

Dossiê para registro

**do Artesanato em Barro do Vale
do Jequitinhonha: saberes, ofício e
expressões artísticas**

em Minas Gerais

Belo Horizonte

2018



Governador do Estado de Minas Gerais

Fernando Damata Pimentel

Vice-governador do Estado de Minas Gerais

Antônio Eustáquio Andrade Ferreira

Secretário de Estado de Cultura de Minas Gerais

Angelo Osvaldo de Araújo Santos

Secretário Adjunto de Estado de Cultura de Minas Gerais

João Batista Miguel

IEPHA-MG

Presidente

Michele Abreu Arroyo

Diretora de Proteção e Memória

Françoise Jean de Oliveira Souza

Diretor de Planejamento, Gestão e Finanças

Luiz Guilherme Melo Brandão

Diretora de Conservação e Restauração

Soraia Aparecida Martins Farias

Diretor de Promoção

Fernando Pimenta Marques

FICHA TÉCNICA

Coordenação Geral do Projeto

Françoise Jean de Oliveira Souza – Iepha/MG

Coordenação da Pesquisa

Débora Raiza Carolina Rocha Silva – Iepha/MG

Pesquisa de Campo

Ana Paula Lessa Belone – Iepha/MG
Carolina Paulino Alcântara – Rede Cidade
Clarice Murta – Iepha/MG
Kelly Rabelo – Rede Cidade
Luisa Mesquita Damasceno – Rede Cidade

Textos

Carolina Paulino Alcântara – Rede Cidade
Luisa Mesquita Damasceno – Rede Cidade
Kelly Rabello – Rede Cidade

Revisão dos textos

Laura Moura Martins – Iepha/MG
Ana Paula Lessa Belone – Iepha/MG
Mariana Rabêlo Farias – Iepha/MG

Estagiários

André Vitor de Oliveira Batista – Iepha/MG
Erika Caroline Damasceno Costa – Iepha/MG

Elaboração dos Mapas

Clarice Murta Dias – Iepha/MG

Fotografias

Ana Paula Lessa Belone
Guilardo Veloso – Instituto Valemais
Vilmar Oliveira – Instituto Valemais

Produção Audiovisual

Guilardo Veloso – Instituto Valemais
Vilmar Oliveira – Instituto Valemais

Administrativo

Chico Damasceno – Instituto Valemais
Gisele Rubem – Iepha/MG

LISTA DE ABREVIATURAS

AAMN – Associação de Artesãos de Minas Novas

ALACA – Associação dos Lavradores e Artesãos de Campo Alegre

BDMG – Banco Desenvolvimento de Minas Gerais

CEART – Centro de Artesanato Mineiro

CEMIG – Companhia Energética de Minas Gerais

Codevale – Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha

COPASA – Companhia de Saneamento de Minas Gerais

CNFL – Comissão Nacional do Folclore

DAE – Departamento de Água e Esgoto

EMATER – Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural

Fecaje – Federação das Entidades Culturais e Artísticas do Vale do Jequitinhonha

Festivale – Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha

Funart – Fundação Nacional das Artes

GPCI – Gerência de Patrimônio Cultural Imaterial

IBDF – Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal

Idene – Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas

IEF – Instituto Estadual de Florestas

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Iepha/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MFB – Movimento Folclórico Brasileiro

PLAMEC – Plano de Apoio e Promoção do Menor e da Comunidade Rural no Vale do Jequitinhonha

PLANRURAL – Programa de Desenvolvimento Rural do Vale do Jequitinhonha

PNDA – Programa Nacional do Desenvolvimento do Artesanato

PRODECOM – Programa de Desenvolvimento de Comunidades

PRODEVALE – Programa de Desenvolvimento Integrado do Vale do Jequitinhonha

PUC-MG – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SEDVAN – Secretaria de Estado Extraordinária para o Desenvolvimento dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri e do Norte de Minas

SESC-MG – Serviço Social do Comércio de Minas Gerais

SESC-SP – Serviço Social do Comércio de São Paulo

SETAS – Secretaria de Estado do Trabalho, Ação Social e Desporto de Minas Gerais

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Lista de Figuras

Figura 1: Indústria Una e lítio Aratu. Da Tradição Una: no alto (objetos a-d), cerâmicas, machados comuns e rodela de fuso da Fase Piuí - MG. Abaixo (objetos e-h), temos imagens de cerâmica, adornos de ossos, concha e dente da Fase Mucuri - RJ. Embaixo, produção em pedra da Tradição Aratu-Sapucaí (RIBEIRO, Ricardo Ferreira. <i>Florestas anãs do Sertão</i> p. 85).	28
Figura 2: objetos da Tradição Aratu-Sapucaí. No alto estão representadas urnas funerárias, vaso de borda ondulada, rodela de fuso calcário e cachimbo de cerâmica em forma de fruta do jequitibá, pertencentes à Fase Aratu da Bahia. No centro, rodela de fuso de cerâmica e cachimbo tubular de Lagoa Santa, em Minas Gerais. Por último, cerâmica e machado de quartzo de Ibiá, também em Minas Gerais (RIBEIRO, Ricardo Ferreira. <i>Florestas anãs do Sertão</i> , p. 88).	29
Figura 3: Cerâmica indígena, segundo Debret. 1834.	34
Figura 4: Butija/Botija	35
Figura 5: Construção feita de adobe, Carai.	38
Figura 6: Cachoeira do Fanado, Minas Novas-MG.	38
Figura 7: Capela de São José, Minas Novas - MG. Construção do século XVIII, única do Brasil colônia com planta octogonal.	39
Figura 8: Valdete Gomes Fernandes Silva com destaque para as peças produzidas por artesãs de Cachoeira do Fanado.	47
Figura 9: Bonecas das artesãs de Campo Alegre, Turmalina-MG.	49
Figura 10: Objetos diversos expostos pelas artesãs de Campo Alegre, Turmalina-MG.	49
Figura 11: Peça de Ulisses Mendes, em referência às populações indígenas, Itinga-MG.	51
Figura 12: Mãos da artesã Maria do Carmo trabalhando o barro, Campo Buriti, Turmalina-MG.	81
Figura 13: Utensílios domésticos feitos de barro encontrados no quintal de uma residência em Campo Alegre, Turmalina.	85
Figura 14: Casa da artesã Noemisa Batista desenhada com barro, Carai.	85
Figura 15: Interior da casa da artesã Noemisa Batista, desenhada com barro, Carai.	86
Figura 16: A artesã Maria do Carmo Barbosa retirando a argila com o uso de uma enxada em um barreiro de barranco.	89
Figura 17: As diferentes camadas de um Barreiro de Barranco no Alto Jequitinhonha.	90
Figura 18: A artesã no barreiro de barranco da comunidade de Campo Buriti, Turmalina.	92
Figura 19: O artesão José Maria mostrando o “desmonte” para a equipe, comunidade Santo Amônio, Carai.	94
Figura 20: Barreiro de Várzea na comunidade de Santo Antônio, Carai.	94
Figura 21: Barreiro de Várzea na comunidade de Santo Antônio, Carai.	95
Figura 22: Pedacos de barro no quintal de uma artesã da comunidade de Pasmadinho, Itinga.	98
Figura 23: Torrões de barro, comunidade Cachoeira do Fanado, Minas Novas.	100

Figura 24: <i>Torrões de barro, comunidade Santo Antônio de Carai, Carai.</i>	100
Figura 25: <i>Gangorra no quintal da artesã Durvalina, comunidade Campo Alegre, Turmalina.</i>	101
Figura 26: <i>Durvalina manuseando a gangorra, comunidade Campo Alegre, Turmalina.</i>	102
Figura 27: <i>Barro triturado na gangorra, comunidade Campo Alegre, Turmalina.</i>	102
Figura 28: <i>A artesã sentada modelando uma peça.</i>	105
Figura 29: <i>A artesã Maria das Graças Neves trabalhando em uma peça, comunidade Pasmado, Itaobim.</i>	106
Figura 30: <i>A artesã Adília da Silva levantando um filtro por meio do repuxo - comunidade de Pasmadinho, Itinga.</i>	107
Figura 31: <i>A artesã Terezinha Gomes modelando o braço de uma boneca, comunidade Cachoeira do Fanado, Minas Novas.</i>	108
Figura 32: <i>Ulisses Mendes em processo de modelagem de uma peça, Itinga.</i>	109
Figura 33: <i>Instrumentos usados pelas artesãs durante o processo de trabalho.</i>	110
Figura 34: <i>Peças secando - comunidade de Cachoeira do Fanado, Minas Novas.</i>	111
Figura 35: <i>Peças secando, comunidade Pasmado, Itaobim.</i>	112
Figura 36: <i>Resultado final (vermelho) do óleo do toá após a queima.</i>	115
Figura 37: <i>Resultado final (branco) do óleo do barro preto após a queima.</i>	116
Figura 38: <i>Resultado final (marrom) do óleo do barro esverdeado/amarelado após a queima.</i>	116
Figura 39: <i>Resultado final (rosado) do óleo do barro marrom após a queima.</i>	117
Figura 40: <i>Resultado final (rosa) do óleo da pedra misturado ao branco após a queima.</i>	117
Figura 41: <i>Peças de distintos artesãos de Carai mostram o padrão cromático característico.</i>	118
Figura 42: <i>Peças do artesanato de Santana do Araçuaí, pintadas com o verde extraído da folha de maracujá.</i>	119
Figura 43: <i>Os pigmentos desenvolvidos por Ulisses Mendes, Itinga.</i>	120
Figura 44: <i>matérias-primas dos pigmentos desenvolvidos por Lira Marques, Araçuaí.</i>	120
Figura 45: <i>Preparação do pigmento por Maria do Carmo, comunidade Campo Buriti, Turmalina.</i>	122
Figura 46: <i>Pigmentos guardados para serem usados, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes</i>	124
Figura 47: <i>Artesã mergulhando uma peça no pigmento, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes.</i>	125
Figura 48: <i>Artesã pintando uma peça com pena de galinha, Campo Buriti, Turmalina.</i>	126
Figura 49: <i>Artesã fazendo o acabamento da peça com tinta preta, Campo Alegre, Turmalina.</i>	127
Figura 50: <i>No quintal de Zezinha, o forno de queimar cerâmica convive ao lado do forno de assar biscoitos.</i> ..	128
Figura 51: <i>Forno de Barranco, comunidade Santo Antônio, Carai.</i>	131
Figura 52: <i>Forno de Barranco em Cachoeira do Fanado, Minas Novas.</i>	131
Figura 53: <i>Forno de Barranco em Campo Alegre, Turmalina.</i>	132
Figura 54: <i>Forno de Barranco em Pasmadinho, Itinga.</i>	132
Figura 55: <i>Forno de Chão em Campo Buriti, Turmalina.</i>	133
Figura 56: <i>Forno de Chão na comunidade Ribeirão do Capivara, Carai.</i>	133
Figura 57: <i>Lenhas coletadas para a queima das peças cerâmicas, Campo Alegre, Turmalina.</i>	137
Figura 58: <i>recipientes de barro onde são colocadas as peças para a queima, Campo Alegre, Turmalina.</i>	138

Figura 59: Cacos de cerâmica em cima dos crivos do forno, Campo Alegre, Turmalina.	139
Figura 60: Parte superior do forno com os crivos, Campo Buriti, Turmalina.	139
Figura 61: Peças do artesanato em barro são, ainda hoje, vendidas no mercado de Araçuaí.	144
Figura 62: Artesanato do Vale do Jequitinhonha na edição de 2108 da Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte.	150
Figura 62: Vista das lojas da comunidade de Pasmado (2011).	153
Figura 63: Painelas prontas para serem vendidas em Pasmadinho, Itinga.	156
Figura 64: Uma das dezenas de fichas de artesãs da Baixa Quente arquivadas na Associação de Artesãos de Araçuaí.	157
Figura 65: Usos cotidianos da produção artesanal pelas famílias, comunidade Santo Antônio, Carai.	163
Figura 66: Paneleira modelando peças, comunidade Pasmado, Itaobim.	163
Figura 67: Glória e Maria com as bonecas da mãe, Izabel Mendes, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. .	165
Figura 68: Bonecas de Conceição, artesã de Campo Alegre - Turmalina.	165
Figura 69: Peça “Batizado”, de Noemisa Batista mostra as bonecas com relógio de pulso, Ribeirão do Capivara, Carai.	166
Figura 70: Conceição Gomes e, ao lado, a peça “Ciranda”, Campo Alegre, Turmalina.	167
Figura 71: Noivas de Zezinha, Campo Buriti, Turmalina.	168
Figura 72: Uma das primeiras peças “Camponesa Crucificada” feita por Ulisses Mendes, Itinga.	170
Figura 73: Peça “Casamento”, de Noemisa Batista, Ribeirão do Capivara, Carai.	170
Figura 74: Criações de Ulisses Pereira, Santo Antônio, Carai.	172
Figura 75: Peça de Margarida Pereira, filha de Ulisses Pereira, Santo Antônio, Carai.	173
Figura 76: Peças de Rosana Pereira, neta de Ulisses Pereira, Santo Antônio, Carai.	173
Figura 77: Peça “Boi Sapo”, Campo Alegre, Turmalina.	174
Figura 78: Peça de Zezinha, Campo Buriti, Turmalina.	174
Figura 79: Armazenamento da produção na casa da artesã Terezinha Gomes, Cachoeira do Fanado, Minas Novas.	182
Figura 80: A artesã Anisia Santos pintando uma peça, Campo Alegre, Turmalina.	185
Figura 81: Pintura de barro feita como decoração pela artesã Noemisa Batista, Ribeirão do Capivara, Carai. .	186
Figura 82: Maria Madalena Mendes e peças ao fundo.	192
Figura 83: A artesã Maria do Carmo Barbosa no barreiro.	205
Figura 84: Produção do artesanato em barro e as novas gerações.	207
Figura 85: O artesão Ulisses Mendes criando uma peça.	208

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Riquezas e vivências que vem da terra	20
2. AMASSANDO O BARRO: A PRODUÇÃO DE CERÂMICA NO JEQUITINHONHA	25
2.1 A cultura da cerâmica: origens que remontam aos antepassados indígenas	25
2.2 Olhares para o Vale: história local e sua relação com o artesanato em barro	37
2.3 Políticas públicas para o artesanato no século XX e a formação das associações	57
3. CRIAÇÕES DA TERRA: os modos de fazer	79
3.1 Do ver ao saber-fazer.....	79
3.2 Os modos de fazer o artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha.....	82
3.2.1 Sobre a matéria-prima e os barreiros	84
3.2.2 A preparação do barro, a modelagem, o acabamento e a secagem das peças.....	98
3.2.3 A preparação dos pigmentos.....	113
3.2.4 Os fornos e a queima.....	127
3.2.5 A comercialização do artesanato	141
4. O ARTESANATO EM BARRO COMO FORMA DE EXPRESSÃO	160
5. O OFÍCIO DE ARTESÃ.....	176
5.1 A artesã do barro no Vale do Jequitinhonha	176
5.2 A transmissão do saber.....	188
5.3 A predominância feminina e a inserção dos homens no artesanato	202
6. MOTIVAÇÃO PARA O REGISTRO	214
7. SALVAGUARDA DO ARTESANATO EM BARRO DO VALE DO JEQUITINHONHA	218
a. Propostas de Ações de Salvaguarda	221
b. Estratégias para construção/ implementação do Plano de Salvaguarda	227
8. TERMINOLOGIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL.....	230
REFERÊNCIAS	233
APÊNDICE A – DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA	238
APÊNDICE B – IPAC	269
APÊNDICE C – ENTREVISTAS	337
APÊNDICE D – DOCUMENTAÇÃO CARTOGRÁFICA	388

1. INTRODUÇÃO

O presente Dossiê de Registro é fruto dos estudos realizados sobre *o Artesanato em Barro no Vale do Jequitinhonha* com o objetivo de fundamentar o seu processo de registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Minas Gerais.

Em 2010, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - Iepha/MG iniciou uma pesquisa sobre a cerâmica produzida no Vale do Jequitinhonha, época em que os técnicos da instituição fizeram uma primeira incursão na região realizando registros audiovisuais e fotográficos nas Comunidades Cachoeira do Fanado, Coqueiro Campo e Campo Buriti, ocasião em que foi produzida uma ficha de inventário sobre o ofício das artesãs.

Em setembro de 2017, a partir de uma demanda das comunidades, trazida ao Iepha/MG, por meio do *Instituto Sociocultural Valemais*, organização que promove e apoia as tradições culturais do Vale do Jequitinhonha, se deu início ao aprofundamento do estudo sobre o artesanato da região com vistas à execução do processo de registro.

Em setembro desse ano, a Gerência de Patrimônio Imaterial do Iepha/MG produziu um cadastro virtual para identificação e mapeamento dos artesãos e artesãs da região do Jequitinhonha. O formulário *online*, intitulado *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha* foi lançado no dia 14 de setembro de 2017, durante a *1ª Feira de Artesanato de Almenara*, onde foram cadastradas 12 (doze) artesãs. Na página eletrônica do Iepha/MG, os detentores e as prefeituras do estado puderam realizar seus cadastros e, assim, contribuir para o mapeamento.

Entre 14 de setembro de 2017 e outubro de 2018, o Iepha/MG recebeu **122** cadastros de **21** municípios diferentes, com destaque para Turmalina, Minas Novas, Caraí, Ponto dos Volantes, Itinga e Araçuaí, que enviaram a maior quantidade de informações.

Em novembro do mesmo ano a Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, assinou um Termo de Fomento com o Instituto Valemais, com a finalidade de direcionar recursos para a contratação de serviço técnico especializado para a realização do estudo. O recuso foi advindo de Emenda Parlamentar da Comissão de Participação Popular da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Com isso, o Iepha/MG, estabeleceu parceria com o Instituto, visando orientar a equipe contratada para produzir a pesquisa histórico-antropológica e os registros fotográficos e audiovisuais, e acompanhar todo o trabalho de campo e de elaboração do Dossiê de Registro.

A partir disso, houve a abertura da instrução do processo de aprovada em reunião do Conselho Estadual do Patrimônio Cultural – CONEP, realizada no dia 26 de março de 2018.

Em junho de 2018 foi contratada a consultoria *Rede Cidade*, que atua na área de preservação, conservação e valorização do patrimônio cultural, e que, por sua vez, formou uma equipe composta por duas historiadoras e uma antropóloga, que empreenderam o aprofundamento das análises e a escrita deste documento sob orientação, supervisão, colaboração e apoio constante da equipe da Gerência de Patrimônio Cultural Imaterial.

Feita, portanto, a partir da conjunção de esforços de muitas pessoas, o processo de elaboração das fichas de inventários e do presente dossiê seguiu o cumprimento de algumas etapas, a saber: 1) escrita do projeto *Arte em Barro: cerâmica do Vale do Jequitinhonha*; 2) cadastramento das artesãs do vale do Jequitinhonha por meio de uma plataforma *online*, disponível no site do IEPHA;¹ 3) início da cooperação técnica entre o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG) e o Instituto Sociocultural Valemais 4) contratação dos serviços de estudos técnicos na área de história e antropologia; 5) definição do plano de trabalho entre as equipes; 6) curso de capacitação Processos de Pesquisa do Patrimônio Cultural ofertado pelo IEPHA; 6) levantamento bibliográfico e de

¹ O cadastro consiste em uma ferramenta utilizada pelo Iepha /MG para identificação e mapeamento dos bens culturais em processo de registro, especialmente nos casos em que a abrangência é extensa.

fontes sobre o bem cultural; 7) pesquisa de campo nas comunidades produtoras da cerâmica; 8) elaboração das fichas de inventário; 9) escrita do dossiê.

Para estas duas últimas fases do trabalho foi fundamental a realização de pesquisa documental (com acesso a pequenos impressos, documentos administrativos, leis e decretos), bibliográfica, iconográfica, de relatos orais, em ambientes virtuais e outras fontes para subsidiar a contextualização histórica e a identificação dos referenciais culturais e dos significados variados associados ao artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha.

Em relação às referências bibliográficas, existe um conjunto importante de textos sobre o bem cultural, no qual se destacam os estudos realizados por Lalada Dalglish, professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP-SP) e pesquisadora de Artes Visuais com estudos sobre a cerâmica do nordeste mineiro. Seu principal trabalho sobre a arte em barro na região *Noivas da Seca: a cerâmica no Vale do Jequitinhonha*,² é fruto de anos de convívio da autora com as mulheres produtoras de cerâmica do local. A estudiosa apresenta o cotidiano e a obra das artesãs, que há gerações vêm transmitindo às filhas e às netas os segredos que envolvem a produção de objetos em cerâmica.

Tendo em vista que o ofício passou por transformações ao longo do tempo, principalmente no que se refere à inserção de homens na atividade, a doutora em ciências sociais, Sônia Missagia Mattos, escreveu a tese: *Artefatos de Gênero na Arte em Barro*,³ entre outros artigos, nos quais procura pensar as relações de gênero na produção artística de peças de cerâmica em algumas comunidades de artesãos do Vale do Jequitinhonha, onde tradicionalmente apenas as mulheres praticavam esse ofício, que era transmitido de mãe para filha. Para a autora, a entrada de homens na arte do barro provocou reconfigurações nas relações de gênero que envolve a ocupação.

² DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Unesp. 2006.

³ MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de Gênero na Arte do Barro*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998; MATTOS, Sônia Missagia. *Mãos criadoras de vida: ceramistas do Vale do Jequitinhonha*. *Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, p. 187 – 207, jan./jun. 2007; MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

Segundo Juliana Pereira Ramalho,⁴ o desenvolvimento do artesanato no Vale do Jequitinhonha, principalmente em barro e madeira, a partir de aspectos socioeconômicos e culturais, é fruto das discussões sobre políticas culturais para o meio rural. Ao longo do texto, ela analisou os momentos que envolvem o ofício, tais como: a 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.

Outros estudos sobre a região, como os realizados pelo Polo de Integração da UFMG no Vale do Jequitinhonha,⁵ estão vinculados às análises sobre o nordeste mineiro com objetivo de identificar, valorizar e realizar considerações sobre a história e cultura local. Maria Pimentel Nogueira, ao lado de outros autores, organizou o livro *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*,⁶ que aborda a formação da região, as relações identitárias, as produções culturais e as transformações sociais e econômicas a partir da inserção de políticas públicas.

Além da bibliografia supracitada e de outras referências, o cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, aplicado entre setembro de 2017 e setembro de 2018 pelo Iepha-MG, serviu como importante fonte de pesquisa, uma vez que condensou um conjunto de informações sobre o bem cultural ao informar sobre: o perfil dos detentores, os municípios e localidades onde se situam; a matéria-prima; instrumentos; artefatos e técnicas utilizadas; formas de aprendizado e de transmissão de saberes; relações entre o bem cultural e questões econômicas e sociais da região do Vale do Jequitinhonha. O Iepha-MG recebeu 122 cadastros até 31 de outubro de 2018. Justifica-se, entretanto, que os dados coletados se caracterizam como uma amostragem, uma vez que muitas pessoas que exercem o ofício não realizaram o cadastramento por motivos diversos, como o desconhecimento da plataforma ou a falta de acesso à *internet*.

É importante ressaltar que o Vale do Jequitinhonha se caracteriza pela dificuldade de acesso às fontes primárias e secundárias, pois há uma profunda carência de arquivos públicos. Essa

⁴ RAMALHO, Juliana Pereira. Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010.

⁵ Em 1996, vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão (Proex), nasceu o Programa Polo de Integração da UFMG no Vale do Jequitinhonha com o objetivo de articular as iniciativas desenvolvimento regional da UFMG na região do Vale do Jequitinhonha.

⁶ NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012.

situação levou as pesquisadoras envolvidas com a elaboração do Dossiê a considerarem como fontes principais para as análises as entrevistas e os registros audiovisuais obtidos durante o trabalho de campo, realizado em agosto de 2018 nas comunidades que mantêm o ofício de artesão do barro como prática da vida social e coletiva. Só assim foi possível identificar, compreender, analisar e registrar as manifestações culturais mais significativas, bem como os discursos e representações a elas associados.

O Vale do Jequitinhonha é um território situado no nordeste do Estado de Minas Gerais, banhado pelo Rio Jequitinhonha, ocupando uma área de 79 mil km², limítrofe com o estado da Bahia, a oeste com o Norte de Minas e ao sul com os Vales do Rio Doce e Mucuri. Com uma população de aproximadamente 980 mil habitantes, sendo que mais de dois terços dela vive na zona rural. São 51 municípios que compõe a região, que estão organizados nas microrregiões Alto, Médio e Baixo Jequitinhonha, a saber: Almenara, Angelândia, Araçuaí, Aricanduva, Bandeira, Berilo, Cachoeira de Pajeú, Capelinha, Caraí, Carbonita, Chapada do Norte, Comercinho, Coronel Murta, Couto de Magalhães de Minas, Datas, Diamantina, Divisópolis, Felício dos Santos, Felisburgo, Francisco Badaró, Gouveia, Itamarandiba, Itaobim, Itinga, Jacinto, Jenipapo de Minas, Jequitinhonha, Joáima, Jordânia, José Gonçalves de Minas, Leme do Prado, Mata Verde, Medina, Minas Novas, Monte Formoso, Novo Cruzeiro, Padre Paraíso, Palmópolis, Pedra Azul, Ponto dos Volantes, Presidente Kubitschek, Rio do Prado, Rubim, Salto da Divisa, Santa Maria do Salto, Santo Antônio do Jacinto, São Gonçalo do Rio Preto, Senador Modestino Gonçalves, Turmalina, Veredinha e Virgem da Lapa.

A região enfrenta problemas comuns a quase todos os municípios citados, tais como os baixos indicadores socioeconômicos, que associam a região ao subdesenvolvimento; o esgotamento sanitário deficiente; e a seca, por exemplo, que se agrava com “a destruição da vegetação natural ocasionada por mineração e garimpo, pelas grandes áreas de plantação de eucalipto ou até mesmo pelo tradicional sistema de queima para o plantio”, utilizado pelos pequenos produtores da zona rural.⁷

⁷ SILVA, Joaquim Celso Freire. *Política públicas no Vale de Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura política regional*. São Caetano do Sul: Universidade IMES, 2005, p. 45.



Mapa 1: Vale do Jequitinhonha e suas microrregiões

Fonte: Portal Polo Jequitinhonha

Conforme pode ser verificado no mapa acima, a mesorregião é subdividida em microrregiões que acompanham a bacia hidrográfica do rio Jequitinhonha, que, dando nome a região, nasce na Serra do Espinhaço, nas cidades do Serro e Diamantina. O Alto Jequitinhonha corresponde às microrregiões de Diamantina e Capelinha; o Médio Jequitinhonha corresponde às microrregiões de Araçuaí, Pedra Azul e parte da microrregião de Capelinha; e o Baixo Jequitinhonha corresponde à microrregião de Almenara.

Para o levantamento de fontes iconográficas e orais, considerou-se que o artesanato em cerâmica do Vale do Jequitinhonha ocorre nas comunidades que são identificadas como produtoras. De acordo com o cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, 48% das pessoas envolvidas com a atividade pertencem ou vivem na microrregião de Capelinha. Em seguida, concentrando boa parte das artesãs, está Araçuaí, correspondendo a 29% do cadastro. Nas demais localidades, como em Pedra Azul, Almenara e Diamantina, cada uma recebeu indicação, respectivamente, de 6%, 4% e 3% das cadastradas.

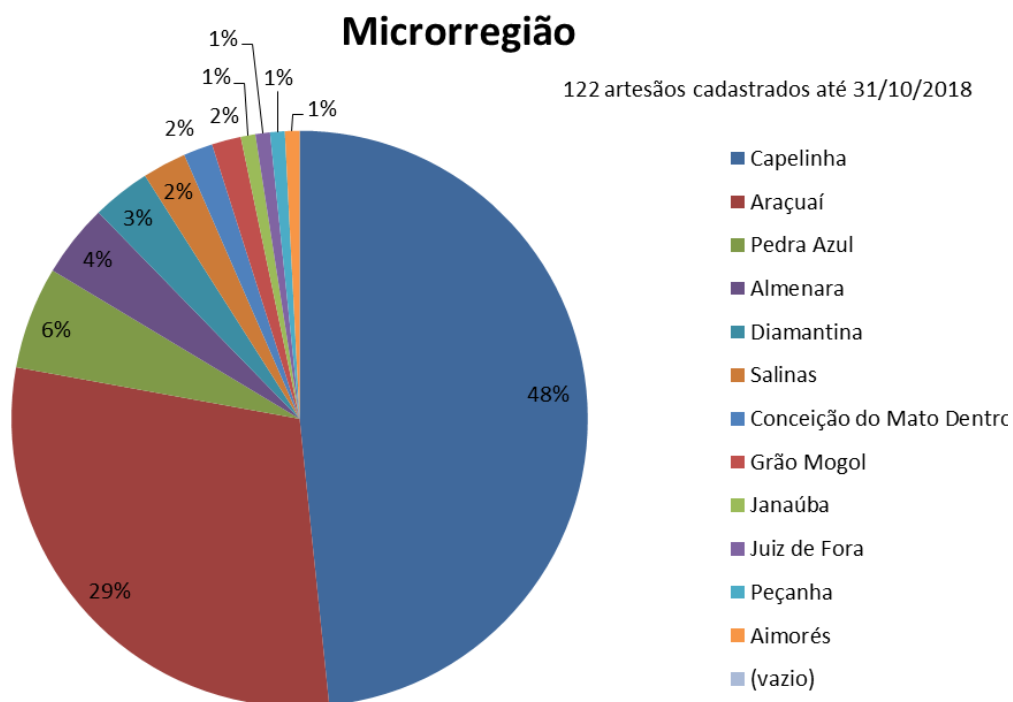


Gráfico 1: Distribuição dos cadastros recebidos por microrregião
Fonte: Acervo IEPHA/MG.

Tendo em vista o percentual de microrregiões cadastradas, foram visitadas as localidades que se concentram nas regiões do Alto e Médio Jequitinhonha: Alto Jequitinhonha – Minas Novas (município), Cachoeira do Fanado (comunidade rural de Minas Novas), Campo Buriti (comunidade rural de Turmalina) e Campo Alegre (comunidade rural de Turmalina); Médio Jequitinhonha – Carai (município), Comunidade de Santo Antônio (comunidade rural de Carai), Comunidade de Ribeirão da Capivara (comunidade rural de Carai), Araçuaí (município), Pasmadinho (comunidade rural de Araçuaí), Itinga (município), Pasmado (distrito de Itinga), Itaobim (município) e Santana do Araçuaí (distrito de Ponto dos Volantes).

Cada uma dessas comunidades apresenta características próprias, que marcam as especificidades existentes nas produções de suas peças, como, por exemplo, as tonalidades de cores, a base dos pigmentos (barro, minério e plantas), as expressões, entre outros.

Todavia, o processo de feitura que envolve o ofício é basicamente o mesmo, respeitando sempre o uso da natureza como fonte de matéria-prima.

A comunidade de Campo Buriti está localizada na zona rural do município de Turmalina, no Alto Jequitinhonha. Muitas famílias que moram na região sobrevivem da agricultura de subsistência e do artesanato. Segundo a artesã Maria do Carmo Barbosa Souza, nascida no município de Minas Novas e residente em Campo Buriti há vinte e sete anos, “a comunidade é praticamente tudo de parentes. Quem você perguntar, vai ver que tudo é parente um do outro”.⁸ Quando se mudou para Campo Buriti havia somente seis moradores. O aumento do povoamento veio principalmente em decorrência do artesanato e da fundação da Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo, que reúne, atualmente, trinta e nove mulheres que têm o ofício de artesã do barro como principal atividade de renda e de conexão com o mundo em sua volta.

Muitas artesãs que vivem em Campo Buriti aprenderam o ofício com as mulheres de Campo Alegre, comunidade vizinha e também distrito de Turmalina. As duas localidades estão interligadas por relações de parentesco e de amizades. Isso explica a proximidade estética das peças e dos usos técnicos do barro.

Segundo Durvalina Gomes Francisca, moradora de Campo Alegre, as duas comunidades eram, no passado, “só mata” e as pessoas viviam “uns distantes do outro, cada um na sua roça”.⁹ A formação da comunidade de Campo Alegre ocorreu a partir da atuação de um “moço que tinha necessidade de juntar o povo para orações e construir uma casa para ensinar o povo analfabeto”. A casinha que ele fez virou escola e “com essa escolinha formou a comunidade” que, inicialmente, contava com um cruzeiro, um campo e um córrego que ficavam “em uma fazenda que chamava alegre e tinha a risada, da alegria do povo contar casos”. Desse pequeno núcleo surgiu a comunidade de Campo Alegre, do qual muitas pessoas participaram da construção das primeiras estradas.

⁸ BARBOSA, Maria do Carmo. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

⁹ FRANCISCO, Durvalina Gomes [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

Em Campo Alegre, a maior parte das famílias vive do artesanato produzido pelas mulheres a partir do saber passado por mães e avós. As artesãs fazem objetos utilitários como vasos, potes e vasilhas de cunho mais tradicional, mas possuem grande produção de bonecas, peças de animais eoringas antropomorfas, herança da estética de origem africana.

A Comunidade de Cachoeira do Fanado pertence à zona rural do Município de Minas Novas. As famílias que vivem lá mantêm o artesanato em cerâmica dentre as principais atividades realizadas, tendo como característica a modelagem de rostos, casas e construções conhecidas na região, como as igrejas e sobrados. Muitas artesãs trabalham na roça, principalmente nas plantações de milho, feijão, mandioca, laranja, hortaliças, entre outros. Neste caso, o artesanato serve como complementação de renda para suas famílias.

