras entre os artesãos e as demais instituições, como o Sebrae, por exemplo, que tem interferência direta no trabalho dos artesãos, seja no processo de divulgação através de seus catálogos, seja por meio dos cursos oferecidos nas comunidades de artesãos. Os Gráficos 8 e 9 elencam os diversos agentes presentes na divulgação do trabalho artesanal, seja ele em cerâmica ou madeira, no Vale do Jequitinhonha, conforme citados nas entrevistas.



Gráfico 8: Agentes presentes na divulgação do artesanato em cerâmica. Fonte: Pesquisa de campo, 2009.

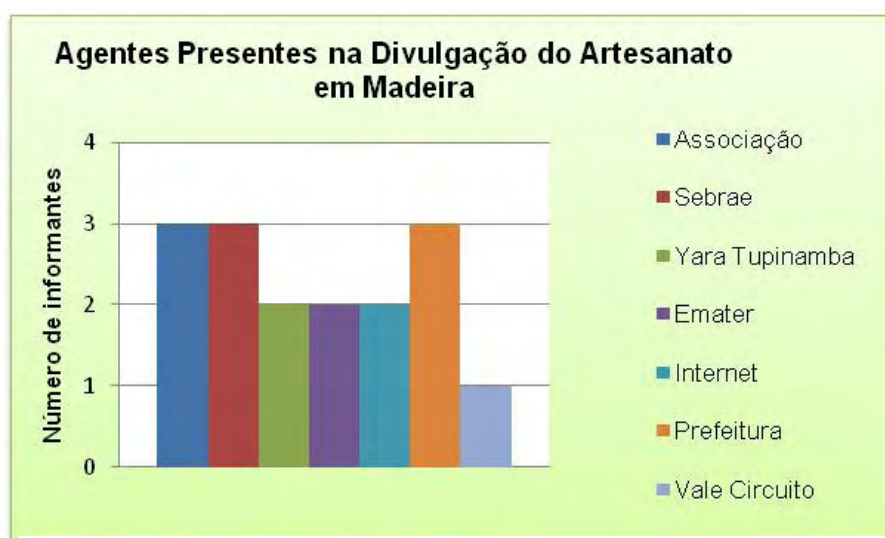


Gráfico 9: Agentes presentes na divulgação do trabalho em madeira. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

Vejam que, dentre as instituições externas à comunidade artesã, o Sebrae é o mediador que mais se destaca na divulgação nos dois tipos de artesanato. Isso é decorrente da atuação desta entidade como instrutora e organizadora da atividade artesanal no sentido de inseri-la no mercado consumidor, ainda que o Sebrae não seja o único instrutor externo que atua na aperfeiçoamento do artesanato local. Os Gráficos 10 e 11 mostram a descrição das instituições e pessoas que financiam ou ministram cursos aos artesãos.

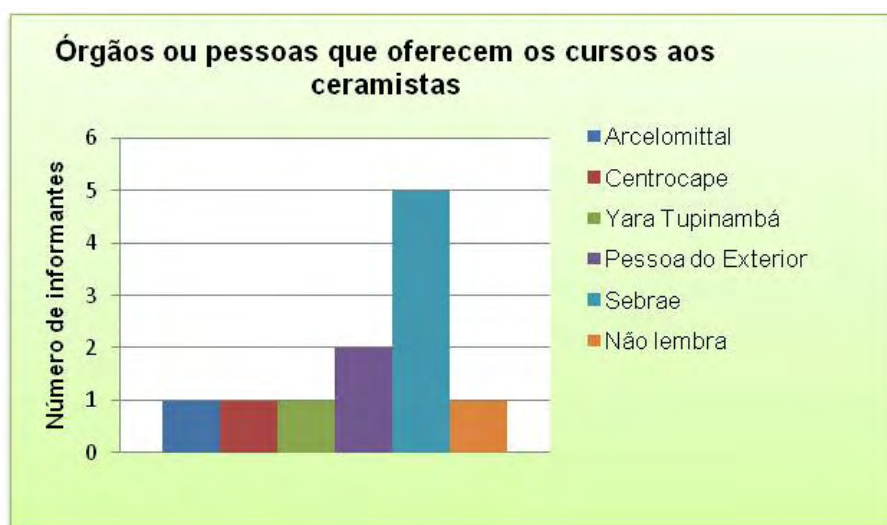


Gráfico 10: Órgãos ou pessoas que oferecem cursos aos ceramistas.
Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

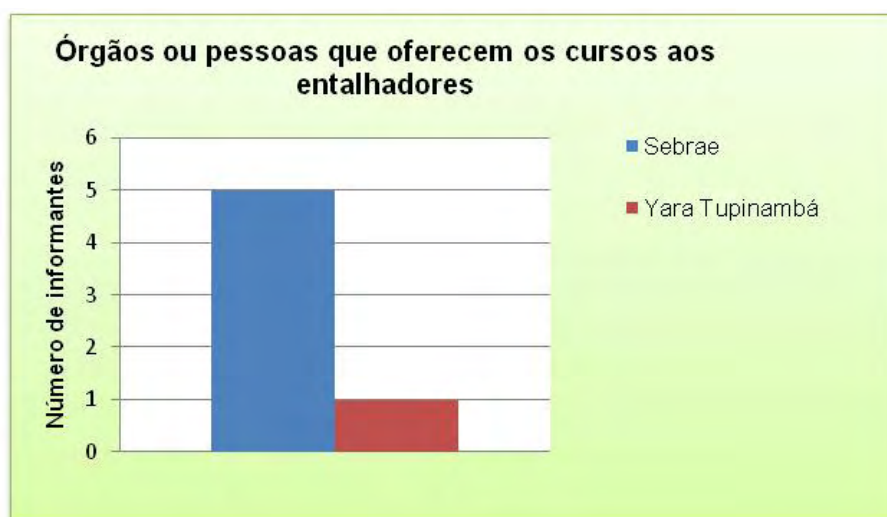


Gráfico 11: Órgãos ou pessoas que oferecem cursos aos entalhadores.
Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

Apesar de haver alguns artesãos que declararam que estes cursos não trazem benefícios para o trabalho por apresentarem técnicas que são difíceis de serem aplicadas e devido ao elevado custo das matérias-primas a serem utilizadas, grande parte dos artesãos participam destes cursos e declaram adquirir conhecimentos benéficos para o cotidiano artesão. Os Gráficos 12 e 13 mostram o número de artesãos entrevistados que frequentam os cursos de aperfeiçoamento oferecidos pelos mediadores.



Gráfico 12: Participação dos ceramistas em cursos de aperfeiçoamento. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.



Gráfico 13: Participação dos entalhadores em cursos de aperfeiçoamento. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

Entre os entalhadores, todos afirmam que a participação nestes cursos traz melhoria no trabalho artístico; já dentre os ceramistas, como mostra o Gráfico 14, há divergências a respeito da contribuição destes cursos.

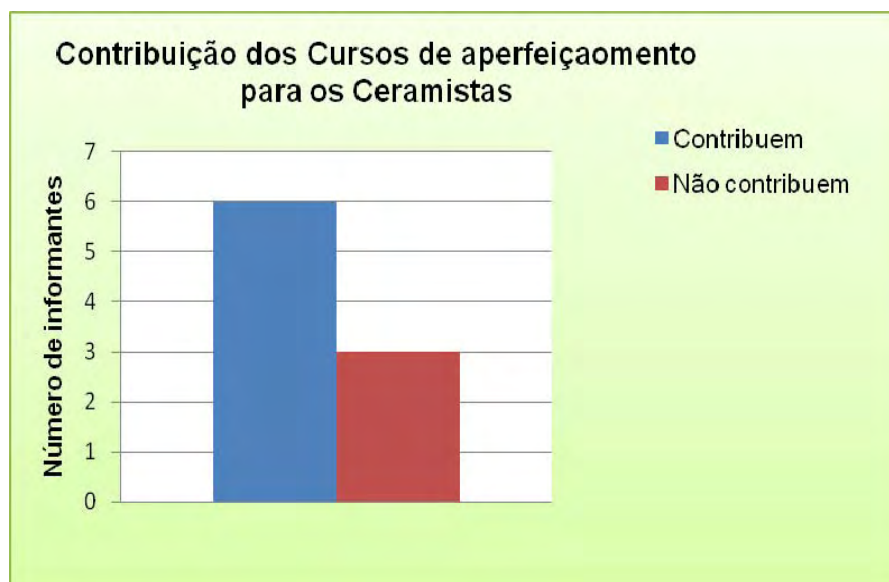


Gráfico 14: Contribuição dos cursos de aperfeiçoamento para os ceramistas. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

Aqueles que declaram que os cursos não contribuem para o trabalho artesanal justificam a falta de conhecimento da realidade local por parte dos instrutores, como declara Braullier Pereira:

o professor que foi dar um curso de fazer o forno, nós que terminamos de fazer o forno pra ele. Porque ele ficou perdido, sem saber o que fazia. Ele saiu de lá comprando peça de todo mundo depois de pronta (Depoimento de Braullier Pereira, ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Outra fala que comunga da mesma experiência de Braullier é a de Leonardo Batista:

Teve um curso que eu tinha feito lá. Tava assim: nós lá e o professor chegou e tudo e nós olhando. O professor dando aula de argila lá e a gente tá olhando lá e só calado. Ele pegou e fez uma peça e queria que nós fizesse igual. Quando eu mais Ademar fizemos a peça, saiu muito superior que a dele. E ele

falou assim: uai, mas em vez de eu dar aula pra vocês é vocês quem tá dando aula pra gente aí. Entendeu? (Depoimento de Leonardo Batista, ceramista da cidade de Jequitinhonha. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).

Oberva-se, portanto, que dentre os entalhadores a tendência em aceitar o saber de fora é maior que dentre os ceramistas, o que é atestado pelos Gráficos 15 e 16 em que os entalhadores declaram que estes cursos apresentam maior contribuição especialmente no aperfeiçoamento, o que não ocorre, por exemplo, dentre os ceramistas que declaram que estes cursos são mais importantes na área de comercialização.