A Associação dos Artesãos de Minas Novas (AAMN) foi criada nos anos 2000, com o objetivo de fortalecer e organizar a comercialização em feiras e na loja que a Secretaria de Cultura de Minas Novas mantém no prédio histórico popularmente conhecido como Sobradão.¹⁰

Localizado no Médio Jequitinhonha e na Microrregião de Araçuaí, Santana do Araçuaí é um pequeno distrito de Ponto dos Volantes, município com emancipação datada em 1995. O povoamento da região foi impulsionado com a construção do trecho da BR-116 que liga o Rio de Janeiro à Bahia, o que fez com que o distrito se tornasse um importante centro comercial ligando o Baixo e o Médio Jequitinhonha. Desde os anos 1970, o ofício ligado ao artesanato em barro constitui principal atividade e importante fonte de geração de renda para as famílias locais, que passaram a comercializar peças para consumidores externos. Santana de Araçuaí se tornou conhecida pelo ofício, devido principalmente à confecção de bonecas e pelo uso de novos pigmentos na pintura em cerâmica. Izabel Mendes Cunha teve grande influência na produção de objetos decorativos e utilitários quando levou, há cerca de sessenta anos, a técnica aprendida com a mãe.

¹⁰ Artesãos de Minas Novas. Disponível em: <http://artesaosdeminasnovas.com.br/?page_id=6>. Acesso em: 03 dez. 2018.

Em Caraí vivem 23.586 pessoas, sendo que cerca de 70% moram na zona rural (IBGE, 2018). Localizado próximo a Araçuaí, o município possui grande número de artesãs(ãos) que produzem objetos em cerâmica com destaque para os grandes mestres: Noemisa Batista dos Santos e Ulisses Pereira Chaves, que inauguraram a cerâmica figurativa na região, uma vez que até então predominava a produção de objetos utilitários, como potes, moringas e painéis.

Em Itaobim e Itinga, os distritos de Pasmado e Pasmadinho, que, pertencem aos municípios citados respectivamente, são localidades separadas apenas pela ponte sobre o córrego de Pasmado. É comum na região a produção de painéis, que são vendidos às margens da rodovia BR-327. Essa tradição confere identidade às mulheres produtoras, que são denominadas como “painelistas”.

Por último, Araçuaí, com 36.706 habitantes,¹¹ e mantém atividades culturais que marcam a realidade local, tendo como importante representante na produção artesanal Lira Marques, conhecida nacional e internacionalmente. A produção de objetos em cerâmica também era tradicionalmente desenvolvida pela comunidade da Baixa Quente, que, segundo Lira Marques, constituía uma comunidade cuja maioria das pessoas era artesãs, que tradicionalmente “faziam as peças utilitárias: pote, painel, botija vaso para plantar”.¹²

A produção artesanal desenvolvida em todas essas comunidades apresenta um alto grau de identidade com a história e com a cultura local. Por isso, é importante acrescentar que a formação do Vale do Jequitinhonha enquanto região foi pensada a partir de uma circunscrição político-administrativa e como uma área de produtos e recursos econômicos. Entretanto, ela também deve ser definida com base em seu passado histórico, a partir das memórias coletivas e da formação sociocultural que confere identidade às pessoas que vivem no local.¹³ Dessa maneira, inicia-se o texto do dossiê de forma a pensar a relação entre a tradição do artesanato em barro e o ambiente na qual a atividade é desenvolvida. A partir das considerações a seguir, será apresentada a estrutura do dossiê.

¹¹ Cf. dados do IBGE (2018).

¹² MARQUES, Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹³ VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida sempre taboa: o artesanato do Vale do Jequitinhonha e a antropologia na perspectiva da extensão universitária*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010, p. 38.

1.1 Riquezas e vivências que vem da terra

A palavra *terra* é usada pelos moradores do Vale do Jequitinhonha para se referir à localidade ou à morada de origem.¹⁴ É na sua *terra* que cada pessoa estabelece relações do dia a dia que dão sentido para a sua existência e que se configuram em multiplicidades de aspectos que estão associados à noção de identidade: o jeito de viver, as relações com os familiares e os costumes de sua comunidade, por exemplo. Existe, portanto, uma variedade de histórias de vidas de pessoas do Vale do Jequitinhonha em torno da *terra* e é sobre a materialização dessas vivências em forma de objeto cerâmico que trata este dossiê.

“A argila é o melhor que a terra tem”.¹⁵ A fala de Ulisses Mendes, artesão de Itinga, ao explicar sobre o barro que utiliza na confecção do artesanato, é o ponto inicial das análises que serão realizadas a seguir com o objetivo de pensar como as populações do Vale do Jequitinhonha estabelecem afinidades muito profundas com a *terra* em que vivem. Pois o local de morada revela riquezas, como a argila, que constitui matéria-prima para a produção artesanal que envolve as mulheres, e alguns homens, majoritariamente de origem étnica indígena e negra, que vivem em comunidades rurais do Alto e Médio Jequitinhonha e produzem objetos variados para o sustento de suas famílias.

Até os anos 1970, as artesãs produziam basicamente utilitários domésticos decorados de forma rústica, como as painéis de barro. Popularmente conhecidas como “paneleiras”, essas mulheres são reconhecidas como “mestras artesãs”¹⁶ no ofício do barro, pois, herdando a técnica e a arte do ofício dos seus antepassados, mantiveram a tradição da produção cerâmica na região, já que a necessidade de trabalho e a abundância de matéria-prima de qualidade para a modelagem de peças incentivou as primeiras produções. Com o passar dos anos, o aperfeiçoamento das técnicas, como o trato delicado da cor e, o desenvolvimento de

¹⁴ ANTUNES, Carolina.; FERRAZ, Aderlande Pereira. Dicionário do dialeto rural no Vale do Jequitinhonha - Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 225.

¹⁵ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁶ DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. *XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte, set. 2014. p.5.

temas variados possibilitaram a afirmação e divulgação do artesanato da região, fazendo com que cada peça produzida possa ser vista como representante daquela cultura e da prática social estabelecida.

Dessa maneira, pode-se dizer que o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha é oriundo do entrelaçamento da vida, natureza, cultura e arte. Pois se insere em um conjunto de tradições locais que perpassa pelos conhecimentos específicos sobre as técnicas de manuseio com o barro que vão desde a noção sobre a argila adequada, por exemplo, passando pelo forno feito manualmente a partir do barro, pela escolha da lenha usada na queima do objeto até o trabalho delicado com os pigmentos também feitos a partir dos elementos da natureza. É por tudo isso que, para muitas artesãs do Vale, o trabalho que desenvolvem deriva do contato com a natureza e é caracterizado como um processo totalmente manual que revela as tradições locais, conforme contou a artesã Durvalina Gomes Francisco, da comunidade de Campo Alegre:

Tudo é feito à mão, tudo coisa natural: barro que a gente mesmo pega, soca na gangorra, não tem nada industrial. A pintura, a roupa das bonecas, o cabelo. Uma tradição que a gente vem buscando na vivência do povo, roupa de chita, colorida, cabelo trançado. Penso que isso faz o diferencial.¹⁷

Não é à toa que Maria Lira Borges Marques, natural de Araçuaí, comenta da necessidade do olhar curioso para as coisas de sua *terra*. Para a artesã, a sua produção tem relação e ao mesmo tempo revela seus sentimentos mais íntimos que são frutos das coisas que capta da natureza, caso dos desenhos que faz dos “bichos do sertão”, que estão na sua “cabeça”, “imaginação” e no seu “coração”.¹⁸

Algo muito próximo é dito por Durvalina, que destaca a capacidade da artesã de pegar o barro e transformá-lo naquilo que lhe está reservado em suas emoções:

O barro é o barro. A gente ter aquela capacidade de pegar o barro e transformar em alguma coisa, a gente consegue agradar as pessoas com esse trabalho da gente é maravilhoso. Quando eu faço as peças, faço assim: estou fazendo para mim. Imagino assim: será que eu ia querer essa peça

¹⁷ FRANCISCO, Durvalina Gomes [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

¹⁸ MARQUES, Maria Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

assim ou assim? Eu tento fazer da melhor forma. Como se a peça fosse para mim.¹⁹

Essa relação com a terra propicia um realismo, “um senso vivo dos limites exíguos de suas ações, surgindo daí um novo tipo de sabedoria”²⁰ utilizada na luta contra as adversidades que lhes são impostas diariamente. Dessa capacidade de criar a partir dos recursos naturais em prol de sua sobrevivência, as artesãs desenvolveram capacidades técnicas e elevadas reservas de inventividade e imaginação que resulta em objetos que apresentam identidade com a história e com a cultura local.

Diante dessas considerações, o presente *Dossiê para Registro dos Saberes e Modos de Fazer o Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha* foi estruturado considerando as relações entre a formação histórica e cultural, o ambiente e lugar de morada, as tradições, a técnica desenvolvida e utilizada na produção, formas de organização coletiva, entre outras questões que são essenciais para fundamentar o registro como Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais. Por todo o texto a relação com a *terra* é evocada para se pensar o artesanato, seja enquanto local de morada, fonte de recursos naturais e de matéria-prima, seja como paisagem na qual as relações sociais se constituem.

O Dossiê inicia-se com a análise histórica a partir das origens atribuídas e documentadas sobre o artesanato feito com barro. Para isso, retoma-se o processo de ocupação do nordeste mineiro com o objetivo de dizer das tradições ceramistas desde tempos remotos. Verificou-se a existência de uma identidade cultural e geográfica que se estabeleceu em torno do barro.

A caracterização histórica no qual o bem cultural se insere perpassa principalmente pela formação sociocultural do nordeste mineiro antes e depois do processo de colonização portuguesa. Será possível perceber a existência de uma tradição local no qual há

¹⁹ FRANCISCO, Durvalina Gomes [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

²⁰ Vivo-Vale, 1997 *apud* SILVA, Joaquim Celso Freire. *Políticas públicas no Vale de Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura política regional*. São Caetano do Sul: Universidade IMES, 2005, p. 55 – 56.

predominância das atividades voltadas para o trabalho manual, para a produção agrícola e para a pecuária. Mesmo com todos os esforços voltados para a mineração, se consolidou nas áreas rurais, no entorno dos centros urbanos coloniais, núcleos familiares que sobrevivem a partir dos recursos oriundos da terra. Essa realidade torna-se majoritária a partir do declínio da extração de pedras preciosas nos séculos XVIII e XIX. Com o tempo, a expressão artística que se desenvolveu nessas comunidades se materializou também no artesanato em cerâmica.

Vale considerar que os estudos históricos sobre a região apontam que os ofícios sempre se constituíram como atividades expressivas dentre as ocupações da sociedade mineira. O Vale do Jequitinhonha não foge à regra, podendo ser caracterizada como um local em que havia artífices de vários segmentos, incluindo os que moldavam o barro. No século XIX, por exemplo, a cerâmica era uma atividade feminina e concentrava-se no ambiente rural. No início do século XX, permaneceu como ocupação entre as mulheres, que passaram a fabricar objetos utilitários, como as panelas de barro. A partir da segunda metade do século, os homens passaram a também exercer a atividade.

Nesse sentido, ainda no capítulo que trata da análise histórica, será considerada a trajetória do ofício e as transformações ocorridas ao longo do tempo, destacando os impactos causados na produção artesanal, a partir de 1970, com as ações do governo do estado para a modernização social e econômica da região. Na última parte, o destaque é dado à história das associações de artesãos.

No capítulo 3 com a análise antropológica que consiste na caracterização da arte em barro do Jequitinhonha; descrição das etapas de produção; descrição das matérias-primas, ferramentas e instrumentos; descrição das principais peças produzidas; sentidos simbólicos atribuídos ao trabalho com a terra (barro) e o fogo (forno); e considerações sobre a organização das ceramistas em torno da produção e comercialização das peças.

As análises realizadas neste capítulo levam em consideração que o artesanato em barro se constitui, antes de tudo, como uma prática corporal que transmite informações e memórias por meio de movimentos e gestos reiterados e compartilhados coletivamente. Diante dessas considerações, compreende-se que a cerâmica no Vale do Jequitinhonha reflete o modo de vida das comunidades produtoras.

A quarta parte do estudo se concentra no artesanato como forma de expressão e, o quinto capítulo, as análises são feitas em torno do ofício de artesã a partir da discussão sobre seus sentidos simbólicos; a caracterização das artesãs, tendo como base o cadastrado e os trabalhos de campo; os sentidos e significados coletivos assumidos pelo artesanato e pelos artesãos e artesãs ao longo do tempo; a predominância feminina no ofício e a participação dos homens. Apesar de esta última questão trazer o debate sobre o papel masculino no artesanato em barro, constatou-se que a atividade é exercida por uma maioria de mulheres, conforme foi dito.

Na Motivação para o Registro, é apresentada a significância cultural do bem, isto é, o valor estético, histórico, científico, cultural, social, simbólico e identitário para as gerações passadas, presentes e futuras que se apresentem incorporados no bem cultural a ser registrado. Em outras palavras, são identificadas as características do bem cultural, inerentes ou adquiridas com o tempo a partir das relações deste com os sujeitos, nos diversos contextos sociais, econômicos, políticos e culturais existentes.

Por fim, o Plano de Salvaguarda, traz as recomendações para Salvaguarda da Arte em Barro do Vale do Jequitinhonha com ações que serão aplicadas a curto, médio e longo prazo e que contemplem os eixos: Transmissão da tradição, Gestão Participativa, Apoio e Fomento e Difusão e Valorização.

1. AMASSANDO O BARRO: A PRODUÇÃO DE CERÂMICA NO JEQUITINHONHA

2.1 A cultura da cerâmica: origens que remontam aos antepassados indígenas

Com as mãos na terra, de onde germinam água e alimento, o ser humano passou a moldar a sua história, dando sentido para a sua própria existência. E foi assim, que a mistura da terra com a água ganhou significados e usos distintos para homens e mulheres que produziram manualmente objetos variados de cultura material utilizando o barro. Resistentes à ação do tempo, esses artefatos, encontrados em praticamente todos os continentes, perpassam a história da humanidade revelando técnicas, comportamentos, modos de viver, a abundância da matéria-prima e a facilidade em moldá-la.²¹

Os vestígios deixados por povos agricultores em diferentes localidades, por exemplo, indicam a manufatura de objetos artesanais em cerâmica para armazenar alimentos e água obedecendo às técnicas de extração e fabricação semelhantes.²² Figuras votivas em cerâmica com formas roliças representando mulheres grávidas, seios, nádegas grandes e outras figuras que podem ser “associadas a rituais de fertilidade” além de “peças utilitárias para fins ritualísticos foram abundantemente encontradas na América Central e do Sul, incluindo vasos com tripés em formas de seios”.²³ Objetos com características semelhantes também foram produzidos pelas sociedades pré-colombianas no México e pelas índias Karajá²⁴ de Goiás, por exemplo, o que demonstra como que padrões associados ao feminino

²¹ Só não foram encontrados vestígios da cultura ceramista nas extremidades norte e sul do continente sul americano: oeste de Cuba, Terra do Fogo, no arquipélago sul ou porção continental sul do Chile. Verificar WILLEY, 1986 *apud* DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. 2. ed. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 2008.p. 24.

²² Nos estudos arqueológicos é comumente admitida a opinião “que a olaria está ligada à agricultura por permitir a conservação em meio seco e a preparação na água de alimentos vegetais de outro modo pouco digeríveis. Na realidade a cerâmica precede a agricultura na América (sambaquis colombianos), enquanto aparece bem mais tardiamente no Velho Mundo [...]” PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992, p. 309.

²³ NICHOLSON & CONDY-COLLINS, 1979, p.85 *apud* DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 24.

²⁴ DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...*, p.25. Vale ressaltar que os modos de fazer as bonecas Karajá foram registradas pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (IPHAN). Conferir: Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bonecas_karaja.pdf>. Acesso em: 31 out. 2018.

estavam diretamente ligados às benesses provenientes da terra mesmo em sociedades que estavam espacial e culturalmente distantes uma da outra. Isso porque, além das sociedades sul-americanas, várias culturas de outras partes do mundo, são detentores de diversos mitos nos quais estão asseguradas as relações entre o elemento terra e com o feminino e a sua fertilidade, sendo o barro, portanto, oriundo de ações ou partes do corpo da mulher.²⁵

No Brasil, achados arqueológicos na região central²⁶ trazem informações acerca da cultura material e imaterial das primeiras populações que ocuparam o interior do país. Por volta de 3.500 anos atrás, iniciou-se o período cerâmico²⁷ no bioma do cerrado, que se estendeu até o início da colonização europeia. Entretanto, no contexto das expansões ultramarinas, momento que propiciou o contato entre nativos e europeus ocorreu o surgimento de um prisma cultural plural e inovador, proveniente dessa trama relações, o que transformou completamente os modos de vida dos povos indígenas que habitavam essas regiões.²⁸

No território do atual estado de Minas Gerais, por exemplo, pesquisadores constataram a existência de diversos vestígios ligados ao desenvolvimento milenar da cultura ceramista. Os achados mais antigos foram localizados na região do norte de Minas e são identificados como pertencentes aos povos da variedade “A” da Tradição Una.²⁹ Essa classificação em

²⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 23-34.

²⁶ Vasta região que inclui os estados da Bahia, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Goiás na sua quase totalidade, além de algumas áreas de São Paulo e Pernambuco. Conferir: PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 333.

²⁷ O termo período cerâmico é usado para referenciar às culturas oleiras, que deixaram sinais de produção de objetos cerâmicos em diferentes tempos e espaços. Ao lado de outros elementos culturais, como habitações, artefatos, agricultura, etc., esses vestígios constituem indícios das práticas e vivências humanas, que permitem a classificação dos vários sítios arqueológicos encontrados em distintas tradições. Ver: PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 309-310.

²⁸ RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão: o Cerrado na história de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 84-86.

²⁹ Povos da Tradição Una apresentaram uma das cerâmicas mais antigas do Brasil fora da Amazônia. Expandindo por toda região Sudeste, esses ancestrais, vinculados às tribos proto-Jê, viveram em abrigos em regiões de transição entre o cerrado e a mata. Aos poucos, foram se expandindo para o sul, adaptando ao ar livre. [...] Os grupos da Tradição Una eram portadores de vasilhames pequenos, marcados pela ausência de qualquer decoração, “formas globulares ou cônicas (que lembram eventualmente cabaças, em alguns sítios). A textura da pasta é extremamente compacta, a queima excelente, mantendo normalmente um núcleo reduzido.

tradições leva em consideração os padrões de assentamentos e as diferenças culturais e de técnicas utilizadas para confeccionar artefatos.³⁰ Neste caso, a Tradição Una refere-se, entre outras coisas, às formas de se produzir objetos cerâmicos.

Esses povos ocuparam a região de Goiás e Minas Gerais, introduziram o uso da cerâmica e de outros objetos, como cabaças decoradas, fios e faixas de tecidos, e de uma agricultura mais desenvolvida.³¹ Segundo o arqueólogo André Prous, essa “variedade corresponde à ‘zona nuclear’ a partir da qual a tradição ter-se-ia espalhado”.³² Caso dos povos da variedade “B”, que “ocupam uma posição periférica em relação ao grupo ‘A’, do qual poderiam ser oriundos”. Os primeiros sítios da variedade “B” estão localizados em Minas Gerais (na região Sudoeste do estado, divisa com o estado de São Paulo), no estado do Espírito Santo e, sobretudo, no estado do Rio de Janeiro.³³

Também são encontrados vestígios arqueológicos no território mineiro que remetem à Tradição Aratu-Sapucai,³⁴ cujas populações, produtoras de objetos em cerâmica, ocuparam a região que vai desde a parte central do estado, partindo aproximadamente de Belo Horizonte, indo até o Mato Grosso, passando pelo norte de São Paulo.³⁵

A cor das paredes é muito variável, geralmente cinza (por vezes, preta polida) ou marrom-escuro”. Ver: PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 336 e 345.

³⁰ PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 59.

³¹ RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão...* p. 84-91.

³² PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 333.

³³ PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 338.

³⁴ A Tradição Aratu é atribuída aos grupos da “cultura das urnas simples, que não apresentam relações com as antigas ocupações ceramistas de grutas ou abrigos tipo Una”. Possuindo traços arqueológicos semelhantes, sítios dessa tradição foram encontrados principalmente na região Nordeste, Centro Oeste e Sudeste do Brasil. Respeitando as diferenças regionais, a Tradição Aratu é denominada em Minas Gerais a partir da variação Sapucaí, “caracterizada pela presença de vasos grandes com cacos muito espessos, incluindo urnas funerárias globulares e não piriformes com mais de um metro de diâmetro do bojo; ao lado desses recipientes enormes, aparecem vasos pequenos, de paredes finas e ‘bases perfuradas’, ou seja, vestígios prováveis de ‘cuscuzeiros’; os cachimbos tubulares são encontrados com alguma frequência nas coleções particulares. Estas formas, pouco numerosas, são geralmente deixadas sem decoração. No entanto, a fase Sapucaí mostra, por vezes, banho vermelho que pode ser aplicado em qualquer tipo de recipiente”. Ver: PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 350-351.

³⁵ PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 350.

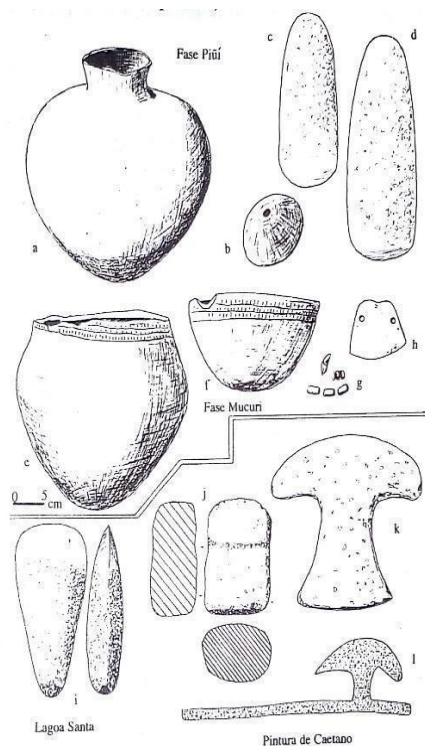


Figura 1: Indústria Una e Lítio Aratu. Da Tradição Una: no alto (objetos a-d), cerâmicas, machados comuns e rodela de fuso da Fase Piuí - MG. Abaixo (objetos e-h), temos imagens de cerâmica, adornos de ossos, concha e dente da Fase Mucuri - RJ. Embaixo, produção em pedra da Tradição Aratu-Sapucai (RIBEIRO, Ricardo Ferreira. Florestas anãs do Sertão p. 85).

Fonte: PROUS, André. Arqueologia brasileira... p. 339.

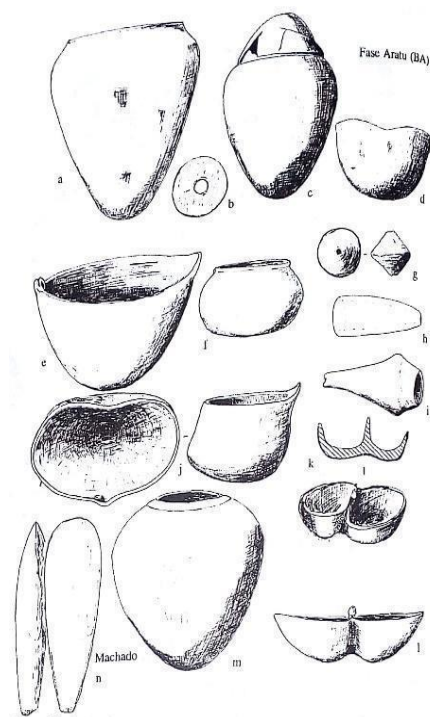


Figura 2: objetos da Tradição Aratu-Sapucai. No alto estão representadas urnas funerárias, vaso de borda ondulada, rodela de fuso calcário e cachimbo de cerâmica em forma de fruta do jequitibá, pertencentes à Fase Aratu da Bahia. No centro, rodela de fuso de cerâmica e cachimbo tubular de Lagoa Santa, em Minas Gerais. Por último, cerâmica e machado de quartzo de Ibiá, também em Minas Gerais (RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão*, p. 88).

Fonte: PROUS, André. *Arqueologia brasileira...* p. 348.

De acordo com o pesquisador Ricardo Ferreira Ribeiro, a partir desses estudos é possível traçar uma relação entre as tradições mencionadas, especialmente a Una, com a forma de adaptação ao cerrado adotadas por esses povos e, posteriormente, pelas populações indígenas. Para o autor, existe uma identidade entre o conjunto cultural e o bioma do cerrado, predominante em grande parte do território mineiro. Essa retentiva na produção de utensílios em cerâmica, por exemplo, permaneceu nas práticas de grupos indígenas de origem do tronco Linguístico Macro-Jê,³⁶ que ainda ocupam a região do cerrado em Minas Gerais. Dessa forma, Ricardo Ribeiro aponta que:

³⁶ Segundo Ricardo Ribeiro, “a etnografia divide os povos indígenas brasileiros em grandes troncos linguísticos: Tupi, Macro-Jê, Arwak, Karib, Pano e outros. O Tronco Macro-jê está dividido em dez famílias, que, por sua vez, estão divididos em diversas línguas, que subdividem em vários dialetos”. Cf: RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão...* p. 97.

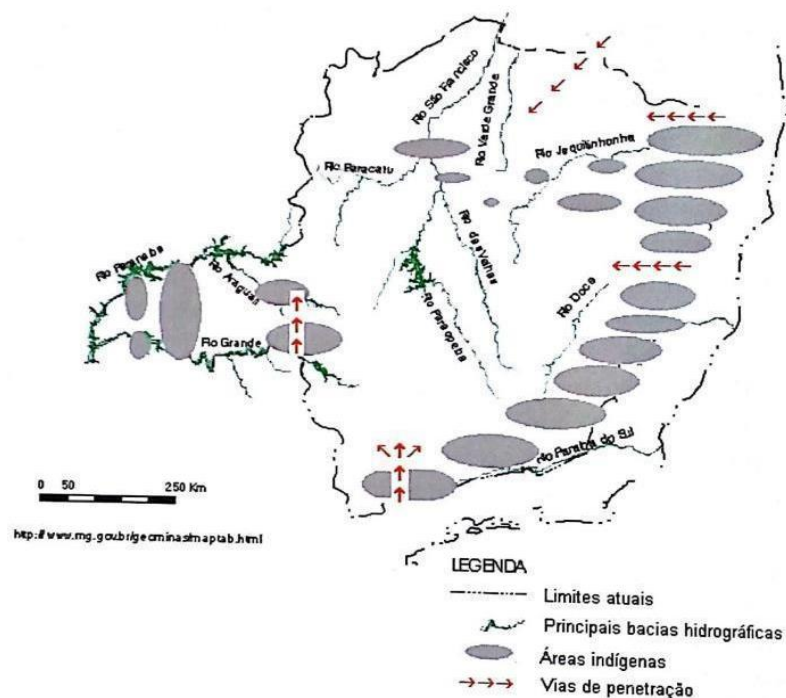
Uma identidade cultural e geográfica entre as tradições e fases do período cerâmico e os grupos indígenas já encontrados pelos colonizadores europeus. Essa identidade pode ser fruto deste longo processo de convivência dessas tradições culturais com o Cerrado e a Caatinga, conforme se tentou ressaltar [...].³⁷

Segundo o autor, pouco se sabe sobre as populações nativas descendentes desses primeiros habitantes que viveram na porção entre o norte e o oeste de Minas Gerais. Essa lacuna na história indígena mineira deve-se provavelmente ao fato dos povos da região do Alto São Francisco, Triângulo Mineiro, Alto Jequitinhonha, Norte e Noroeste de Minas terem sido aniquilados com a chegada dos colonizadores portugueses interessados em: riquezas minerais, na captura de indígenas para escravizar e de terras para constituir fazendas para criação de gado. Durante esse processo, muitos nativos fugiram em direção a Goiás e Mato Grosso ou passaram a viver juntos às populações sertanejas, restando ainda hoje alguns poucos aldeamentos. Em relação às regiões dos vales do Rio Doce e Mucuri, Zona da Mata e Baixo Jequitinhonha, que permaneceram fechadas à abertura de novos caminhos e núcleos de colonização durante o século XVIII, sendo, entretanto, alvos de ocupação mais recente e de estudos de viajantes do século XIX, conformando um conjunto denso de informações sobre os povos locais, constituindo, atualmente, o principal acervo etnográfico sobre os nativos dessas regiões.³⁸

O mapa a seguir destaca a provável distribuição dos grupos indígenas e vias de penetração dos bandeirantes e sertanistas em Minas Gerais, durante o século XVII:

³⁷ RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão...* p. 92.

³⁸ RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão...* p. 95-96.



Mapa 1: Provável distribuição dos grupos indígenas e vias de penetração de bandeirantes e sertanistas em Minas Gerais, século XVII.

Fonte: VENÂNCIO, Renato Pinto. Antes de Minas: fronteiras coloniais e populações indígenas. In: RESENDE, Maria Efigenia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 96.

Entre os colonizadores portugueses, era comumente relatada a dificuldade de acesso às regiões do interior ou sertões da colônia por conta da natureza bravia e da presença das populações indígenas, que resistiram à colonização europeia. Esse processo de colonização, que se iniciou no litoral da América portuguesa e foi se interiorizando, fez com que muitas comunidades migrassem se afastando do avanço europeu. “Nelson de Senna (1937) e Oiliam José (1965) apontam a presença de tribos tupis, durante os séculos XVI e XVII, que teriam chegado à região vindas do litoral”.³⁹ Entretanto, predominam vestígios de grupos incluídos

³⁹ “Ainda que sejam pouco significativos, é possível encontrar sinais arqueológicos da presença da cultura Tupi-guarani no Vale do Araguaia, no Triângulo Mineiro, e de “cerâmica, designada como fase Cochá, na área do Vale do São Francisco, no Norte de Minas”. Os povos Tupi-guarani pertencem ao tronco linguístico Tupi e, sendo da família Tupi-Guarani, estavam presentes no Brasil no litoral carioca e maranhense”. Cf.: RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão...* p. 107.

no tronco linguístico Macro-Jê, “apontados como os principais habitantes do Cerrado no período pré-colonial”.⁴⁰

O uso do barro com a finalidade de construção de utensílios pode ser notada em outras regiões de Minas Gerais, por exemplo, no Norte de Minas. A fabricação de vasilhame de barro entre os povos Xakriabá remete ao surgimento da cerâmica entre esses antigos habitantes do bioma Cerrado. Segundo Ricardo Ferreira Ribeiro,

É possível que essa tradição ceramista possua tal origem longínqua e que os conhecimentos sobre as técnicas de fabricação também sejam muito antigas, começando da escolha da argila a ser empregada que pode ser de duas cores, usadas decorativamente [...]. A delicadeza do trabalho exige um material de qualidade, capaz de resistir ao processo de queima [...]. Também o forno para a queima das vasilhas é escavado na própria terra [...] E da mesma forma, até a lenha usada na queima é parte de um conhecimento específico.⁴¹

Essa relação entre ambiente e as tradições culturais na confecção de objetos cerâmicos tem ligação com a abundância e a variedade de argila apropriada para este fim, tanto que era um fator determinante na escolha do local de moradia das comunidades indígenas brasileiras de cultura oleira.⁴² Para estarem certos das propriedades do barro, os grupos nativos da América do Sul, por exemplo, testavam as argilas para determinar a sua qualidade, faziam isso “através do tato, volando o barro entre os dedos, ou através do paladar [...] mastigam-no para constatar a ausência de areia”, uma vez que a presença de “grãos grossos na pasta resulta em uma cerâmica quebradiça e de má qualidade”.⁴³

Além da propriedade da matéria-prima, cada população nativa desenvolveu um tipo de trabalho com o barro. Entre as classificações propostas, que determinam se a cerâmica é pintada, decorada ou não, dois são os tipos básicos encontrados no Brasil: sem decoração e

⁴⁰ RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão...* p. 97.

⁴¹ RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Sertão, lugar desertado: o Cerrado na cultura de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 272-273.

⁴² DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha...* p. 27.

⁴³ LIMA, 1986 *apud* DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 27.

com pintura simples.⁴⁴ Este último tipo de cerâmica, também denominada de tosca, é constituída por forma simples, sem decoração e sem uso da pintura com o barro líquido. Modelagens desse tipo foram encontradas “principalmente na grande região interiorana do leste do Brasil, estendendo-se para oeste, incluindo, portanto, a região do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais”.⁴⁵

Várias populações pertencentes ao grupo Macro-Jê, genericamente chamado de *Botocudos* pelos colonizadores portugueses além dos Maxacali, Macuni, Nakerene e Tupinikim habitavam a região do atual Vale do Jequitinhonha. Utilizando o barro esses povos produziam cerâmica tosca, as formas eram simples e pouco variadas, como pequenos potes globulares, tigelas para alimentos, pratos rasos, imitações de formas muito simples de frutas e grandes jarras para armazenamento de água.⁴⁶

Já no século XIX, o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853)⁴⁷ escreveu relatos sobre o costume dos indígenas da região que hoje compreende o Vale de Jequitinhonha de fabricar cerâmicas, utilizando-as para armazenar, cozinhar e servir alimentos. Ele citou os índios Macuni, habitantes da aldeia do Alto dos Bois,⁴⁸ onde as mulheres elaboravam vasos em barros de tamanhos variados, que, indo ao fogo, tinha um resultado muito bem feito. Segundo a pesquisadora Sônia Mattos, Saint-Hilaire observou que “tanto os vasos elaborados pelas índias Macuni quanto aqueles elaborados pelas índias Malali tinham a mesma forma – a de uma esfera um pouco deprimida”.⁴⁹

⁴⁴ Tipos de classificação em relação à cerâmica produzida: Cerâmica tosca, sem decoração; Cerâmica Plástica ou Pintado Simples; Cerâmica Plástica ou Pintado Avançado; Cerâmica Plástica ou Pintado controlado (WILLEY, 1986 *apud* DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 25.

⁴⁵ DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 25.

⁴⁶ WILLEY, 1986 *apud* DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 75.

⁴⁷ Auguste de Saint-Hilaire chegou ao Brasil, em 1816, permanecendo até 1822. Neste período empreendeu quatro viagens pelo Império: esteve no Rio de Janeiro, Espírito Santo, Goiás, São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e, principalmente, em Minas Gerais, província na qual realizou três viagens. Em seus relatos, encontram-se aspectos da geografia, história, economia e cultura dos locais por onde passou. Ver: KURY, Lorelai. Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar. *Intellèctus Revista Eletrônica*, ano II, n.1, 2003. Disponível em: <http://www.intellectus.uerj.br/Textos/Ano2n1/Texto%20%20%20Lorelai%Kury.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2010; LIMA, Maria Emília Amarante Torres. *As caminhadas de Auguste de Saint-Hilaire: pelo Brasil e Paraguai*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 166.