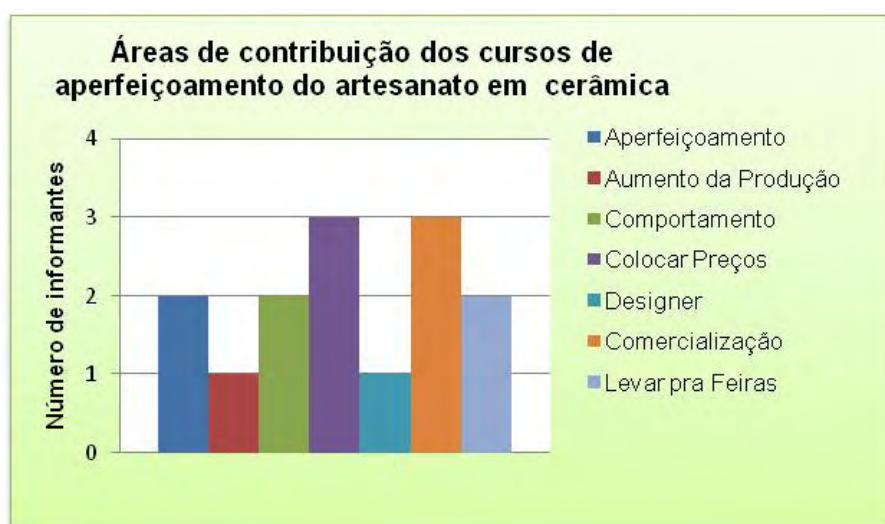


Gráfico 15: Áreas de contribuição dos cursos de aperfeiçoamento do artesanato em Cerâmica. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

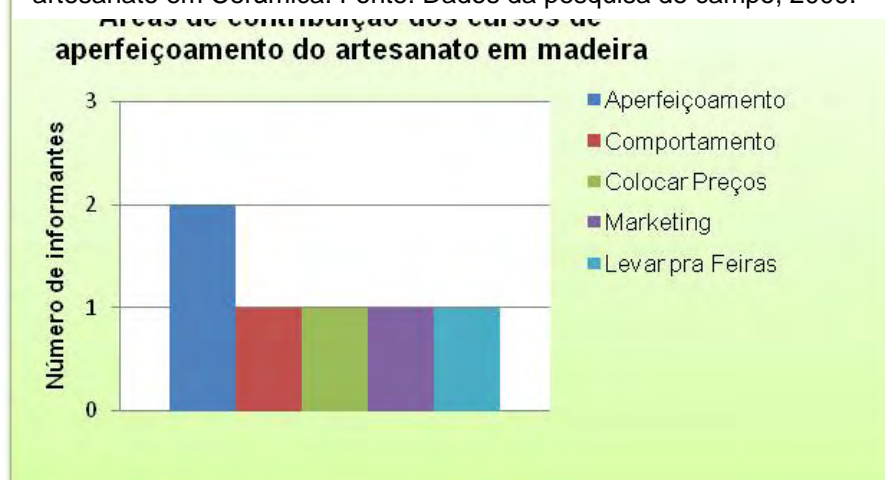


Gráfico 16: Áreas de contribuição dos cursos de aperfeiçoamento do artesanato em madeira. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

Isso decorre porque, muitos ceramistas, mesmo participando destes cursos, declaram que na parte da técnica ou da decoração os cursos de aperfeiçoamento não avançam em relação ao conhecimento que a própria comunidade detém, como observa Eva Gomes Ferreira dos Santos:

O curso é bom demais. Todos eu participo. Eu adoro. Curso é bom. Quanto mais a gente vai, mais a gente aprende. [...] elas ensinou só que nós não trabalhou com isso não. Com tinta, sabe? Teve um curso que ensinou nós a trabalhar com tinta, até que é possível se fazer dá saída, mas pra gente comprar, assim... Aí a gente trabalha natural mesmo, né? (Eva Gomes Ferreira dos Santos, ceramista da comunidade de Campo Buriti, município de Minas Novas. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Tião Artesão", durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Quanto à interferência no processo de comercialização, não existe reclamação em relação aos órgãos mediadores. Sobre a atuação do Sebrae neste setor, Terezinha declara:

Ajuda a gente a saber organizar feira. Ajuda a gente demais. O Sebrae dá a metade da passagem, manda o carro buscar nós lá, né? [...] Eles paga a estante pra gente e alimentação. E nós paga só o hotel. Nós vai na primeira semana de maio e depois do dia 15 de novembro. As duas feiras que nós vai é nessas aí. Essas feiras são as melhores que tem (Depoimento de Terezinha Gomes Barbosa, ceramista da comunidade Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Tião Artesão", durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

É comum entre os artesãos as confidências em relação à influência de alguns mestres-artesãos no sentido de ajudarem no aprimoramento da técnica de confecção das peças ceramistas. Leonardo Batista, refletindo sobre o aperfeiçoamento de suas peças, esclarece:

Tive oportunidade de trabalhar com Didi artesão. Todo Festivale que ele ia eu tava junto com ele. Aí aprimorei a minha arte. **Didi é lá de Jequitinhonha?** Ele morou lá muitos anos. Ele era de lá, né? Eu conheci ele lá. Conheci ele. Tem Ademar também que eu aprendi muito com ele também (Depoimento de Leonardo Batista, artesão ceramista, Jequitinhonha. Pesquisa de campo, 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

A figura do mestre-artesão, diferentemente do que ocorre com os ceramistas, não aparece no discurso dos entalhadores quando se analisam as transformações e o aperfeiçoamento das peças. O refinamento da arte está mais relacionada à uma habilidade individual e a uma busca pessoal que ocorre a partir de cursos de aperfeiçoamento oferecidos por entidades locais que à interferência dos guardiães do saber local. A fala de Ronaldo Saturnino, quando interrogado sobre sua aprendizagem e aperfeiçoamento, é exemplar desta concepção:

Com quem o senhor aprendeu essa arte? Comigo mesmo, do dom. Não tive nenhum instrutor não. [...] e a gente participando desses eventos aí, a gente acaba criando mais, né? Buscando mais coisas. E crescendo mais o conhecimento (Depoimento de Ronaldo Saturnino, artesão entalhador, Taiobeiras. Pesquisa de campo, 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Se dentre os entalhadores a receptividade com a interferência externa à comunidade é maior, dentre os ceramistas o apego ao mestre continua evidente. Wagner Aparecido de Souza, ceramista de Pasmadinho, comunidade de Itinga, ao relatar a experiência vivenciada em um curso ministrado por uma ONG na comunidade, evidencia esta importância desempenhada pelo mestre, bem como o fracasso de algumas intervenções devido ao não conhecimento da realidade local, que por sinal, o mestre detém por excelência.

ele veio de uma ONG. Me fugiu o nome aqui no momento. **E esse curso foi de quanto tempo?** Foram 20 dias. Ensinou por exemplo a vidraçar as panelas. Passava um produto lá depois dela queimada igual ela tá ali que cês viu na feira. Aí passa um produto e volta pro forno de novo, aí ela fica tipo uma camada de vidro. Só que tem que queimar uma por uma. E aqui não existe um forno assim. **E lá eles faziam o quê? Panela tipo a sua ou não?** Eles faz panela, eles faz essas peças assim de enfeite né. Mas de certa forma foi bom também. Que é sempre bom ver coisas novas. [...] Aí a gente achava que se a gente conseguisse um curso com o mestre Ulisses ia ser melhor, né? Como ele já é lá de perto. Então vamos ver se consegue (Depoimento de Wagner aparecido de Jesus, artesão ceramista, Pasmadinho/Itinga. Pesquisa de campo, 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

5.3 – NAS TROCAS, O INTERCÂMBIO E A PESQUISA ARTESANAL

Um dos momentos fundamentais para a existência dos itens estudados anteriormente, criação e transmissão, são os momentos de trocas e cooperação estabelecidos entre os artesãos, pelo menos no caso dos ceramistas. Entre os entalhadores, isto não constitui uma prática, portanto, neste item, abordaremos apenas os artesãos ceramistas.

Este movimento de troca e cooperação entre os ceramistas se traduz em troca de experiências, de matéria-prima e técnicas. Mesmo os artesãos geograficamente distantes entre si apresentam um intercâmbio muito estreito. Isto é possibilitado pelos encontros nas feiras. A feira de artesanato na UFMG e o Festivale são espaços fundamentais neste sentido. Como o evento acontece todos os anos e a maioria dos artesãos participa através de suas associações, é muito comum que ocorram encomendas de argila de determinada região por parte de um artesão que será atendida no próximo ano. Um exemplo disso é o relato de Leonardo Batista:

Inclusive eu tava conversando com um menino ali, porque lá em Felisburgo, lá tem um barro branco. Ele é branquinho da cor de uma neve. E quando cê queima, ele fica branquinho. A peça fica, só cê vendo ... parecendo uma louça. Aí ele pediu pra entrar em contato com a dona que mora lá pra poder arrumar pra ele um pouco. Eu vou levar o ano que vem pra ele. Vou levar lá pra ele em Belo Horizonte que ele vai tá lá na feira na UFMG. A gente já combina, né? (Depoimento de Leonardo Batista, artesão ceramista, Jequitinhonha. Pesquisa de campo, 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Neste sentido, uma peça, por exemplo, que é produzida em Taiobeiras, no alto Jequitinhonha, possui argila coletada em regiões do baixo Jequitinhonha. Como nos explica Terezinha, é aconselhável a mistura de argilas de diferentes localidades para a maior resistência das peças.

Eu faço boneca com três qualidades de barro pra ela ficar forte. Eu ponho de três lugares. Aí ela fica forte. Que um sendo fraco e o outro forte, aí fica tudo forte. Em Belo Horizonte mesmo, a gente vende boneca num ano, aí no outro ano chega lá, as

meninas fala: ah, eu não vou comprar hoje não. Aquela que comprei tá do mesmo jeito. Conserva que o barro é bom (Depoimento de Terezinha Gomes Barbosa, ceramista da comunidade Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Estas argilas intercambiadas nas feiras, além de serem usadas nesse processo de resistência das peças, também servem para adorná-las. São trocas que possibilitam o belo da preservação. E aqui entendam preservação do belo não apenas no sentido de preservação de um saber, mas da matéria cultural que deste saber provém, no nosso caso, as peças em cerâmica. Há que ressaltar que no Jequitinhonha, nem todas as localidades produzem os tipos de barro utilizados na coloração das peças, daí a importância destas trocas entre os artesãos de diferentes localidades, como nos conta Maria Emília

Às vezes, a gente pede uma pessoa informação, a cor do barro. Que muitas pessoas não têm a cor do barro. Eles pede a tinta da gente lá, pra gente mandar. É até bom demais, né? Fazer tipo assim uma troca. A troca das tinta. [...] É um barro vermelho que a gente cava ele no chão, ele é um barro vermelho. Aí a gente coloca ele pra cozinhar, deixa ele uns três dias cozinhando, aí tira aquela nata por cima e a gente vai despejando em outra vasilhinha pra pintar as peças. **Como é o nome dessa tinta?** Toá vermelho (Depoimento de Maria Emília Rodrigues dos Santos, Ribeirão do Capivara, município de Caraií. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Além da matéria-prima, ocorrem também as trocas de saberes relacionados à técnica e aqui o mestre artesão de que falávamos em outro momento ocupa papel fundamental. Por ser um artesão mais experiente, que detém o saber daqueles que se foram, agregado às suas próprias experiências, constitui aquela figura a quem os demais artesãos recorrem, e aqui não apenas os artesãos da comunidade local, mas da comunidade ceramista mais abrangente, como denota o depoimento de João Alves:

Teve uma época que meu trabalho tava estragando no queimar. Então, um colega meu de Itinga, Ulisses, ele me

ensinou forrar o forno com tijolo né. Forrar mais pra o fogo não passar muito. E não por as peças diretamente nos crivos porque quando eu colocava diretamente elas estragavam e manchavam. E agora não mancha mais depois que eu fiz isso que ele me deu a ideia. Então, troca de ideia com artesão, isso é muito bom, muito importante né, que uma ideia ajuda a outra né. Como se diz uma mão lava a outra (Depoimento de João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras, Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festival, Grão-Mogol, julho de 2009).