⁴⁸ Localizada no atual município de Angelândia, no Alto Jequitinhonha.

⁴⁹ MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016, p. 48.

A bibliografia destaca que os Maxacali, por exemplo, produziam majoritariamente cerâmica utilitária, que era usada no preparo de alimentos e em algumas cerimônias religiosas. Os utensílios eram simples ou lisos, sem o uso de “decoreção plástica e nem pintura ou engobo.”⁵⁰ As superfícies externas e internas são apenas alisadas (nunca são polidas) com o emprego concha de molusco... e/ou sabugo de milho”.⁵¹

É possível inferir que a forma tradicional do modo de fazer a cerâmica entre os povos indígenas brasileiros de cultura oleira pouco mudou com o tempo. As peças continuaram simples, sendo empregadas para consumo próprio, entretanto, nos séculos passados, acredita-se que podem ter sido feitas pequenas adaptações para o uso dos colonizadores, como a inclusão de tampas e alças nas formas.⁵²



Figura 3: Cerâmica indígena, segundo Debret. 1834.

Fonte: DEBRET *apud* RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão: o Cerrado na história de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 163.

No entanto, os portugueses consumiam produtos importados, como porcelana chinesa, azulejos e louçaria europeia. Durante o período colonial e imperial, o comércio de peças em

⁵⁰ “Engobe é o nome genérico para suspensão finas, com altas porcentagens de argila, utilizadas para pintar, decorar ou revestir peças em cerâmicas. Quando muito finas e obtidas exclusivamente por levitação das próprias argilas, essas suspensões levam o nome de terra *sigillata*, um nome dado pelos romanos que utilizavam. No Vale do Jequitinhonha, as terras *sigillatas* foram redescobertas e são usadas com maestria e recebem os nomes locais da água de barro, óleo, tauá, etc.” GODOY, 2003 *apud* DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 43.

⁵¹ ALVES, 1992 *apud* DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 76.

⁵² DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 77.

cerâmica era voltado principalmente para decoração das casas das elites urbanas e rurais. Essa tendência nos usos de objetos cerâmicos refletiu na proliferação de olarias de louças domésticas, ao longo do século XVIII, por todo o território. Em Minas Gerais, existiram olarias em “Mariana, Prados, Congonhas do Campo, Arraial de Ouro Branco e em Ouro Preto, sendo esta olaria a última a desaparecer no final do século passado”.⁵³

Apesar da expansão dessas oficinas, as pequenas comunidades ceramistas, afastadas dos grandes centros comerciais, continuaram a produzir objetos práticos para consumo próprio, simples e sem decoração. Atualmente o universo das peças utilitárias produzidas por artesãos (ãos) do Vale do Jequitinhonha é proveniente de técnicas utilizadas pelos indígenas, que fabricavam “fogareiros, panelas,oringas e potes bojudos⁵⁴ para água”.⁵⁵

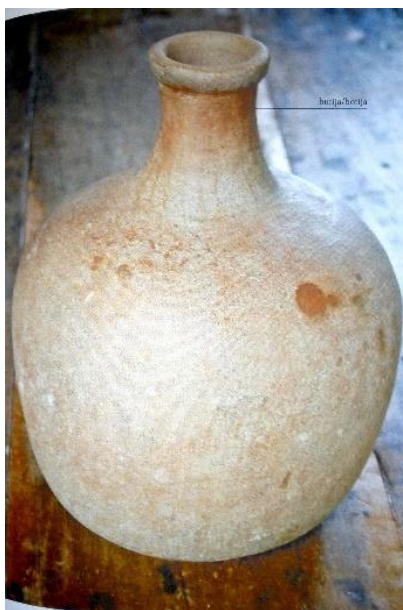


Figura 4: Butija/Botija.

Fonte: ANTUNES, Carolina; FERRAZ, Aderlande Pereira. *Dicionário do dialeto rural no Vale do Jequitinhonha – Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 59

⁵³ BARDI, 1980 *apud* DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 77

⁵⁴ Segundo Carolina Antunes, que pesquisou durante vinte e cinco anos o dialeto rural do Vale do Jequitinhonha, é muito comum as pessoas se referirem a esses vasos cilíndricos, de boca estreita, gargalo curto e pequena asa, como “butijinha”. Serve para guardar e conservar fria a água a ser bebida. Ver: ANTUNES, Carolina.; FERRAZ, Aderlande Pereira. *Dicionário do dialeto rural no Vale do Jequitinhonha - Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 58.

⁵⁵ DALGLISH, Geralda. *Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha*. XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, p. 2339- 2351, set. 2014, p. 2343.

As comunidades artesãs do Vale do Jequitinhonha atribuem aos indígenas às origens desse tipo de trabalho, conforme indicou os artesãos Andréia Pereira de Andrade e Ulisses Mendes, respectivamente:

Pela história que minha avó conta, vieram dos índios, da vó, da mãe dela que fazia os utilitários para uso no cotidiano, e cozinhar mesmo, panela, os potes para guardar água. Então, era com os índios que eu acho que veio isso. Era o que eles usavam em casa que vendiam ou então trocavam por comida, era as vasilhas de barro, os potes.⁵⁶

Esse forno mesmo, esse forno aberto à lenha, que ele tem a boca por cima aberta, onde a gente coloca as peças ele é totalmente indígena. É o melhor forno que tem. A maior parte dos fornos aqui é tudo assim, boca aberta. Esse era o forno dos índios. Aí depois desenvolveram esse forno que tem um teto em cima que coloca forno sai a chaminé do lado, eu não concordo com esse tipo de forno. Então esse é o forno indígena, ele é mais simples para trabalhar e tem uma energia mais positiva. Pelo menos isso ai dos índios a gente está seguindo, né? A técnica deles.⁵⁷

A partir dos relatos obtidos no campo realizado em agosto de 2018 e das pesquisas efetuadas, ficou perceptível que a manutenção dessas tradições entre as populações nativas influenciou a produção do artesanato local, como foi exemplificado na fala de Ulisses Mendes, que destacou a herança das técnicas indígenas na fabricação do forno.

Todavia, considerando que a formação sociocultural do Vale do Jequitinhonha é diversa, cabe uma análise do processo histórico de desenvolvimento da região a partir dos agentes colonizadores e outros grupos étnicos que também influenciaram nos processos e na estética da cerâmica local.

⁵⁶ ANDRADE, Andreia Pereira. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

⁵⁷ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

2.2 Olhares para o Vale: história local e sua relação com o artesanato em barro

Ao percorrer os caminhos do Vale, adentrando na zona rural e nas cidades muitas vezes por estradas de terra, vão sendo reveladas as diferentes paisagens e vivências das comunidades formadas ao longo do tempo a partir das riquezas da terra. Essas paisagens atreladas às distintas manifestações culturais, como o artesanato, confirmam a diversidade na formação histórica e social, especialmente em torno das populações que foram se firmando no local, sobretudo a partir da agricultura, da criação de animais e dos usos das riquezas naturais, como a exploração mineral, por exemplo. As imagens a seguir retratam esse cenário com moradias revestidas de adobe ⁵⁸ e barro, sobrados ⁵⁹ e outras edificações erguidas durante o período colonial.

⁵⁸ “Adobe é uma mistura de argila, areia, água e outros componentes naturais que é utilizado na confecção de tijolos crus”. O seu uso como matéria-prima é muito antigo, remonta mais de dez mil anos. No Brasil, o uso do adobe chegou com a colonização portuguesa, mas os indígenas já utilizavam técnicas parecidas, como pau-a-pique. Era comum nas edificações erguidas no interior do Brasil, no século XVI, o uso de adobe. A partir do século XIX, com a industrialização, a técnica artesanal para produção de moradias perdeu espaço, entretanto seu uso tem sido retomado recentemente como alternativa barata e sustentável. VENDRAMI, Júlia May. Construção sustentável com adobe. Programa de Educação Tutorial do Curso de Engenharia Civil · UFSC, 31 de março de 2015. Disponível em: <<http://pet.ecv.ufsc.br/2015/03/construcao-sustentavel-com-adobe/>> Acesso em: 16 nov. 2018.

⁵⁹ Na cultura do Vale do Jequitinhonha, a palavra sobrado em referência aos edifícios do período colonial que tem dois ou três pavimentos. Conferir: ANTUNES, Carolina.; FERRAZ, Aderlande Pereira. *Dicionário do dialeto rural no Vale do Jequitinhonha - Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 218.



Figura 5: Construção feita de adobe, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 6: Cachoeira do Fanado, Minas Novas-MG.
FONTE: Acervo Iepha/MG



Figura 7: Capela de São José, Minas Novas - MG. Construção do século XVIII, única do Brasil colônia com planta octogonal.⁶⁰

FONTE: Acervo Iepha/MG

A formação do Vale do Jequitinhonha iniciou-se com os diferentes povos indígenas que habitavam a bacia do Rio Jequitinhonha, o que explica a origem do nome do rio e, conseqüentemente, da região: “Jequi” refere-se a uma armação usada pelos índios para pegar peixe e “tinhonha” quer dizer rio largo.⁶¹ A bibliografia também interpreta que “onha” significa peixe e a junção das palavras “Jequi” e “onha” deu origem à expressão “Jequi tem onha”, isto é, cheio de peixe.⁶²

O contato entre as populações nativas e os europeus ocorreu com o avanço da colonização sobre o noroeste mineiro, ainda no século XVI, a partir das expedições de Spinosa-Navarro, em 1553 e 1554 e, de Sebastião Fernandes Tourinho, em 1573. Na primeira campanha, Spinosa-Navarro acompanhou o curso do rio, chegando à Serra do Espinhaço, na região das

⁶⁰SENAC. Minas Novas – Capela São José. *Descubra Minas*. Disponível em <http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoAtrativoDetalhe.aspx?cod_destino=172&cod_atrativo=4338>. Acesso em: 15 out. 2018.

⁶¹Fisiografia e Recursos Naturais (Vale do Jequitinhonha). Fonte: Plano Diretor de Recursos Hídricos para os Vales do Jequitinhonha e do Prado (PLANVALE). R7 - Relatório do Plano Diretor - Volume 1 - Síntese; Julho, 1996.

⁶²DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 59.

atuais cidades do Serro, Diamantina e Minas Novas. Foi o início dos primeiros núcleos de povoamento da localidade. Depois, outros colonizadores percorreram caminhos da Bahia e do Espírito Santo para chegar ao nordeste mineiro, impulsionados pela expansão das fazendas de criação de gado. Porém, no final do século XVI, com a descoberta das primeiras minas de ouro em Vila Rica, atual Ouro Preto e Vila do Carmo, atualmente cidade de Mariana, fez com que as passagens no entorno do Rio Jequitinhonha fossem abandonadas até o início do século XIX,⁶³ com exceção da cabeceira, localizado no atual Alto Jequitinhonha, onde foram encontradas pedras preciosas.

Os primeiros registros históricos indicam a descoberta do ouro em Minas Gerais no ano de 1693, sendo que o ápice da produção aurífera foi atingido entre os anos de 1697 e 1704. O descobrimento aurífero na então Capitania de São Paulo e Minas de Ouro⁶⁴ atraiu grande número de pessoas oriundas das mais diversas localidades da colônia e de territórios ultramarinos, o que fez da capitania de Minas Gerais o centro econômico da colônia, com rápido crescimento populacional, ocasionando a formação dos primeiros núcleos de povoação, que conseqüentemente intensificaram a atividade mineradora levando ao processo de ocupação e formação do território do atual estado de Minas Gerais.⁶⁵

Procurando controlar a exploração dos metais preciosos a fim de evitar as ações de contrabandistas e assegurar seus lucros, a Coroa Portuguesa nomeou Dom Lourenço de Almeida como governador das Minas Gerais e estabeleceu um aparato administrativo, judiciário e militar para impor ordem à região.⁶⁶ O estabelecimento das comarcas: Vila Rica, com sede em Vila Rica; Rio das Velhas, com sede em Vila Real de Nossa Senhora da

⁶³ MORENO, César. *A Colonização e o Povoamento do Baixo Jequitinhonha no século XIX: A guerra contra os índios*. Belo Horizonte: Canoa das Letras, 2011. Coleção Testemunho Jequitinhonha, p. 35-40.

⁶⁴ Como consequência da Revolta de Vila Rica ou Revolta de Felipe dos Santos, ocorrida em 1720, a autonomia administrativa das Minas ficou evidente, fazendo com que, em 12 de setembro desse ano, D. João V desmembrasse a então Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, instituindo a capitania de Minas Gerais e a capitania de São Paulo.

⁶⁵ RESENDE, Maria Efigênia Lage de Resende. Itinerários e interditos na territorialização das Geraes. In: RESENDE, Maria Efigenia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 29.

⁶⁶ MORAES, Fernanda Borges. De arraiais, vilas e caminhos: a rede urbana das Minas Gerais. In: RESENDE, Maria Efigenia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 55-87, p.76.

Conceição do Sabará; e Rio das Mortes, com sede em São João del Rei cumpriam objetivo de interiorizar a justiça em áreas que constituíam populosos enclaves mineradores.⁶⁷

Seguindo esse mesmo objetivo de controlar o que se saía das minas, no nordeste da Capitania, na região do Rio Jequitinhonha, foi criada mais uma Comarca: Serro Frio, com sede em Vila do Príncipe, em 1720. Os primeiros diamantes foram encontrados nas proximidades do arraial do Tejuco, atual cidade de Diamantina, onde foi estabelecida, em 1734, a Demarcação Diamantina, também chamado de Distrito Diamantino.⁶⁸ Foi designado ao arraial do Tejuco o papel de sede, tanto do distrito como da intendência, dependendo, porém, administrativamente da Câmara e da Ouvidoria da Vila do Príncipe, atual cidade do Serro, ainda que a população tejudana fosse maior.⁶⁹ Essa rede de cidades, que compunha a Demarcação Diamantina e que estava sob tutela do Estado português, ocupou uma posição geográfica importante para o escoamento das riquezas minerais para a Europa.

Ao passo que muitos lugares, no nordeste de Minas Gerais, permaneceram controlados por povos indígenas, nos arredores dos núcleos mineradores, no Médio Jequitinhonha, as povoações locais se dedicaram à pecuária e à agricultura de subsistência para suprir as necessidades dos moradores dos centros urbanos.⁷⁰ Por outro lado, o norte da bacia do Rio Jequitinhonha estava “inserido em trocas socioeconômicas com parte da bacia do São Francisco e com o sul do estado da Bahia”.⁷¹ Nesses lugares, os canoieiros exerceram a função de transportadores de mercadorias, informações, notícias e saberes. Já “as tropas se constituíram, então, no mecanismo que articulava a bacia, produzindo trocas, contatos, entre diferentes localidades”. De todo modo, apesar desses agentes transportadores de mercadorias e informações, a região do Vale do Jequitinhonha estava marcada pela

⁶⁷ MORAES, Fernanda Borges. De arraiais, vilas e caminhos... p. 78.

⁶⁸ “Tratava-se, inicialmente, de um quadrilátero em torno do arraial do Tejuco”, mas “incluía outros arraiais e povoados como Gouveia, Milho Verde, São Gonçalo, Chapada, Rio Manso, Picada e Pé do Morro; esse poderia ter seu contorno alterado para englobar outras regiões onde fossem realizadas novas descobertas.” FURTADO, Júnia Ferreira. O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 309.

⁶⁹ FURTADO, Júnia Ferreira. O Distrito dos Diamantes... p. 309; 316.

⁷⁰ PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O Artesão da Memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Editora PUC MINAS, 1996.

⁷¹ SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012.p. 32.

fragmentação ocasionada pela dificuldade de locomoção e contatos entre lugares distantes.⁷²

O declínio na extração do ouro e diamantes, ainda no século XVIII, fez com que a população do Alto Jequitinhonha migrasse para as regiões do Médio e Baixo Jequitinhonha. No início do século XIX, foram instalados postos militares subindo e descendo o rio para fiscalizar o contrabando de pedras e metais preciosos e “civilizar” os indígenas que, com a ocupação de suas terras, foram forçados a migrar”.⁷³ Nesse processo, garimpeiros, africanos escravizados e mestiços estabeleceram-se às margens do rio, juntamente com os índios, tanto com os já aldeados quanto com os que haviam perdido seus territórios, onde passaram a viver de pequenas atividades, “como o comércio de peles de animais e a coleta de poaia⁷⁴ e de plantas medicinais”.⁷⁵

Enquanto isso, Minas Novas destacava-se com produção de algodão, que aumentou no transcorrer do século XIX em decorrência do incentivo dado pela Corte Portuguesa, que estava no Brasil desde 1808, já que até a instalação da Corte no Rio de Janeiro não era permitido o estabelecimento de indústrias na colônia. A população local assistiu à iniciativa de industrialização ligada ao setor têxtil, com a construção da Fábrica de Tecidos do Biribiri, inaugurada em 1876, pelo Bispo de Diamantina: Dom João Antônio Felício dos Santos e sua família. A fábrica se destacou como importante indústria têxtil de Diamantina, durante o período em que esteve em funcionamento, até o ano de 1975.

No século XX, é possível verificar que a população do Vale do Jequitinhonha ainda manteve relações comerciais com a Bahia, principalmente, com a zona cacaeira.⁷⁶ A partir de 1910, com o declínio na navegação do Rio Jequitinhonha, a economia regional passou a centrar-se

⁷² SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha... p. 31.

⁷³ MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha... p. 47.

⁷⁴ Poaia (*Cephaelis ipecacuanha*) é originária das Américas, utilizada na medicina popular desde o século XVII, popular entre os índios tupis e jesuítas para alívio de tosse. Atualmente está quase extinta. Disponível em <<https://www.coisasdaroca.com/plantas-medicinais/poaia.html>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

⁷⁵ MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha... p. 47.

⁷⁶ A microrregião de Ilhéus-Itabuna, na Bahia, é conhecida como Região Cacaeira.

na “pecuária de corte, muito embora a cana, o algodão, alguns cereais e café também fossem produzidos e vendidos”.⁷⁷

Nesse período o Vale do Jequitinhonha integrava a porção norte do estado, compartilhava um histórico de carência e falta de investimentos públicos. A elite local, centrada em representantes políticos e na imprensa, requereu a atenção dos governos estadual e federal exigindo melhoramentos viários, que vieram a ser inaugurados nas décadas seguintes.⁷⁸ Ao longo do século XX, parte da expansão da rede urbana se deu em direção a Teófilo Otoni. Por outro lado, a produção de cacau na Bahia movimentou a região de Araçuaí, Jequitinhonha, Pedra Azul e Salto da Divisa.

No decorrer dos anos, os fazendeiros da região se dedicaram aos rebanhos e à produção agrícola. Os pequenos produtores, se organizando em torno da lavoura, estabeleceram com as “fazendas existentes um conjunto de diferentes relações de produção e de acesso à terra”.⁷⁹ Ao empregarem-se como “camaradas” nessas propriedades, recebiam por diárias ou empreitadas, complementando suas rendas.

Os trabalhadores independentes dedicavam, por sua vez, a policultura diretamente em suas terras com o auxílio dos familiares ou de camarada pago, no sistema de dia trocado. “Para esses pequenos produtores rurais, a unidade econômica básica é a família, inserida em um grupo de vizinhança de ajuda mútua, na qual ainda pesam os laços de parentesco e compadrio”.⁸⁰ Dessa forma, para a Sônia Mattos, nesse espaço dedicado à agricultura familiar, surgiu e se consolidou uma capacidade criativa entre homens e mulheres que se expressam na poesia, nas músicas, nas histórias e que se materializam em uma variedade de produções artesanais.

O artesanato no Vale do Jequitinhonha, dentre as suas mais diversas manifestações, como a olaria, a tecelagem, os bordados, as rendas, os objetos em couro ou talhados em madeira, os

⁷⁷ MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001, p. 47.

⁷⁸ Conferir: GOODWIN JÚNIOR, James William. *Cidades de papel: imprensa, progresso e tradição: Diamantina e Juiz de Fora, MG (1884-1914)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015; MARTINS, Marcos Lobato. *Breviário de Diamantina: uma história do garimpo de diamantes em Minas Gerais (século XIX)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014; SOUZA, José Moreira de. *Cidade: momentos e processos. Serro e Diamantina na formação do norte mineiro no século XIX*. São Paulo: Marco Zero, 1993.

⁷⁹ MATTOS, Sônia Missagia. *Para D. Izabel Mendes da Cunha...* p. 47.

⁸⁰ MATTOS, Sônia Missagia. *Para D. Izabel Mendes da Cunha...* p. 47.

traçados com fibras vegetais, entre outros, têm papel fundamental dentre as atividades realizadas pela população, possibilitando garantia de renda por meio da produção de objetos de adorno, utensílios e instrumentos usados no dia a dia.

Antes de adentrar no mundo do artesanato no Vale do Jequitinhonha, é válido considerar que os ofícios manuais em seu conjunto compuseram as principais formas de subsistência da população em Minas Gerais. Em análise realizada sobre as ocupações da sociedade mineira no início do século XIX, o historiador Marcelo Magalhães Godoy afirma que “as atividades manuais e mecânicas eram a base da sobrevivência dos indivíduos de um quarto das unidades da Província de Minas Gerais”.⁸¹ Essa população era constituída, fundamentalmente, de livres brancos e mestiços,⁸² africanos escravizados e criolos.⁸³

O recenseamento realizado entre 1831 e 1832, usado por Marcelo Godoy, corresponde a uma das principais fontes históricas para indicar a natureza do universo social, econômico e demográfico dos artífices da Província de Minas Gerais durante os oitocentos. É válido ressaltar que os ofícios manuais e mecânicos eram executados de forma a atender especialmente a demanda interna da Província. Tradicionalmente os ofícios eram ocupação típica de indivíduos livres, sendo que dois terços dos artífices eram mestiços e criolos. Agregando a participação feminina nesse segmento superava 50% da população, quando essa análise se volta para o setor escravizado da população, esta diferença é ainda mais significativa, contabilizando mais que o dobro desse segmento. Desse modo, “depreende-se que os ofícios, ao menos quando agregados, eram ocupação tipicamente feminina. As mulheres artífices somavam 28% da população feminina de Minas Gerais, os homens não

⁸¹GODOY, Marcelo Magalhães. *Uma Província Artesã: o universo social, econômico e demográfico dos artífices da Minas do oitocentos*. Anais do XII Encontro Nacional da Associação brasileira de estudos populacionais. ABEP Belo Horizonte: Cedeplar/UFMG, 2000. p. 7. Disponível em <<http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/download/1040/1005>>. Acesso em: 18 out. 2018.

⁸² Marcelo Godoy refere-se como mestiças pessoas filhas de brancos com negros ou criolos. GODOY, Marcelo Magalhães. *Uma Província Artesã...* p. 6.

⁸³ Crioulo: refere-se ao escravizado “nascido na casa do seu proprietário; termo também utilizado para se referir ao cativo nascido no Brasil”. BOTELHO, Angela Vianna; REIS, Liana Maria. *Dicionário Histórico do Brasil: Colônia e Império*. 6. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p.59.

chegavam a 7%”.⁸⁴ Godoy destaca ainda a existência da agropecuária e dos ofícios manuais concomitantemente nos espaços rurais mineiros, com proeminência para os ofícios da madeira, da cerâmica e das fibras, ainda que o número de artífices fosse maior nos ambientes urbanos.

Algo muito próximo ocorria no Vale do Jequitinhonha, uma vez que nos centros urbanos voltados para a mineração, formou-se uma sociedade hierarquizada composta por uma grande camada de escravizados, seguida de pessoas livres e pobres, geralmente pardos, enquanto que no topo da pirâmide social, encontrava-se uma pequena porcentagem de brancos – em sua maioria portugueses – e que ocupavam cargos administrativos na região.⁸⁵ Nesses locais, prevalecia uma estrutura ocupacional complexa, que relacionava os trabalhos manuais e atividades dedicadas à mineração. Nos arredores das áreas mineradoras e voltadas para a produção autônoma, surgiram, por sua vez, comunidades familiares descendentes de colonos e escravizados, que, juntamente aos indígenas ou mantendo contatos significativos com estes, viviam dos ofícios manuais e da agropecuária de subsistência. Na região de Minas Novas⁸⁶, por exemplo, o número de pessoas envolvidas nos ofícios era menor do que nas áreas mais centrais, no entanto certas atividades se destacavam com a participação majoritária da população miscigenada e feminina. É o caso da ocupação com a cerâmica, das paneleiras, dos telheiros e dos oleiros.

Sendo assim, os trabalhos com a agricultura, pecuária e as atividades artesanais sempre fizeram parte da vida das artesãs do barro do Vale do Jequitinhonha, já que os homens se dedicavam tradicionalmente à extração dos recursos minerais. Com o esgotamento das jazidas de minérios, eles estavam envolvidos nos trabalhos em madeira, metais, couro e em edificações, que, no conjunto dos ofícios típicos da realidade mineira do período colonial e imperial, eram ocupações quase que exclusivamente masculinas em boa parte das regiões

⁸⁴ GODOY, Marcelo Magalhães. *Uma Província Artesã...* p. 3

⁸⁵ PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O Artesão da Memória no Vale do Jequitinhonha...* p. 15-16.

⁸⁶ No século XIX, a província de Minas Gerais estava dividida em regiões, sendo que Minas Novas abarcava boa parte do que entendemos hoje por Vale do Jequitinhonha. Ver mapa: GODOY, Marcelo Magalhães; SILVA, Leonardo Viana da. As artes manuais e mecânicas na província de Minas Gerais: um perfil demográfico de artífices e oficiais. *Anais do X Encontro Nacional de Estudos Populacionais*, vol. 3, Belo Horizonte: ABEP, 1996, p. 1828.

da província.⁸⁷

O início do século XX é marcado pela ausência de pesquisas de cunho etnográfico sobre a produção em cerâmica do Vale. Mas a bibliografia aponta que, até a década de 1970, as mulheres se dedicavam às atividades de fabricação de utilitários em cerâmica, como potes, panelas, figuras de animais para presépios que se destinavam ao consumo interno.⁸⁸ Elas também organizavam as atividades de casa, acompanhavam o dia a dia dos filhos e preparavam as refeições diárias. Após os anos 1970, houve o desenvolvimento da produção artesanal em função de ações desenvolvidas pelo governo estadual, o que possibilitou o aumento do número de ceramistas entre a população do campo. Tudo isso coincidiu com a necessidade da população rural de buscar alternativas de trabalho frente às mudanças climáticas nas últimas cinco décadas que ocasionaram longos períodos de estiagens e, conseqüentemente, a falta de trabalho na agricultura. Para muitas artesãs, “a escassez de chuvas e as extensas plantações de eucaliptos, cultivadas na região a partir de 1970, para alimentar de carvão as siderúrgicas, ‘chuparam’ as águas que serviam às pequenas plantações familiares”.⁸⁹

Nessa época, foi criado um distrito florestal nos municípios de Turmalina/MG e Minas Novas/MG, onde a vegetação nativa foi derrubada e substituída por extensas plantações monocultoras de eucalipto para produção de carvão vegetal destinado às siderúrgicas presentes em Minas Gerais. Esse projeto representou os ideais desenvolvimentistas que tiveram como discurso principal integrar o Vale do Jequitinhonha ao projeto de industrialização do Brasil. Conseqüentemente, “o fornecimento de energia para a indústria siderúrgica significou para as comunidades tradicionais da região o rompimento do seu

⁸⁷ Ver tabela 30 – Distribuição da população por sexo – regiões – Minas Gerais 1831/32. In: GODOY, Marcelo Magalhães. *Uma Província Artesã: o universo social, econômico e demográfico dos artífices da Minas do oitocentos*. Anais do XII Encontro Nacional da Associação brasileira de estudos populacionais. ABEP Belo Horizonte: Cedeplar/UFMG, 2000. p. 23.

Disponível em: <<http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/download/1040/1005>>. Acesso em: 18 out. 2018.

⁸⁸ DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 77.

⁸⁹ DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 61.

modo de vida com conseqüências até hoje observadas”.⁹⁰ Conseqüentemente, a produção da cerâmica passou a ser forma alternativa de geração de renda para as mulheres, uma vez que os homens foram trabalhar nos centros urbanos fora do Vale do Jequitinhonha.

Dessa forma, na luta contra as adversidades e na busca por melhores condições de vida, as paneleiras, nome popularmente dado às mulheres que faziam utilitários e as panelas de barro, assumiram o protagonismo como mães de famílias que garantiam o sustento de suas casas a partir do artesanato em barro. Valdete Gomes Fernandes Silva, artesã de Cachoeira do Fanado, comenta que a sua mãe fazia panelas e potes e que a sua avó criou toda a família fazendo utilitários com o barro.⁹¹



Figura 8: Valdete Gomes Fernandes Silva com destaque para as peças produzidas por artesãs de Cachoeira do Fanado.
Fonte: Acervo Iepha/MG

⁹⁰ FARIA, Gilberto Florêncio. Artesanato e resistência: forma(s) de expressão da cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. Desafios à Democracia, Desenvolvimento e Bens Comuns. *VI Congresso em Desenvolvimento Social*. Agosto de 2018. p. 5-6. Disponível em: <
http://congressods.com.br/anais_sexto/ARTIGOS_GT01/ARTESANATO%20E%20RESISTENCIA%20FORMAS%20DE%20EXPRESSAO%20DA%20CER%3%82MICA%20POPULAR%20DO%20VALE%20DO%20JEQUITINHONHA.pdf
>. Acesso em: 20 nov. 2018.

⁹¹ FERNANDES, Valdete Gomes. [16 de agosto de 2018]. Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas. Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

O trabalho com a argila diz respeito a um saber que envolve as mulheres, mães e avós que mantêm vivos os conhecimentos herdados dos grupos que ocuparam a região, uma vez que as populações nativas, as escravizadas e seus descendentes permaneceram nos arredores dos locais onde viviam anteriormente, dando origem a população do Vale do Jequitinhonha. Dessa maneira, a tessitura cultural da região é composta por traços marcantes desses povos que ocuparam a localidade. Sendo assim, esse *Vale de argila*, cotidianamente vivo, traz à memória dos habitantes as tradições e os conhecimentos passados de geração a geração, revelando a formação social, cenas do cotidiano, saberes, imaginários e crenças que se tornam evidentes nos aspectos étnicos e estéticos da cerâmica da localidade.

Segundo Lalada Dalglish, a cor e a estética usadas na decoração das peças em cerâmica nas regiões de Campo Alegre e Coqueiro Campo são de origem portuguesa, já Caraí tem grande influência negra africana. As sobancelhas e os tons de pele das bonecas produzidas em Campo Alegre, por exemplo, se aproximam das características físicas das artesãs e de outras mulheres do Vale do Jequitinhonha. A influência hispânica é percebida nas cores, como destaca a autora:

O colorido da cerâmica do Vale do Jequitinhonha é o colorido latino-americano de tradição hispano-barroca – mulheres de sobancelhas espessas, o uso de cores fortes com decoração de flores e pássaros. As flores enfeitando os vestidos de bonecas, as galinhas d'angola, a figura do galo e do boi, a simbologia da pomba, a cerâmica de três bojos, tudo isto vem da presença hispânica nas Américas.⁹²

⁹² DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca...* p. 197.



Figura 9: Bonecas das artesãs de Campo Alegre, Turmalina-MG.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 10: Objetos diversos expostos pelas artesãs de Campo Alegre, Turmalina -MG.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Lira Marques, artesã de Araçuaí, fala sobre as influências indígenas e negras na região ao recordar-se que iniciou o seu trabalho fazendo rosto de pessoas “que quando não era negro, era índio”. Ela confirma essa diversidade cultural e étnica presente na sociedade local a partir da característica física das pessoas da região: “[...] a gente tem na família

descendência indígena, e aqui no Vale a gente vê isso muito forte, muito traço indígena, alguns puxam mais para o indígena e outros puxam mais para o negro”. Ela comenta ainda que sua mãe “sempre falava do negro, sobre a discriminação contra o negro”.⁹³ Sobre os momentos em que esteve sentada na rua para ouvir histórias quando menina ou nas pesquisas que fez ao longo da vida, Lira menciona que sempre apareciam narrativas sobre os escravizados e a escravidão.

Sentindo-se na obrigação de manter viva a memória dos povos nativos da região, Ulisses Mendes, artesão de Itinga, também explana acerca das referências socioculturais da arte em barro:

Aqui a região eram Botocudos aquela máscara ali. Mas na verdade de vez em quando eu lembro que acabou as aldeias daqui, os botocudos, de vez em quando eu sinto a obrigação de fazer. Para que as pessoas lembrem que isso aqui já foi dos índios, já foi aldeia dos índios. [...] e a gente está esquecendo disso. Esse morro aqui onde fica Itinga, era uma aldeia de Botocudos. O pessoal chegou, correu com os índios e tomaram as terras e ninguém mais se lembra. De vez em quando eu faço uns índios para lembrar.⁹⁴

⁹³ MARQUES, Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

⁹⁴ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 11: Peça de Ulisses Mendes, em referência às populações indígenas, Itinga-MG.

Fonte: Acervo Iepha/MG

É recorrente, entre as imagens associadas ao Vale do Jequitinhonha, a ideia do sofrimento, seja pelas populações nativas colonizadas e resistentes ao processo de submissão, ou pelas pessoas negras escravizadas no passado, conforme destacaram os artesãos Lira Marques e Ulisses Mendes. O histórico de carências nos investimentos do setor público também é um fator presente nas discussões acerca do desenvolvimento da região.

Em relação à questão dos investimentos públicos, durante todo o século XX, as lideranças políticas e/ou culturais das cidades do Vale do Jequitinhonha lutaram contra as desigualdades históricas presentes na formação de Minas Gerais. Uma vez que predominaram os discursos e ações das elites políticas e econômicas da região centro-sul do estado, que buscavam a modernização para suas regiões e excluindo o norte do estado do debate. Sendo assim, as regiões Sul e Zona da Mata mantiveram certa consciência da centralidade, deixando em evidência no imaginário local a construção histórica do estado a partir de dois pólos opostos: a região das *Minas* – em referência à sociedade que se formou

nos núcleos urbanos em torno da mineração, estando sua população mais próxima ao que se entendia por *civilização* – e os *Gerais* – que fazia alusão à sociedade organizada a partir da criação da pecuária nos sertões, principalmente na porção norte do estado, que era constantemente associada ao atraso, à tradição e ao jeito de viver refratários à mudança.⁹⁵

Essa interpretação sobre a constituição de Minas Gerais leva em consideração o pensamento social que toma os termos sertão e litoral para revelar os contrastes, esquecimentos e desigualdades na formação do Brasil. No período colonial, litoral delimitava o espaço conhecido e dominado pelo colonizador. *Sertão* era a sua antítese: oposto da civilização, local da barbárie, área vasta e ocupada pelo *outro* de cultura e modos de vida que muitas vezes ignoravam as leis e costumes metropolitanos. Durante o século XIX, a dualidade sertão/litoral continuou a reforçar a posição de superioridade e de centralidade da sociedade litorânea, que marginalizava as regiões interioranas. Com a instauração da República, em 1889, a noção de sertão se reconfigurou, passando a conformar também o que se entendia por identidade brasileira.⁹⁶

Ao longo do século XX, os projetos de modernização empreendidos para os estados partiam dos centros de poder político e simbólico localizados especialmente na porção centro-sul do Brasil, que buscava “direcionar os rumos políticos do país, tendo em vista seu potencial civilizador”.⁹⁷ Para isso, defendiam a tese da necessidade de incorporar o norte e nordeste, adjetivados como atrasados, mestiços, bárbaros, indolentes e inertes, aos projetos de desenvolvimento da nação.⁹⁸ Ainda em 1941, os estudos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), criado em 1938 com o objetivo de conhecer, diagnosticar e mapear as

⁹⁵ FARIA, Maria Auxiliadora de. *Política da gleba: as classes conservadoras mineiras; discurso e prática na primeira república*. 1992. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

⁹⁶ Sobre esse assunto ver: AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995, p. 145-151. SOUZA, Candice Vidal e. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: UFG, 1997. LIMA, Nísia Verônica Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. 2. ed., aumentada. São Paulo: HUCITEC, 2013.

⁹⁷ SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012, p. 26.

⁹⁸ SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha... p. 25.

diferenças socioespaciais do território brasileiro, já apontavam zonas fisiográficas ⁹⁹ de Minas Gerais com base em critérios socioeconômicos. Foram apresentadas pela primeira vez, as microrregiões do “Alto Jequitinhonha”, do “Médio Jequitinhonha” e do “Baixo Médio Jequitinhonha”. Desse modo, “o estado de Minas Gerais viveu, a partir da década de 1950, a intensificação de seu processo de integração e modernização”, uma vez que, no olhar dos dirigentes políticos, entre os mineiros “vivia um povo pobre”, “a paisagem era desoladora, isolada em regiões ilhadas”.¹⁰⁰

Contudo, a incorporação do sertão mineiro aos projetos políticos do estado ocorreu de fato em 1964 com a criação da Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (Codevale) “como autarquia de âmbito estadual, inspirada na Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), agência do governo federal que buscava solucionar os problemas socioeconômicos da região”.¹⁰¹ Desse modo, o Vale do Jequitinhonha foi instituído como região geográfica para atuação do governo no enfrentamento dos baixos indicadores socioeconômicos, que associavam a região ao subdesenvolvimento. Em 1973, um estudo de regionalização, produzido pela Fundação João Pinheiro, instituída em 1969, definitivamente colocou o Vale como uma das regiões para fins de planejamento de Minas Gerais.¹⁰²

O Vale do Jequitinhonha – ligado ao atraso, inserido, em parte, no semiárido nordestino brasileiro e recebendo a valoração de sertão – se configurava a partir da identidade de “Vale de Miséria”.¹⁰³ Conforme destaca Matheus Servilha, em análise sobre a formação do Vale do Jequitinhonha a partir das referências identitárias,

Trata-se de uma região ‘inventada’ a partir da ‘descoberta’ de sua pobreza e,

⁹⁹ “Geografia física: descrição dos aspectos ou fenômenos naturais; representação ou detalhamento da natureza (vegetação, recursos hídricos e relevo) ou dos produtos naturais”. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/fisiografia/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

¹⁰⁰ PENNA, João Camilo *apud* SERVILHA, Matheus de Moraes. *Vale do Jequitinhonha...* p. 26 e 35.

¹⁰¹ VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida sempre taboa: o artesanato do Vale do Jequitinhonha e a antropologia na perspectiva da extensão universitária*. 2010. 232 f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010, p. 170.

¹⁰² SERVILHA, Matheus de Moraes. *Vale do Jequitinhonha...* p. 38.

¹⁰³ RAMALHO, Juliana Pereira. *Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha*. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010. p. 34; MARTINS, Tadeu. *Geraes: uma história do Jequitinhonha*, 2012, p. 148-149.

concomitantemente, do discurso de sua superação, produzido e articulado, em especial, pelo Estado. Discursava-se sobre o fim da pobreza regional, mas não sobre o modelo socioespacial produtor de tais condições.¹⁰⁴

O artesão Ulisses Mendes comenta sobre as dificuldades impostas às populações do Vale do Jequitinhonha ao lembrar da enchente que ocorreu em Itinga, em 1979. Segundo o artesão, depois de chover por quarenta dias, o Rio Jequitinhonha transbordou atingindo a casa de centenas de pessoas, que perderam tudo. Ele recorda que confiava no governo, pois acreditava que as autoridades dariam moradia nova a todos:

De onde eu tirei essa ideia que o rio desmanchava a casa velha e que o governo ia dar uma casa nova para o povo? Onde eu sabia disso? Ninguém me falou disso. E eu falava para o povo, não fica triste não porque daqui a algum tempo, todo mundo vai ter casa nova. O rio veio para te dar uma casa nova.¹⁰⁵

Ulisses Mendes tem uma grande produção de objetos que foram moldados com o objetivo de valorizar o modo de vida local, recuperando e apreciando o discurso sertanejo. Pode-se dizer que, com o tempo, algumas peças feitas por ele e outras artesãs ceramistas ganharam novas representações estéticas a partir da releitura do Vale do Jequitinhonha. De certa maneira, as situações ou imagens ruins associadas à região provocaram reações contrárias em artesãs, artistas, intelectuais e políticos, que se mobilizaram em prol da superação das marcas “pejorativas” de sertão. Para isso, procuraram dizer sobre aquilo que consideram próprio da região, buscando a sua valorização cultural. Ou, mesmo que fosse para dizer sobre o cotidiano local e suas adversidades, seriam os próprios moradores do Vale os seus porta-vozes.

Exemplo disso foi o *Jornal Geraes*,¹⁰⁶ fundado em março de 1978 e publicado até julho de 1985. Foi um veículo de comunicação que assumiu o papel de denúncia da realidade

¹⁰⁴ SERVILHA, Matheus de Moraes. *Vale do Jequitinhonha...* p. 39.

¹⁰⁵ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁰⁶ Sobre o Jornal Geraes conferir: MARTINS, Tadeu. *Geraes: uma história do Jequitinhonha*, 2012; DOULA, Sheila Maria; RAMALHO, Juliana Pereira. O Jequitinhonha nas páginas do jornal Geraes: cultura e territorialidade. *Contemporâneos. Revista de Artes e Humanidades*. n. 4, mai-out 2009. Disponível em: <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n4/pdf/geraes.pdf>>. Acesso em: 15 jul.2018.

socioeconômica da região do Vale. Tadeu Martins, um dos fundadores do impresso, juntamente com Aurélio Silby e José Alberto, também naturais do nordeste de Minas, falaram da vontade de “fundar alguma organização capaz de contribuir para o desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha”, tradicionalmente conhecido como “Vale da Miséria, Vale da Fome ou Vale do Marcha a Ré”. Os três estudantes vislumbravam melhorar a comunicação entre as cidades da região, uma vez que perceberam que esse seria um passo necessário para que se estabelecesse “instituições populares organizadas, como associações e sindicatos, e a reforçar o trabalho das poucas que já existiam, como alguns Sindicatos de Trabalhadores Rurais e a Associação dos Artesãos de Araçuaí”.¹⁰⁷

Com o nome inspirado no álbum *Geraes* de Milton Nascimento, lançado em 1976, o jornal era, aos olhos de seus fundadores, uma via alternativa de informação que deveria servir para mostrar aos moradores das cidades do Vale suas riquezas, incentivando a organização de seu povo e a sua luta por melhores condições de vida.¹⁰⁸

Segundo a análise de Tadeu Martins, um dos fundadores do impresso, o jornal ajudou a criar identidade para o Vale do Jequitinhonha a partir da colaboração de cento e oitenta pessoas, entre militantes e cidadãos de todos os municípios da região. Enfrentando perseguições de um regime autoritário e repressivo, visto que o período de existência do jornal se deu durante a Ditadura Militar, o *Geraes* ajudou a formar sindicatos, associações de classe, como a de artesãos e entidades culturais. Além de realizar inúmeros encontros de artistas locais, fundando, por exemplo, o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha (FestiVale), em 1980, que possibilitou o surgimento de novas lideranças e de artistas, divulgando uma imagem do “Vale de Cultura”.¹⁰⁹ Os editores do impresso também organizaram feiras de artesanato, concursos de poesia, de contos e festas de munícipes ausentes nas cidades da região. Dessa forma, o Vale do Jequitinhonha desenvolveu uma forte produção sociocultural que mostra a “situação de um povo e sua constante busca por melhores condições de vida. A arte popular parece ser o emblema maior da resistência social, e nela, um destaque especial para o artesanato”.¹¹⁰

¹⁰⁷ MARTINS, Tadeu. *Geraes: uma história do Jequitinhonha*, 2012, p. 148-149.

¹⁰⁸ MARTINS, Tadeu. *Geraes: uma história do Jequitinhonha*, 2012, p. 151.

¹⁰⁹ MARTINS, Tadeu. *Geraes: uma história do Jequitinhonha*, 2012, p. 151-157.

¹¹⁰ SILVA, Joaquim Celso Freire. *Política públicas no Vale de Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura*



A partir dessa perspectiva, que trata da cultura popular no Vale do Jequitinhonha como um movimento de resistência e busca por melhores condições de vida, as análises a seguir indicarão a organização de políticas públicas para o artesanato no Vale do Jequitinhonha, as redes de produção e divulgação do trabalho local. Esses aspectos são fundamentais para compreensão dos impactos que as ações do estado causaram na vida das pessoas do lugar e a soluções encontradas por parte das artesãs, que passaram a se organizar a fim de resistir às diferentes adversidades.

2.3 Políticas públicas para o artesanato no século XX e a formação das associações

Desde o final do século XIX, a cultura popular esteve presente no pensamento de intelectuais, folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas preocupados com os elementos constitutivos da identidade brasileira. Ao popular, por vezes, era atribuído diferentes adjetivos que, indo do “retrógrado” e “atrasado” ao “singular” e “símbolo da nacionalidade”, expressavam as contradições do pensamento do período, demonstrando o desejo pela modernidade e, ao mesmo tempo, a manutenção das tradições. Na Europa e no Brasil, a produção cultural popular serviu para formar as novas nações “resgatando a identidade do passado e os sentimentos populares frente ao cosmopolitismo liberal do período”.¹¹¹

Nos anos 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, o folclore e os folcloristas ganharam expressão nacional, momento em que deram destaque positivo para a miscigenação e as manifestações populares relacionando-as ao que se queria divulgar como próprio de uma ideia de “identidade nacional”. Dessa forma, buscando apropriar e manipular símbolos nacionais como instrumento de mobilização e sustentação política, os governos dos anos 1930 – e das décadas seguintes – oficializaram “as imagens reconhecidamente populares às identidades nacionais e à legitimidade de seus governos”,¹¹² utilizando a cultura popular por meio dos ideais de pureza e autenticidade.

O ano de 1946 deu início ao processo de valorização da cultura popular no mundo, especialmente pensando o seu valor econômico. A partir da criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), estabeleceu-se as diretrizes para a promoção e salvaguarda do folclore, entendido como parte integrante do legado cultural de uma nação. Dessa forma, atendendo a essa orientação internacional, estabeleceu-se no Brasil a Comissão Nacional do Folclore (CNFL), em 1947, iniciando os estudos da cultura popular como ferramenta para a melhoria sociopolítica e econômica do

¹¹¹ ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: Abreu, Martha e Soihet, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003, p. 4.

¹¹² ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias... p. 3.

país. Ou seja, a CNFL iniciou um processo de ressignificação dos sentidos conferidos às tradições populares.

Em 1958, instalou-se a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura, como resultado da iniciativa de valorização e promoção da área folclórica. Assim sendo, entre 1947 e 1964, a mobilização em torno do folclore deu origem ao Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) e, em 1976, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) incorporou as atividades realizadas até então instaurando um Instituto Nacional do Folclore.¹¹³

Em meio a todas essas questões, a partir dos anos 1950, começou-se a se estabelecer a distinção conceitual entre folclore e cultura popular. Segundo o pesquisador Gilmar Rocha, nos planos governamentais, a partir do projeto desenvolvimentista da nação, o folclore passou a adquirir um sentido negativo como “uma expressão de atraso cultural”.¹¹⁴ Nesse momento, o discurso científico e artístico se apropriou do termo “Cultura Popular” em detrimento da palavra “Folclore”.

Quase como resposta ao movimento de mobilização de elementos populares por parte de instituições governamentais, os grupos políticos de esquerda, principalmente da década de 1960, passaram a incorporar a cultura popular à luta de classe, assumindo “um sentido de resistência de classe, ou, inversamente, de referência a uma suposta necessidade dos oprimidos a uma consciência mais crítica, que precisava ser despertada”.¹¹⁵

É pertinente observar que, “paradoxalmente, a politização do conceito de cultura popular acentua a distinção com o folclore ao mesmo tempo disputa com ele a ‘aura’ da autenticidade.” Afinal, para Gilmar Rocha, os intelectuais que focaram nos estudos sobre

¹¹³ Ver: BRASIL. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. *CNFCP*. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1>. Acesso em: 09 out. 2018.

¹¹⁴ ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações*. v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009, p. 223-224

¹¹⁵ ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias... p. 3.

cultura popular também “se imbuíram de uma ‘Missão’ e um ‘Projeto’ na construção da Cultura Nacional”,¹¹⁶ estabelecendo estreita relação política com o conceito de identidade.

Por mais que sejam inúmeras as análises em torno desses dois conceitos, fato foi que, durante a década de 1970, foram discutidas intensamente as possibilidades de conciliar o patrimônio cultural com o desenvolvimento econômico do Brasil. Isto é, a cultura popular foi-se tornando uma espécie de ferramenta para a melhoria sociopolítica e econômica do país. Por exemplo, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que iniciou suas atividades em 1975, se mantendo por meio de convênios que lhe subsidiaram até 1979, quando foi fundido com o IPHAN, ampliava a discussão acerca dos bens que representavam a cultura brasileira ao produzir referências sobre as produções populares para que pudessem ser utilizadas no planejamento econômico e social.

Segundo Luísa de Cavalcanti Azeredo Ferreira, em estudo sobre a cultura popular no período da Ditadura Militar, as políticas públicas durante a década de 1970 podem ser consideradas como medidas de “mão única”, isto é, autoritárias, uma vez que foram decididas pelo Estado que determinava o que era colocado em ação, quais práticas culturais deveriam ser exercidas e consumidas pela população.¹¹⁷

Toda essa movimentação em torno das práticas populares resultou em estudos quantitativos realizados sobre o Nordeste para transformar o ofício de artesão em profissão, iniciando um quadro de políticas públicas para o artesanato brasileiro. Isso porque o governo federal inaugurou programas de organização, produção e comercialização de objetos artesanais no país, já que o artesanato compunha os planos de trabalho cujas temáticas centrais eram as referências culturais.

O Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) foi criado a partir do decreto nº 80.098, de 08 de agosto de 1977 e tinha como finalidade “coordenar as iniciativas que visem à promoção do artesão e a produção e comercialização do artesanato

¹¹⁶ ROCHA, Gilmar. Cultura popular... p. 224.

¹¹⁷ FERREIRA, Luísa de Cavalcanti Azeredo. *E a cultura? O Centro Nacional de Referência Cultural e a identidade do Brasil (1975-1979)*. 2015, 131f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2015, p. 51.

brasileiro”.¹¹⁸ Estando vinculado ao Ministério do Trabalho, o programa objetivava “promover, estimular, orientar e coordenar a atividade artesanal em nível nacional”, propiciando aos artesãos “condições de desenvolvimento e autossustentação” através do seu trabalho com o artesanato. Por meio dessas ações, o PNDA almejava “orientar a formação de mão-de-obra artesanal”, “estimulando e/ou promovendo a criação e organização de sistemas de produção e comercialização”. Entendia-se, dessa maneira, que estariam incentivando a “preservação do artesanato em suas formas de expressão da cultura popular”.¹¹⁹

Dois anos depois, o decreto 83.290, de 13 de março de 1979, dispunha sobre a Classificação de Produtos Artesanais e Identificação Profissional do Artesão, prevendo também a criação Comissão Consultiva do Artesanato. O objetivo era descentralizar as ações levando para as regiões a responsabilidade de “identificar os produtos Artesanais, bem como de cadastrar os respectivos artesãos, com vistas ao seu encaminhamento para identificação profissional, entre outras ações que lhes forem atribuídas”.¹²⁰ Ficava evidente que o objetivo central era profissionalizar o artesão e garantir medidas de fiscalização do que era produzido por ele, podendo também atribuir aos produtos selos de qualidade.

Em Minas Gerais, a Secretaria de Estado do Trabalho, Ação Social e Desportos de Minas Gerais (SETAS) “tinha seus interesses voltados para o artesanato, no contexto dos programas de melhoria do acesso do pessoal de baixa renda aos meios de sobrevivência e às atividades econômicas informais”.¹²¹ De certa maneira, a SETAS funcionava como extensão do PNDA em nível estadual.

¹¹⁸ BRASIL. Decreto 80.098 de 08 de agosto de 1977. Institui o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato e dá outras providências. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-80098-8-agosto-1977-429071-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 08 out. 2018.

¹¹⁹ BRASIL. Decreto 80.098 de 08 de agosto de 1977. Institui o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato e dá outras providências.

¹²⁰ Ver: BRASIL. Decreto 83.290 de 13 de março de 1979. Dispõe sobre a Classificação de Produtos Artesanais e Identificação Profissional do Artesão e dá a outras providências. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83290-13-marco-1979-432545-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

¹²¹ QUIRINO, Tarcízio Rêgo; et al. *Mapeamento do Artesanato Mineiro*. Fundação João Pinheiro. Belo Horizonte: 1979, p. 6.

Concomitante às ações desenvolvidas por essa secretaria, a Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG) promulgou a Lei Constitucional nº 12, de 6/10/1964, que estabelecia que o Governo do Estado de Minas Gerais deveria, ao constituir a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (Codevale), “elaborar e a executar, pelo prazo de vinte anos, o plano de desenvolvimento socioeconômico do Vale do Jequitinhonha Mineiro”.¹²² A Codevale resultou “da consolidação do discurso dos políticos da região que a partir da década de 50 passaram a associá-la à carência, abandono e subdesenvolvimento”.¹²³ A crise de 1957, cuja seca matou grande parte do rebanho de gado da região, também impulsionou o surgimento do órgão. Para isso, a Codevale tinha por finalidade identificar os fatores e problemas que acometiam o Vale do Jequitinhonha, procurando estabelecer relações com as autoridades locais com o objetivo de aproveitar os recursos da região visando o seu desenvolvimento. Veja o texto original:

- I – pesquisar, levantar e interpretar, sistematizadamente, os fatores e problemas físicos, sociais, econômicos e financeiros do Vale do Jequitinhonha mineiro, e também suas interações com outras áreas do Estado e do País;
- II – conhecer os serviços, atividades, obras, estudos e programas da competência dos Municípios, do Estado e da União, no Vale do Jequitinhonha, visando à convocação desses poderes para uma ação harmônica e conjugada com a CODEVALE;
- III – elaborar, coordenar e executar os planos ou programas do aproveitamento dos recursos da região, segundo uma concepção global de desenvolvimento, em tudo observadas as diretrizes do Conselho Estadual do Desenvolvimento.¹²⁴

Para que pudesse cumprir sua finalidade, caberia a Codevale, mediante autorização do governador do estado, obter recursos financeiros com estabelecimentos bancários, agências

¹²² MINAS GERAIS. Legislativo. Lei Constitucional nº 12, de 06 de outubro de 1964. Acrescenta artigos ao ato das disposições constitucionais transitórias do Estado de Minas Gerais, criando a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha – CODEVALE. Disponível em <https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LCO&num=12&comp=&ano=1964&aba=js_textoAtualizado>. Acesso em: 08 nov. 2018.

¹²³ FARIA, Gilberto Florêncio. Artesanato e resistência: forma(s) de expressão da cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. Desafios à Democracia, Desenvolvimento e Bens Comuns. *VI Congresso em Desenvolvimento Social*. Agosto de 2018. p. 7. Disponível em: <http://congressods.com.br/anais_sexto/ARTIGOS_GT01/ARTESANATO%20E%20RESISTENCIA%20FORMAS%20DE%20EXPRESSAO%20DA%20CER%3%82MICA%20POPULAR%20DO%20VALE%20DO%20JEQUITINHONHA.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

¹²⁴ MINAS GERAIS. Executivo. Decreto nº 14.194, de 20 de dezembro 1971. Homologa o Regulamento Geral da Comissão do Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha – CODEVALE. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 dez. 1971. Retificação – MINAS GERAIS Diário do Executivo, 13 janeiro de 1972. Pág. 4 Col. 2, Microfilme 191. Disponível em: <<https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=DEC&num=14194&comp=&ano=1971>> Acesso em: 17 jul. 2018.

ou entidades financeiras para promover a realização de atividades destinadas ao estímulo e incremento de:

- a) artesanato ou indústria à base de matéria-prima regional;
- b) associativismo;
- c) construção de açudes, poços, aguadas e bebedouros;
- d) conservação e recuperação dos solos ou pastagens;
- e) mecanização e irrigação agrícolas;
- f) culturas agrícolas vocacionadas;
- g) reflorestamento e aproveitamento das terras;
- h) construção de habitações rurais;
- i) saneamento básico;
- j) aproveitamento do potencial hidrelétrico;
- l) ampliação do sistema regional de transporte e comunicação;
- m) urbanização regional;
- n) fomento à produção;
- o) imigração e colonização;
- p) educação e ensino profissional;
- g) amparo à saúde e assistência às populações;
- r) melhoramento das condições de navegabilidade do rio Jequitinhonha e seus afluentes.¹²⁵

Dentre as atividades mencionadas, observa-se que a produção artesanal no Vale do Jequitinhonha passou a ser incentivada por este órgão governamental,¹²⁶ que, a partir de 1971, procurou promover o fortalecimento da produção local, tanto como atividade cultural como dando assistência à população produtora.¹²⁷ Portanto, a Codevale tinha como iniciativa principal “identificar os produtos da cultura popular que pudessem ser transformados em mecanismo capazes de gerar uma nova visão de mundo que favorecesse

¹²⁵ MINAS GERAIS. Executivo. Decreto nº 14.194, de 20 de dezembro 1971. Homologa o Regulamento Geral da Comissão do Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha – CODEVALE. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 dez. 1971.

¹²⁶ A Codevale foi substituída, em 2002, pelo Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas (Idene), e, no governo Aécio Neves, foi criada a Secretaria de Estado Extraordinária para o Desenvolvimento dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri e do Norte de Minas (SEDEVAN). Ver: MARTINS, Tadeu. *Geraes: uma história do Jequitinhonha*.

¹²⁷ MINAS GERAIS. Executivo. Decreto nº 14.194, de 20 de dezembro 1971. Homologa o Regulamento Geral da Comissão do Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha – CODEVALE. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 dez. 1971.

as relações de produção capitalista; assim como, inserir esses produtos no mercado consumidor”.¹²⁸

A Fundação João Pinheiro, em 1979, publicou o *Mapeamento do Artesanato Mineiro*, que evidenciava o artesanato como forma de produção econômica e estética, que representava, ao mesmo tempo, “manifestação valiosa de uma cultura legitimamente nacional – ou regional, ou local, ou popular – que deve[ria] ser preservada a todo custo” e “como oportunidade de trabalho para milhares de pessoas sem outra fonte de subsistência ou ocupação”.¹²⁹ O estudo também apontava o artesanato em cerâmica como “o mais rico de todos os tipos de artesanato” por sua matéria-prima, encontrada abundantemente, como por suas referências históricas ligadas às populações indígenas e portuguesas. Ademais, “a maior parte da produção artesanal de cerâmica, mesmo a utilitária, apresenta traços irrecusáveis de preocupação estética”.¹³⁰

Naquela época, segundo os estudos realizados pela Fundação João Pinheiro, o artesanato em barro era o quarto tipo mais frequente em Minas Gerais, aparecendo em 47,3% dos municípios mineiros, e a região do Vale do Jequitinhonha era a principal produtora, com ocorrência do artesanato em barro em 83,3% dos municípios. Nas demais regiões os índices eram muito inferiores a este, “variando entre 65,4% na Região VIII, do Rio Doce e Mucuri, e 26,2% na Região III, do Sul de Minas”. Segundo o documento, de todos os principais tipos de artesanato, a cerâmica era “o que revela[va] maior especialização por região”, pois era “nítida a concentração, tanto quantitativa como qualitativa, na região do Vale do Jequitinhonha.”¹³¹

Tendo a produção artesanal em barro mais alta do estado, a inserção de políticas públicas que visavam o fortalecimento e a promoção da atividade, além de estimular a divulgação e a produção das peças em cerâmica, trouxe impactos significativos para a vida das artesãs do Vale do Jequitinhonha, possibilitando maior estabilidade financeira de algumas famílias.

¹²⁸ RAMALHO, Juliana Pereira. *Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha*. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010, p. 40-41.

¹²⁹ QUIRINO, Tarcízio Rêgo; et al. *Mapeamento do Artesanato Mineiro...* p. 1.

¹³⁰ QUIRINO, Tarcízio Rêgo; et al. *Mapeamento do Artesanato Mineiro...* p. 43-44.

¹³¹ QUIRINO, Tarcízio Rêgo; et al. *Mapeamento do Artesanato Mineiro...* p. 45.

Sônia Mattos explica que a partir da década de 1970 “vários órgãos governamentais passam a interagir na região”.¹³² Estas instituições, inicialmente agiam no objetivo de criar infraestrutura adequada a partir dos sistemas viários, de comunicação e de energia. Posteriormente, buscaram implantar uma organização produtiva. “Em fins de 70 e início de 80, quando é intensificado o programa de transformação de estrutura agrária da região, o nome de vários programas de intervenção econômico-social passa a circular pelo Vale”.¹³³

Assim, o Vale do Jequitinhonha se encontrava em um processo de modernização e, com efeito, as artesãs se viram em meio ao desafio de aliar as transformações decorrentes do movimento que levou a intensificação do seu trabalho, inserindo o processo artesanal na lógica do mercado e a preservação de uma tradição cultural.

Vários embates ocorreram, ao longo do tempo, entre a Codevale e os moradores do Vale do Jequitinhonha, que muitas vezes questionaram a efetividade das ações implementadas pela Comissão. Algumas denúncias e discussões foram tratadas no jornal *Geraes* ao longo das décadas de 1970 e 1980.¹³⁴

Em 1979, por exemplo, o impresso publicou uma entrevista feita com os artesãos da Associação de Artesãos de Araçuaí no sentido de esclarecer a importância das associações e dizer, entre outras coisas, da presença da Codevale no Vale do Jequitinhonha. Adaltiva, uma das artesãs filiada à Associação, ao ser questionada pelo redator do *Geraes* sobre a atuação da Comissão de Desenvolvimento, respondeu que ela [Codevale] não ajudou muito porque sua única preocupação era “só comprar para vender em B. Hte...”. A Codevale firmou um

¹³² A autora menciona a Comissão Desenvolvimento Vale do Jequitinhonha (Codevale), a Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG), o Departamento de Água e Esgoto (DAE), a Companhia de Saneamento de Minas Gerais (COPASA), a Empresa de Assistência Técnica Extensão Rural (EMATER), o Instituto Estadual de Florestas (IEF), o Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal (IBDF), a Fundação RURALMINAS, entre outros. MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001, p.144.

¹³³ Programa de Desenvolvimento Integrado do Vale do Jequitinhonha (PRODEVALE), Programa de Desenvolvimento de Comunidades (PRODECOM), Programa de Desenvolvimento Rural do Vale do Jequitinhonha (PLANRURAL), PROJETO SERTANEJO, Plano de Apoio e Promoção do Menor e da Comunidade Rural no Vale do Jequitinhonha (PLAMEC). MATTOS, entre outros. Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001, p.144.

¹³⁴ ABNER, George; MARTINS, Tadeu; SILBY, Aurélio (orgs.). *Geraes: a realidade do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: NEOPLAN, 2011. 224p. Reprodução Reprodução fac-simile dos fascículos do periódico Jornal Geraes publicado entre 1978 e 1985.

convênio com a associação em questão para montar uma loja, entretanto a artesã alegava que isso seria apenas uma plataforma de propaganda da comissão.

O artesão Élcio também questionava a atuação da agência, denunciando que ninguém sabia da quantidade de produtos que a Codevale comprava: “Compram do Adão, Zefa, de Antônio prego, na ‘Baixa-Quente’ em Berilo e nunca através da Associação. Aí conseguem o preço que querem. Deveriam comprar diretamente da Associação.” Os produtores questionavam ainda o fato da sede do órgão estar localizada na capital do estado, Belo Horizonte, ao invés de ter um escritório central no Vale para acompanhar de perto os problemas enfrentados pela população local: “Eu acho que eles deviam até colocar um escritório no Vale do Jequitinhonha. Se é um órgão pra desenvolver as coisas do Vale. O escritório central dela seria no Vale. Se quisesse uma filial, que fosse lá na Capital.”¹³⁵

Em 1982, a artesã Lira Marques relatou em entrevista ao mesmo jornal sua percepção sobre as transformações no processo de produção questionando a pressão da Codevale sobre as associações e artesãs: “Aí o artesão passa a produzir demais. Artesão não vai dar conta! Vai ser escravo, vai ficar dominado, sabe! Produzindo do jeito que a Codevale quer”.¹³⁶ Ela destacou ainda que o preço pago pelas peças pelo órgão era baixo, advertindo que o artesanato constituía modo de vida da população local, por isso não poderia ser prejudicado.

Em meio a esses embates e apesar ser encarado como um bem rentável, a pesquisadora Maria Teresa Franco Ribeiro¹³⁷ se propôs a pensar a prática do artesanato no Vale como uma forma de resistência frente à consolidação do sistema capitalista de produção. Uma vez que, apesar do intenso crescimento do número de encomendas, a maioria das artesãs conseguiu atender às demandas do consumidor, mantendo as técnicas regionais e conservando a identidade popular do seu trabalho. Por outro lado, houve uma mudança significativa quanto à incorporação de peças em novos formatos, dando maior espaço à criatividade das artesãs e ampliando a funcionalidade básica do produto.

¹³⁵ *Geraes*, ano I, nº 1, maio de 1979, p. 6-7.

¹³⁶ *Geraes*, Ano V, Nº 15, julho de 1982, p.7.

¹³⁷ RIBEIRO, Maria Teresa Franco. Arte e vida no Vale: a prontidão dos homens lentos. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p. 72 - 81.

Nesse sentido, a produção de peças utilitárias, como panelas, potes e moringas, que até então eram as mais difundidas no artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha, passaram a ter a visibilidade ofuscada diante de peças decorativas, como flores, pássaros, casas, animais, entre outros, além das peças que retratam o cotidiano local.

Sônia Mattos analisa a modernização da região levou à aquisição de utilitários de alumínio e plástico pelos moradores do Vale, já que “os utilitários de barro, de certa forma, parece que simbolizam, para muitos, uma ligação com a pobreza, com o ‘atraso’”.¹³⁸ Por sua vez, com o tempo, os objetos em barro, consideradas enfeites, alcançaram um preço elevado no mercado externo devido ao alto nível de sofisticação na confecção e elaboração das peças, bem como na qualidade artística destas.¹³⁹ Sobre esse assunto, as próprias artesãs relataram, nas entrevistas realizadas, que são feitas constantes “pesquisas” a fim de aprimorar as técnicas, principalmente sobre os acabamentos e as diversidades de pigmentos. Sem dúvidas, essa busca incessante é estimulada pelas demandas de comercialização dos seus produtos, mas também pela própria curiosidade da artesã, como afirma Maria do Carmo Barbosa o artesão de “muito curioso”.¹⁴⁰

O aprimoramento das técnicas de produção do artesanato em barro também ocorreu devido aos diversos cursos de aperfeiçoamento que chegaram ao Vale do Jequitinhonha a partir da década de 1970, aplicados nas comunidades produtoras através de instituições públicas e privadas, como, por exemplo, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). Entretanto, algumas vezes, os palestrantes propuseram novas formas de produção que não respeitavam as particularidades locais, como é o caso da construção de fornos mais sofisticados.

O conflito entre o tradicional e o que “vem de fora” ficou evidente quando a pesquisadora Juliana Ramalho indicou que grande parte das artesãs, que participaram desses cursos,

¹³⁸ MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades*. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001, p.163.

¹³⁹ MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades*. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001, p.135.