A conversa que tivemos com Ulisses, o artesão a quem João Alves se referia, é esclarecedora sobre o sentimento “família”, ou de “comunidade”, que se estabelece entre estes ceramistas:

O contato nosso é só quando a gente tá em feira. A gente tem uma amizade que parece ser uma família, né? Quando a gente se encontra é aquela alegria, né? Que faz a mesma coisa. Mas quem vem de longe, de fora, pensa que a gente convive no dia a dia, mas não é. Nós só encontra na época de feira, quando tem as feiras. Geralmente tem três, quatro feiras, por ano, né? A gente encontra nessa média aí, mas nós moramos muito longe um do outro, como deu pra perceber, né? **Não tem aquela rivalidade com medo de um...** Não. A maior parte não tem rivalidade, tem a troca de experiência porque nós encontramos mais nas feiras, aí levamos os produtos. Todo mundo vê o produto de um ao outro. Isso é bom também pra avaliar o desenvolvimento que tá o valor das peças no Vale do Jequitinhonha, quem é que tá desenvolvendo mais, quem é que tá descobrindo mais coisas né? A gente faz essa avaliação aí. Às vezes eu fico isolado praqui, aqui em Itinga, às vezes eu pego pra fazer um trabalho que tá fora do padrão de valor, de preço, né? Eu tô vendendo uma peça aqui, vamo supor no valor de duzentos e cinquenta reais, trezentos reais, aí quando nós encontramos lá na feira tem outro lá vendendo uma peça menos criativa e tá de quinhentos ou mais, sei lá. “Oh minha peça tá barata”! Aí esses encontro é bom pra isso né? Ou tá cara também, né? As peças dos outros tá mais barata que a minha. Então a gente tem essa troca de experiência. Falar sobre matéria-prima, trocar matéria-prima um com o outro, né? Às vezes a gente encontra, a gente liga um pro outro né, e fala: “oh nós vamos estar em tal e tal feira. Leva aquele barro amarelo pra mim, leva aquele barro que fica rosa”, né? “Ah eu vou te levar também um pigmento assim ...” E o mais é a gente que conversa lá, né? “Ah onde você encontrou desse barro? Onde tem desse barro que queima e fica dessa cor? Manda um pouco pra mim”. “Ah! Mando” (Depoimento de Ulisses Mendes, ceramista da cidade de Itinga. Pesquisa de campo em Itinga, janeiro de 2009).

Como podemos observar na fala de Ulisses, as trocas, ou melhor dizendo, o espaço em que se dão estas trocas, servem também como um lócus de reflexão sobre o seu próprio trabalho. É como se as feiras constituíssem para os artesãos não apenas um espaço de comercialização de suas peças, mas um lócus de partilha dos conhecimentos, em que se expõem para a comunidade artesã as descobertas das pesquisas. São nestes encontros que se divulgam as localidades detentoras de diferentes argilas, ou de minérios, que, se agregados ao barro, podem resultar em uma cor ou em uma durabilidade maior. Poderíamos até dizer que as feiras são os congressos dos artesãos, se fizermos uma analogia com o mundo acadêmico.

Outro elemento a se observar é a questão do conflito, da concorrência entre os artesãos. Mesmo que Ulisses afirme não haver rivalidade entre eles, durante a pesquisa de campo, pudemos presenciar conflitos entre os artesãos, pois alguns eram acusados de se apropriar das peças de pessoas da comunidade e revender como se fossem de sua autoria. O que significa que, como em todas as famílias, para nos apropriarmos da terminologia de Ulisses, na família ceramista também existem as dissonâncias e diferenças.

Dalghish (2006) afirma haver uma disputa pela autoria da técnica entre os ceramistas do Jequitinhonha. Pode-se dizer haver não um conflito pela autoria da técnica, mas das ideias. Por exemplo, uma ceramista que desenvolve um estilo de bonecas com determinados detalhes se sente dona daquele estilo. Quando outras artesãs copiam aquele modelo, copiam a ideia. Esta prática parece ser muito comum nas comunidades ceramistas, o que também decorre de incentivo dos órgãos mediadores que incentivam a inserção destes artesãos no mercado consumidor, como deixa transparecer o depoimento de Rita:

Sabe que existe o artifício entre as próprias artesãs de copiar uma peça da outra, infelizmente. Entre das próprias artesãs. E se o “Quebrae”³¹ ajuda, imagina ... (Depoimento de Rita, ceramista de Coqueiro Campo, município da cidade de

³¹ O trocadilho de Sebrae por Quebrae advém da crítica que a ceramista fazia em relação à postura pedagógica deste órgão nas comunidades locais. De acordo com o depoimento desta ceramista, por alguns anos ela pertenceu a uma associação local e devido à fragilidade entre os associados acabou desistindo da instituição. Quando a associada, a informante frequentava os cursos oferecidos pelo Sebrae, daí o seu conhecimento acerca da atuação desta entidade.

Turmalina. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

Estes problemas e dissidências, por sua vez, não impedem que os ceramistas constituam uma comunidade ou, como disse Ulisses em uma grande família, uma família dos ceramistas do Jequitinhonha. Esse sentimento de pertencimento se traduz na afirmação de que o seu fazer é representativo do Jequitinhonha. Mesmo pertencentes a uma pequena localidade, muitas vezes isolados no que diz respeito à infraestrutura como estradas, estes artesãos se sentem membros de uma “irmandade”. Podemos encontrar este pertencimento na própria constituição híbrida das peças se formos considerar, por exemplo, a origem da matéria-prima utilizada na produção local.

Isto nos leva a afirmar que é a cooperação entre as diversas localidades o fator responsável pelo matizado das cores da cerâmica do Jequitinhonha.

Não se pode estudar um grupo ceramista desvinculado das relações que mantém com a sua comunidade local. E aqui utilizamos o local no sentido da comunidade pertencente a um município, como também local no âmbito da comunidade regional. O colorido das peças de cerâmica nos revela o colorido das diversidades locais que se trocam, se intercambiam e constituem o Jequitinhonha: a diversidade na identidade, ou a identidade na diversidade.

Uma questão que neste momento podemos levantar é a seguinte: se existe esse senso de cooperação entre os ceramistas, por que entidades de cooperação, como as associações, em muitas localidades não conseguem construir a autonomia destas comunidades? A resposta não é simples e esta seria uma das questões para uma nova pesquisa. No entanto, um elemento sinaliza para a busca da resposta a esta questão. Os órgãos de intervenção, como a Emater e o Sebrae, órgãos mais próximos destes artesãos e que incentivam a criação destas entidades de cooperação local, em muitos casos, não consideram as sutilezas das especificidades locais. Ou não conseguem lidar com essa diversidade que compõe a unidade.

Homogeneizar para se fortalecer não parece ser a melhor solução. Mas também partir do pressuposto de que o artesanato é uma produção artística e por isso não deve ter interferência na comunidade produtora, pode ser também outra postura equivocada. Eis então um dos desafios da extensão rural, uma

vez que, como já demonstramos, o artesanato no Jequitinhonha pode constituir uma forma de geração de renda e sobrevivência material tanto quanto a agricultura familiar. E isto não só no meio rural como também nas pequenas localidades urbanas em que encontramos o homem rural em transição para a condição urbana.

5.4. COMERCIALIZAÇÃO E CONSUMO

A comercialização é considerada pelos artesãos o momento de maior dificuldade. Apesar de existir na maioria das cidades as lojinhas das associações em que todos os artesãos podem expor suas peças ao mercado consumidor, a reclamação é a de que localmente “não tem saída”. Além das lojinhas da associação, estes artesãos costumam frequentar as feiras locais, que geralmente acontecem aos sábados. As peças que costumam ter maior procura nestas localidades são os enfeites e as utilitárias, uma vez que também são estas modalidades que possuem um preço mais baixo.

Localmente, as maiores vendas são obtidas pelas encomendas eventuais de turistas que visitam a região ou de órgãos como a Caixa Econômica Federal, que costumam no fim do ano encomendar diversas peças para presentear seus clientes mais expressivos.

Outra fonte de comércio são os intermediários comerciais como o Palácio das Artes, Mãos de Minas, a loja Cenarte. Geralmente estas instituições percorrem as comunidades, principalmente as ceramistas, com os caminhões “baús” para aquisição das peças. Estes intermediários geralmente privilegiam os artesãos que já têm uma aceitação maior no mercado, em detrimento dos artesãos iniciantes, que ficam restritos ao mercado consumidor local. Além destes intermediários dos grandes centros, existem também os intermediários locais. Estes últimos têm uma relação muito próxima com os artesãos produtores. São pessoas que compram para revender à margem das BRs, em locais turísticos ou servem até mesmo como intermediários entre os artesãos e as lojas dos grandes centros.

Outro espaço de vendas são as feiras anuais, como a feira de artesanato que acontece durante o Festivale, a feira de artesanato da UFMG,

que também conta com a presença da maioria das associações artesãs do Vale do Jequitinhonha, a Feira Nacional de Artesanato, conhecida na região como feira do Expominas, e a feira da Agriminas. Estas duas últimas feiras não contam com a participação de todas as associações do Vale do Jequitinhonha, uma vez que a estrutura delas representa um valor elevado e apenas aquelas associações que recebem apoio financeiro de órgãos como o Sebrae, da Emater ou da Superintendência de Artesanato na compra dos estandes, conseguem participar.

Para os artesãos entrevistados, a melhor solução para aumentar suas vendas seria a disponibilização de uma loja em cidades como Belo Horizonte, São Paulo ou Rio de Janeiro em que eles pudessem vender diretamente ao consumidor, o que parece ser uma realidade ainda distante.

5.4.1 OS SENTIDOS DO CONSUMO DO ARTESANATO DO VALE DO JEQUITINHONHA

Somando aos demais agentes que compõem o processo de desenvolvimento do artesanato, encontram-se os consumidores que completam o ciclo do artesanato dentro da esfera cultural. Como afirma Rubim (2008), a fase do consumo é essencial para que a cultura se complete, ou seja, toda manifestação cultural requer o consumo. E todos nós, salvos os momentos em que se exige a moeda dinheiro para aquisição dos produtos culturais, somos exímios consumidores de cultura e também os responsáveis pela sua existência. Em última instância, somos produtores e consumidores da cultura.

No momento do consumo da cultura, cada sujeito constrói e adota um sentido que justifica ou que legitima a escolha de determinado produto. Assim, nem todos os consumidores partilham de um mesmo significado ou atribuem um mesmo valor para aquilo que consome.

No caso do artesanato, Canclini (1983) destaca que existem vários tipos de consumo, que podem ser classificados em quatro grandes grupos: o consumo prático, que geralmente está relacionado às necessidades cotidianas da vida material, como roupas e utensílios; o consumo cerimonial, ligado às festividades ou à vida religiosa, caso das máscaras, imagens de barro, que remetem às cenas sacras; e o suntuário e o estético. O suntuário serve como

mecanismo de distinção social para os consumidores de alto poder aquisitivo (joias, mobílias), enquanto o estético, também conhecido como decorativo, geralmente é utilizado para decoração, adorno das casas etc.

Por influência das instituições de circulação do artesanato, no mundo contemporâneo há uma combinação dos dois últimos tipos, o suntuário e o estético, sendo os mais consumidos em detrimento do utilitário e cerimonial. Desvinculados da sua estrutura inicial de produção e de sua função, o artesanato cerimonial e o prático, na concepção do autor, perdem nas lojas o seu sentido original e passam a atrair o consumidor pelo seu desenho, suas cores, ou pela adequação ao lugar da casa que se quer decorar. Esta constatação do autor em relação ao seu objeto empírico de estudo neste caso, o artesanato do México, também se aplica aos consumidores do artesanato do Vale do Jequitinhonha.

Ocupando funções liberais e urbanas³² e pertencentes à categorias sociais diferentes daquelas dos artesãos, os consumidores de artesanato do Jequitinhonha revelaram ter um interesse maior pelas peças ornamentais, como demonstra o Gráfico 17 em que a maioria afirmou adquirir peças decorativas.



Gráfico 17: Tipo de artesanato Consumido. Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2009.

³² Os consumidores entrevistados oriundos do Vale do Jequitinhonha como os de outras cidades são médicos, arquitetos, professores, comerciantes etc.