¹⁴⁰ BARBOSA, Maria do Carmo. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

reconheceu os benefícios, entretanto, muitas consideraram que as técnicas apresentadas possuíam alto nível de dificuldade e dependiam de matérias-primas com custo elevado. Muitas artesãs também optaram por manter o conhecimento que a própria comunidade detém. Sobre esse processo, a autora identificou que não há uma incorporação completa, por parte das artesãs, daquilo que vem de fora em detrimento do saber coletivo local, tampouco “o apego às tradições não impossibilita a agregação das exigências do consumidor ou das próprias descobertas individuais dos artesãos”.¹⁴¹

Em geral e, mesmo com algumas contradições e desafios impostos, as transformações relatadas levaram a valorização e divulgação do artesanato do Vale do Jequitinhonha, o que, conseqüentemente, possibilitou tanto o retorno financeiro como “um aumento considerável no número de ceramistas atuantes na região, como também contribuiu para a fixação da população no campo”.¹⁴² Neste sentido, através do apoio das políticas públicas, o artesanato em barro se tornou uma fonte de renda complementar as atividades nas lavouras e, em certos casos, se tornou o principal meio de subsistência de algumas famílias. Deste modo, para que este ofício fosse mais bem estruturado, as artesãs começaram a criar laços entre si e estabeleceram estratégias de produção e comercialização através de associações.

No Vale do Jequitinhonha, praticamente todas as comunidades que produzem o artesanato em cerâmica se organizam por meio de associações, conforme indicou o cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, do qual 81% das artesãs são membros de uma organização. Aquelas comunidades que não contam com as associações, geralmente, apresentam um número pequeno de ceramistas.

¹⁴¹ RAMALHO, Juliana Pereira. Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010, p. 207.

¹⁴² DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, set. 2014, p.13.

Faz parte de alguma associação?

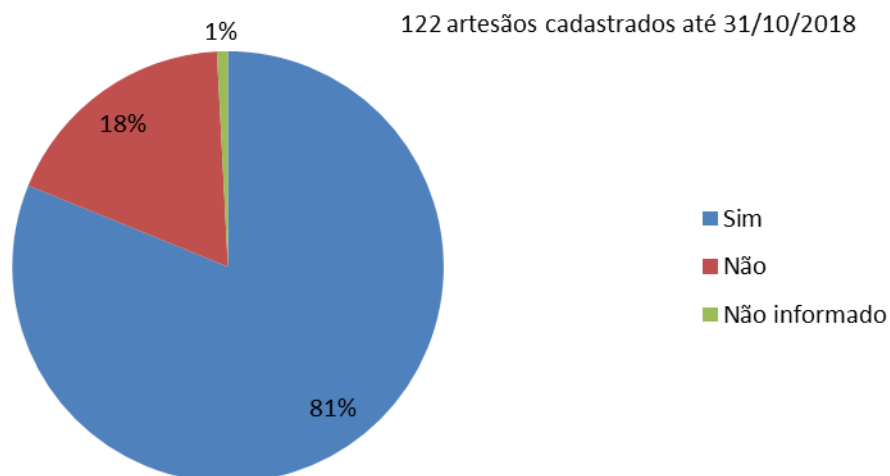


Gráfico 2: Distribuição da artesãs que fazem parte de associação

Fonte: Acervo Iepha/MG

A estrutura de cada associação, a quantidade de filiados, a atuação efetiva, entre outras características, é variável e geralmente depende do número de pessoas ligadas ao ofício. Por exemplo, as comunidades que apresentam uma produção intensa e que contam com muitas pessoas envolvidas na atividade se organizam em associações que dispõem de bons espaços físicos e contam com ações externas, de instituições privadas ou por parte do governo, a exemplo da EMATER e Fundação Banco do Brasil que interferem na comercialização dos produtos ou na manutenção das sedes. O gráfico abaixo indica que 61% das artesãs recebem esse tipo de auxílio:

Recebe apoio de alguma instituição ou governo?

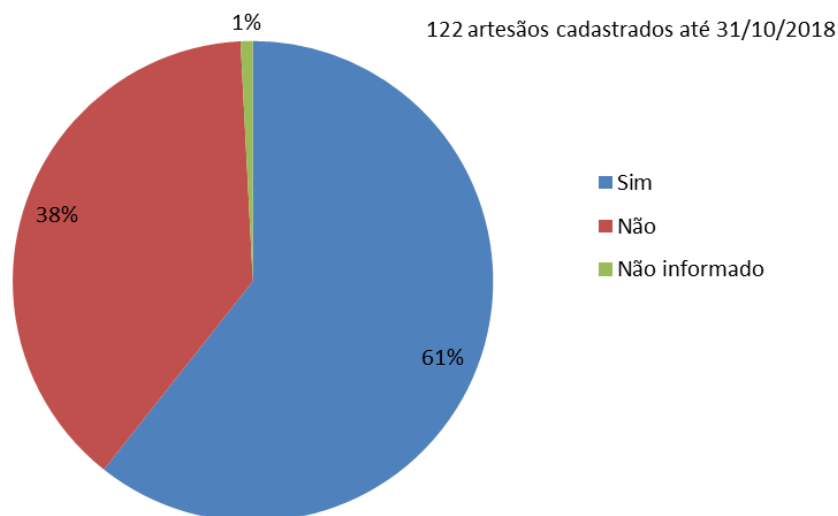


Gráfico 3: Distribuição das artesãs que recebem apoio de alguma instituição ou governo

Fonte: Acervo Iepha/MG

Durante o trabalho de campo foram visitadas as seguintes associações: Associação dos Artesãos Coqueiro Campo, Associação dos Lavradores e Artesãos de Campo Alegre, Associação dos Artesãos de Minas Novas, Associação dos Artesãos de Santo Antônio de Carai, Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí e Associação dos Artesãos de Araçuaí. Cada uma destas associações dispõe de uma sede usada para reuniões dos seus filiados e para cursos de capacitação e, ainda, oferece um espaço destinado à comercialização do artesanato em barro.

Contar a história de cada uma delas significa relatar sobre as transformações por qual o processo artesanal passou nos últimos tempos em decorrência da sofisticação das peças que acarretou mudanças nos modos de produção, organização e na maneira da artesã lidar com as formas de se expressar e perceber o seu ofício. Diante desse contexto, as associações cumprem papel fundamental para pensar a prática do artesanato, a valorização dos saberes tradicionais, as identidades locais, as formas de viver e de se relacionar entre as comunidades que mantêm vivo o ofício de ceramista.

A Associação dos Artesãos de Araçuaí parece ter sido a primeira associação organizada na região, entretanto, há poucas informações sobre a sua história.¹⁴³ Na sede do grupo se encontram arquivadas quarenta e cinco fichas de cadastro dos antigos associados, sendo que a mais antiga data de 1977 e a mais recente de 1986. Pelos dados preenchidos nos cadastros da instituição, é possível identificar que todas as artesãs eram moradoras da comunidade de Baixa Quente, localidade que era conhecida como grande produtora de peças utilitárias e que, hoje, apresenta poucas artesãs em atividade. Em razão do declínio no número de ceramistas atuantes,¹⁴⁴ a Associação dos Artesãos de Araçuaí atualmente se encontra em um momento de pequena produtividade.

Por sua vez, em outras comunidades do Vale do Jequitinhonha, o período entre meados da década de 1980 a meados de 1990 foi um marco quanto à formação de novas associações de artesãs. Pode-se citar a Associação dos Artesãos Coqueiro Campo, a Associação dos Lavradores e Artesãos de Campo Alegre, a Associação dos Artesãos de Santo Antônio de Carai e a Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí, todas fundadas nesse período supracitado. Ao que tudo indica, à medida que se formava uma associação em determinado local e bons resultados eram apresentados, as artesãs de outras comunidades se sentiam estimuladas a se organizarem em suas regiões. O contexto em que esse processo ocorria correspondia ao momento em que órgãos públicos e privados estiveram presentes no Vale do Jequitinhonha, como por exemplo, a Codevale, a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural (EMATER)¹⁴⁵, a Fundação Banco do Brasil e os programas de extensão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Pontifícia Universidade Católica de Minas

¹⁴³ Não há essa informação precisa e a hipótese de que seja a primeira vem em comparação com a data de fundação das associações que foram visitadas e das datas das fichas de cadastro dos antigos associados.

¹⁴⁴ Não se sabe ao certo a razão deste declínio. Alguns interlocutores em campo afirmaram que o mesmo se deu devido à idade avançada das(os) artesãs(ãos), outros indicaram que pela dificuldade de comercialização das peças.

¹⁴⁵ Fundada em 1948, é a maior empresa pública do setor no Brasil e a primeira a ser criada no país. Tem como objetivo promover o desenvolvimento sustentável, por meio de assistência técnica e extensão rural, assegurando a melhoria de qualidade de vida da sociedade mineira. (Disponível em: <<http://www.emater.mg.gov.br/>>. Acesso em: 03 nov. 2018. Nos anos 1970, passou a atuar na área do artesanato, promovendo estudos e levantamentos para conhecimento das necessidades e recursos; oferecendo treinamento; identificando e recrutando jovens para a atividade; sensibilizando e despertando as comunidades rurais e urbanas para a valorização do artesanato; buscando obtenção de recursos; realizando exposições e feiras. Ver: QUIRINO, et al. Mapeamento do Artesanato Mineiro, 1979, p. 75.

Gerais (PUC-MG), oferecendo significativas contribuições para a construção das sedes das associações.

Em 1985, foi fundada a Associação dos Lavradores e Artesãos de Campo Alegre (ALACA), localizada em Turmalina. A organização foi projetada através do incentivo de órgãos públicos e, inicialmente, foi presidida por cinco lavradores e uma artesã, contando com a participação de quatorze famílias artesãs e vinte e três famílias de lavradores. A associação buscava atender às demandas que envolviam tanto o trabalho do campo quanto do artesanato, uma vez que eram atividades complementares para os núcleos familiares envolvidos.

No entanto, ao longo do tempo, a inserção de ceramistas mulheres se ampliou consideravelmente, inclusive na presidência do grupo. Segundo Dalglish “a predominância da mulher na ALACA se deve ao mercado de trabalho aberto às ceramistas locais, na mesma proporção em que diminui a oferta de trabalho masculino na lavoura”.¹⁴⁶ A presença feminina na produção de peças em barro em Campo Alegre já era expressiva antes mesmo da fundação da associação, como relata a artesã Durvalina Gomes Francisco: “já existia o grupo [de mulheres] que caminhava junto”.¹⁴⁷

Sobre o processo de comercialização das peças produzidas pelas associadas, Anísia Lima de Souza Santos comenta que a construção de uma sede para a associação gerou benefícios importantes no sistema de comercialização. Ela recorda que as artesãs faziam as suas produções em casa e transportavam com a ajuda de um balaio na cabeça até o comprador. Anos depois, um morador da comunidade doou um pequeno imóvel onde ficaram armazenadas as peças com o objetivo de evitar o deslocamento e possíveis danos. Entretanto, este espaço também era pequeno e as produções não ficavam bem acomodadas. Anísia Santos conta:

A gente empilhava tudo lá, sabe, era tudo amontoado. Quando chegava comprador aí a gente tinha que pegar as peças, aí a gente esparramava no terreiro que tinha lá, cada uma punha o seu montinho. Aí vendia o que sobrava levava e punha lá de

¹⁴⁶ DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Unesp. 2006, p.108.

¹⁴⁷ FRANCISCO, Gomes Durvalina [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

novo. E aí, depois, quando foi em 85 que criou a associação, aí que conseguiu um projeto pra fazer a loja. A primeira lojinha da associação.¹⁴⁸

O imóvel onde hoje está à associação foi edificado e reformado através do incentivo de alguns órgãos e editais públicos. As artesãs entrevistadas mencionaram o apoio da Codevale, do projeto Comunidade Solidária e da Fundação Banco do Brasil. Dalglish apresenta algumas características dessas mudanças:

A lojinha da Associação de Campo Alegre, que em 1997 possuía poucas prateleiras de madeira, expondo no chão a maioria das peças; ganhou hoje uma segunda sala de exposições e conta com prateleiras individualizadas de alvenaria, com placas de identificação indicando o nome de cada artesã em exposição.¹⁴⁹

Em relação às conquistas atingidas a partir da associação, a artesã Anísia Santos relata que “as pessoas começaram a trabalhar mais unidas”, passaram a “buscar projetos e também participar de feiras”. Para ela, ao se organizarem em grupo, contando com financiamento e apoio, foi possível realizar viagens: “Porque antes não existia essas feiras longe e com a associação a gente conseguiu participar de feiras”. Orgulhosa, ela ainda destaca: “nós participamos da primeira feira nacional de artesanato em Belo Horizonte”.¹⁵⁰

Ainda na década de 1980, foi formada a Associação dos Artesãos de Santo Antônio de Caraí, na comunidade de Santo Antônio do município de Caraí. A atual presidente Elza Alves dos Santos relata que a sua criação foi estimulada pela Codevale e contou com a contribuição da Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado de Minas Gerais (EMATER) para a construção da sede, edificada em 1988.

¹⁴⁸ SANTOS, Anísia Lima de Souza [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

¹⁴⁹ DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Unesp. 2006, p.93.

¹⁵⁰ SANTOS, Anísia Lima de Souza [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

Entretanto, logo que a Codevale deixou de atuar no Vale do Jequitinhonha, a organização se enfraqueceu a ponto de encerrar suas atividades já na década de 1990. Entretanto, as artesãs não deixaram de produzir suas peças, mesmo que em pequenas quantidades, e a comercializá-las nas feiras das localidades mais próximas. Em 2009, a UFMG, por meio do projeto de extensão Polo Jequitinhonha,¹⁵¹ deu assistência direta à comunidade de Caraí, estimulando o retorno da associação e, em 2012, colaborando na reforma da sede. Desde a reinauguração da organização, as filiadas voltaram a participar das grandes feiras e o grupo mantém-se em crescimento, contando hoje com uma média de vinte artesãs.

Apesar de tais conquistas, a comercialização e divulgação das peças continuam a ser um problema, pois, se no passado os produtos eram comercializados na sede, atualmente são vendidos na casa da presidente Elza Alves, uma vez que ela reside na área urbana do município, onde há maior concentração de visitantes em relação à comunidade de Santo Antônio.

Pouco tempo depois de ter sido fundada a Associação dos Artesãos de Santo Antônio de Caraí, foi formada a Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí, criada, em 1989, no município de Ponto dos Volantes. Nessa região há a grande influência da Mestre Dona Izabel Mendes, que se tornou reconhecida em todo o Vale do Jequitinhonha pela beleza de suas peças e pelo legado que deixou a um grande número de ceramistas, que aprenderam com ela a moldar o barro a partir de suas técnicas. Quem fala acerca da importância que Dona Izabel teve para a divulgação do artesanato local é a sua filha, Maria Madalena Mendes Braga, que recorda da época em que as pessoas se dirigiam até a casa de sua mãe para

¹⁵¹ Segundo o sítio eletrônico do Polo Jequitinhonha: “Há 18 anos, o programa de extensão atua através de várias frentes interdisciplinares na tentativa de reduzir a pobreza, promover o desenvolvimento socioeconômico e o reconhecimento da cultura local. O Programa Polo de Integração da UFMG no Vale do Jequitinhonha reafirma os compromissos de exercício da cidadania e desenvolvimento econômico social e cultural da Universidade”. Ver em: <<https://www2.ufmg.br/polojequitinhonha/Programa-Polo/Sobre-o-Polo>>. Acesso em 17 nov. 2018.

Garcia e Silva ressaltam a importância deste programa: “O Programa de extensão Pólo de Integração da UFMG no Vale do Jequitinhonha, com dez anos de existência é um dos programas de maior impacto social desenvolvido pela Universidade Federal de Minas Gerais e que beneficia milhares de habitantes, por meio de diversos projetos nas áreas de cultura, educação, geração de ocupação e renda, meio ambiente, saúde e desenvolvimento regional no Vale do Jequitinhonha”. Ver em: GARCIA, Neuza A. P.; SILVA, José U. A força da solidariedade no Vale do Jequitinhonha: o elo de ligação entre projetos sociais, voluntariado e desenvolvimento local. IX Congresso Virtual Brasileiro, 2012.

comprar artesanato. Interessada em difundir o trabalho de outras artesãs, Dona Izabel saía “levando [os compradores] de casa em casa”.¹⁵²

Segundo Maria Madalena, a ideia de se organizarem em uma associação surgiu com a visita de “um homem de Belo Horizonte, parece que chamava Dr. Alcides, [que] perguntou para ela: se tivesse uma associação não seria bom? Porque assim reunia tudo. E ela [Dona Izabel] falou que ia ser maravilhoso, que ficaria muito agradecida”. Assim, fizeram o primeiro projeto para a construção de uma sede. Mais tarde, chegou até a comunidade o “Luiz de Belo Horizonte”, dizendo que foi até o local “para ter uma reunião que era para arrumar a associação”. A partir daí, João, artesão e genro de Dona Izabel, se tornou presidente e impulsionou a formalização do grupo.¹⁵³

O projeto para se construir a sede contou com a ajuda de vários moradores locais a partir de um mutirão organizado pela comunidade. “Todo mundo carregou pedra, areia. Cada um participou. Naquela época tinha muita gente”.¹⁵⁴

O sentimento de pertencimento é essencial no processo de construção de associações em comunidades como a de Ponto dos Volantes, sendo capaz de estreitar as redes de comunicação e de sociabilidade nessas localidades aproximando os moradores, as famílias e os indivíduos com o ofício realizado pelas artesãs. Atualmente, a associação conta com uma média de quarenta e dois filiadas, mas nem todas se encontram ativas, uma vez que muitas artesãs se mudaram para os centros urbanos em busca de novas oportunidades de trabalho.

Fundada em 1994, a Associação dos Artesãos Coqueiro Campo está situada na comunidade de Campo Buriti, município de Turmalina, e agrega os ceramistas desta localidade e da comunidade de Coqueiro Campo, município de Minas Novas. Segundo a artesã Maria do

¹⁵² BRAGA, Maria Madalena Mendes. [29 de agosto de 2018]. Ponto dos Volantes/ Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

¹⁵³ BRAGA, Maria Madalena Mendes. [29 de agosto de 2018]. Ponto dos Volantes/ Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

¹⁵⁴ BRAGA, Maria Madalena Mendes. [29 de agosto de 2018]. Ponto dos Volantes/ Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG

Carmo Barbosa, a história de sua fundação está relacionada ao processo de migração das mulheres naturais de Campo Alegre (Turmalina) que, por volta do ano de 1982, casaram-se com homens que viviam em Campo Buriti, passando a morar na localidade. Zezinha foi uma das artesãs que viveu esse processo e relata que a saudade de suas famílias motivou a união de muitas mulheres em torno do artesanato em barro.

Inicialmente, elas produziam as suas cerâmicas em Campo Buriti e se deslocavam até o município de Minas Novas para vendê-las. O processo era caro e arriscado, mas permaneceu assim por muito tempo até que a EMATER incentivou a fundação de uma associação na própria comunidade. As artesãs tiveram ajuda de “Seu Zé”, que doou um terreno onde foi edificada a sede.¹⁵⁵ Maria do Carmo Barbosa conta que todo o processo de edificação do espaço só foi possível através da colaboração dos moradores locais e dos esforços das próprias artesãs envolvidas com a idealização do projeto:

Para criar a associação não foi fácil, foi um processo de formiguinha, porque na época não tinha essa modernidade de hoje, essa questão de construir um galpão, por exemplo. O pessoal foi tudo para o mato para cavar, para fazer adobe.¹⁵⁶

Assim, em 1994, a associação começou a funcionar em um imóvel simples com estruturas básicas. Com o tempo, a demanda de compra dos produtos foi crescendo e a necessidade de ampliar o espaço se intensificou. Aos poucos, foram elaborados projetos em parceria com a EMATER visando à melhoria estrutural do local. Mais tarde, houve uma reforma e ampliação do galpão construindo-se uma sala específica para a realização de oficinas. Esta ação foi realizada através de um edital lançado pela Fundação do Banco do Brasil, conforme consta no site da instituição:

A Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo comemorou a inauguração do novo “Galpão do Artesanato”, no último sábado (05) [de novembro de 2016]. Localizado no distrito de Buriti, em Turmalina (MG), em 2013 a estrutura do antigo galpão foi

¹⁵⁵ SILVA, Maria José Gomes da. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

¹⁵⁶ BARBOSA, Maria do Carmo. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

abalada pelo tremor de terra de 3,5 graus Richter que atingiu a região. O espaço foi modificado com recursos da Fundação Banco do Brasil por meio do projeto “Apoio e Desenvolvimento do Artesanato de Coqueiro Campo”. A iniciativa objetiva aprimorar a infraestrutura da associação e, com isso, melhorar a produtividade e comercialização do artesanato local. O investimento social de R\$ 98 mil da Fundação BB viabilizou a reforma e ampliação do galpão; a adequação do espaço para o processo de produção e armazenagem dos produtos e insumos; a aquisição de mobiliário e embalagens. O projeto beneficia diretamente 250 pessoas.¹⁵⁷

Atualmente, existem trinta e nove mulheres filiadas à Associação dos Artesãos Coqueiro Campo e nenhum homem, o que mostra que o ofício nesta região é predominantemente feminino. Mensalmente são realizadas as reuniões internas, onde são discutidas as demandas e problemas enfrentados pelas ceramistas. A maior conquista do grupo foi o direito de extração em um barreiro e a doação de lenha feita pela Aperam BioEnergia, uma produtora de carvão vegetal.

O espaço também é destinado à difusão de conhecimento e promoção do turismo que ocorrem por meio de oficinas ministradas pelas artesãs. Vale mencionar que nesta comunidade é promovido o turismo de base comunitária que, segundo a artesã Maria do Carmo Barbosa, foi implementado pelo grupo Raízes Desenvolvimento Sustentável. Através deste programa, as famílias recebem turistas para se hospedarem em suas residências, que se inserem na vivência na cultural local e podem fazer os cursos de artesanato em barro ofertados pelas ceramistas.

Em 2000, foi fundada a Associação dos Artesãos de Minas Novas. A formação do grupo foi idealizada pelo artesão José Maria Nunes Lopes, conhecido como Loro, que objetivava melhorar a comercialização das peças produzidas na região. A primeira sede foi construída na comunidade Cachoeira do Fanado, em um terreno cedido por um dos moradores da localidade e, segundo a atual presidente e artesã Terezinha Gomes Barbosa, também foi

¹⁵⁷ Sobre o projeto da Fundação do Banco do Brasil ver: Fundação BB investe no artesanato tradicional do Vale do Jequitinhonha. Disponível em <<https://fbb.org.br/pt-br/viva-voluntario/conteudo/fundacao-bb-investe-no-artesanato-tradicional-do-vale-do-jequitinhonha>>. Acesso em: 10 set. 2018.

edificada com a ajuda da EMATER. O imóvel era pequeno e contava com apenas um cômodo.

Visando melhorar as condições para a exposição das peças e de uso do espaço, em 2017 foi realizada a reforma do imóvel através do financiamento da Fundação Banco do Brasil. Terezinha relata que antigamente as artesãs contavam apenas com “uma lojinha pequenininha” construída pela comunidade: “as mulheres fizeram os adobes e os maridos que construíram a casa”. Sobre o imóvel reformado, ela ressalta que “o sonho nosso era ter aquela casa”¹⁵⁸, pois:

Sem associação a gente não consegue nada, nada, nada. Se você não tiver associação, você não é convidado para ir numa feira, você não ganha um espaço pra ir na feira. Como é que você vai né? Ninguém sabe se você não tiver associação, então ninguém convida. É através da associação que nós somos convidadas pra ir em todas as feiras. É bom demais, porque no mercado municipal ninguém compra nada não, porque as pessoas são daqui mesmo, não vai comprar não.¹⁵⁹

Atualmente, a Associação dos Artesãos de Minas Novas conta com cerca de vinte e cinco associados. As reuniões acontecem mensalmente em sua sede, quando ocorrem os pagamentos das peças vendidas e são traçados os planos de trabalho. Os produtos elaborados pelos filiados são comercializados na lojinha da associação em Cachoeira do Fanado e na loja do “Sobradão”¹⁶⁰ situada na Secretaria de Cultura de Minas Novas.

¹⁵⁸ BARBOSA, Terezinha Gomes. [16 de agosto de 2018]. Cachoeira do Fanado/ Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

¹⁵⁹ BARBOSA, Terezinha Gomes. [16 de agosto de 2018]. Cachoeira do Fanado/ Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

¹⁶⁰ O Sobradão de Minas Nova é um antigo prédio colonial que funcionou como fórum da cidade e sede do Palácio do Governo da província de Minas Novas. Ele foi aberto ao público, em 2 de outubro de 1980, como Casa da Cultura de Minas Novas, após sofrer obras de restauração dentro do Programa de Obras Urgentes do IEPHA/MG. Pensando na sua manutenção, foi proposto, em 1982, novo uso a edificação a partir do programa básico pré-estabelecido, que consiste em quatro unidades: Centro de Artesanato; Centro de Desenvolvimento Comunitário; Biblioteca; e Museu Regional. O Centro de Artesanato tinha como objetivo "Incentivar o desenvolvimento do artesanato regional, criando dentro da Fundação, o Centro de Artesanato, com atividades de aprendizagem, exposições permanentes e vendas, visando à aquisição de fundos para a mesma entidade". Conferir: FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Projeto de uso para a Casa de Cultura de Minas Novas*. Belo Horizonte, 1982, p. 4.

Em geral, os motivos que levam às artesãs a se associarem são comuns a qualquer localidade em que se encontram, uma vez que, é através destes grupos que muitas produtoras alcançam uma série de benefícios para a feitura e comercialização de seus trabalhos. Além disso, dentro das associações há cooperação mútua e constante troca de saberes e experiências. Há ainda o fortalecimento do ofício, na medida em que, juntas, as artesãs discutem sobre suas necessidades e planejam as possíveis melhorias, buscando apoios e parcerias. “Em suma, é uma maneira de formalizar a união de pessoas com interesses comuns que buscam melhores condições de vida e de produção”.¹⁶¹

Para melhor compreensão do artesanato produzido no Vale do Jequitinhonha, a seguir serão analisados os conhecimentos e técnicas de fabricação da cerâmica mantidas e compartilhadas ao longo do tempo entre as gerações. A tradição faz parte de um conhecimento específico que envolve, dentre várias questões, a escolha da argila, passando pela delicadeza do trabalho, da fabricação dos fornos e elaboração dos pigmentos usados na decoração até a lenha usada na queima.

¹⁶¹ DELGADO, Renata Vieira; MENDES, Naiane dos Santos. Associativismo: uma possibilidade de fomento ao artesanato do Vale do Jequitinhonha. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p.102.

2. CRIAÇÕES DA TERRA: OS MODOS DE FAZER

3.1 Do ver ao saber-fazer

No universo do artesanato em barro, o aprendizado das técnicas se dá pela via do corpo. De início, através dos olhos, a aprendiz vai conhecendo o ambiente ao seu redor, as matérias-primas disponíveis e a produção artesanal já realizada. Geralmente ainda na infância, enquanto seus olhos observam as mais velhas trabalhando o barro, suas mãos repetem os movimentos em busca das primeiras peças, que antes, habitavam apenas o mundo da imaginação.

O olhar apurado no ofício de artesã vai se constituindo na medida em que se aprende a ser afetado por mais elementos por meio de um longo processo de instrução. É necessário reconhecer, por exemplo, os diferentes tipos de barro, as muitas tonalidades existentes, a melhor época de coletar a matéria-prima da natureza para se trabalhar, etc.

Concomitante à importância da visão no processo de produção, o tato também se faz fundamental. A mão não somente sente a impressão característica do objeto, como também percebe seu volume, seu peso, sua textura e seu calor. O tato é um sentido ativo para a criação da peça: adota uma forma, cinge um volume, aprecia a consistência, a textura, a temperatura e a solidez.

Para fazer o artesanato exige-se uma técnica de coordenação motora fina, que aciona o corpo todo em uma experiência multissensorial. Desse “encontro” entre artesã e o barro surge algumas questões: onde colocar as mãos durante a manufatura? Como apoiar o objeto e quando movimentá-lo? Qual força aplicar? Como imprimir a proporção desejada? Como o barro reagirá diante do toque? Todas essas preocupações têm relação com as técnicas corporais presentes no ofício da artesã, onde o tato é imprescindível para a eficácia da visão e vice-versa.

No modo de fazer o artesanato em barro, não há nenhuma ruptura entre o mundo, o corpo e a arte, mas uma continuidade sensorial sempre presente. O antropólogo Marcel Mauss¹⁶²

¹⁶² MAUSS, Marcel. *Techniques, Technology and Civilisation*. New York: Durkheim Press/Berghahn Book, 2003.

abre a possibilidade para se pensar o corpo enquanto uma técnica: “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo”.¹⁶³ Mais do que isso, esse autor convida a pensar nas técnicas a partir dos gestos (corporificados) que as engendram. Nesse sentido, pode-se compreender o artesanato em barro como uma prática corporal que transmite informações e memórias por meio de gestos reiterados, compartilhados coletivamente.¹⁶⁴

O ponto chave deste capítulo é realizar uma descrição sobre os modo de fazer o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha que busque uma visão processual de seus conjuntos técnicos. O artesanato será pensado a partir dos gestos que o produzem, ou seja, em termos de suas relações e seus processos de formação.¹⁶⁵ Esta descrição alinha-se, assim, à chamada Antropologia da Técnica.

O sentido de técnica aqui adotado aproxima-se da concepção esboçada por Marcel Mauss¹⁶⁶, onde é pensada menos enquanto uma relação instrumental do humano com o mundo “exterior” e mais enquanto um conjunto de relações entre seres e coisas. Ao restabelecer a técnica enquanto gênese de seres e coisas, Mauss vai permitir que se pense nos objetos não enquanto “exteriores” ao humano, mas enquanto processos ontogênicos, ou seja, pensá-los a partir de suas relações.

Esta relação entre a artesã e o barro se estabelece de início, ao observar os mais experientes trabalharem a matéria-prima. O aprendizado, mais do que uma transmissão cultural através de uma formação sobre o conhecimento de meios e materiais necessários, diz sobre uma forma específica de percepção e compreensão da realidade: o entendimento da existência de uma natureza ativa em que a humanidade está inclusa nela, como é possível perceber através das seguintes narrativas dos artesãos locais:

¹⁶³ MAUSS, Marcel. *Techniques, Technology and Civilisation ...*

¹⁶⁴ TAYLOR, 2008 *apud* PANACHUK, Lillian. A ciência do barro e os sentidos: percepções sobre experimentos cerâmicos arqueológicos em Juriti, Pará, Baixo Amazonas. *Teoria & Sociedade*, nº24.2, julho./dez. 2016.

¹⁶⁵ LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e Técnicas - I - O Homem e a Matéria*. Lisboa: Edições 70. 1984.

¹⁶⁶ MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.399-422.

[O artista] tem que virar um alto doutor da natureza. Nós temos que entender a natureza. A gente tem que entender tudo: entender do minério, entender como a argila fez, de onde veio [...] o artista tem que ter o poder de falar a qualidade da argila que tem na região sem cavar no chão.¹⁶⁷

Se acreditassem em Deus – nos acabou exortando Ulisses – vocês não estariam aqui, me perguntando se podem ou não podem reproduzir estas peças ou minhas palavras. Se realmente acreditassem, caminhariam mato adentro e escutariam às árvores, aos sapos e às pedras, e lhes falaria, como eu lhes falo. E aprenderiam a escutar a estas figuras vivas que eu faço com o barro e com minhas mãos.¹⁶⁸

O mundo percebido e vivido pelas artesãs se metamorfoseia e torna-se objeto. Entretanto, esse mundo percebido não é único. Há uma infinidade de percepções a seu respeito, segundo ângulos, “pertencas” culturais e sociais distintas, que culminam nas peças, como veremos adiante.



Figura 12: Mãos da artesã Maria do Carmo trabalhando o barro, Campo Buriti, Turmalina-MG.

Fonte: Acervo Iepha/MG

¹⁶⁷ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁶⁸ Ulisses Pereira, Santo Antônio, Carai, em entrevista a Eduardo Subirats, Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq056/arq056_00.asp>. Acesso em 27/09/2018.

3.2 Os modos de fazer o artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha

De um pedaço de barro você é capaz de fazer uma transformação com recursos mínimos. Coisas que você vai jogar fora vira uma ferramenta de trabalho. É uma coisa inexplicável e é um mistério.¹⁶⁹

O Vale do Jequitinhonha, em toda a sua extensão, nos revela uma expressiva e variada confecção de trabalhos manuais. Na cerâmica percebemos uma nítida influência dos povos indígenas, genericamente chamados de botocudos, que habitaram a região. O alemão Wind-Neuvied, em 1817, observou a habilidade desses índios ao usar um instrumento de caça chamado bodoque. A bala a ser arremessada com arco e cordas era confeccionada de barro, em forma esférica, na dimensão de uma bola de gude, queimada em forno cerâmico.

Segundo Lima,¹⁷⁰ a manufatura de cerâmica apresentava um papel importante para as tribos indígenas, visto que a descoberta de um “bom barreiro” era um dos fatores a serem considerados na escolha de um novo lugar para a sua instalação. As tribos ceramistas, segundo Pileggi¹⁷¹ também eram agricultoras, e assim contando com este meio de subsistência mais estável e permanente, podiam dedicar-se à modelagem do barro em aldeias fixas, de acordo com técnicas desenvolvidas milenarmente e transmitidas ao longo de gerações.

O processo de confecção das peças pelas artesãs das comunidades produtoras atualmente se ancora em um repertório de técnicas que atravessaram o tempo, as transformações sociais e econômicas locais e a sucessão de gerações, pouco mudando, o que conformou um modo de fazer próprio e distintivo que está no “DNA” do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha. Nesse tocante, os modos de fazer os objetos cerâmicos dessa região podem

¹⁶⁹ SILVA, Maria José Gomes. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti, Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁷⁰ LIMA, T.A. *Cerâmica Indígena Brasileira*. In: RIBEIRO, B.SUMA. *Etnológica Brasileira: Tecnologia Indígena*, V.2. Petrópolis: Vozes. 1986.

¹⁷¹ PILEGGI, A. *A cerâmica no Brasil e no mundo*. São Paulo: Martins, 1958.

ser vistos como um dos atributos do conjunto que confere o caráter de singularidade desse artesanato.¹⁷²

A transformação da matéria-prima bruta em uma diversidade de objetos cerâmicos abrange um complexo de saberes e habilidades tradicionais que são dominados pelas artesãs e transmitidos entre gerações. Tal conjunto não se resume apenas a capacidade de trabalhar o barro, mas envolve conhecimentos que vão desde a seleção da matéria-prima até a construção dos fornos, por exemplo.

À medida que o universo do artesanato em barro é acessado, percebe-se um refinamento desses modos de fazer, a partir da descrição das próprias artesãs sobre os processos:

Primeiro tira o barro, depois em casa meus familiares batem pra mim com pedaços de pau, depois passa na peneira, depois põe os pedaços mais grossos para amolecer, passa na peneira de novo, com a água coada molha o pó, depois amassa igual biscoito, aí está pronto para modelar. Depois modela, corta, alisa com sabugo, depois passa mangueira, põe pra secar. Depois de secar passa o oleio para dar brilho, depois que brilha está pronto para a queima.¹⁷³

Pegar o barro, piso o barro, cesso o barro, se o barro for decantado, coloco na bacia com água pra ficar cremoso, depois coloco na meia para coar e tirar as impurezas, depois vem a secagem. Quando ele está seco eu faço placas e reservo no plástico, a medida que preciso vou modelando. Depois passo a pintura com pena de galinhas ou esponja para fazer engobe/oleio, depois queimo.¹⁷⁴

Pega o barro, coloca em cima da lona, soca o barro e peneira. Depois joga água e amassa, coloca a mistura em uma sacolinha e deixa descansando por dois dias. Depois pega o barro e produz a peça, pinta e leva pro forno. Ela está pronta quando sobe cheiro de queimado e fumaça escura. Depois que a fumaça clareia apaga o fogo.¹⁷⁵

¹⁷² A título de comparação, toma-se como exemplo o artesanato em barro de Maragogipinho, cidade do Recôncavo Baiano. À primeira vista, este artesanato lembra o artesanato produzido no Vale do Jequitinhonha, em que os conhecimentos e técnicas de produção cerâmica são transmitidos de geração em geração e também fazem uso do engobe (oleio) e de determinadas pinturas. Entretanto, observando mais de perto, os modos de fazer dos artesãos de Maragogipinho são completamente diferentes daqueles do Jequitinhonha, a começar pela divisão de trabalho em que os homens dedicam-se a confecção das peças com o auxílio do torno de pedal enquanto as mulheres decoram as peças com o engobe. No Vale do Jequitinhonha não se faz uso do torno e, de forma geral, as artesãs participam de todo o processo que envolve o modo de fazer o artesanato: desde a extração da matéria-prima (em que contam com o auxílio de terceiros), na modelagem e pintura das peças, na construção dos fornos e na queima das peças.

¹⁷³ SANTOS, Edinaide Soares dos. [10 de outubro de 2017]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Cadastro. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁷⁴ MATOS, Selma Quaresma de Souza. [10 de outubro de 2017]. Almenara. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Cadastro. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁷⁵ SANTOS, Maria Neuzeni Borges. [06 de dezembro de 2017]. Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Cadastro. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Mesmo abrangendo uma extensa faixa territorial com dadas especificidades locais, observou-se que o processo de fabricação obedece a um determinado padrão cujas etapas pouco variam, e que consiste, basicamente em: 1) retirar o barro; 2) secar o barro; 3) triturar; 4) amassar; 5) modelar; 6) secar; 7) pintar e 8) queimar. É a partir dessas etapas básicas que se desenvolve todo o modo de fazer o artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha.

3.2.1 Sobre a matéria-prima e os barreiros

A argila é a matéria-prima básica para a confecção das peças desse tipo de artesanato. É a partir do seu manuseio que se descortina toda a potência criativa das artesãs do Vale do Jequitinhonha. Nessa região, a junção de características socioculturais específicas e a disponibilidade de argilas de qualidade para o trabalho conformou essa atividade tradicional da cultura popular dessa região de Minas Gerais.

A necessidade de trabalho e a abundância de matéria prima de qualida de para a modelagem de peças incentivou as primeiras produções, no entanto, o aperfeiçoamento das técnicas e desenvolvimento de temas auxiliou na construção de um repertório único, em que cada peça pode ser vista como representante daquela cultura, de uma prática social estabelecida com o tempo.¹⁷⁶

A relação com a argila está historicamente presente na cultura material das comunidades do Vale, seja participando das técnicas construtivas ou dos utensílios domésticos do dia a dia.

¹⁷⁶ LIMA, Camila da Costa. Tradições e estilos na produção cerâmica do Vale do Jequitinhonha. *Revista Digital Art &*. Ano XII, número 16, 2015.



Figura 13: Utensílios domésticos feitos de barro encontrados no quintal de uma residência em Campo Alegre, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 14: Casa da artesã Noemisa Batista desenhada com barro, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 15: Interior da casa da artesã Noemisa Batista, desenhada com barro, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Com o tempo, as artesãs desenvolveram saberes específicos em relação aos tipos de argila a serem trabalhadas, de acordo com finalidade do objeto criado. Assim, conforme o tipo de objeto cerâmico que se pretenda confeccionar utiliza-se diferentes qualidades. Por exemplo, a argila usada na fabricação de panelas e demais peças utilitárias deve ser mais arenosa, já que a areia confere uma maior resistência à peça, devido ao constante contato que essas peças têm com o fogo. Em outros casos, como na modelagem das bonecas, pratos decorativos e outros enfeites, deve-se utilizar preferencialmente um barro “puro”, ou seja, sem muita areia e demais impurezas, levando a uma maior maleabilidade para a artesã imprimir os detalhes nas peças. Como destaca Ulisses Mendes:

Argila é o melhor que a terra tem. Como você pesquisa a argila? Na hora de pegar dá para ver se tem uma liga boa, dá para a gente perceber que a argila serve para fazer o artesanato. É diferente a argila que dá panela [...] para fazer escultura, o barro não pode ter areia. Se tiver areia, vai atrapalhar a moldar. E a panela já precisa de areia. Para aguentar o fogo. O fogo é um dos Deuses mais poderosos do mundo. Para você insistir, brigar com o fogo muitos dias, você tem que estar preparado para o fogo. Por isso que a argila precisa de areia, precisa de pedra,

precisa de alguma coisa para aguentar a fúria do fogo vários dias. E a obra de arte não, ela precisa de perfeição, de expressão [...] vai passar pelo fogo uma vez só. E a panela vai passar várias vezes pelo fogo.¹⁷⁷

Nem todo barro é bom [...] o barro que a gente trabalha com as peças decorativas não é o mesmo que faz as panelas de cozinhar. Um barro mais arenoso, um barro mais difícil. São barreiros diferentes. Isso depois de muita pesquisa que a gente conseguiu chegar nesse consenso que não são o mesmo.¹⁷⁸

Os locais predominantes de extração da matéria-prima para a produção artesanal em barro do Vale do Jequitinhonha são os barreiros, localizados em terrenos que podem pertencer às próprias artesãs, às associações de artesãos ou mesmo a terceiros, que exploram e revendem o barro.

Essa etapa inicial do processo de produção pode ser feita tanto individualmente, como coletivamente, principalmente através das associações de artesãos. De forma geral, a retirada do barro fica a cargo dos homens das comunidades que fazem esse trabalho para auxiliar suas esposas, irmãs e parentes, ou com trabalhadores contratados pelas artesãs. Os instrumentos utilizados para a extração da argila, em geral, são enxadas, enxadões ou picaretas de diferentes tipos e formatos, e a extração varia entre as comunidades.

A coleta do barro acontece, geralmente, no período de seca, que vai de maio a setembro. Durante o “período das águas”, entre os meses de outubro a abril, a coleta torna-se mais difícil, devido à alta humidade do barro. Normalmente, retira-se do barreiro uma quantidade suficiente que dê para armazenar durante todo o ano. Além disso, conforme a cultura local, os conhecimentos acerca dos ciclos da lua interferem na escolha do período para a retirada do barro e para realizar a queima, que deve ser coletado preferencialmente na lua minguante para se evitar a quebra das peças. Assim como disse a artesã Andreia Andrade, do município de Itaobim, a esse respeito:

¹⁷⁷ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁷⁸ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Eu acredito muito nessa coisa dos índios que minha avó falava da lua interferir para tirar o barro, o barro não fica forte. Tem que saber a época do barro para tirar. Os lavradores para plantar e colher também tem essa crença.¹⁷⁹

Ela [Dona Joana] também falava: não pode tirar na lua forte. Quer dizer, essa coisa eu já conhecia da minha casa. Por exemplo, cortar cabelo minha mãe só cortava na lua crescente. Também para tirar madeiramento, tirar cipó. Algumas coisas eu já sabia e quando ela começou a explicar a questão da lua, logo eu morei no assunto. Falei: Ah, então no barro é a mesma coisa. Eu perguntei a ela o porquê. Ela disse: Porque se não, o barro racha. Racha na queima, racha no fazer. Então a gente tem que esperar a lua para a gente poder tirar a terra.¹⁸⁰

Há, predominantemente, dois tipos de coleta: nos barreiros de barranco e nos barreiros de várzea. Em ambos, o barro adequado para se trabalhar na modelagem das peças cerâmicas é aquele que está mais profundo nos barreiros, a cerca de dois metros de profundidade, a depender do barreiro. A terra da superfície não é considerada boa para se usar e é chamada pelas artesãs de “desmonte”.

Aqui tinha olaria de fazer telhas, tijolos. Pode pegar tudo misturado e fazer. Para o artesanato é diferente. Você tem que selecionar. O barro que usa para a modelagem é o que está mais para baixo do barranco, vai cavando, quanto mais profundo. Antigamente tirava o barro só na enxada, mas depois que o barro foi ficando mais fundo não conseguia abrir de mão mais.¹⁸¹

Tem diferentes formas de retirar. O pessoal de Pasmado tira o barro com retroescavadeira. A Prefeitura dá uma máquina, uma enchedeira e uma çaçamba. Faz coletivo. A máquina tira de qualquer jeito. O Pasmado consome muita argila, então para servir todo mundo, usa a máquina. Mas a máquina não escolhe o barro. Nós é que temos que escolher. A veia, onde tira, onde serve de cavadeirainha. É assim que é o trabalho do artesão.¹⁸²

¹⁷⁹ ANDRADE, Andreia Pereira. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁸⁰ MARQUES, Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁸¹ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁸² MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 16: A artesã Maria do Carmo Barbosa retirando a argila com o uso de uma enxada em um barreiro de barranco.
Fonte: Acervo Iepha/MG

No Alto Jequitinhonha, de modo geral, foi verificado que os barreiro mais usados são aqueles que se localizam em barrancos. Recomenda-se que a extração da argila seja feita na época de estiagem, entre os meses de maio a setembro. Quando extraídos nesta época, a argila já está seca e pode ir direto para a etapa de trituração. A argila considerada boa para a modelagem das peças se encontra nos chamados “veios”. O barreiro é feito de camadas. A camada superficial, de terra vermelha, não é utilizada. Após essa primeira camada já se pode encontrar o barro considerado propício para a modelagem das peças e para a confecção dos pigmentos, que aparecem misturados nas diferentes camadas da terra: “O barro é uma veia que você acha lá no barranco. Não é que você vai cavar e tudo ali vai dar barro. Você começa a tirar, de repente aquela veia some”.¹⁸³

¹⁸³ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 17: As diferentes camadas de um Barreiro de Barranco no Alto Jequitinhonha.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Antigamente, na comunidade de Campo Buriti, município de Turmalina, as artesãs faziam um trabalho de mutirão para a retirada do barro, transportando-o em balaies levados na cabeça:

Para pegar o barro, fazia mutirão. Todo mundo ia colher o barro, até porque as artesãs são as pessoas mais entendidas para saber qual barro é melhor. Por mais que a gente tenha quem nos ajude a fazer isso, temos que estar acompanhando o processo porque nem todo barro é bom. [...] Antigamente buscava-se o barro na cabeça, a gente mesmo ia e tirava o barro, a gente mesmo que preparava o barro. Fazia o processo todo. Hoje não, hoje a gente tira uma vez só no ano e arruma um carro para trazer uma quantidade maior para a gente não precisar buscar no dia a dia.¹⁸⁴

Há alguns anos, a Associação tem a cessão de uso de um barreiro localizado em um terreno próximo à comunidade. Para realizar a extração da matéria-prima, primeiro é necessário

¹⁸⁴ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

limpar a camada da superfície, cujo barro não é próprio ao uso para o artesanato. Como este é um trabalho pesado, a prefeitura disponibiliza maquinário e pessoal, cuja tarefa é acompanhada de perto pelas artesãs, com vistas à garantia da coleta adequada. É importante pontuar que essa Associação compreende as artesãs tanto da comunidade de Campo Buriti, como da comunidade de Coqueiro Campo, vizinha àquela e localizada no município de Minas Novas, motivo pelo qual o barro é destinado a ambas.

O material é recolhido usando enxada e enxadão. Normalmente, essa etapa é feita durante alguns dias, já que a quantidade de barro retirada será usada durante o ano todo e, para o deslocamento da matéria-prima, contam com uma caçamba também disponibilizada pela Prefeitura. De acordo com algumas artesãs, esse barreiro está se esgotando, por isso, elas estão pesquisando por outro adequado.

Essa informação traz à tona o potencial risco que as artesãs correm no futuro, com a possibilidade de escassez da principal matéria-prima desse artesanato. Segundo as informações obtidas no Cadastro, a aquisição do barro pouco figurou dentre as necessidades que visam à continuidade da atividade. O que mostra que esta não é uma preocupação imediata, dado que a oferta da matéria-prima ainda é abundante na maioria das regiões produtoras, conformando a ideia de que o barro é “inesgotável”. Contudo, essa é uma fonte não renovável que carece de um manejo adequado que não comprometa os barreiros.

A ocasião do registro das paneleiras de Goiabeiras como Patrimônio Cultural do Brasil (2002) também expôs essa crença entre as artesãs do Espírito Santo, tal como pontua o Dossiê de Registro:

Elas partilham a crença de que ‘o barro não acaba’, explicando: Se a argila do barreiro vem sendo usada desde muito antes das nossas bisavós e nunca acabou, nossas filhas, netas e bisnetas vão tirar o barro dali pra frente’. Confrontadas a dados técnicos sobre o esgotamento do barreiro nos próximos 18 anos, as paneleiras estão se conscientizando da necessidade de racionalizar a exploração da jazida e de buscar fontes alternativas dessa matéria-prima¹⁸⁵.

¹⁸⁵ BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Ofício das Paneleiras de Goiabeiras*. Brasília, 2002.

Entretanto, assim como no caso citado, a valorização e a demanda cada vez maior do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha, sobretudo, no iminente contexto de reconhecimento dos seus saberes e modos de fazer como Patrimônio Cultural do estado, poderá levar a transformações com relação à sustentabilidade dos barreiros. Nesse sentido, é importante pensar em ações de salvaguarda que garantam o acesso à matéria-prima de forma duradoura e consciente.



Figura 18: A artesã no barreiro de barranco da comunidade de Campo Buriti, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Como mencionado anteriormente, a argila apropriada para a modelagem das panelas e outras peças utilitárias, é distinta daquela utilizada para a modelagem das peças de enfeite. Em Campo Buriti, por exemplo, a argila adequada para a confecção das panelas é retirada de outro barreiro e as artesãs compram diretamente com o proprietário do terreno, já que é baixa a quantidade de mulheres que se dedicam somente às peças utilitárias. Normalmente, as artesãs compram uma carga, que equivale a dois carrinhos de mão, no valor de cinquenta reais.

Atualmente, segundo informação das próprias artesãs, a comunidade de Campo Alegre não dispõe de uma boa qualidade de barro para modelagem, motivo pelo qual as artesãs compram da comunidade vizinha de Campo Buriti, através da Associação. Foi pontuado que na ocasião da retirada em Campo Buriti, já é coletada a parte que cabe às artesãs de Campo Alegre. Já o barro usado para a produção dos pigmentos é coletado em áreas próximas. Anísia Lima, artesã da comunidade de Campo Alegre, tem a seguinte percepção dos usos do barreiro:

Antes quase toda artesã tinha um barreiro. Eu mesma tinha um local que eu colhia o barro para fazer panela. [...] Foi ficando sem os barreiros, foi ficando pouco. Buscavam em Coqueiro Campo o barro. Quem tinha animal ia de animal, ia a pé com balaio na cabeça caminhando uma hora. Foi ficando pouco e de repente os donos do barreiro também viram que aquilo estava gerando renda e começou a cobrar o barro. Agora não conseguimos mais o barro de graça.¹⁸⁶

De forma geral, os trabalhos de campo indicaram que nas comunidades produtoras do Médio Jequitinhonha, os barreiros mais acessados são os de várzea. Estes barreiros, cavados na planície de inundação, ficam próximos a algum curso d'água e são áreas que ficam inundadas durante as cheias. Na época da estiagem são abertas as cavas para a extração da argila.

¹⁸⁶ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 19: O artesão José Maria mostrando o “desmonte” para a equipe, comunidade Santo Antônio, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 20: Barreiro de Várzea na comunidade de Santo Antônio, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 21: Barreiro de Várzea na comunidade de Santo Antônio, Carai.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Na comunidade de Santo Antônio, no município de Carai, as artesãs usam o mesmo barreiro há muitos anos. De acordo José Maria Pereira, esse barreiro já era utilizado na época em que seu pai, o artesão Ulisses Pereira, produzia suas peças. Este barreiro está localizado em um terreno dentro da comunidade, que fica próximo à casa da família Pereira. Ainda de acordo com José Maria, este terreno pertence a um primo da família, que permite a exploração da matéria-prima pelos artesãos a um valor de R\$ 25,00 cada saco de barro.¹⁸⁷ Esse mesmo barreiro também provê a argila utilizada pela comunidade vizinha de Ribeirão do Capivara. É nessa localidade, por exemplo, que mora a artesã Noemisa Batista.

Nesse tipo barreiro, o modo de retirada consiste em abrir buracos com enxadas. O “desmonte”, que é o primeiro barro retirado a partir da superfície, é colocado ao lado da abertura, até atingir a profundidade ideal para a retirada da matéria-prima boa para a modelagem. O alcance do “barro macio” é o indicativo que se deve parar de cavar. José Maria pontuou que é necessário apenas um dia para cavar o buraco, e que se coleta o barro para trabalhar durante todo o ano.

Essa baixa toda aqui tem [barro]. Só que tens uns que não dá pra fazer as peças, não dá pra fazer. É só cavando. O de fazer peça é mais macio, menos areia. É difícil

¹⁸⁷ Os sacos de barro são aquelas embalagens utilizadas para acondicionamento de grãos.

cava e não acertar. Essa parte pra cá sempre é barro bom. Nós já sabe mais ou menos a parte que tem o [barro] bom, nós já tira aqui desde criança¹⁸⁸.

O conhecimento tradicional adquirido ao longo de anos de coleta fez com que os artesãos dessa localidade desenvolvessem um sistema de recuperação do barreiro explorado. Assim, após um tempo de coleta, a argila do desmonte que ficou ao lado da abertura feita preenche novamente o buraco com a força da chuva, que permanece inexplorado durante dez anos. Somente após esse período, é que os artesãos voltam a cavar este local para coleta.

Margarida Pereira, que também é filha de Ulisses Pereira, fala a respeito dos saberes que envolvem a extração do barro:

Para a gente fazer as nossas peças, não é todo barro que dá. Tem que ser um barro purinho, sem areia nenhuma. Somos eu, meu marido e meu irmão que tiramos. A melhor época para tirar é a época de agora. Às vezes você gasta um dia para fazer o buraco e tirar. Na hora que você tira o barro, você tem que furar mais ou menos dois ou três metros para poder achar o barro puro¹⁸⁹.

Na comunidade de Santana do Araçuaí, no município de Ponto dos Volantes, o barreiro também é do tipo de várzea. Nela, o barro que a maioria das artesãs utiliza é proveniente da chácara que pertence ao artesão Amadeu Mendes Braga, filho da artesã Izabel Mendes. Ele permite que as artesãs extraíam a matéria-prima sem precisar pagar por isso. Como agricultor, Amadeu também utiliza sua terra para plantar milho, mandioca e várias árvores frutíferas, como laranja, por exemplo.

O barreiro fica aos fundos do terreno, na beira de um pequeno córrego chamado localmente de “Anta Podre”. O artesão disse que adquirir esse terreno foi “uma coisa de Deus”, e que a compra se deu como resultado do trabalho com o barro. Com a picareta na mão, que é a ferramenta utilizada para a coleta, Amadeu explicou como se dá a retirada do barro:

¹⁸⁸ PEREIRA, José Maria [28 de agosto de 2018]. Carai. Carai. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Ana Paula Lessa Belone e Clarice Murta Dias. Disponível no acervo documental do Iepha/MG.

¹⁸⁹ SILVA, Margarida Pereira. [28 de agosto de 2018]. Carai. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Pega o barro na beira de córrego. Mas tem que pesquisar bastante, aquele barro que não tem areia, o barro puro. Meu irmão abriu um poço, achou um barro bom, no lote dele. No terreno que ele comprou. Mãe testou e deu certo. Estamos usando esse, mas pegamos outros barros para misturar. [...] cava uma distância de meio metro, cava, tira o que está por cima e tira o barro puro. Depende do barro. Às vezes você está tirando o barro aqui e quando chega lá na frente está na areia. Aí você deixa aquele e vai procurar em outro lugar. Sempre na mesma região, né? A gente vai achando o barro ou no barranco ou no chão mesmo.¹⁹⁰

Por fim, ainda na região do Médio Jequitinhonha, nas comunidades de Pasmado, município de Itaobim, e de Pasmadinho, no município de Itinga, há relatos de que a extração da argila é feita de forma distinta dos demais contextos observados anteriormente. Nessas localidades, o barreiro utilizado está próximo às beiradas de lagoa e a matéria-prima é coletada em grandes quantidades por retroescavadeiras e transportadas por caçambas. Essa forma de extração causa grande impacto ambiental na região e também provoca uma perda na qualidade das peças produzidas, uma vez que a argila recolhida por retroescavadeira vem acompanhada de materiais que acumulam impurezas na matéria-prima.

É necessário pontuar que esse manejo do barro se deve, em grande medida, ao contexto do artesanato que vem sendo desenvolvido na região. Mais conhecidas pela produção das panelas, essas comunidades estruturaram um processo produtivo com a intensa presença de atravessadores, que compram grandes quantidades de peças a preços baixos. Dessa maneira, é necessário produzir muito para ter algum rendimento, o que acaba por demandar um grande volume de barro.

¹⁹⁰ ANDRADE, Glória Maria. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 22: Pedacos de barro no quintal de uma artesã da comunidade de Pasmadinho, Itinga.
Fonte: Acervo Iepha/MG

O barro é a principal matéria-prima desse artesanato para todas as artesãs do Vale que se expressam por meio da cerâmica. Entretanto, é perceptível que a forma de adquiri-lo varia conforme cada região do Jequitinhonha, refletindo a geografia, o modo de vida e os saberes locais específicos das comunidades produtoras. O que não varia, porém, é a necessidade do acesso aos barreiros com vistas à manutenção tanto do ofício, quanto dos modos de fazer esse artesanato.

3.2.2 A preparação do barro, a modelagem, o acabamento e a secagem das peças

A argila é retirada dos barreiros em forma de torrões, isto é, de pedaços que variam de tamanhos. Depois de transportados até as casas é necessário que esses pedaços sejam colocados para secar, caso estejam muito úmidos, pois, do contrário, não há como quebrá-los em partes menores. Após a secagem, os torrões são protegidos da umidade em sacos, no interior de algum cômodo e/ou debaixo de uma cobertura. Na comunidade de

Pasmadinho, ao contrário, tal como foi observado (Figura 23), o barro coletado é deixado nos quintais das casas, diretamente em contato com o ambiente.

Os pedaços vão gradualmente sendo triturados na “gangorra”, no pilão ou com o uso de paus, até se transformarem em um pó bem fino. Em todos os três, a força motriz é humana¹⁹¹. A respeito do momento posterior à extração da matéria-prima dos barreiros, as narrativas das artesãs revelam um modo de fazer compartilhado:

Soca na gangorra, outras socam só no pilão, outras quebram em um pedaço de lona, quebram com um martelo ou fepo como a gente fala, soca ele, tritura até virar o pozinho.¹⁹²

A gente vai no barreiro, tira o barro e traz ou no burro ou no carrinho de mão. Aí quando ele seca, a gente soca. Uns socam na mão de pilão, outros socam na gangorra. Antes eu tinha gangorra, agora não tenho mais não.¹⁹³

A gente pega o barro, deixa ele secar um pouco no sol, uns dois ou três meses. Depois bate ele todo.¹⁹⁴

¹⁹¹ Na comunidade de Santana do Araçuaí foi observado que o artesão Amadeu Mendes utiliza o triturador de grãos para trabalhar os torrões de barro.

¹⁹² SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do Iepha/MG.

¹⁹³ BARBOSA, Terezinha Gomes. [16 de agosto de 2018]. Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do Iepha/MG.

¹⁹⁴ SANTOS, Elza Alves. [28 de agosto de 2018]. Carai. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do Iepha/MG



Figura 23: Torrões de barro, comunidade Cachoeira do Fanado, Minas Novas.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 24: Torrões de barro, comunidade Santo Antônio de Caraí, Caraí.
Fonte: Acervo Iepha/MG

A gangorra é um equipamento artesanal formado por três peças de madeira: a primeira é vertical e fixada ao chão, na qual está articulada uma alavanca formada por dois eixos perpendiculares de madeira. Um longo que oscila, e o outro, menor e fixo, na ponta.

A um suporte preso ao chão são colocados os torrões de barro. O conjunto é acionado pelos pés e pelas mãos, que fazem a alavanca se movimentar para cima e para baixo. Ao trabalharem com a gangorra, as artesãs fazem uso de uma vara para mexer o barro enquanto movem nesse mecanismo, de modo de que os pedaços de baixo deslocam-se para cima para triturar por igual todo o barro. Para facilitar essa atividade, muitas artesãs disseram trabalhar em dupla com algum familiar.



Figura 25: Gangorra no quintal da artesã Durvalina, comunidade Campo Alegre, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 26: Durvalina manuseando a gangorra, comunidade Campo Alegre, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 27: Barro triturado na gangorra, comunidade Campo Alegre, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG

A etapa seguinte consiste em peneirar o barro triturado para tirar as impurezas que permaneceram, sejam pedaços de pau, de pedra, raízes, ou quaisquer outras. Se não for

imediatamente utilizado, as artesãs guardam o pó formado em sacos para, posteriormente, fazerem a massa.

A massa de modelagem é feita, basicamente, do pó de barro em contato com a água e não existe uma receita única para essa mistura. O “ponto certo” é particular para cada artesã e se relaciona à vivência pessoal, que envolve o aspecto visual e tátil, sendo que o acúmulo de conhecimento faz com que cada uma prepare a massa ao seu próprio modo. Assim, a água é pouco a pouco, adicionada ao fino pó, tornando-se com o amassar manual, uma substância úmida e plástica, de consistência lisa e macia. Por isso, é importante que tenha sido muito bem peneirado e amassado.

Essa parte do trabalho é bastante pesada e requer grande dispêndio de energia por parte da artesã. Se na massa ficarem bolhas de ar, ciscos, grãos de areia, ou pequenos pedaços de raízes, as peças, poderão rachar em razão da expansão desses elementos causada pelo aquecimento ou até mesmo, partir no momento da queima. Somente após todo esse processo, é que o barro estará pronto para ser trabalhado.

Você peneira na peneira, tira os caroços, torna a socar e assim por diante até triturar o tanto que precisa. E depois que peneira coloca a água e vai amassando. Eu mesmo gosto de deixar o barro dar uma curtidinha, pelo menos uns dois dias. Depois que está você começa a trabalhar a peça. Aí começa a modelar.¹⁹⁵

Eu e Margarida peneiramos em duas peneiras, peneiramos na mais grossa e depois peneira em uma fininha. Depois a gente amassa todo o barro e depois a gente começa a modelar.¹⁹⁶

Bota o barro para secar, moer, peneirar, amassar, como se estivesse amassando biscoito, tira toda a areia dele, as raízes, tira as impurezas, amassa e deixa ele curtir uns quatro ou cinco dias, uma semana. Fica curtindo no plástico e agora já pode trabalhar, ele fica bom, fica bem macio.¹⁹⁷

De forma geral, no Vale do Jequitinhonha, as artesãs dominam todas as etapas da produção da cerâmica. Contudo, com o aumento da demanda por produtos, muitas delas contam com

¹⁹⁵ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁹⁶ SANTOS, Elza Alves. [28 de agosto de 2018]. Caraí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

¹⁹⁷ ANDRADE, Glória Maria. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

a ajuda de familiares, como os filhos e maridos, que executam essas etapas iniciais. Há também nas comunidades, pessoas que são pagas para socar, triturar e amassar o barro para as artesãs, entregando a massa já pronta para ser modelada, como foi observado na comunidade de Campo Alegre, em Turmalina.

Para a maioria das artesãs, após o preparo do barro é recomendável que a massa descansa por um período variável. Porém, foi dito que quanto mais tempo de descanso, melhor ficará o barro. A massa de modelagem é então, envolvida em plásticos, para não ressecar e manter-se conservada até o momento de ser manuseada.

Essa argila que eu faço esculturas é a melhor argila que a terra pode ter. Ela tem que ter muita liga, tem que ter uma consistência boa. Eu amasso ela e deixo curtindo. Ali tem um ano já que está amassado. Eu trabalho com argila curtida. Envelhecida, igual a cachaça. Depois de dois meses no mínimo é que eu vou trabalhar com ela. Isso é para ela amaciar. Aceitar que vai ser morta para dar uma outra vida. Você queima um monte de barro, mas ele vai gerar a imagem de um ser humano, vai gerar uma outra vida. Essa argila, esse barro tem que ser de boa qualidade. Essa argila que eu trabalho, no grau que eu queimo tem uma garantia de mil anos. Nós trabalhamos para o futuro. O barro tem que ser bom para durar.¹⁹⁸

No artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha há a primazia das mãos no trabalho com o barro, uma vez que a modelagem é inteiramente manual. Entretanto, para se produzir qualquer objeto cerâmico nesse contexto, os movimentos de braços, punhos e dedos, além de pernas e pés também são essenciais, pois modelar uma peça é uma atividade que mobiliza o corpo inteiro.

Antigamente, era prática comum do ofício, as artesãs trabalharem sentadas ao chão; já hoje em dia, a maioria possui um local adequado para modelar as peças, que ficam apoiadas em mesas ou outros suportes, o que é ergonomicamente mais adequado à saúde do corpo.

¹⁹⁸ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 28: A artesã sentada modelando uma peça.

Fonte: Acervo Centro de Cultura de Minas Novas

Porém, ainda hoje, há artesãs que trabalham basicamente no chão e em condições bastante precárias, tal como foi observado nas comunidades de Pasmado e de Pasmadinho. Algumas chegam a ficar na mesma posição durante horas seguidas, fazendo reiterados movimentos para o levante das peças, devido à atual lógica produtiva ali instalada, que demanda alta produtividade para que as artesãs obtenham algum lucro. Portanto, essas comunidades merecem atenção especial nas ações de salvaguarda, devido à vulnerabilidade a qual algumas artesãs e, conseqüentemente, seu ofício e modo de fazer estão expostos.



Figura 29: A artesã Maria das Graças Neves trabalhando em uma peça, comunidade Pasmado, Itaobim.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Em geral, as peças são produzidas a partir da base, mediante técnicas tradicionais. No “repuxo”, por exemplo, a forma surge a partir de um monte de massa de barro que vai sendo puxada para cima, fazendo a peça “subir”. Já com a técnica dos “cordões” ou “pavios”, a peça é modelada a partir de roletes de barro que são apoiados um após o outro ou em forma de espiral. No momento da modelagem das peças, as palmas das mãos e os dedos são bastante demandados a projetar a peça, avaliando o peso, sentindo a textura e a estrutura que está sendo delineada. Ao lado da artesã sempre haverá uma vasilha com água para molhar o pedaço de pano ou a tira de couro que ajudam a dar forma ao barro.



Figura 30: A artesã Adília da Silva levantando um filtro por meio do repuxo - comunidade de Pasmadinho, Itinga.
Fonte: Acervo Iepha/MG

As peças maiores são modeladas por etapas, para que a parte debaixo adquira a consistência correta para suportar o peso da argila que é acrescida no decorrer do processo de criação. Esse é um momento muito delicado do trabalho. É necessário muito controle sobre o ponto exato de secagem para que lhes seja permitido inserir os detalhes menores, como os braços das bonecas, as orelhas dos porquinhos ou as “asas” dos potes. Caso contrário, haverá problemas na aderência entre as partes. Com muita habilidade no decorrer do trabalho, as peças são embrulhadas em plásticos ou em panos úmidos para que não sequem, inviabilizando a continuidade do trabalho. As artesãs pontuaram a dificuldade de fazer determinadas peças, especificamente com relação às bonecas:

Essas bonecas não são fáceis de fazer. Você vai fazendo devagar. Alisa, faz o acabamento direitinho, tira algumas impurezas que tem ali. Vai fazer a cabeça ainda, colocar a cabeça.¹⁹⁹

As bonecas para fazer, tem todo um processo, tem que esperar secar cada etapa, porque tudo é feito manualmente, a gente não tem forma. É tudo feito aos poucos, você tem que secar para continuar fazendo a peça²⁰⁰.

¹⁹⁹ ANDRADE, Glória Maria. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 31: A artesã Terezinha Gomes modelando o braço de uma boneca, comunidade Cachoeira do Fanado, Minas Novas.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Em seguida, as peças passam por um processo de raspagem. Neste ponto, a argila já está seca o suficiente para não alterar sua forma ao ser manipulada, mas úmida a ponto de permitir certas modificações. Esse é o momento de eliminar os excessos, de corrigir as irregularidades e de arrematar as formas, deixando a peça satisfatória ao controle de qualidade e ao estilo de cada artesã. A esse respeito, Anísia Santos assim disse:

Depois que modela, que a peça está durinha, você faz o acabamento, que é tirar o excesso de barro e depois que a peça está prontinha você deixa secar mais uns três dias ali. Tem artesã que coloca as peças no sol para secar. Eu prefiro deixar secar na sombra. Porque quando a gente coloca no sol às vezes dá muita rachadura²⁰¹.