O interesse pelas peças decorativas perpassa por diferentes motivações que podemos agregar em três grandes grupos: o primeiro grupo de consumidores é composto por aqueles que expressam maior interesse pelas peças decorativas por entenderem que são representativas de uma cultura tradicional; o segundo grupo avalia as peças artesanais pelo seu valor estético, os critérios estão relacionados à raridade em contraposição com o primeiro grupo que dá um peso maior na expressão da matriz cultural local, como diria Geertz (2009). Ou seja, o interesse pelas peças se baseia nos elementos que expressam a cultura local. É importante notar que aqueles consumidores que enfatizam o valor artístico das peças, entendem a produção artesanal como uma expressão individual de cada artesão. Estão em busca dos artistas/artesãos.

E por fim, existem os consumidores de peças utilitárias que conciliam o discurso do valor estético com o discurso cultural na prática de seu consumo.

O discurso do primeiro grupo de consumidores, que aqui vamos denominar de consumidores de identidade cultural, tem como eixo comum o interesse pelas peças figurativas assentado no discurso de que elas são significantes de uma cultura tradicional. A fala de Maria Ruth Pimenta, da cidade de Montes Claros/MG, é emblemática desta concepção:

é um artesanato diferenciado, tem grande valor, retrata o cotidiano das pessoas, são as situações mais inusitadas, é o dia a dia, a cultura do Jequitinhonha que é tão rica e tão forte (Depoimento de Maria Ruth Pimenta, funcionária do Sesc Montes Claros, consumidora da cidade de Montes Claros/MG, pesquisa de campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 2009).

Há que se ressaltar que o significado de cultura a que se refere o discurso destes consumidores está relacionado ao modo tradicional de se viver no meio rural do Jequitinhonha. Eliana Gasparini nos esclarece o que seria essa cultura:

é o dia a dia: a mulher fazendo biscoito, é o casamento, é o marido indo pra roça, levando a filha pro médico (Depoimento de Eliana Gasparini Del Vicma, bióloga, consumidora da cidade

de São Paulo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009).

Observe que são imagens que remetem à vida material como sugere o “ir à roça”, “fazer biscoito”, aos valores morais, como expressa o ritual do casamento e também deixa transparecer o intercâmbio que se estabelece entre o meio rural e o urbano representado pela figura do médico, função não característica do cenário rural do Jequitinhonha. Vemos que neste sentido a consumidora comunga dos mesmos significantes de alguns artesãos do Jequitinhonha ao elaborar suas peças, caso de João Alves, que vimos no tópico um deste capítulo.

Estas peças, portanto, estabelecem com o consumidor um diálogo. São interpretadas pelos consumidores como um monumento da cultura local, para usarmos o conceito de monumento do Le Goff (2003), em que se documenta o estilo de vida rural. Mais que peças, o artesanato jequitinhonhês desempenha o papel de um documento da vida local por “representar as imagens dos moradores da região” (Depoimento de Omar Abrahão, engenheiro civil, consumidor da cidade de Belém/PA. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 2009).

No entanto, há que se ressaltar que o encanto pelas peças reside não apenas no fato de serem uma expressão cultural, mas também por ser “um trabalho criativo” (Depoimento de Karine Ferreira Xavier, dentista, consumidora da cidade de Salinas/MG. Pesquisa de Campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 2009).

Assim, há uma interface da cultura coletiva com a criatividade, que, por sua vez, gera um terceiro elemento: a peça artesanal como símbolo de identidade do Vale do Jequitinhonha:

O barro com as suas cores, as pinturas tradicionais, as bonecas, as mulheres com trouxas na cabeça, enfim identificam facilmente o Vale (Depoimento de José Augusto, comerciante, consumidor da cidade de Niterói/RJ, pesquisa de campo, Feira de Artesanato Tião Artesão, Grão-Mogol, 2009).

As peças artesanais, deste modo, por servirem como elemento que identifica, ou seja, diz algo sobre a coletividade daquela região, serve também

para diferenciar esta coletividade daqueles que vêm de fora. Isto significa dizer que o artesanato é entendido como elemento de identificação e também de diferenciação. Ao identificar os de dentro, os diferenciam quando comparados com os de fora. Assim, ao contextualizar o artesanato do Jequitinhonha no panorama nacional, ele se torna único na perspectiva regional, como afirma Dalton Vicente Afonso:

Uma das características mais fortes é essa coloração da cerâmica, né? Isso aí, você olhou, você sabe que é do Jequitinhonha. Com certeza, a hora que você for conferir, o artesão é do Vale do Jequitinhonha. [...] E em Sergipe faz muita diferença. Embora o Nordeste tenha muito artesão, mas eu acho que o que é feito aí em Minas, o Vale do Jequitinhonha faz uma diferença muito grande, inclusive pra eles. O sergipano gosta destas peças (Depoimento de Dalton Vicente Afonso, médico, consumidor da cidade de Estância/Sergipe, pesquisa de campo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009).

Estas peças/documento quando recontextualizadas em seu novo ambiente, ou seja, o espaço do consumidor, sofrem uma reterritorialização simbólica da casa urbana pelos ícones da vida material rural, mas também estabelecem um vínculo afetivo e mnemônico entre estas duas esferas, isto é, entre o mundo urbano do consumidor e a esfera rural do artesão. As palavras de Eliana são expressivas desta situação:

então vem a história junto com as peças da cerâmica. E a gente faz aquela viagem, sabe? Então o olho da gente brilha mesmo. Sair de Montes Claros pra vir pra cá vale a pena! É uma riqueza! [...] É gostoso demais, é muita pureza. É tudo muito bonito. Você põe uma peça assim na sua casa, é tão gostoso, sabe? Pra mim eu tô vendo uma obra de arte. [...] Então, eu venho à feira por dois motivos: o Jequitinhonha e os indígenas. Que eu falo que minha alma também é indígena. Amo o artesanato indígena. E principalmente ter contato com eles. Quando eles tocam, que eles dançam, o barulho do chocalho... eu acho que essa feira nos põe muito em nosso chão (Depoimento de Eliana Gasparini Del Vicma, bióloga, consumidora da cidade de São Paulo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009).

As peças artesanais, nesta concepção, sinalizam, na fala da consumidora, as origens, não apenas no sentido de onde tudo começou, mas no sentido de ser algo imaculado, o que pode ser concluído pelo substantivo “pureza”, expressando uma noção romântica das origens. Ter uma peça artesanal é uma forma de retornar a estas origens. É uma forma de conjugar diferentes temporalidades. Portanto, é um elo que conjuga em si temporalidades híbridas, uma vez que remete a um passado que se atualiza e que é produzido dentro da temporalidade atual, mas que consegue trazer em sua concepção e em seu sentido a essência daquilo que os consumidores foram um dia, ou seja, a identidade rural denunciada pelo enunciado “essa feira nos põe muito em nosso chão”.

Possuir em casa uma destas peças é ter a possibilidade de estar em outro tempo e espaço: o mundo urbano contemporâneo sem perder a referência mnemônica, o que causa a sensação de “ser tão gostoso”, preservar certos valores e referências. Esta preservação que se faz a partir da aglutinação de pessoas no conjunto dos apreciadores deste tipo de manifestação, o que é realizado tanto pela educação cultural das várias gerações como também pelo mecanismo de presentear o outro. Vanessa esclarece:

é difícil valorizar o trabalho nesse mundo com um consumo industrializado que a gente tá acostumado, né? As minhas filhas, elas estão presentes pra poder valorizar e levar a cultura adiante também (Depoimento de Vanessa, assistente social, consumidora da cidade de Salinas, Feira de Artesanato Tião artesão, Grão-Mogol, Belo Horizonte, 2009).

E a fala de Eliana Gasparini complementa essa lógica da preservação através da difusão:

eu já presenteei casamento. De casamento eu costumo é dar peças do Jequitinhonha. Eu acho que tem um valor, sabe? Um casal de noivos ... e eu fico triste quando a pessoa não entende o presente (Depoimento de Eliana Gasparini Del Vicma, bióloga, consumidora da cidade de São Paulo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009).

A tristeza aqui não reside no fato de não saber apreciar a estética do presente, mas pelo fato de não conseguir captar os significados ou os valores a que ela reporta. É, portanto, uma decepção por não conseguir estabelecer um diálogo de identidade, através da peça, com aquele que a recebe.

Pode-se observar dentre estes consumidores a identificação com o artesanato não pelo trabalho que se tem nestas peças, mas pelo que representa para aqueles que criam as peças. Ou seja, a relação que se estabelece com as peças perpassa antes pela vida do artesão. Patrícia, da cidade de Belo Horizonte, deixa transparecer esta concepção ao relatar:

Eu acho que esse trabalho do Jequitinhonha, por exemplo, é uma coisa que motiva, mobiliza a gente a tá consumindo porque você vê que é um povo bacana, um povo lindo, mas que precisa de apoio (Depoimento de Patrícia, consumidora da cidade de Belo Horizonte. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009).

A motivação pelo consumo das peças não é a produção em si, mas o povo que é lindo, que motiva e que precisa de apoio. Aqui encontramos algo que sinaliza para o sentimento de compaixão para com aqueles artesãos. Sobre esta situação, um entalhador relata a sua experiência:

muitos acha que tem que comprar pra ajudar. Que acha que aquela pessoa tá necessitada. Como eu vejo aqui no artesanato do Vale do Jequitinhonha. O pessoal fala: ah, vou comprar pra ajudar. Eu já ouvi pessoas que fica: vou comprar pra ajudar. Por exemplo, eu vi uma pessoa falando pra mim que foi expor no Rio de Janeiro e que o pessoal falou eu vou comprar, eles é lá do Vale do Jequitinhonha, o Vale da fome, falou uma coisa tão terrível, tão cruel. **Isso incomoda?** Com certeza. Nunca aconteceu comigo, mas já aconteceu com colegas meus que já falou isso pra mim. E nem olha a qualidade das peças. Acha que tem que comprar só pra ajudar (Depoimento de Valdeni Cruz de Oliveira, entalhador da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão”, durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Dentro do grupo de consumidores de identidade, talvez pelo fato de partilhar ou de se identificar com os valores do artesão, há aqueles que

buscam interferir no próprio processo criativo do artesão, por exemplo, com a sugestão de peças.

eu até sugeri pra ela fazer assim benzedadeiras. Aquelas mulheres que anda com uns galinhos, que faz um chazinho, que sabe tudo, que é a nossa comadre, que é a mãe preta que sabe fazer as coisas, sabe. Eu sugeri, vamos ver se vem alguma o ano que vem (Depoimento de Eliana Gasparini Del Vicma, bióloga, consumidora da cidade de São Paulo, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009).

Postura que é completamente refutada pelo segundo grupo de consumidores, que prezam pela não interferência na confecção das peças por entenderem que é um processo criativo individual, em que deve prevalecer a originalidade do criador. Alberto Alvarenga de Paula é exemplar desta concepção:

Na verdade, o original que é o rico, o que cada um tá se colocando ali de pessoal, de subjetivo de cada um. Então, essa coisa de meio fazer oficinas, meio que colocar o produto mais possível de venda é uma coisa perigosa. É necessária, mas é perigosa. Precisa ter profissionais interessantes para trabalharem com isso, sem perder a originalidade. Porque senão vira um pastiche de tudo. Aí tem quinhentas bonequinhas igual, tem quinhentas galinhazinhas, então perde. Perde essa coisa, o que não implica que você não pode ter conhecimentos, adquirir conhecimentos também, que é bom pra enriquecer. Que o rico no artesanato é quando a subjetividade da pessoa, a expressão que ela tá pondo na vida, que é o significado que ela dá na peça, que é a riqueza dela, nesse sentido (Depoimento de Alberto Alvarenga de Paula, artista plástico, consumidor da cidade de Belo Horizonte, 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, 2009).