²⁰⁰ ANDRADE, Andreia Pereira. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²⁰¹ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 32: Ulisses Mendes em processo de modelagem de uma peça, Itinga.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Ao longo desse processo, dezenas de instrumentos de vários tamanhos e formatos auxiliam a artesã no trabalho. Notadamente gastos, a maioria desses utensílios é feita de materiais reaproveitados, retirados da própria natureza ou do cotidiano do trabalho na roça. O sabugo de milho queimado, por exemplo, é usado para subir a peça; a taquara (bambu) para “alisar”; as facas para cortar o excesso de barro; os pedaços de pano e de couro para alisar; as colheres, conchas e cuias para auxiliarem no acabamento; já os pentes velhos são muito usados para fazer o cabelo das bonecas, enquanto as penas de galinha são usadas para realizar a pintura das peças.



Figura 33: Instrumentos usados pelas artesãs durante o processo de trabalho.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Cada ferramenta utilizada para a criação das peças realiza uma mediação específica entre as artesãs e o barro: uns funcionam como prolongamentos do corpo e dos gestos humanos, outros, por sua vez, transformam absolutamente a matéria, como deixa entrever os relatos de Ulisses Mendes e de Maria José Gomes:

A gente cria elas [...] Você vai trabalhando em uma peça e vai percebendo que ela precisa de um oval, um global, um retângulo, uma coisa assim. As ferramentas são baseadas no que você está precisando ali. Não existe ferramenta para artista, você que tem que fazer, que desenvolver, descobrir. E cada peça precisa de uma ferramenta.²⁰²

Você tem essa bacia de coisas, muitas vezes você nem usa tudo, pedaços de pano, para você por nas beiradinhas para não secar, porque a gente faz é de pouco a pouco, aí você põe o pano molhado. O sabuco que é usado para crescer a peça, a taquara para tirar a marca do sabuco, uma faca que quebrou o cabo que pode vim, tem sabuco de toda espessura, pente de cabelo que estragou (para fazer marca de cabelo das bonecas), as facas para cortar, usadas no acabamento das peças, o pano

²⁰² MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

para alisar as peças, a concha você pode usar para raspar por dentro. A pedra você pode alisar.²⁰³

Quando prontas, as peças são colocadas à sombra para secar, demandando um tempo específico: não pode ser nem muito rápido, nem muito devagar, tampouco de forma desigual. A secagem desigual pode gerar retração excessiva de um lado ou de outro, o que pode deformar a peça. O tempo de secagem varia conforme o tamanho da peça e do clima: “Se o tempo estiver frio ou chovendo, mãe dizia que o barro fica chorando”,²⁰⁴ explica Glória Maria de Andrade, filha de Dona Izabel. As peças menores demoram cerca de três dias para ficarem completamente secas, enquanto que as maiores gastam aproximadamente uma semana.



Figura 34: Peças secando - comunidade de Cachoeira do Fanado, Minas Novas.

Fonte: Acervo Iepha/MG

²⁰³ SILVA, Maria José Gomes. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti, Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²⁰⁴ ANDRADE, Glória Maria. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 35: Peças secando, comunidade Pasmado, Itaobim.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Um dos conhecimentos mais fundamentais advindos desse trabalho é compreender o tempo que o barro demanda, conduzindo as etapas de produção até chegar ao resultado final. O tempo do barro tem efeito e não deve ser apressado, como ensina Anísia: “A gente não pode ter pressa, tem que trabalhar tranquilamente. Você tem que obedecer aos processos [de] tudo. É parte por parte”.²⁰⁵ Entretanto, devido à lógica produtiva que vigora em algumas comunidades produtoras, o tempo, que aquele do descanso e da espera, não é respeitado. Nas comunidades de Pasmado e Pasmadinho, por exemplo, trabalha-se o barro de forma rápida, obedecendo ao tempo imposto pelo mercado.

Já se nota, nessas comunidades, a introdução de moldes de gesso na confecção de algumas peças, especialmente dos enfeites, o que descaracteriza o ofício manual, que é um dos fundamentos desse artesanato. Algumas pessoas também sinalizaram o desejo de empregar tornos no processo de fabricação, com vistas ao aumento da produtividade, o que revela

²⁰⁵ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

uma lógica de desvalorização do próprio ofício diante da necessidade de sobrevivência mais imediata.

Outro dado que mostra um índice de risco à tradição nessas localidades, é a substituição da areia, que antes era misturada ao barro para produzir. Atualmente utiliza-se a “canjica”, que são pequenos torrões de barro que ficam na peneira, que são misturados à água para dar liga ao barro. Essa lógica produtiva também tem impacto na qualidade dos produtos, uma vez que a queima não está sendo feita no tempo correto, o que leva a uma qualidade inferior das panelas.

3.2.3 A preparação dos pigmentos

O artesão é muito curioso. Às vezes ele não espera alguém passar para ele alguma coisa, ele mesmo vai descobrir. Inclusive cores de barro. Aonde a gente vai a gente tem um olhar que capta longe aquilo que pode ser uma cor diferente²⁰⁶.

Juntamente à estética das peças, as paletas de cores que a compõe são um dos elementos de maior reconhecimento deste artesanato em barro como sendo proveniente do Vale do Jequitinhonha. A gama de tonalidades adquiridas quase que integralmente da natureza e a capacidade criativa em utilizá-las é resultado, em primeiro lugar, de saberes tradicionais que envolvem relações organicamente estabelecidas entre os indivíduos e seu meio ambiente.

Em segundo lugar, deriva de processos históricos, sociais e econômicos específicos os quais o ofício e o modo de fazer estão inseridos. Neles, o artesanato rompeu os contextos locais, passando a ocupar outros espaços, o que demandou das artesãs um ajustamento sem, contudo, perder o forte vínculo com a tradição. Nesse sentido, a artesã da comunidade de Campo Buriti, em Turmalina, Maria do Carmo Barbosa, se recorda que na infância, as paneleiras utilizavam pinturas rústicas nas peças, a exemplo de sua tia Rosa, que empregava apenas duas cores de barro, cujo resultado final após a queima era o branco e o vermelho.

²⁰⁶ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Além do barro, as antigas artesãs extraíam cores das plantas, como da folha do maracujá e de cascas de paus, para colorir tecidos e também peças de cerâmica. Somente com o passar do tempo é que as artesãs passaram diversificar as cores dos pigmentos:

O pessoal resolveu derreter o barro de uma forma diferente. Até então só fazia aquela massa para moldar, né? Depois resolveram derreter e passar na peça, coar, para ver o que dava. E deu. Deu certo, né? Apesar de que naquela época só tinha o branco e o vermelho. Não tinha outras cores. E aí elas faziam com a folha do Andu. Elas iam no quintal, pegavam aquela folha de andu, molhavam no barro e colocavam na peça e faziam as folhas no barro. Aquilo era o máximo. E depois descobriram que com a peninha de galinha dava para fazer as pétalas como a gente faz hoje. Mas isso é no decorrer da história, né? De muito tempo.²⁰⁷

Cada região do Vale do Jequitinhonha apresenta características próprias que marcam as especificidades dos pigmentos, seja a partir da matéria-prima ou pelas tonalidades usadas. No Alto Jequitinhonha, por exemplo, há uma variedade de cores, devido à presença de diferentes tipos de barro, o que conformou uma notável variedade que identifica o artesanato ali produzido.

Nas comunidades produtoras dessa região, as artesãs produzem “oleios” e geralmente os nomeiam com as cores adquiridas após a queima das peças. Assim, produzem o barro “vermelho”²⁰⁸, (o toá amarelo antes da queima); o branco (o barro preto antes da queima); o marrom (o barro amarelado escuro/esverdeado antes da queima); o rosado (o barro marrom antes da queima); o rosa (pedra localmente chamada de “lapa mole” antes da queima)²⁰⁹ e o branco da tabatinga (que permanece branco após a queima).

Fora essas cores, há uma infinidade de misturas que as artesãs realizam entre os barros, criando muitas possibilidades de tons, como o alaranjado e o lilás que são confeccionados a partir da mistura entre diferentes oleios. Todas essas argilas que fornecem pigmentos são retiradas de diferentes localidades: nos barreiros de barranco, nas encostas de rios e nas

²⁰⁷ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²⁰⁸ “Terracota”, no vocabulário técnico.

²⁰⁹ Para chegar ao tom rosa, é necessário misturar o oleio dessa pedra com o oleio de tabatinga ou do barro preto.

beiras de veredas. Além disso, as argilas podem apresentar variação nas tonalidades a depender do terreno onde são encontradas.

Você tem que achar cores diferentes do barro, onde a gente vai, traz um torrãozinho de barro. A gente testa se presta ou não. Não é todo barro que faz oleio. Oleio você tem que fazer o mesmo processo de fazer a peça: socar, peneirar e amassar, aí você devolve ele na água. Se ele não prestar, a terra desce para o fundo da água e a água fica limpinha. Aí você pode jogar fora. Não vira oleio. Para virar oleio, ele fica grosso. No caso, esse oleio aqui mesmo, no dia que estou fazendo, ele é amarelo. Aí ele não sobe a água por cima, ele fica todo amarelo, aí você vai escorrendo, de um balde para o outro. Quando ele está bom, não fica nada no fundo do balde, fica aquela gominha que eu mostrei. Aquela gominha você tira para pintar (alto relevo). O outro você coloca na panela de barro, tampa, aí ele engrossa. A terra de formiga mesmo, aonde você achou a terra de formiga você pode pegar que dá oleio. Porque a terra de formiga vem muito fundo, é um barro liguento. Se o barro for solto, ele não dá oleio. O barro que nós fazemos as peças dá oleio. Mas a cor é feia. Então para fazer a pintura a gente tem que sair procurando o barro. Quando chove as vezes é bom da gente achar porque a enxurrada lava o barranco e a gente vê o barro. Esse mesmo que pinta, que fica vermelhinho assim, ele chama toá, ele fica no barranco, você pega e tira [...] na hora que está pintando ele está amarelinho, quando queima, fica vermelho. Esse roxo é toá também. Esse dá trabalho de fazer: a gente tem que colocar um pouco de barro preto junto com ele. Esse amarelo não precisa, ele vira. Esse alaranjado você tem que colocar um pouquinho de barro preto. E as outras cores, não é toda cor que dá. Essa cor rosa a gente coloca o oleio amarelo e preto (que fica branco), aí você vai fazendo a cor rosa da tonalidade que quiser. Mais claro, mais escuro.²¹⁰

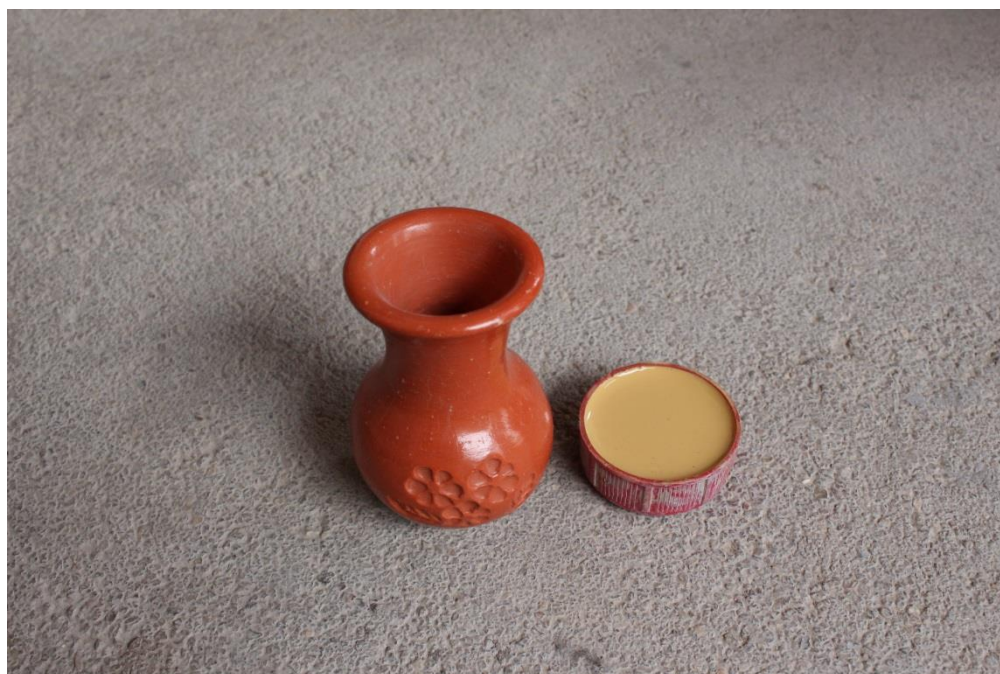


Figura 36: Resultado final (vermelho) do oleio do toá após a queima.

Fonte: Acervo Iepha/MG

²¹⁰ BARBOSA, Terezinha Gomes. [16 de agosto de 2018]. Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 37: Resultado final (branco) do óleo do barro preto após a queima.
Fonte: Acervo Iepha/MG.

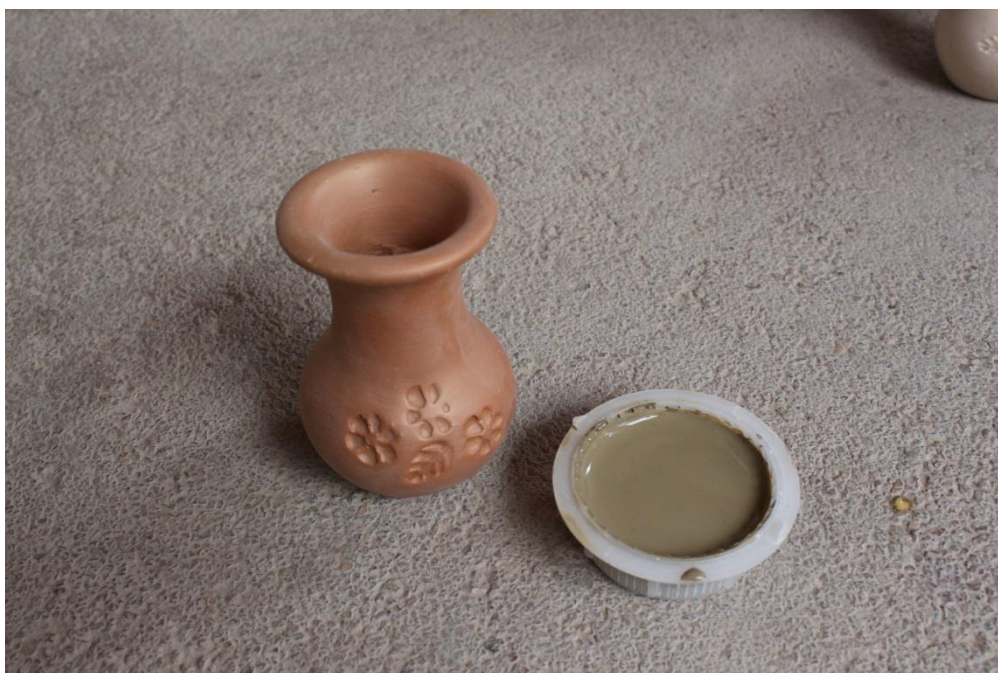


Figura 38: Resultado final (marrom) do óleo do barro esverdeado/amarelado após a queima.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 39: Resultado final (rosado) do óleo do barro marrom após a queima.

Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 40: Resultado final (rosa) do óleo da pedra misturado ao branco após a queima.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Já nas comunidades produtoras localizadas na região do Médio Jequitinhonha, as peças não apresentam um leque diversificado de cores se comparado com as comunidades do Alto Jequitinhonha. As características físicas específicas dessa região fizeram com que as artesãs

historicamente desenvolvessem outras técnicas de obtenção de pigmentos, bem como outras estéticas relacionadas às pinturas.

Nas comunidades do município de Carai, por exemplo, as cores que predominam no artesanato são basicamente duas: o vermelho (toá amarelo antes da queima) e o branco (tabatinga branca antes da queima). Independente da artesã ou da comunidade, os objetos cerâmicos ali produzidos têm a característica de uma aparente economia de cores, se comparado aos objetos das comunidades do Alto Jequitinhonha.

Na comunidade de Santana do Araçuaí, as artesãs fazem uso de pigmentos extraídos tanto do barro, como de vegetais, a exemplo, do verde escuro adquirido a partir das folhas de maracujá maceradas e do anil. Este último resulta na cor azul, e foi uma técnica desenvolvida por Izabel Mendes para pintar os olhos de suas bonecas. Em ambos os casos, as cores são passadas nas peças após a queima. As artesãs também produzem algumas cores a partir do barro, mas como a geografia local não disponibiliza tanta variedade de barro compram pigmentos das comunidades de Turmalina e de Minas Novas.



Figura 41: Peças de distintos artesãos de Carai mostram o padrão cromático característico.

Fonte: Acervo Iepha/MG.



Figura 42: Peças do artesanato de Santana do Araçuaí, pintadas com o verde extraído da folha de maracujá.
Fonte: Acervo Iepha/MG.

Em Itinga, Ulisses Mendes desenvolveu pigmentos a partir de determinados minérios abundantes na região. Em Araçuaí, Lira Marques também utiliza cores a partir do minério, assim como de terra. Ulisses Mendes explica a respeito da sua técnica cromática:

Porque que as minhas peças têm a característica do Médio [Jequitinhonha]? Porque aqui não tem cores. As cores que tem aqui são do minério. Então eu tenho que extrair do minério. Eu demorei trinta anos para desenvolver essa técnica. Eu vou para os garimpos, encontro os garimpeiros e pergunto: “O que você achou de novidade?” “Tem um barro aqui que eu tirei do meio das pedras. Tem uma pedra aqui que é colorida”. Aqui no Médio Jequitinhonha é muito rico em minério. Então eu pensei: que tal eu colocar no meu trabalho, as cores do minério? As cores bem autênticas do Médio Jequitinhonha. Aí eu comecei a moer os minérios, fazer pesquisa. Aí eu descobri o óleo da argila, misturar o óleo da argila no minério. Eu tiro o corante do minério e o óleo da argila - um barro especial que a gente tira a água dele e ele dá como se fosse um verniz. É a consistência para fazer esses corantes [...] tem que saber trabalhar com minério. Eu queria desenvolver duas cores para me satisfazer: o preto e o bege. Bege para ser a roupa surrada e o preto que foi o mais difícil. Porque o fogo tira cores. A tendência do fogo é tirar. Ele dá a cor e volta tirando, se você insistir. Aí eu descobri essas duas cores. Essas duas cores eu faço várias cores. O vermelho, o azul, o verde, tudo da turmalina - aquele cascalho da turmalina, eu faço as cores.²¹¹

²¹¹ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 43: Os pigmentos desenvolvidos por Ulisses Mendes, Itinga.

Fonte: Acervo Iepha/MG.



Figura 44: matérias-primas dos pigmentos desenvolvidos por Lira Marques, Araçuaí.

Fonte: Acervo Iepha/MG.

O Cadastro *Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha* é elucidativo a respeito de como os conhecimentos sobre as cores estão arraigados nos modos de fazer o artesanato,

uma vez que 81% das artesãs disseram fabricar seus próprios pigmentos. A alta porcentagem indica que, de forma geral, este saber é compartilhado entre as artesãs, que dominam toda a cadeia produtiva:

Põe na água para amolecer, deixa curtir uns cinco dias mais ou menos, depois que fica curtido, você mexe e deixa para assentar a areia e pega só a água suja que a gente fala, a água que ficou suja do barro e você vai pondo ele em um outro pote e ele vai secando, decompondo devagar, você vai derretendo mais, deixando assentar a areia, ele vai secando e vai engrossando, até que fica grossinho no ponto de você passar na peça.²¹²

A narrativa de Anísia, artesã da comunidade de Campo Alegre, resume a etapa de preparação dos pigmentos, no conjunto dos modos de fazer o artesanato em barro. Para tal, as artesãs desenvolveram uma expressiva habilidade visual para encontrarem no ambiente as matérias-primas apropriadas para confeccionar os pigmentos, que garantem às cerâmicas do Vale suas cores características. Maria do Carmo Barbosa disse que a artesã “tem que saber olhar”²¹³, pois não é qualquer barro, folha ou pedra que são apropriados para se transformarem em tintas para a cerâmica. Esse processo exige uma técnica refinada e um conhecimento expressivo sobre o solo e as rochas locais, suas potencialidades de uso e se são resistentes à queima.

Após a escolha, que é pautada na experiência prática de anos de ofício, a matéria-prima é transportada até o local onde será preparada. De um modo geral, o barro deve ser triturado até tornar-se um pó bem fino para, posteriormente, ser misturado em uma vasilha com água até ser completamente dissolvido. Essa mistura pode ser decantada ou fervida até atingir a consistência desejada, a depender da escolha pessoal de quem o confecciona e do tempo que pode ser despendido para essa etapa de produção do artesanato.

²¹² SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²¹³ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do Iepha/MG.



Figura 45: Preparação do pigmento por Maria do Carmo, comunidade Campo Buriti, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Quando decantada, a massa resultante, de consistência rala, é deixada descansando de um a cinco dias. O líquido formado é então, transferido para outra vasilha. O material que fica sedimentado no fundo era desprezado antigamente. Porém, atualmente, algumas artesãs estão empregando-o para aplicar a técnica de alto-relevo nas peças, assim como deixa claro Maria do Carmo, de Campo Buriti:

Tem o alto relevo que é uma coisa nova para o artesanato, que era uma coisa que a gente jogava fora e a gente descobriu e deu um bom resultado. Inclusive nas peças decorativas, nos vestidos das bonecas que a gente faz as rendas com alto relevo e dá uma coisa mais chique. O alto relevo se faz com a borrinha do barro que sobrava. Porque a gente vai coando o barro e tirando só aquela coisa mais limpinha. Porque o barro do oleio tem que ser bem escolhido, não pode ter muita sujeira. Então as sujeirinhas, a areia que ia jogar fora, ficava aquela areinha bem fininha que a gente achava que era erro passar na peça. E a gente resolveu experimentar para ver se ficava bom. E não é que deu certo? ²¹⁴

²¹⁴ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

O procedimento de decantação é repetido por várias vezes até que o líquido colorido fique no ponto correto para o uso, ou seja, quando há o mínimo possível de impurezas em sua composição. Quando o barro se dissolve a água deve ficar “suja”, pois, caso contrário, indica que o barro não é de boa qualidade para o oleio.

Quando fervida, a massa dissolvida é colocada em uma panela sobre o fogão e permanece ao fogo até chegar ao “ponto” correto para o uso. O ponto certo para as artesãs é quando se chega ao líquido colorido, essencialmente pastoso que é coado por um pano fino para eliminar os últimos resíduos de grão de areia. A esse resultado dão o nome de “oleio”, “água de barro” ou “cores do barro”:

Pigmento é uma coisa assim, tem gente que chama de engobe, outros chamam de cores do barro. A agente acaba falando oleio que é essa a palavra que a gente aprendeu com nossos antepassados. É do próprio barro que fazemos as cores mas é um processo diferente da preparação da modelagem. O barro para modelar você não pode molhar ele demais para a peça não desfazer. Tem que ser mais durinho. O oleio não. O oleio você já coloca a água e derrete o barro. Você derrete a ponto de tirar toda a areia do barro. Primeiro você derrete, espera coar, assentar aquela areia no fundo, joga fora, coa de novo, até ficar aquela água colorida e depois a gente ferve. Nós usamos ferver o oleio no fogo até ele dar uma consistência para passar na peça e não decompor a peça. Antigamente a gente só conhecia o vermelho e o branco. Hoje a gente tem mais de dez cores. Porque no dia a dia você acaba descobrindo, você acaba fazendo uma mistura com a outra e consegue tons diferentes. Nós temos o vermelho, o branco, o rosa, o marrom, o alaranjado, o lilás.²¹⁵

As cores, depois de prontas, normalmente ficam condicionadas em garrafas plásticas tampadas, para serem aplicadas sobre as peças antes de passarem pela queima, se fixando pela ação do fogo. Assim, as artesãs devem pintar a peças sempre projetando nela o resultado final depois de queimada, já que a cor muda no contato com o fogo. Além do componente estético fortemente associado às pinturas, há antes, um componente de ordem prático, já que as pinturas auxiliam na impermeabilização das peças, permitindo sua limpeza cotidiana.

²¹⁵ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

É sempre uma surpresa. Você vai colher o barro e depois de queimado, ele muda de cor. É sempre uma surpresa porque na queima você tem surpresas de cores, de tonalidades.²¹⁶



Figura 46: Pigmentos guardados para serem usados, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Para utilizar o pigmento, a artesã sacode a garrafa para que o líquido fique homogêneo, e despeja um pouco em alguma vasilha que dê a ela fácil manuseio. Com a peça seca, a artesã passa uma demão do pigmento com o dedo ou com um pano umedecido ao longo da peça, espalhando-o em todas as suas extremidades. Nas partes mais delicadas faz uso de alguma ferramenta, como os pincéis. As peças maiores são completamente mergulhadas no pigmento.

²¹⁶ ANDRADE, Andreia Pereira. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 47: Artesã mergulhando uma peça no pigmento, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Após o “oleio” das peças, elas normalmente são pintadas com penas de galinha ou com um pincel industrializado. A execução da pintura, demanda da artesã movimentos milimétricos e rítmicos. Essa etapa exige grande controle corporal para que o manuseio não crie deformações na peça. Quando a artesã erra a pintura, por exemplo, deve-se passar rapidamente um pano úmido para realizar a limpeza antes que seque. Além disso, a pintura é uma forma de individualizar a produção e criar uma marca como artista. Quase todo o processo de pintura é feito antes da queima das peças. Esta etapa do processo singulariza as peças das artesãs pelo nível de detalhamento, como texturas e volumes sugeridos a partir dos pigmentos, como por exemplo, os vestidos das noivas, que imitam rendas.



Figura 48: Artesã pintando uma peça com pena de galinha, Campo Buriti, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG

A cor preta é uma grande questão para as artesãs, especialmente no Alto Jequitinhonha, já que ainda não descobriram uma argila que alcança esse tom quando queimada. Para conseguirem essa tonalidade, as artesãs passam a borra de carvão, chamada “picumã”, misturadas com cola, após a queima, sendo comum também, a utilização de tinta industrial. Ulisses Mendes, de Itinga, conseguiu chegar à cor preta através de um mineral, mas tornou-se uma exceção à regra.

Apenas alguns detalhes, principalmente os que envolvem a cor preta, são pintados após a queima. As artesãs tomam todo o cuidado necessário para que o resultado do seu trabalho seja o da melhor qualidade possível. Nos casos em que, após a queima, as peças apresentem rachaduras ou marcas com manchas escuras, elas são eliminadas do conjunto de peças consideradas de boa qualidade.



Figura 49: Artesã fazendo o acabamento da peça com tinta preta, Campo Alegre, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG.

3.2.4 Os fornos e a queima

No quintal de quase toda artesã é comum observar a presença de um ou mais fornos para queimar as peças cerâmicas. Em muitas casas, o forno que se usa para o artesanato fica ao lado do forno de assar os biscoitos, revelando que as práticas cotidianas das famílias e o trabalho com a cerâmica compartilham o mesmo espaço. Os fornos que compõem a paisagem dos quintais remetem a uma prática tradicional, como pontua Durvalina Gomes, de Campo Alegre:

Só sei que nos terrenos por aqui, no campo, a gente encontra vários restos de fornos antigos. É encantador! Tem peça que é assim de grossura [mostra com as mãos a espessura]. A gente não sabe nem contar o tempo, de quando eram.²¹⁷

²¹⁷ FRANCISCO, Durvalina Gomes Francisca. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 50: No quintal de Zezinha, o forno de queimar cerâmica convive ao lado do forno de assar biscoitos.

Fonte: Acervo Iepha/MG

No contexto do artesanato em barro do Jequitinhonha, os fornos construídos e utilizados para a queima das peças podem ser de dois tipos principais: de “barranco” e de “chão”. O primeiro é um antigo sistema em que o forno é escavado na própria terra, enquanto que o último foi inserido posteriormente, sendo que, atualmente, as artesãs relataram que os fornos de chão tem grande aceitação por reduzirem o gasto com a lenha. Ambos os fornos são arredondados e tem a boca superior aberta. Os fornos de barranco, por terem sua estrutura no interior do solo, faz com que seu processo de aquecimento seja mais demorado, sobretudo, em tempo frio ou chuvoso, podendo durar até nove horas. No entanto, ele conserva a temperatura por mais tempo:

[O forno de barranco] por causa do fundo ser mais alto, demora mais para esfriar [...] tem mais caloria [...] A altura do barranco até onde chega o fogo é grande, o calor é maior que o outro.²¹⁸

²¹⁸ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Os saberes associados à produção do artesanato envolvem múltiplos aspectos, entre eles, os saberes relacionados à construção dos fornos. A argila utilizada que deve ser arenosa o suficiente para conferir resistência quando o fogo é aceso. Além da argila usada para levantar a estrutura, usa-se também a tabatinga para o acabamento, sendo essa a razão de muitos serem brancos. Assim como ocorre na fabricação das peças, as argilas para a construção dos fornos são coletadas nas proximidades das localidades produtoras. A artesã Glória de Andrade, da comunidade de Santana do Araçuaí explica como é esse processo de feitura, especialmente na época em que mãe, Izabel Mendes era viva:

A matéria-prima do forno é barro, terra mesmo. A gente faz o adobe de barro e faz o forno com o barro mesmo, com terra. Amassa, mistura o barro na terra e faz o forno. Se colocar tijolo, depois de um tempo, ele só aguenta um tempo, depois estraga tudo. Os primeiros que ela [Dona Izabel] fazia era em barranco. Depois tentou fazer assim, levantando até certa altura dessa mesa aqui, colocava uns crivos, uns paus. Ninguém fazia os fornos dela, sempre ela mesmo. Eu tenho foto dela fazendo o forninho, ela botava os bolinhos de barro, sabe? Fazia igual João de Barro mesmo. Fazia aqueles bolinhos, deixava de manhã, tornava a secar, colocava mais bolinho de barro. Até terminar o forno. E o forno ficar resistente. Quanto mais ele queima mais ele tem resistência. Depende do cuidado o tempo de duração do forno.²¹⁹

A construção se dá por partes em ambos os modelos. O início se dá pela base, que vai gradativamente sendo erguida, respeitando o tempo de secagem da argila, para continuar a etapa seguinte. As artesãs relataram que gastam, em média, cerca de uma semana para realizarem todo o processo, que conta com a ajuda dos familiares. O relato de Andreia, artesã do município de Itaobim, explicita que a construção do forno, como todos os aspectos que envolvem o saber-fazer do artesanato em barro, é aprendido na infância, na prática cotidiana:

Para mim, quando criança, era uma diversão. Vendo eles montarem o forno. Era tudo feito com adobe, hoje usa pedaços de ferro para fazer as vigas, para fazer o que a gente chama de céu do forno, onde a gente coloca as peças em cima. Ela usava cacos de telha para dar sustentação, porque é com o barro também que a gente faz, né? Faz o forno com o barro também. A gente escolhe o barro, mistura com areia para ficar mais resistente e ia montando o forno como uma boneca, aos

²¹⁹ ANDRADE, Glória Maria. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

poucos. Espera secar para poder fazer a grade e vai construindo o forno aos poucos.²²⁰

Cada uma faz seu forno. A gente faz primeiro o que parece uma fornalha, né? Depois a gente faz o crivo, o que a gente chama de crivo são os buracos em que o fogo sai em cima, depois a gente faz essa outra parte que é o lugar de colocar as peças. E lembrando que para queimar a gente não coloca as peças diretamente. Ou colocamos dentro de uma outra panela, ou forra com os cacos para o fogo não entrar diretamente na peça. O forno não pode ser muito baixo porque o fogo tem que circular dentro do forno, até atingir a temperatura necessária.²²¹

O forno de barranco é construído escavando-se a terra íngreme, aproveitando o desnível do terreno. Essa abertura feita diretamente no solo dá lugar à boca do forno, onde as lenhas são introduzidas. As paredes também são cavadas no barranco e sustentadas por adobe, tijolos queimados e/ou pedras. O assoalho do forno, o “céu do forno”, é feito de uma placa de argila com cascos de telhas ou com adobe misturado à rapadura. Essa placa é composta por buracos, denominados de “crivos” ou “suspiros” por onde o calor do fogo sobe até as peças e promove a circulação de ar. A abertura superior é redonda e aberta.

O forno de barranco dura muitos anos. O difícil é que gastava muita lenha porque o barranco todo tinha que esquentar para depois a peça esquentar, né? O forno de barranco tem isso: ele vai gastar mais lenha. Esse outro gasta menos lenha. O resultado fica muito diferente a depender do forno que se usa.²²²

²²⁰ ANDRADE, Andreia Pereira. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²²¹ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²²² FERNANDES, Valdete Gomes. [16 de agosto de 2018]. Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 51: Forno de Barranco, comunidade Santo Antônio, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 52: Forno de Barranco em Cachoeira do Fanado, Minas Novas.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 53: Forno de Barranco em Campo Alegre, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 54: Forno de Barranco em Pasmadinho, Itinga.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Já o forno de chão possui as duas câmaras colocadas para fora da terra. O assoalho do forno é feito de uma placa de argila com ferragens embutidas, onde ficam localizados os “crivos” e as paredes são erguidas com adobe, tijolos queimados e/ou pedras.



Figura 55: Forno de Chão em Campo Buriti, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 56: Forno de Chão na comunidade Ribeirão do Capivara, Caraí.

Fonte: Acervo Iepha/MG.

Preocupadas com a durabilidade e com aparência dos fornos, muitas artesãs disseram que é necessário estar recorrentemente concertando ou refazendo partes rachadas ou quebradas, devido ao uso intenso. Houve relatos de que esses pequenos reparos ocorrem a cada queima. Em seguida, passam nova demão de tabatinga, que alisa a superfície, limpando e clareando o forno. Como o processo de queima escurece o forno, as artesãs passam tabatinga com certa frequência, para que voltem a ficar claros.