Esta concepção se distancia da concepção cultural coletiva e identitária por colocar o foco no gênio de cada artesão. E aqui, aquela concepção de ser belo porque é do Jequitinhonha desaparece. É belo porque tem um trabalho estético, como nos informa um dos consumidores:

O comércio da arte é um comércio sutil. Você não está comprando banana. E tem muita bobagem, não é você nascer no Vale que você vira escultor e você vira artista não. Às vezes

you é Miltinho do Vale, Toquinho do Vale e sua obra não vale nada. Então é preciso acabar com essa lenda que eu nasci no Vale e eu sei fazer. Não sabe. Tem muita coisa ruim. Aqui eu só compro o que é bom. [...] Eu gosto muito de arte popular. Mas arte popular boa, do artista que realmente se aperfeiçoa (Depoimento do professor Limoeiro, professor de teatro da UFMG, consumidor da cidade de Belo Horizonte. Pesquisa de campo na feira de artesanato "Toão Artesão" durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Pode-se observar que este consumidor faz uma crítica à concepção assumida pelos demais, que denominamos de consumidores de identidade. Limoeiro nos mostra uma visão que se aproxima da noção de arte como processo individual, fruto do gênio criador. Por estarem em busca da raridade, estes consumidores prezam pela não interferência no processo criativo ou nas técnicas utilizadas pelos artesãos, como é a prática de alguns órgãos mediadores que atuam como instrutores ou que oferecem cursos de aperfeiçoamento. Outra consumidora, que não quis se identificar, que aqui vamos denominar de Maria Júlia Gomes, deixou claro que a política do Sebrae é uma intervenção que acaba com o poder criativo do artesão, tornando-o um produtor de pastiche:

O Sebrae tem uma mania de querer dizer vamos fazer assim. [...] E eles fazem isso. Eles dizem: vamos capacitar vocês. Sabe o que é capacitar? É fazer uma forma. [...] Já vi artista fazer uma arte pura, ingênua, manual que ele podia fazer aquela arte a vida toda e viver daquilo. Tem um tal de designer, né? Eles mete o pau e faz produção. Aí sabe o que faz? Cai no mercado. Vira uma carne de vaca, ninguém mais quer. Não deixam as comunidades organizarem entre si. Isso aí é bota fora. [...] Agora pro cê ver, o próprio Sebrae incentiva colocar uma imitation. Eu acho isso o fim da picada (Depoimento de Maria Júlia Gomes. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

E, por fim, temos a última categoria de consumidores, os utilitários. Estes justificam a sua preferência pelo valor de uso das peças por possuir beleza e carregar a marca do seu produtor, a humanidade, como argumenta Isabel Assis, de Belo Horizonte:

eu acho muito bonito a arte destas mulheres, batalhadoras e com muita criatividade também. Cê vai numa loja, compra

muita coisa, e não tem o trabalho humano delas. Então, eu prefiro o artesanato (Depoimento de Isabel Assis. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

As peças, nesta concepção, ultrapassam o sentido de que são portadoras de uma função prática, ou que são resultantes da ação do homem sobre a matéria. Além do trabalho, existe o valor da beleza. É este valor agregado que faz com que a peça tenha aquele caráter híbrido, no sentido que nos falava Paz (1991), de ser maleável, poder mudar de função de acordo com a leitura que dele fizermos, o que não é possível, por exemplo, com os produtos industrializados.

Igual eu tava falando, tem estes potes enormes que eu trouxe do Vale. Aí eu faço coleção: um grande, coloco um médio, um pequeno e tal. Então, são peças que cê fica, que podem ser utilitários mas que acaba que cê fica até com pena de usar. Fica preservando (Depoimento de Rosária Fária. Pesquisa de campo na 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

Como nos mostra Rosária Faria, o artesanato é um mutante, ao mesmo tempo que é útil, pode ser um adorno. O pote que pode ser utilizado na cozinha também consegue adentrar o reino da arte e se tornar objeto de contemplação, de coleção e então adquire o caráter de eternidade, por ser arte a ser preservada e não usada.

5.5. ORGANIZAÇÃO

Vários mediadores foram identificados junto aos artesãos do Vale do Jequitinhonha: prefeituras locais, Emater, Sebrae, Centrocipe, associações locais, Instituto Yara Tupinambá. Todas estas instituições de alguma forma interferem no processo de desenvolvimento artesanal. No entanto, as instituições mais próximas como a prefeitura, Emater e o Sebrae são aquelas que ganham maior visibilidade como as mais atuantes. É importante deixar claro que não fizemos uma pesquisa com todas as unidades locais, as

informações sobre os mediadores sociais foram coletadas com os artesãos e em alguns casos nos foi possível entrevistar os mediadores locais.

O Sebrae, como vimos em outros momentos, se destaca pelo oferecimento de cursos, a Emater se configura como mediadora entre os artesãos e as outras instituições externas. Nos municípios em que a Emater possui uma atuação mais efetiva junto aos artesãos, suas atividades geralmente estão voltadas para a organização de associações locais e a busca de parceiros como o Sebrae. Além disso, os artesãos fazem uso frequente da infraestrutura que a Emater possui, como computadores, fax, etc. No entanto, o mais frequente é a atuação desta instituição de forma indireta com estes artesãos, ou seja, eles são atendidos na condição de agricultores familiares, como nos informa um extensionista da Emater³³:

Então, no caso aqui a gente tem um trabalho próximo dos artesãos porque a maioria dos artesãos aqui são agricultores familiares. Então tem a sua roça e também trabalha com artesanato. Então, a gente tem apoio do Pronaf. [...] Se eu for ser franco com você, a gente não tem um trabalho expressivo com o artesanato assim. Estar lá mais próximo, mas a gente sabe que tem outros trabalhos que foram feitos que realmente mudou a vida desse pessoal. [...] Agora é igual eu tô te falando. Como é uma área que a gente não tem domínio, não conhece, por exemplo, se fala assim, pro agricultor, o que poderia ser oferecido pro agricultor? Compra direta, por exemplo, comprar alimento. Agora o artesão produz boneca. Boneca não...então você acaba ficando limitado assim na informação. Ninguém, nunca vi ninguém comendo boneca né. Come alimento. Então, as vezes você, como não é o seu forte, você acaba não tendo muito acesso ao que existe pra esse público, tá certo? (Depoimento de um informante extensionista de uma unidade da Emater no Vale do Jequitinhonha. Pesquisa de campo, agosto de 2009).

A ausência da atuação é vista pelo informante em questão pela ausência de um profissional na área de assistência social, que seria, por sua vez, o especialista que atuaria com este tipo de manifestação. A não existência destes profissionais em todos os municípios também configura o interesse ou a falta de interesse não das próprias prefeituras locais em incluir no convênio com a Emater este tipo de profissional. Isto significa que a atuação da Emater

³³ Em alguns casos não identificamos a identidade do informante devido solicitação do próprio entrevistado.

em uma localidade depende também dos interesses políticos e dos arranjos locais organizados. O que implica dizer que estes artesãos, como sociedade civil, não estão organizados para reivindicarem junto às instituições locais o acesso às políticas públicas nas instâncias microssociais de suas comunidades. Calabre (2009), ao utilizar o termo “institucionalização da área da cultura”, nos aponta para essa falta de acesso às políticas culturais justamente por não haver um corpo civil organizado que faça chegar até os órgãos competentes suas demandas. Esta falta de organização é algo de que os próprios artesãos têm consciência. Zé do Balaio, ao analisar a ausência da prefeitura junto aos artesãos, complementa:

A prefeitura na medida da possibilidade deles ajuda a gente a divulgar, ajuda a gente a viajar. A Emater é uma das incentivadoras. Quando é um evento que eles estão dentro organizando, eles dão oportunidade a gente. O Sebrae também dá a oportunidade à gente. Então os órgãos que eu tenho disponível lá na minha cidade sempre tem dado a força quando cabe dentro do movimento deles, né? [...] O Sebrae também já ajudou muita gente na maneira de ir a feiras e também na capacitação. Cursos de capacitação, de orientação à gente. [...] Mas eles poderiam tá ajudando mais a mim, mas a toda a cultura local de Almenara. Que lá a gente tem uma cultura bem diversa e eles poderiam tá mais ajudando, dando mais incentivo. Isso é certo que eles poderiam mais. Às vezes não ajuda mais porque a gente não cobra, não organiza melhor, né? Pra poder chegar nos prefeitos que exerce seus cargos lá em Almenara (Depoimento de Zé do Balaio, entalhador da cidade de Almenara. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

Outro problema é a fragmentação das ações destas instituições. O caso do Sebrae, é um exemplo, pois geralmente tem sua atuação junto aos artesãos por um período de dois, três ou cinco anos. Neste período, estes artesãos têm suas peças divulgadas nos panfletos confeccionados pela instituição, participam de feiras e mesmo quando não participam têm suas peças enviadas. No entanto, quando o Sebrae finaliza seu projeto junto a este grupo, observa-se que há uma tendência na queda desse ritmo de divulgação. Isto porque o Sebrae deixa de financiar a estrutura e a participação nos eventos, uma vez que o foco será o outro grupo de atuação.

Estes artesãos, sem o apoio do Sebrae, não conseguem manter uma estrutura de divulgação nos grandes centros. As associações que poderiam dar continuidade à política do Sebrae são descritas como “fracas”, algumas destas associações se encontram endividadas, como nos informou Terezinha, de Minas Novas. As associações endividadas encontram dificuldades em quitar a dívida porque muitos artesãos não concordam em contribuir financeiramente para legalizar a instituição, ficando um indivíduo ou um grupo de indivíduos neste processo de revitalização da associação, como vimos no depoimento de Zé do Balaio, citado no item de transmissão do conhecimento. É neste momento de fragilidade das associações que muitos associados se afastam, enfraquecendo ainda mais as associações. E então os artesãos ficam em precárias condições no que se refere à divulgação, comercialização e aquisição de recursos públicos. Em muitos casos, os artesãos não conseguem nem mesmo confeccionar o material publicitário.

Outro problema que pode ser identificado é a falta de acesso dos grupos artesãos às políticas federais como as do Ministério da Cultura. Os artesãos entrevistados não identificaram o acesso às políticas disponibilizadas por este órgão, exceto duas cidades, Itaobim e Taiobeiras: a primeira, via Emater e a segunda, via prefeitura, conseguiram inscrever projetos para concorrer aos editais. Na cidade de Itaobim, o projeto visa à construção de uma loja de artesanato na beira da BR 116 e em Taiobeiras o intuito é financiar oficinas em que os artesãos atuariam como instrutores para crianças do município. Iniciativas deste tipo não foram apontadas pelos artesãos nas demais localidades. Talvez até tenha existido a ação de projetos estaduais ou federais na região, mas devido até mesmo à fragmentação destes projetos, nem mesmo conseguem deixar marcas na memória dos artesãos beneficiados. Não se observa, por exemplo, uma política de integração entre as instâncias locais, prefeituras e associações, com as esferas do poder público estadual e federal no setor do artesanato, ainda que muitos destes artesãos estejam dentro de municípios que compõem territórios rurais ou territórios de cidadania. Cidades do alto Jequitinhonha, como Turmalina e Minas Novas, fazem parte do território rural Alto Jequitinhonha, no entanto, os artesãos entrevistados não apontaram ações na área do artesanato local realizadas no âmbito da política do território. Esta questão talvez até mereça um estudo específico, pois nos aponta, como

diria Durand (2001), para a falta de intercâmbio entre as secretarias municipais, estaduais e federal no sentido de desenvolverem uma política de cultura integrada e contínua.

A falta de continuidade das políticas culturais também é um problema que as próprias instituições de mediação local conseguem identificar. Gilson, nosso informante já citado, dando continuidade à avaliação da atuação do poder público na área de artesanato, conclui:

Eu até vejo que existe muita coisa boa aí dos ministérios, o problema é que eles estão lá. Eu acho que tá faltando um pouco mais o próprio conhecimento disso. Eu não sei como estaria aí a organização, a própria questão das associações. Às vezes fica muito limitada localmente. Que precisa ter uma política a longo prazo, precisa. Inclusive, por exemplo, o que a associação precisa, falando daqui, o que a associação daqui é hoje tem que dar graças as políticas públicas: o programa, não sei se era o programa de arte solidária, arte e alguma coisa solidária assim, não recordo direito. Artesanato solidário alterou muita coisa na vida de alguns artesãos, tá certo? Aí você tem outra política pública dentro do governo do Estado que é o programa de combate à pobreza rural, e você tem outras coisas que vem. Agora o problema é que não é uma, como vou dizer assim? São coisas que vão surgindo (Depoimento de Gilson Chaves Aguiar, extensionista da unidade da Emater em Ponto dos Volantes. Pesquisa de campo, Ponto dos Volantes, agosto de 2009).

Por serem coisas que vão surgindo, as próprias comunidades locais não conseguem, a partir do acionamento destas políticas, construir uma estrutura que resulte na autonomia dos grupos, ou seja, eles não conseguem fortalecer as associações para que não tenham, por exemplo, que ficar cotidianamente dependendo do fornecimento do transporte das prefeituras locais a cada vez que se quer participar em um evento fora das suas localidades. Ou que consigam vender suas peças diretamente para os consumidores dos grandes centros, seus maiores clientes em termos de peças ornamentais. As próprias prefeituras locais não conseguem estabelecer um programa cultural contínuo a nível municipal ou que pelo menos exista um fundo nas prefeituras locais de financiamento dos programas culturais. Leandro Ramos Santana, secretário do Departamento de Cultura e Comunicação de Ponto dos Volantes, denuncia e explica a inexistência das ações culturais junto aos artesãos de seu município:

A maior dificuldade que a gente enfrenta é a falta de verbas. Que a gente sabe que um município igual o nosso não vem verba pra cultura, pro esporte, pra cultura. E a gente quer, tem a boa vontade de fazer, mas esbarra nessa falta de verba. Na verdade, o artesanato de Santana é muito conhecido, as pessoas falam muito, outro dia eu tava até conversando com o Ministério da Cultura lá, com o representante, que eles falam muito sobre o artesanato, mas na hora realmente de ajudar, de colaborar a gente não tem esse apoio. Eles têm um apoio muito de tá usando e promovendo o nome do artesanato que ficou mundialmente conhecido com dona Izabel, inclusive o prêmio Culturas Populares hoje, o prêmio de Culturas Populares tá levando o nome de Mestre Izabel. [...]a gente tem realmente uma divulgação, né? E até de certa forma, a gente sente que eles usam essa divulgação, mas a gente não tem um retorno pra poder trabalhar o artesanato. (Depoimento de Leandro Ramos Santana, secretário do Departamento de Cultura e Comunicação da prefeitura de Ponto dos Volantes. Pesquisa de campo, Ponto dos Volantes, agosto de 2009).

Ainda que, no últimos anos, o governo federal tenha investido na área da cultura, na tentativa de construção de políticas culturais para o país, como assinala Rubim (2008), Calabre (2009) e Durand (2001), algumas prefeituras locais não conseguem fazer uso ou acessar os recursos disponibilizados pelo Ministério da Cultura. Outra questão vivenciada pelas prefeituras locais se refere à falta de continuidade dos programas culturais construídos nas gestões anteriores. A cada administração que se inicia é um novo conjunto de ações que serão desenvolvidas. Como a entrevista que realizamos na prefeitura de Ponto de Pontos dos Volantes aconteceu no primeiro ano de gestão do governo vigente, uma das justificativas do secretário de cultura para a ausência de ações junto aos artesãos do município era o fato de estarem no início do governo, o que revela a não continuidade de projetos anteriores, se é que eles existiram.

Há também um descompasso entre as necessidades dos artesãos e aquilo que as entidades mediadoras a eles oferecem. As ações mais desenvolvidas entre os artesãos são os cursos de capacitação oferecidos pelo Sebrae. Estes cursos, entre outras coisas, projetam um foco muito grande no aperfeiçoamento das peças. No entanto, a questão estética e de aprimoramento da técnica artesanal já é um mecanismo que constitui a própria

natureza do fazer, especialmente entre os ceramistas. Muitas vezes, as técnicas ou as dicas de aperfeiçoamento não são incorporadas pelos artesãos locais porque a própria comunidade já tem as soluções para os problemas vivenciados. Entre os artesãos não nos foi relatado, por exemplo, a influência destes cursos de aperfeiçoamento em problemas com a queima ou com a durabilidade das peças. Os problemas referentes à técnica são solucionados a partir da experiência dos mestres artesãos e das comunidades locais. Mesmo participando dos cursos oferecidos, o saber ali transmitido não é incorporado. Afirmações como “ah, participar destes cursos é bom demais porque a gente sempre aprende mais” são acompanhadas do complemento “mas tudo o que ele ensinou lá, nós já sabia”. Quando se referem às novidades relativas às técnicas, como “envidraçar as peças” ou uso de diferentes tintas, os artesãos argumentam que o curso foi muito bom, mas eles não incorporaram as técnicas porque “encarece a peça” e “aí nós prefere a nossa tinta mesmo”. Ainda fazendo uso da polidez na simplicidade, estes artesãos nos revelam o descompasso entre aquilo que lhes é oferecido e suas reais necessidades, que por unanimidade foram descritas como relacionadas à divulgação e comercialização, uma vez que eles não conseguem diretamente ter contato com o mercado consumidor dos grandes centros.

Não adianta nada o Sebrae, o Instituto Yara Tupinambá, a Emater ou qualquer outro órgão mediador de políticas públicas desenvolver um projeto de 3 ou 8 anos com uma comunidade artesã, financiar suas viagens no período de vigência do projeto e não conseguir na finalização ter ajudado estes artesãos a terem montado uma estrutura própria em que eles consigam sobreviver de modo autônomo.

Enquanto são oferecidos cursos de construção de forno para os artesãos, eles estão querendo um computador porque necessitam entrar em contato com o consumidor em terras distantes. Um caso interessante é de uma presidente de associação que no início de nossa conversa revelou ser analfabeta e ter dificuldades no ofício artesão por não dominar os códigos da escrita. Esta declaração assusta o ouvinte num primeiro momento. O primeiro pensamento que me veio à cabeça foi: como a presidente da associação pode ser analfabeta? Já finalizando a entrevista, ela afirmou: “a nossa associação precisa de um computador pra gente divulgar as nossas peças na internet”.

Aqueles que parecem isolados do mundo globalizado, não estão, apenas parecem. Ainda que analfabetos ou oriundos de localidades em que parece não ter chegado a novidade, os artesãos estão informados das novas tecnologias, podem não saber manejá-las, mas sabem da existência e dos benefícios que lhes poderiam proporcionar o uso destas ferramentas, como já nos alertou Canclini (2003). Os filhos destes artesãos estão em sites de relacionamento na internet, como o orkut. Alguns deles são os mediadores entre os pais artesãos e os clientes nas trocas de emails.

Outra reivindicação encontrada, não entre os artesãos mas entre os consumidores, é a necessidade de um espaço de preservação das manifestações artesanais do Jequitinhonha. Não existe, por exemplo, uma estrutura de museu com a catalogação das peças, com identificação dos autores e datas de produção. Uma coleção que sinaliza para este tipo de preservação é uma coleção existente em Minas Novas, situada no “Casarão da Cultura”, sob a responsabilidade da prefeitura, em que se podem encontrar peças produzidas nas décadas de 60 e 70. Esta coleção, conforme informa Dalghish (2006), é resultante do trabalho da Codevale, que percorria a região comprando peças para serem revendidas em Belo Horizonte. Algumas peças permaneceram naquela localidade compondo um verdadeiro arquivo da cultura material do Jequitinhonha, uma vez que nesta coleção encontram-se peças de artesãos das diferentes localidades e até mesmo de muitos artesãos falecidos ou que devido à velhice abandonaram o fazer artesanal.

No entanto, podemos encontrar em algumas localidades coleções particulares, como é o caso de Dona Glória em Carai, professora que também atua na comercialização das peças dos artesãos locais. Nos grandes centros também existem as coleções particulares dos lojistas e dos colecionadores. A loja Cenarte, do Sesc de Belo Horizonte, possui um acervo de bonecas que sinaliza para as transformações das temáticas e até mesmo da estética das peças³⁴. Ana Cristina, acerca do acervo mantido pela loja, informa:

³⁴ Infelizmente não pudemos ter contato físico com estas coleções. No caso de Minas Novas, por ocasião da nossa pesquisa de campo na região, o acervo não estava disponibilizado ao público. Já no acervo mantido pela loja Cenarte em Belo Horizonte, uma das funcionárias nos informou não haver um funcionário que se encarregasse desta função, impossibilitando desta maneira o nosso acesso. A identificação dos acervos particulares dos consumidores foi possível através das informações coletadas nas entrevistas.

Da Noemisa eu tenho no meu acervo quase trinta peças dela. No acervo do Sesc, tem peças do seu Ulisses que faleceu agora, que é famosíssimo. Porém tem um ano ou dois que ele faleceu. Tem várias peças dele. Muitas da Noemisa. Tem peças da Dona Izabel, que não é pra venda, de quando ela começou, que são bonecas sem braço. Que ela fazia quando ela começou, lá no acervo... Tem da filha dela, tem do Amadeu (Depoimento de Ana Cristina Lopes Santana, funcionária da loja Cenarte/Sesc. Pesquisa de campo durante a 20ª Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte, novembro de 2009).

Infelizmente não pudemos em nosso trabalho desenvolver essa comparação estética a partir dos artefatos, ficando nossa pesquisa restrita apenas ao discurso dos artesãos, até mesmo devido à falta de oportunidade de ter acesso a estas peças e também por não constituir o foco da própria pesquisa, o que pode ficar como proposta para futuros trabalhos.

Entre os próprios artesãos, existem alguns que mantêm coleção de peças intercambiadas nas feiras. Como os próprios artesãos informam, geralmente no fim das feiras, as peças que não foram comercializadas servem como presentes que são trocados entre os artesãos. Estas peças trocadas acabam constituindo coleções como João Alves deixa transparecer:

eu gosto de fazer coleção também de peças de outros artesãos. Por que eu amo a arte. Se eu gosto da minha, eu gosto da dos outros também. Da arte dos outros, eu acho muito importante isso: um gostar do trabalho do outro (Depoimento de João Alves, ceramista da cidade de Taiobeiras. Pesquisa de campo na feira de artesanato “Tião Artesão” durante o 27º Festivale, Grão-Mogol, julho de 2009).

No entanto, não conseguimos identificar dentre os artesãos algum que mantivesse uma coleção de sua própria produção. Porém, em grandes centros, como Rio de Janeiro, encontramos no museu A Casa e no museu Casa do Pontal algumas coleções de autoria de artesãos do Vale do Jequitinhonha, mas elas não são acessíveis às próprias pessoas do Vale.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas considerações devem ser feitas nestas últimas páginas. Como vimos no decorrer do capítulo cinco, são várias as facetas das relações encontradas dentro das comunidades artesãs como também são múltiplas as relações entre os artesãos e os consumidores ou entre os artesãos e os mediadores sociais. Isso nos leva a concluir que o artesanato, ainda que tenha um caráter de saber tradicional, está em constante movimento, num ir e vir entre a tradição e a inovação. E este movimento percorre os vários momentos do processo artesanal, ou seja, está presente deste o momento da criação até as relações estabelecidas com os mediadores sociais.

Esta constatação nos remete às questões que constituíram o problema da nossa pesquisa, explicitado ainda na Introdução. As duas primeiras questões se referiam aos tipos de relações estabelecidas pelos artesãos com relação às imposições da modernidade no fazer artesanal. Após percorrer o processo artesanal, podemos dizer que as relações acerca da mobilidade entre tradição e modernidade, esta última pensada no sentido do novo, daquilo que chega, são híbridas, assim como é híbrido o próprio fazer artesanal, conforme nossas reflexões realizadas no capítulo 3. Não há uma incorporação completa, por parte dos artesãos, daquilo que vem de fora em detrimento do saber coletivo local. Assim como também o apego às tradições não impossibilita a agregação das exigências do consumidor ou das próprias descobertas individuais dos artesãos. Este processo, ora possui características pacíficas ora de confronto, como podemos ver entre aqueles artesãos que se negam a participar dos cursos de aperfeiçoamento oferecidos pelas entidades mediadoras ou que, mesmo participando, ignoram os conhecimentos ali transmitidos.

Este último aspecto nos conduz à nossa terceira questão do problema que diz respeito à atuação dos mediadores sociais com os artesãos e com o mercado consumidor. Observamos que há uma tendência, especialmente no caso do órgãos que oferecem cursos de aperfeiçoamento, em considerar as exigências do mercado consumidor, na verdade, em considerar uma faceta do mercado consumidor e tentar estabelecer entre os artesãos uma lógica de produção que não respeita a individualidade do artesão dentro da coletividade. Ou seja, há uma tendência em homogeneizar a produção artesanal sob o

discurso de aumentar a produção para que se atinja a eficiência no atendimento ao mercado consumidor.

Essa prática de produção em série acaba por desrespeitar a individualidade do artesão ou até mesmo por desconsiderar a sua capacidade de invenção no processo criativo do artesanato. Existe, neste caso, a não percepção da sensibilidade que os artesãos possuem no sentido de manter a tradição dentro da invenção.

Não considerar o hibridismo de temporalidades ou de saberes é desconsiderar a beleza e excluir a aura criativa do artesanato. Por outro lado, a homogeneização não leva em conta as necessidades de uma parte do mercado consumidor. Como vimos no item de comercialização e consumo do capítulo cinco, existem tipos diferentes de consumidores, cada um buscando um sentido no consumo do artesanato.

A lógica da reprodutibilidade artesanal exclui as demandas de boa parte destes consumidores, uma vez que temos consumidores que buscam a arte no artesanato e também aqueles que buscam a mobilidade que o artesanato possui em participar do universo da utilidade sem, no entanto, perder o calor humano daquele que produz. Ou seja, consumir uma peça artesanal é também levar para junto de si ou para dentro de si parte daquele que produziu a peça. Dando liberdade à interpretação, poderíamos dizer que há entre um grupo de consumidores uma tendência para a antropofagia cultural, para parafrasearmos Oswald de Andrade, no sentido de que existe uma busca por reencontrar nas peças consumidas o elo perdido com o passado ou com a memória que se quer preservar.

Por outro lado tem-se a questão dos mediadores sociais no que diz respeito à organização das políticas públicas entre os artesãos, o que constitui o objeto de indagação da nossa última questão do problema. A descrição do momento da organização no capítulo cinco nos apontou para alguns problemas, dos quais aqui queremos ressaltar dois. O primeiro diz respeito à falta de credibilidade que as instituições encontram entre os artesãos, como apontam a descrição das próprias associações como “fracas”. Não há entre os artesãos uma busca ou uma credibilidade pelas organizações institucionais, provavelmente resultante das várias experiências traumáticas que estas comunidades vêm tendo com este tipo de organização. Ainda que existam as

associações locais, elas são utilizadas como passaporte para as feiras ou para se atingir o mercado consumidor, o que é uma exigência externa, e não uma necessidade da própria comunidade. Esse descrédito institucional se estende também às demais instâncias institucionais, como as prefeituras locais.

Como nos apontaram as discussões do capítulo dois, há um distanciamento das políticas públicas em relação às demandas locais. E isso ocorre desde os órgãos estaduais até os municipais, estendendo-se aos mediadores sociais como as ONGs e outros órgãos de mediação e intervenção local. Na maioria das vezes, as comunidades artesãs não conseguem ter acesso aos recursos disponibilizados pelo Estado. E, ainda, aquilo que a elas chegam não atendem às suas necessidades.

Além da ausência de uma continuidade dos projetos de políticas públicas, existe também o desconhecimento ou a falta de consideração das suas necessidades básicas demonstrando um descompasso entre aquilo de que se necessita e aquilo que lhes é oferecido. E aí temos um desafio para a extensão rural: trabalhar com um público já descrente com as instituições públicas e que apresenta características “sutis”, com códigos locais que regem todo um arranjo produtivo e que, quando desrespeitados, podem levar ao enfraquecimento e à desestruturação da comunidade e, por sua vez, da produção local.

Talvez uma das alternativas para melhor atuação nestas comunidades seja colocar em prática o ver, o sentir e o escutar. Ainda que o artesanato possa ser utilizado como fonte de geração de renda, é necessário que sejam consideradas suas especificidades.

Antes de chegar com pacotes de cursos, é necessário que se sente ao lado dos mestres artesãos, e com eles se aprenda a confeccionar uma peça várias vezes sem torná-la repetitiva; ou como transmitir o saber coletivo de modo que cada artesão possa agregar a esse saber a sua individualidade. Mais que se sentar e ver, é também necessário sentir a beleza do fazer manual e ouvir aqueles que são os atores desse fazer. O descompasso que há entre as ações dos mediadores sociais e as necessidades das comunidades artesãs, talvez, advêm do fato da não escuta das demandas locais. Isso, por sua vez, pode resultar na ausência de uma infraestrutura que promova a autonomia destas comunidades. A falta de autonomia acarreta ainda mais exploração

destas comunidades por parte dos intermediários comerciais ou, como se fala nas próprias comunidades, “o artesão fica nas mãos dos atravessadores”. Há ainda que ressaltar que estes atravessadores são, em muitos casos, aqueles que deveriam ocupar a função de mediadores entre a política pública e os artesãos.

Assim, poderíamos dizer que, além dos diversos quesitos e conhecimentos filosóficos, sociológicos, antropológicos e de intervenção necessários para o trabalho de extensão com as comunidades artesãs, existe aquele que, talvez pela sua simplicidade, seja esquecido - a humanidade. Humanidade no sentido de compreender o outro e respeitar a sua existência na totalidade. Quando se respeita a totalidade do outro, aí sim, é possível que se construa com ele uma política ou um programa que venha promover a emancipação humana e social.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Thiago Rodrigo de Paula; MELO, Ana Paula Gomes de; SILVESTRE, Luís Henrique. Água, Produção E Tecnologias: Uma Análise da Relação entre Populações Rurais e Ambiente no Alto Jequitinhonha. **XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP**. Caxambu MG-Brasil, de 20-24 de Setembro de 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte E Política**: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOTELHO, Isaura. As Dimensões da Cultura e o Lugar das Políticas Públicas. **São Paulo em Perspectiva**, 15 (2) 2001.

BOTELHO, Maria Isabel Vieira. **O Eterno Reencontro entre o Passado e o Presente**: um estudo sobre as práticas culturais do Vale do Jequitinhonha. Araraquara: Unesp, 1999. (Tese de Doutorado).

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Maire. Cultura material. In: SALSANO, Alfredo *et al.* (Org). **Enciclopédia Einaudi**, v 16. Homo – Domesticação – Cultura Material. Portugal: Imprensa Nacional, 1989.

CALABRE, Lia. Desafios à Construção de Políticas Culturais: Balanço da Gestão Gilberto Gil. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, v. 01, n. 01, 2009.

CANCLINI, Nestor García. **As culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: editora Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CANCLINI, Nestor García. Reconstruir Políticas de Inclusão na América Latina. IN: UNESCO. **Políticas culturais para o desenvolvimento**: uma Base de Dados para a Cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

COSTA, Paulo Sergio Ferreira. Impactos Socioculturais Provocados pela Construção da UHE de Irapé em Peixe Cru, Turmalina – MG. In: **Visões do Vale 4, Programa Polo de Integração da UFMG no Vale do Jequitinhonha, Belo Horizonte**, 07-08 de maio de 2009.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da Seca**: Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DURAND, José Carlos. Cultura como Objeto de Política Pública. **São Paulo em Perspectiva**, 15 (2) 2001.

FARIA, Horácio Pereira. Migração, Trabalho Rural e Saúde: um Retrato do Vale do Jequitinhonha/MG. In: **Visões do Vale 4, Programa Polo de Integração da UFMG no Vale do Jequitinhonha, Belo Horizonte**, 07-08 de maio de 2009.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

GEERTZ, Clifford. Os Dilemas do Antropólogo entre estar lá e estar aqui. **Cadernos de Campo**, ano 08, n. 1, São Paulo, 1997-1998, p. 205-35.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa. Petrópolis, RJ: vozes, 2009.

GUERRERO, Patrícia. Vale do Jequitinhonha: a Região e seus Contrastes. **Revista Discente Expressões Geográficas**, n. 5, ano V, p. 81-100.

Florianópolis, maio de 2009.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas-SP: editora UNICAMP, 2003.

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

MAIA, Cláudia de Jesus. **“Lugar” e “Trecho”**: migrações, gênero e reciprocidade em comunidades camponesas do Jequitinhonha. Montes Claros: Unimontes, 2004.

MATTOS, Sônia Missagia. **Artefatos de Gênero na Arte do Barro**. Vitória: EDUFES, 2001.

MEDEIROS, Leonilde Servólo de e ESTERCI, Neide. Introdução. In: **Assentamentos Rurais: uma Visão Multidisciplinar**. São Paulo: EDUNESP, 1994, p.11-26

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano Nacional de Cultura (PNC) - Diretrizes Gerais**. Brasília: Ministério da Cultura\Câmara dos Deputados, 2007.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO AGRÁRIO (MDA), SECRETARIA DE AGRICULTURA FAMILIAR (SAF), Grupo de Trabalho Ater. **“Política Nacional de Assistência Técnica e Extensão Rural**: Versão Final: 25/05/2004”.

MORENO, César. **A Colonização e o Povoamento do Baixo Jequitinhonha no século XIX**: a “Guerra Justa” contra os Índios. Belo Horizonte: Canoa das Letras, 2001.

NEVES, Delma Pessanha (Org.). **Desenvolvimento Social e Mediadores Políticos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

NOVAES, Regina Reyes. A mediação no Campo: entre a Polissemia a Banalização. In: Medeiros Leonilde et al. (Org.). **Assentamentos Rurais: uma Visão Multidisciplinar**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1994. p.177-183.

OLIVEIRA, Ana Paula Silva. Memórias de Tecelãs: Saberes, Sensibilidades e Lembranças de Artesãs Mineiras. In: **Anais do VII Seminário Internacional Fazendo Gênero**, 2006, Florianópolis.

PAZ, Octavio. **Convergências: Ensaio sobre Arte e Literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEIRANO, Mariza G. S. **Antropologia no Plural: Três Experiências Contemporâneas**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1992.

PORTO, Liliana. **A Ameça do Outro: Magia e Religiosidade no Vale do Jequitinhonha (MG)**. São Paulo: Attar, 2007.

RAMALHO, Juliana Pereira. **As Cantigas no Movimento Cultural do Vale do Jequitinhonha: Arte, Poesia e Resistência**. Monografia de fim de curso. Curso de História, 2006.

RAMALHO, Juliana Pereira; DOULA, Sheila Maria. O Jequitinhonha nas Páginas do Jornal Geraes: Cultura e Territorialidade. **Contemporâneos, Revista de Artes e Humanidades**, n.4, mai-out 2009.

RAMALHO, Juliana Pereira; DOULA, Sheila Maria; MANSUR, Douglas Silva; PINTO, Neide Maria de Almeida. Mãos que Modelam a Tradição: o Discurso Contra-Hegemônico da Cerâmica do Vale do Jequitinhonha. In: **I Seminário**

Nacional Práticas Sociais, Narrativas Visuais, Relações de Poder: Visões Contemporâneas, 2010, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa-MG.

RIBEIRO, Eduardo Magalhães e GALIZONI, Flávia Maria. Sistemas Agrários e Reprodução Familiar: o Caso dos Lavradores do Alto Jequitinhonha, Minas Gerais. IN: **XI Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, 1998, Caxambu.**

RIBEIRO, Eduardo Magalhães. Agregação e Poder Rural nas Fazendas do Baixo Jequitinhonha Mineiro. **Unimontes Científica.** Montes Claros, v. 5, n. 2, jul/dez. 2003.

RIBEIRO, Eduardo Magalhães. Para Repensar a História e o Desenvolvimento Rural do Jequitinhonha. In: RIBEIRO, Eduardo Magalhães (Org.). **Feiras do Jequitinhonha:** Mercados, Cultura e Trabalho de Famílias Rurais no Semi-Árido de Minas Gerais. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil; Universidade Federal de Lavras, 2007.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. **Campeinato:** Resistência e Mudança – o Caso dos Atingidos por Barragens no Vale do Jequitinhonha. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia e Antropologia da UFMG, 1993, v.I e II.

ROS, Carlos Cowan. Mediação e Conflito: Lógicas de Articulação entre Agentes de Promoção Social e Famílias Camponesas, no Norte da Província de Jujuy, Argentina. In: NEVES, Delma Pessanha (Org.). **Desenvolvimento social e mediadores políticos.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, pp. 99-128.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais entre o possível e o impossível. **O Público e o Privado**, n. 09, janeiro/junho, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Formação em organização da Cultura no Brasil. **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**, n. 06, (jul/set.2008). São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

SEBRAE. **Programa Sebrae de Artesanato**. Termo de Referência. Araxá: 2004.

SERVILHA, Mateus de Moraes. **As Relações de Trocas Materiais e Simbólicas no Mercado Municipal de Araçuaí-MG**, 2008. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Economia Rural da UDV, 2008.

SILVA, Joaquim Celso Freire. **Políticas Públicas no Vale do Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura política regional**. Santo André, SP: Alpharrabio; São Caetano do Sul, SP: Universidade IMES, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O Antropólogo e sua Magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Trovadores do Vale. Canoeiro (Informante Filomena Maria de Jesus). In: Ainda Bem Não Cheguei. Trovadores do Vale. CD.

VELLOSO, André & MATOS, Ralfo. A Rede de Cidades do Vale do Jequitinhonha nos séculos XVIII e XIX. **Revista de Geociências** (Rio de Janeiro), Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 73-87, 1998.

SITE CONSULTADO

<http://www.idene.mg.gov.br>.

<http://www.onhas.com.br>

8. ANEXO

Tabela 1: Origem dos informantes artesãos

Origem dos informantes artesãos	Quantidade
Almenara	1
Carai	2
Datas	2
Itinga	2
Itaobim	1
Jequitinhonha	2
Minas Novas	4
Ponto dos Volantes	1
Palmópolis	1
Taiobeiras	3
Turmalina	1
Santo Antônio do Jacinto	1

Tabela 2: Origem das instituições entrevistadas

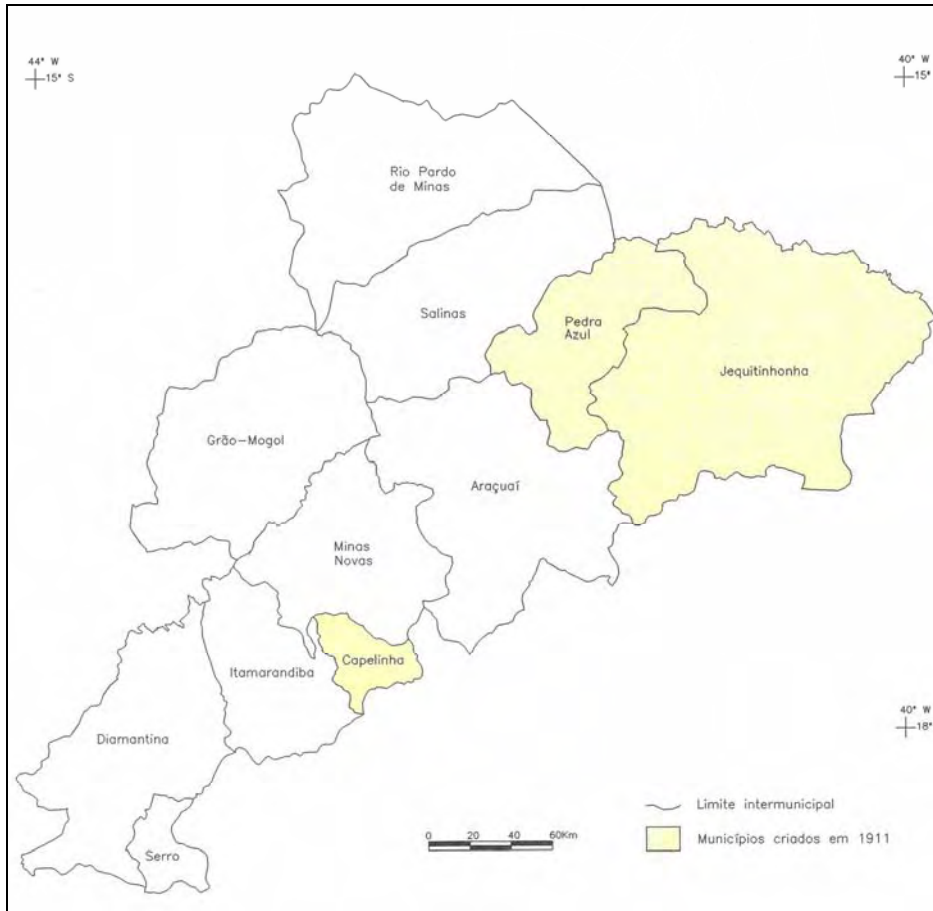
Origem (Instituições) dos informantes mediadores sociais	Quantidade
Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado de Minas Gerais – Emater	3
Igreja Católica	1
Organização do Festivale – Festival da Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha	1
Sebrae	1
Secretário de Cultura Municipal	1

Tabela 3: Origem dos informantes consumidores

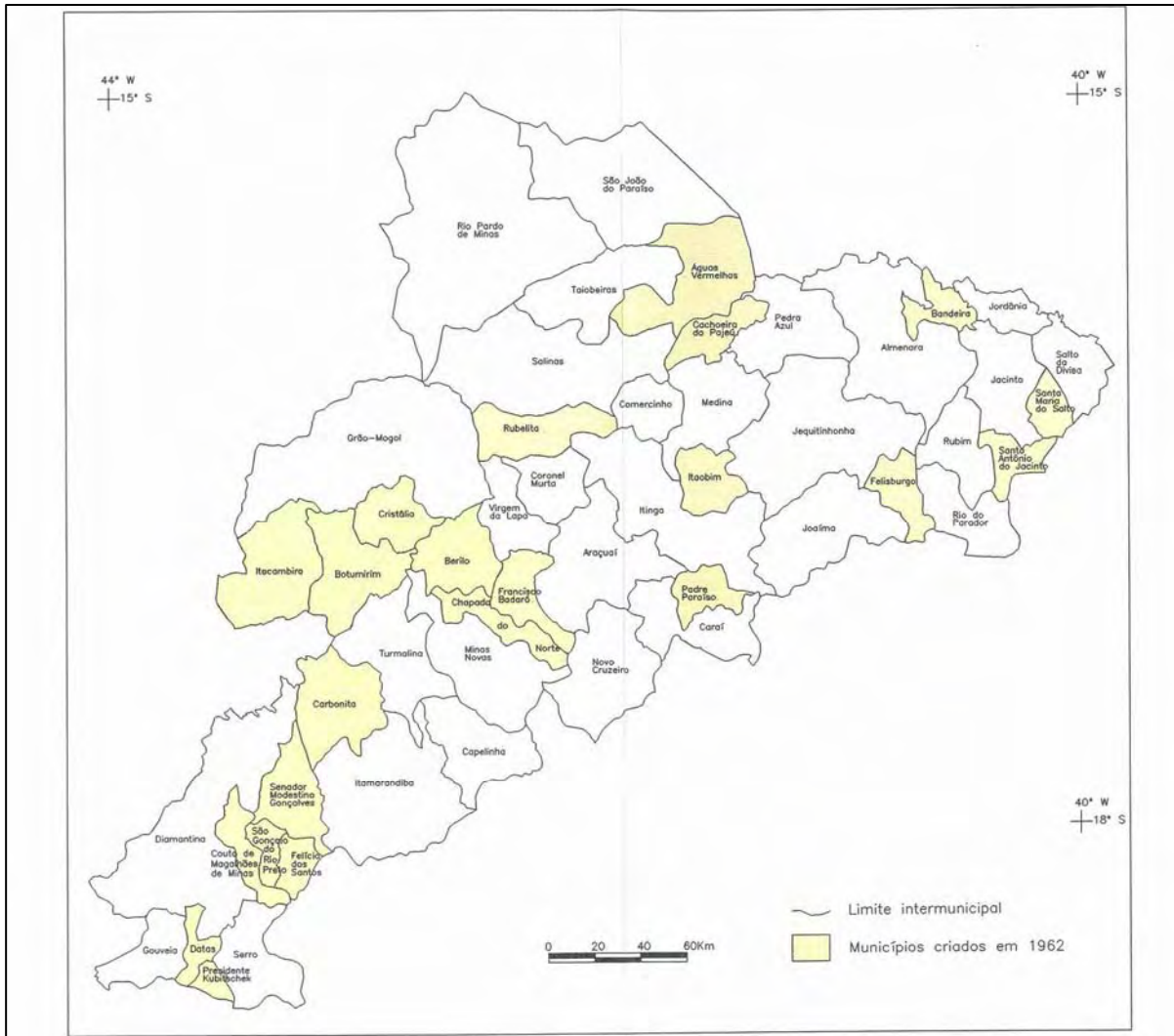
Origem dos informantes consumidores	Quantidade
Belém-Pará	1
Belo Horizonte-Minas Gerais	10
Estância-Sergipe	1
Grão-Mogol- Minas Gerais	1
Montes Claros – Minas Gerais	2
Niteroi - Rio de Janeiro	1
Salinas – Minas Gerais	2
São João Del Rei- Minas Gerais	1
São Paulo-São Paulo	1



Mapa 2: Mapa político-administrativo da região do Jequitinhonha em 1900. Fonte: Laboratório de Estudos Territoriais (LESTE) – (IGC/UFMG apud NUNES, 2001).



Mapa 3: Mapa político-administrativo da região do Jequitinhonha em 1920. Fonte: Laboratório de Estudos Territoriais (LESTE) – (IGC/UFMG apud NUNES, 2001).



Mapa 4: Mapa político-administrativo da região do Jequitinhonha em 1965. Fonte: Laboratório de Estudos Territoriais (LESTE) – (IGC/UFMG apud NUNES, 2001).