Tem que dar manutenção no forno sempre porque ele começa a rachar, a estragar. Aí você tem que parar um tempo para poder tampar aquela rachadura. Às vezes você tem que desmanchar a parte de cima todinha e fazer de novo. E às vezes você tem que desfazer o forno todinho e fazer de novo. Aproveita só a base, faz o teto, os crivos, que são aqueles buracos. A gente faz outro crivo que estraga aquilo ali com os anos, mas para acontecer isso em um período mais longo, para o forno durar mais tempo, a gente coloca uns “apreparo” nessa argila. É uma argila que a gente faz os crivos. Ela não pode ser uma argila fortíssima. A gente faz uma mistura de argila de fazer obra de arte e um pouco de terra de barranco. A terra normal. Mas também tem que saber qual terra é. Tem que ser uma terra que não tenha sal (salitre) e que tenha uma consistência boa e às vezes a gente coloca um ponto de açúcar. Açúcar ajuda a dar consistência. Os fornos antigos, a maior parte do teto, do crivo era feito com rapadura. O doce ajuda a dar uma consistência. Muitas vezes a gente amassa o barro para fazer o forno com garapa de cana. Ao invés da água colocava a garapa de cana. Que ajuda a não trincar.²²³

Muitas vezes, por necessidade, os fornos são construídos em locais não considerados ideais para seu funcionamento. Algumas artesãs relataram que a falta de uma estrutura de cobertura para os fornos, faz com que a chuva destrua parte deles. Além disso, o armazenamento da lenha utilizada na queima também é prejudicado pela falta de cobertura dessas estruturas. Essa é uma das indicações a serem mais bem trabalhadas na salvaguarda desse Dossiê.

O momento da queima também envolve uma série de saberes ancorados em um longo tempo de vivências no trabalho com o barro. A queima das peças de cerâmica no Vale do

²²³ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Jequitinhonha é feita a baixas temperaturas, entre 600 e 900° C. Geralmente, as artesãs esperam para juntarem uma determinada quantidade de peças para que os fornos sejam acesos, fazendo com que a queima se dê de uma só vez. Além de economizar lenha, esse processo otimiza o trabalho.

O breve relato de Ulisses Mendes a respeito da queima revela o complexo de conhecimentos envolvidos nessa que é uma das etapas mais importantes do modo de fazer desse artesanato:

A queima é o seguinte: você tem que escolher um dia que não esteja chovendo. Mas a peça tem que ter no mínimo quinze dias que foi feita. Tem que deixar no mínimo mais duas semanas para perder aquele líquido, na prateleira, na sombra. Não pode por no sol. Mais quinze dias. O mínimo é quinze dias, a média é trinta dias. Depois de um mês você leva ao fogo. Escolhe qual forno é o melhor e aí tem que colocar na parte da manhã. Umas oito horas da manhã. Tem que ficar naquele foguinho lento o dia todo. Depois de quatro horas da tarde vamos acrescentando o fogo, aumentando a caloria. Cinco horas aumenta mais, seis horas aumenta mais. E quando for por volta das oito horas da noite, escurecer totalmente o tempo, está na hora de chegar a temperatura máxima, que é a temperatura de dar a enfornada, como o pessoal fala, dar a embocada. Embocada é encher o forno de lenha mesmo. Vai ter que encher de pouco a pouco também. Porque durante o dia foi pegando aquele grau. De primeiro começa com 50 graus, 100 graus, devagarinho e vai aumentando, vai jogando lenha para um canto do forno, para o outro, com o passar das horas. Ao todo é uma duração de cerca de oito horas para chegar na temperatura máxima até 400, 500 graus. Quando estiver a noite, na temperatura máxima que a peça aguentar, coloca a lenha e vai olhando de lado o forno para ver onde está passando o fogo, se está passando fogo menos desse lado ali, tem que colocar o fogo. Porque a noite? A noite é melhor porque a gente observa. O grau máximo é visualizado, você tem que estar olhando por cima da peça. A gente cobre as peças com cacos, a gente olha pelos cacos, vai clareando, clareando. É uma técnica que a gente tem visualizada. Para a gente saber se tem 900 graus, a gente conhece quando ela está totalmente vermelhinha. Então quando ela avermelha todinha, que o fogo está passando, está tudo clarinho lá dentro, ela pegou 800 a 900 graus. Se passar dali requeima e as peças começam a perder. Não pode passar. Até 900 graus ela queima e fica no normal. Passou daí a argila já acha que estamos querendo fazer outra coisa. Então vai devagarinho, devagarinho, a média para terminar é às 22 horas. [...] Tem argila própria para aguentar 900 graus e argila própria para aguentar 1.550 graus. Que aí já é a porcelana, a segunda queima. A nossa é em uma queima só. Já aconteceu de eu perder uma fornada inteira. Quando há peça queima demais, a peça começa a trincar e ela se encolhe muito e começa a entortar também²²⁴.

²²⁴ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Apesar de haver um padrão comumente seguido pelas artesãs, o tempo despendido na queima das peças não é uniforme, nas diferentes regiões do Vale do Jequitinhonha. Nas comunidades de Pasmado e de Pasmadinho, por exemplo, devido à necessidade de produção em larga escala, a queima vem sendo realizada em um menor tempo, o que ocasiona uma alta probabilidade das peças tornarem-se mais frágeis.

As lenhas são outro importante elemento para o sucesso da queima. Na maioria das comunidades, as lenhas são obtidas nas proximidades de cada região produtora. Em Campo Buriti, por exemplo, a Associação das Artesãs tem um acordo com a empresa de Eucalipto Aperam²²⁵, que fornece cerca de três caminhões de lenha a cada três meses. Em outros contextos, as artesãs coletam de modo individual, não constituindo um trabalho coletivo que envolve as associações. Essa etapa de produção é também majoritariamente realizada pelos homens da comunidade. É importante que, para o armazenamento das lenhas, tenha-se um espaço estruturado, coberto, que protejam as lenhas da chuva.

A escolha da lenha é um fator de extrema importância para o resultado final das peças, pois, influencia diretamente na “caloria” correta, ou seja, no alcance da temperatura ideal durante a queima. Desse modo, as lenhas são classificadas como “fortes” ou “fracas”: é forte aquela de combustão intensa e demorada, usada pelas artesãs em menor quantidade. Elas vão dosando e combinando com a lenha mais fraca, tendo muito cuidado, uma vez que a peça pode entortar se a temperatura for muito elevada.

As madeiras de lenha forte são o araca e o pau d’oleo. Já as madeiras cujas lenhas dão fogo fraco, melhores para a queima, são a laranjeira e a bananinha, ambas nativas. Essa madeira fraca é usada no primeiro momento da queima, o caldeamento, quando as peças são colocadas em um fogo bem baixo para se acostumar com o calor, pois o calor excessivo estoura o barro.²²⁶

²²⁵ As monoculturas de eucalipto presentes no Vale do Jequitinhonha tiveram início em 1975, abrangendo os municípios de Capelinha, Turmalina, Berilo, Carbonita, Itamarandiba, Minas Novas e Chapada do Norte. Na época, a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (CODEVALE), atraiu grandes empresas siderúrgicas de reflorestamento por meio de uma série de incentivos econômicos. A empresa que predomina na região de Campo Buriti é a Aperam Bio Energia.

Cf:

<http://www.gazetadearacuai.com.br/noticia/6664/aperam_inaugura_em_turmalina_maior_forno_de_producao_de_carvao_do_mundo/> Acesso em 05/09/2018.

²²⁶ GALIZONI; RIBEIRO, 2013, p.24.

A gente tem esse cuidado. A gente só pega as lenhas já secas pela natureza. A lenha de mangueira é ótima para queimar artesanato.²²⁷

Se passar do ponto [a queima] a peça dá defeito: quebra, macha demais ou fica torta. A lenha tem que ser a lenha certa. Não pode ser a lenha forte demais, não pode ser a lenha muito fraca. Se queimar demais fica ruim, se queimar de menos a peça fica fraca e quebra. [...] Começava com aquela lenha mais forte e quando era para terminar vinha com a lenha desfiada, a mais fina e mais fraca, para o fogo não sair forte e estalar as peças. É a lenha que muda a cor: o massambé e o buriti vermelho davam manchas vermelhas nas peças. Isso aprendemos com ela [Dona Izabel].²²⁸

Os dados do Cadastro revelaram que a lenha é uma preocupação dentre as artesãs, seja devida à questão do acesso e aquisição, seja ao transporte.



Figura 57: Lenhas coletadas para a queima das peças cerâmicas, Campo Alegre, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG

A maneira como as peças são posicionadas no interior dos fornos influencia no resultado final da queima e também é fruto de uma série de conhecimentos, pois a artesã sabe que nunca se devem colocar os objetos diretamente em cima dos crivos. Normalmente, as peças

²²⁷ BARBOSA, Maria do Carmo. [13 de agosto de 2018]. Campo Buriti, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²²⁸ ANDRADE, Glória Maria. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

são colocadas sobre cacos de telhas quebradas, restos de peças ou, ainda, dentro de algum recipiente maior, para que o fogo não os atinja diretamente. Nenhuma peça é arrumada de qualquer maneira nesse espaço: se ficam diretamente sobrepostas umas às outras pode provocar problemas de escurecimento, se que ficam muito próximas ao fogo ou à boca do forno estão sujeitas às temperaturas mais altas, às rápidas mudanças na temperatura e à maior oxidação, aumentando a probabilidade de quebrarem ou racharem durante a queima.



Figura 58: recipientes de barro onde são colocadas as peças para a queima, Campo Alegre, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 59: Cacos de cerâmica em cima dos crivos do forno, Campo Alegre, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 60: Parte superior do forno com os crivos, Campo Buriti, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG

É no processo de queima que o barro se transforma em cerâmica: da plasticidade à dureza. Conforme a cultura local, a escolha do período para se realizar a queima das peças tem relações com as noções acerca do ciclo lunar. Há narrativas que dizem que a queima deve

ser feita, preferencialmente, em dias de “lua fraca”, que corresponde à lua minguante. É comum ouvir entre as artesãs do Vale do Jequitinhonha que, se queimadas durante a “lua forte”, ou seja, a lua cheia, as peças correm risco de se quebrarem com mais facilidade. A esse respeito, Andreia Pereira pontua:

Eles faziam umas peças para queimar e a gente ficava o dia inteiro por conta disso, com a preocupação de estar controlando o fogo. Era um evento, porque a gente ficava oito horas queimando as peças e no outro dia a ansiedade para ver como ficou. Se não estragou nada com semente, porque quando tem semente, a semente estoura e pode prejudicar a peça. Eu e meus pais sempre ouvíamos o que ela [Dona Izabel] falava. A gente sempre procurou seguir os conselhos dela. [...] Minha avó falava que a gente podia queimar no sábado porque a lua não manda. É uma tradição que eu não questiono. Que eu prefiro continuar seguindo. Mas parece que é isso mesmo, o tempo de você tirar o barro, o dia de queimar a peça, a lua cheia não pode. São coisas que a gente aprendeu e que eu quero preservar isso.²²⁹

O processo da queima dos objetos é uma fase muito delicada e envolve uma diversidade de saberes. A boca do forno é organizada com lenhas secas e o fogo é aceso inicialmente brando, com um aumento progressivo até o ponto de cardeamento, que dura cerca de quatro a cinco horas. Depois disso, enche-se a boca com mais lenha para se chegar ao ponto máximo de “caloria”. A partir daí a artesã permanece na manutenção e resfriamento gradativo até a extinção total do fogo.

Para queimar tem que ser de pouco a pouco. Começa com pouco fogo. De vez em quando vem cá atçar, coloca mais uns pauzinhos e vai aumentando, aumentando, até cardear. Eu cardeio as peças umas quatro horas. É o tempo que você começa o fogo até encher o fogo de lenha. É o tempo que a gente sente que dá para as vasilhas esquentarem de pouco a pouco. Depois de quatro horas você pode encher. Se encher antes você só escuta o tiro delas quebrando. A gente não pode ter pressa, tem que trabalhar tranquilamente. Você tem que obedecer os processos todos. É parte por parte. Fogo certo – nem menos, nem mais -. Não pode passar da conta. Em época de chuva é mais difícil das peças secarem. Difícil atender o cliente na data certa. Dá trabalho. Não é na hora que a gente quer.²³⁰

²²⁹ ANDRADE, Andreia Pereira. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²³⁰ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Os barulhos, a cor, o brilho das chamas, a densidade e a cor da fumaça indicam como prosseguir com a queima, que se completa quando o ponto certo da temperatura é revelado pela aparência incandescente das peças. Normalmente, a queima dura cerca de oito a dez horas, sendo preciso dedicar um dia inteiro ao processo. Normalmente, a queima começa pela manhã e termina a noite.

As peças ficam na câmara uma sobre a outra, formando uma “armadilha” de peças sobrepostas e encaixadas. Durante o processo de queima, o silêncio é importante para escutar o fogo e atender aos pedidos de mais lenha. Há um diálogo entre o fogo, o ar, as peças e as artesãs. Para chegar ao resultado esperado, é preciso submeter-se ao tempo da argila, desde o tratamento da matéria-prima, sua manufatura e também a queima. Cada etapa tem seu tempo certo.

Após a queima, é hora de dar os acabamentos finais às peças. Nessa etapa é que o preto é pintado nos cabelos das bonecas e demais lugares que necessitam dessa cor. É também o momento de dar o polimento com as sacolas plásticas, que fornecem brilho à cerâmica. Essa técnica é muito utilizada, por exemplo, entre os artesãos da comunidade de Santana do Araçuaí, onde as peças são reconhecidamente polidas, um traço marcante do artesanato dessa localidade. Finalizados os retoques finais, as peças estão prontas para serem vendidas.

3.2.5 A comercialização do artesanato

Quando perguntadas sobre a motivação em trabalhar com o barro, é recorrente que as respostas girem em torno do artesanato como fonte geradora de renda. De forma geral, a comercialização das peças ocorre, em feiras, nas associações e também de forma direta. As associações, além de auxiliarem com as exposições dos produtos nas feiras, geralmente dispõem de uma loja destinada à comercialização das peças, sendo, na maioria das vezes, um canal de ligação entre as artesãs e os consumidores.²³¹

²³¹ Sobre o histórico das associações verificar seção 2.3.

Geralmente, as artesãs filiadas às associações conseguem adquirir com maior facilidade a matéria-prima para elaboração de suas peças, por meio do acesso ao barro, seja com o direito de extração em barreiros ou com a compra por preço mais baixo. Isso talvez explique o fato de que a maioria das artesãs diz não ter dificuldade de acesso à matéria-prima, como pode ser observado no gráfico a seguir:

Você encontra algum problema pra adquirir o barro?

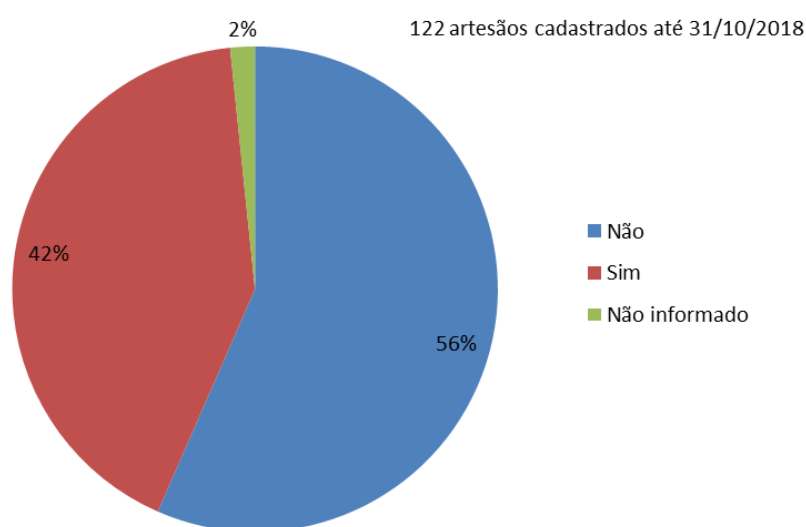


Gráfico 4: Distribuição das artesãs que encontram problemas em adquirir o barro

Fonte: Acervo Iepha/MG.

As artesãs que indicaram ter dificuldade na aquisição do barro relatam que, na maior parte das vezes, o preço cobrado é o maior dos empecilhos. Por isso, também, a importância das associações, pois seus representantes dialogam com os proprietários dos barreiros, conseguindo, em alguns casos, descontos significativos. Além disso, estas organizações atuam como mediadoras entre as artesãs e as demais instituições públicas ou privadas que oferecem cursos na comunidade, lançam editais para financiamentos de projetos e ainda, contribuem com a divulgação e circulação dos seus produtos. Neste sentido, as participações em feiras regionais e nacionais surgem como consequência das parcerias estabelecidas

dentro destas associações e são fundamentais para a difusão do artesanato do Vale do Jequitinhonha.

A comercialização do artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha acontecia, até por volta da década de 1970, de forma pouco expressiva. Geralmente as artesãs vendiam suas peças apenas nas proximidades de suas comunidades, em feiras das cidades ou em mercados rurais. Os produtos eram ofertados a preços baixos ou eram trocados por alimentos de outros agricultores que também frequentavam as feiras. De acordo com a pesquisadora Sônia Mattos,

Para essas feiras, realizadas para vender cereais, laticínios e outros produtos, esses artesãos, quase sempre moradores da zona rural, transportam as peças em cestos de palha, em jegue ou cavalo e durante o dia, ficam com elas expostas, à espera de compradores.²³²

As panelas e demais utilitários eram de maior presença nas feiras regionais. As artesãs da comunidade de Moça Santa, em Chapada do Norte, por exemplo, se recordam das distâncias percorridas com as panelas nas cabeças, até chegarem aos destinos de comercialização: “As ‘paneleiras’, como eram conhecidas na região, andavam por longos caminhos, equilibrando enormes balaios na cabeça, com as peças para serem vendidas em Berilo, Minas Novas, etc.”²³³

Anísia Santos, da comunidade de Campo Alegre, município de Turmalina, também rememora os deslocamentos realizados para as antigas feiras. Ela relata que as estradas eram muito estreitas e que, geralmente, os animais eram utilizados como meio de transporte para levar as peças para serem vendidas no centro de Turmalina. Por sua vez, quando as vendas ocorriam na cidade de Capelinha, distante mais de 50 quilômetros de Turmalina, o deslocamento era feito todos os sábados por um grupo de aproximadamente, seis mulheres. Além das dificuldades do deslocamento em si, elas enfrentavam o desconforto e o risco das viagens serem feitas nas caçambas dos caminhões, como conta Anísia:

²³² MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. *Estudos Feministas*. v.9, n.1, 2001. p.151.

²³³ *Resgate cultural dos Vales dos Rios Jequitinhonha e São Francisco*. Belo Horizonte: SEBRAE/MG, 2006, p. 74.

E aí o caminhão passava uma hora da madrugada, aí na sexta-feira à tarde a gente tinha que ir levando uma viagem, porque levava uma caminhada, guardava lá na Chapada e no outro dia de madrugada, nós levávamos outra caminhada, e aí ia e pegava o outro caminhão e ia até Capelinha.²³⁴

A artesã enfatiza ainda, que “ia tudo dentro do caminhão. As peças, a gente, todo mundo. Tinha vez que chovia, o caminhão agarrava na estrada, atolava, a gente custava a chegar na feira”.²³⁵



Figura 61: Peças do artesanato em barro são, ainda hoje, vendidas no mercado de Araçuaí.

Fonte: Acervo Iepha/MG.

Glória Maria de Andrade, também relata sobre as dificuldades enfrentadas para participar das feiras. Ela conta que no final da década de 1940, já residindo na comunidade de Santana do Araçuaí, em Ponto dos Volantes, a mãe dona Izabel Mendes, vendia seus trabalhos em feiras locais, trocando peças por alimentos. Para se chegar ao ponto de comércio, era

²³⁴ SANTOS, Anísia Lima de Souza [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²³⁵ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

necessário andar onze quilômetros por uma estrada de terra até o asfalto, onde passavam os caminhões para o transporte dos feirantes. O trajeto feito a pé era percorrido por Dona Izabel, que levava um cesto cheio de peças frágeis na cabeça, e uma de suas filhas, que a acompanhava, levando filtros em barro:

Daqui até a Rio-Bahia são onze quilômetros, naquela época não tinha carro. A coisa mais difícil era você ver um carro. Não tinha asfalto, era terra mesmo. E a coisa mais difícil você ver um carro. A gente via passar um carro por dia, quando passava. Então a gente fazia esse trajeto mais ela, quando não era eu era a minha irmã, eu pequena assim, sete, oito anos de idade. Quando minha irmã ficava com a outra mais pequena eu ia. E era assim, trocava, tinha vez que era ela, tinha vez que era eu. Aí subia de madrugada nesse asfalto, nesse asfalto não, nessa estrada de chão. Era mato fechado. Naquela época quase não tinha nem carro, era um carro por dia e olhe lá. E aí, nós não tínhamos relógio, era o galo que era o nosso relógio. Naquela época nem tinha o relógio da igreja, não tinha não. Era o galo que era o relógio. E a gente tinha que chegar lá na Rio-Bahia, sete horas porque naquela hora era que o caminhão de feireiro passava. Não tinha ônibus não, naquela época também não tinha ônibus. Era o caminhão de feireiro. Que ele saia pegando os feireiro de Itaobim, aquela região toda pra levar pra Padre Paraíso. Então assim, nós tínhamos que estar lá sete horas da manhã, na Rio-Bahia, pra chegar daqui e caminhar esses onze quilômetros, ela com balaio de peça na cabeça e eu com a parte de filtro cheio de umas miniaturas que eu fazia uns bichinhos de presépio. Aí enchia uma parte de filtro botava na cabeça e chegava lá e vendia nas feiras e as crianças gostavam tudo.²³⁶

Situações como as relatadas começaram a modificar quando, com o objetivo de vender o artesanato em cerâmica nos centros urbanos, a Codevale estimulou a participação em feiras estaduais, nacionais e internacionais, difundiu propagandas e abriu uma loja destinada especificamente à comercialização destes produtos. A partir de então as artesãs começaram a exercer o seu ofício se atentando para as demandas das grandes cidades e receberam apoios de órgãos públicos e privados para o deslocamento do artesanato.²³⁷

A pesquisadora Lélia Coelho Frota, em uma comunicação proferida no ano de 2009, no projeto “Sempre um Papo”, assim discorreu sobre o impacto da presença da Codevale no

²³⁶ ANDRADE, Glória Maria. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²³⁷ MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. *Estudos Feministas*. v.9, n.1, 2001. p.152.

âmbito da comercialização do artesanato em barro do Jequitinhonha, paralelamente à sua experiência com as artesãs:

O Jequitinhonha, o que aconteceu, a Codevale, lá só havia esse artesanato tricentenário já. Só havia não, eram deslumbrantes e estavam vivos e eram feitos por mulheres chamadas de paneleiras na região [...]. Então, quando surgiu a Codevale para eletrificar o Vale, isso na segunda metade do século XX, eles tiveram o desejo, vendo tantos artífices ali, de conseguir levantar a renda para um orçamento familiar. Para que algumas partes daqueles melhoramentos pudessem ser também pagos, para que as pessoas pudessem pagar um pouco da sua eletricidade em casa etal. Então duas professoras primárias que eu conheci, eu fui com elas pela primeira vez ao Vale, chamava Miras e Clélia, e eu numa Kombi, a gente chegava lá em Caraí, por exemplo, lá no alto do Vale onde moravam Ulisses e Noemisa, no mato, o motorista da Kombi soltava um foguete, eles sabiam que esse era o aviso, a gente esperava um pouco, e eles iam surgindo ali do mato, as pessoas abraçadas com suas peças de barro que eram pagas em espécie, na hora, e isso para uma região que raramente via moeda, tudo era quase troca, que nós conhecemos a situação endêmica do Vale, por ter uma extraordinária riqueza cultural e uma imensa pobreza material. E a dignidade dessas pessoas em resistir a isso criando com generosidade toda essa beleza que nós recebemos delas, é realmente alguma coisa que tem que ser registrada e mostrada.²³⁸

O Cadastro *Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha* indicou que a maioria das artesãs vendem suas peças em feiras e em associações, totalizando 55% do total de respostas sobre a questão de onde as peças produzidas são comercializadas. Como pode ser observado no gráfico abaixo (Gráfico 5), há também um número considerável de artesãos que comercializam seu trabalho em lojas ou na própria casa, somando o total de 32%. Contudo, as vendas pela internet podem ser consideradas uma exceção, já que representam apenas 5% do total da amostra. Esse fato deve ser considerado por dois fatores: primeiro, devido à dificuldade de acesso à rede de internet pelas artesãs e associações e segundo, o desconhecimento no manuseio do computador.

²³⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1lzpznQQARc>> acessado em: 08/11/2018. (Transcrição nossa).

Onde você comercializa as peças?

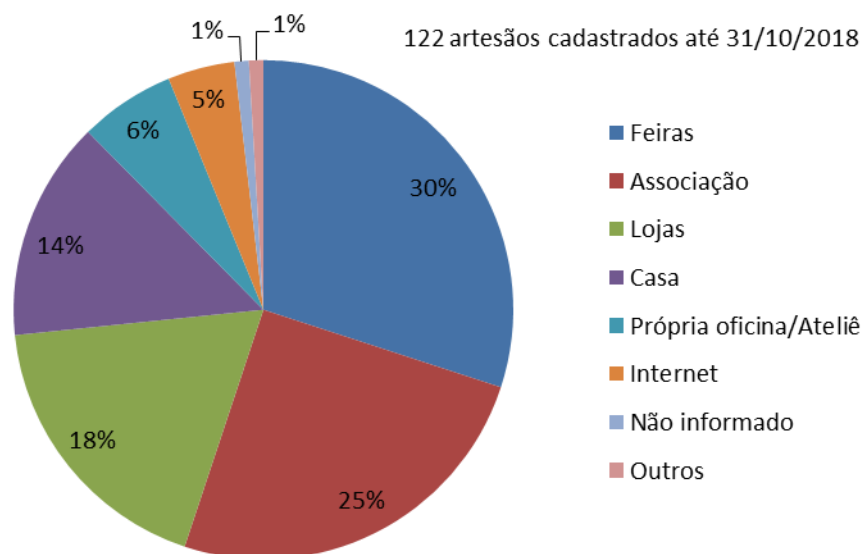


Gráfico 5: Distribuição dos locais de comercialização por artesãos
Fonte: Acervo Iepha/MG.

Os programas que se sucederam à Codevale, como os projetos de extensão da UFMG e da PUC-MG, incentivaram a participação em feiras, introduzindo uma nova perspectiva de vida para muitas artesãs que, até então, nunca tinham se deslocado para outras cidades. Ao se referir ao projeto *Campus Avançado* da PUC-MG,²³⁹ Maria Lira Marques conta sobre intercâmbio entre diferentes realidades sociais, promovido a partir deste encontro: “a experiência foi muito boa para gente”, pois “o contato com outras pessoas, Nossa Senhora, a gente não tinha... eu não conhecia aqui nem Baixa Quente, na época, e de supetão caí dentro de São Paulo”.²⁴⁰

Dessa forma, o fato de 29% das artesãs terem indicado as feiras como principal meio de venda, mostra que esses espaços ainda se mantêm como meio tradicional de circulação das peças e também das experiências do ofício. Além da visibilidade que traz aos produtos, as

²³⁹ Esse projeto se dedicou a um intenso trabalho de acompanhamento do artesanato em Araçuaí, a partir da realização de uma feira no Serviço Social do Comércio (SESC) em São Paulo.

²⁴⁰ MARQUES, Maria Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

feiras contribuem para ampliar os olhares das artesãs sobre o mundo, permitindo as trocas e cooperações, a partir do compartilhamento de técnicas, de experiências e até mesmo da própria matéria-prima.

A esse respeito, a pesquisadora Juliana Ramalho pontua que “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”.²⁴¹ Isso ocorre porque, embora exista uma base comum para o modo de fazer o artesanato em barro, cada comunidade desenvolve de maneira particular o trabalho com a argila devido às especificidades da coleta, do tipo de argila encontrada em cada região e das expressões culturais de cada lugar.

Segundo as artesãs entrevistadas, as feiras mais frequentadas pelos ceramistas do Vale do Jequitinhonha são: a feira de Artesanato do Vale do Jequitinhonha na UFMG, em Belo Horizonte, a feira que ocorre durante o Festivale, a Feira Nacional de Artesanato no Expominas, também em Belo Horizonte, e a Fenearte, em Recife.

A feira que acontece na Universidade Federal de Minas Gerais, no *campus* Pampulha, em Belo Horizonte, foi iniciada como um evento em que as artesãs do Vale do Jequitinhonha pudessem expor, apresentar e vender seus trabalhos. De acordo com a pesquisadora Terezinha Furiati, a ideia da feira “era apresentar o que havia de melhor, no artesanato mineiro, para o público que vinha visitar a universidade”.²⁴² Alcançando resultados positivos, desde 2001, a feira passou a ser realizada anualmente e hoje, se configura como um evento cultural realizado durante uma semana na Praça de Serviços da Universidade, no mês de maio, com diversas atividades paralelas à exposição e venda do artesanato. Todos os anos são concedidos homenagens aos mestres da cultura popular durante a feira e, no ano de

²⁴¹ RAMALHO, Juliana Pereira. *Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha*. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010, p.186.

²⁴² FURIATI, Terezinha. Entrelaçando saberes. *Interfaces – Rev. de Extensão* | Belo Horizonte | v.2, n.2, p. 171-176, jan./jun. 2014, p. 172.

2015, a artesã Lira Marques, considerada uma das mestras do artesanato local, foi a homenageada.²⁴³

O Festival de Cultura Popular no Vale do Jequitinhonha (Festivale) foi criado em 1980. A cada ano o Festivale ocorre em uma cidade diferente do Vale do Jequitinhonha, reunindo artistas, cantadores, atores, folcloristas e apreciadores da cultura. O evento acontece através de uma parceira da Federação das Entidades Culturais e Artísticas do Vale do Jequitinhonha (Fecaje), do Instituto Vale Mais e da prefeitura do município responsável pelo evento no ano de referência. Realizado durante seis dias do mês de julho, a programação cultural é ampla, incluindo a feira de artesanato com exposição e venda de peças cerâmicas feitas pelos artesãos do Vale.

A Feira Nacional de Artesanato ocorre anualmente, no mês de dezembro, no Centro de Feiras de Minas Gerais George Norman Kutova (Expominas), localizado em Belo Horizonte. Ocorrendo desde 1989, essa feira teve início com apenas 60 *stands* e 200 expositores. Já em 2017, o evento contou 1.100 *stands* e mais de 5.000 expositores de todo o Brasil e também de outros, se consolidando como uma das maiores feiras de artesanato da América Latina.²⁴⁴ Na edição de 2018, por exemplo, as famílias artesãs de Izabel Mendes e de Ulisses Pereira serão uns dos homenageados do estado de Minas Gerais, devido à importância que possuem na cultura do Vale do Jequitinhonha.²⁴⁵

²⁴³ Feira de Artesanato do Vale do Jequitinhonha vai até Sábado. Disponível em <<https://www.ufmg.br/ead/sitee/index.php/maio/248-feira-de-artesanato-do-vale-do-jequitinhonha-vai-ate-sabado>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

²⁴⁴ Sobre Feira Nacional de Artesanato ver: Dados do Evento. Disponível em: <https://www.feiranacionaldeartesanato.com.br/publico/conteudo/dados_evento>. Acesso em: 08 nov. 2018.

²⁴⁵ Disponível em: <https://feiranacionaldeartesanato.com.br/arquivos/catalogo_mestres_arte_artesanato.pdf> acesso em: 08 nov. 2018.



Figura 62: Artesanato do Vale do Jequitinhonha na edição de 2108 da Feira Nacional de Artesanato, Belo Horizonte.
Fonte: Acervo Iepha/MG.

A Fenearte é considerada a maior feira de artesanato da América Latina e ocorre no mês de julho, no Centro de Convenções de Pernambuco, durante onze dias. De acordo com as palavras dos organizadores, o evento tem por objetivo valorizar, difundir os saberes tradicionais e estimular ao crescimento dos artesãos, promovendo o intercâmbio da cadeia produtiva do artesanato interestadual ao receber o trabalho produzido pelos artesãos do Vale do Jequitinhonha, bem como de outros estados do Brasil.²⁴⁶

As artesãs do barro do Vale do Jequitinhonha participam dessas feiras somente através das associações, que concorrem aos editais do governo do estado de Minas Gerais, em diferentes modalidades. Alguns oferecem apenas o financiamento para o transporte das peças e o aluguel dos stands, já outros aprovam somente o custeio de deslocamento das artesãs. Ademais, em cada comunidade produtora, as associações buscam diferentes formas de subsidiar os gastos referentes às participações nos eventos. Desse modo, percebe-se a importância da atuação dessas associações locais, uma vez que estas contribuem

²⁴⁶ Conferir: FENEART. Disponível em < <http://www.fenearte.pe.gov.br/>>. Acesso em 08 nov. 2018.

significativamente para o desenvolvimento deste processo, seja atuando como mediadoras entre os produtores e as instituições ou como financiadora de algumas das etapas.

A comercialização das peças também ocorre no interior das associações, que possuem lojas montadas para a venda dos produtos das associadas. Esse tipo de comercialização visa atender mais os turistas que estão de passagem pelas localidades produtoras, apesar de que a maioria das comunidades não tem como foco o turismo. Um exemplo de comunidades que vem investindo na questão do turismo é Campo Buriti e Campo Alegre, pela via do turismo de base comunitária.

De acordo com relato das artesãs, esse projeto foi implantado pelo grupo “Raízes Desenvolvimento Sustentável”, uma empresa de negócio social que atua em diversas frentes nas áreas do turismo, empreendedorismo e geração de renda. De acordo com informações coletadas do site da empresa²⁴⁷, a atuação no Vale começou em 2009 com um projeto de geração de renda voltado para o comércio do artesanato em barro. Após três anos dessa primeira inserção, a empresa implantou o turismo como continuidade do projeto, a partir de 2012. Assim, além de algumas famílias receberem quem vem de fora, há ainda um roteiro de imersão na rotina das artesãs.

Além dos turistas, Campo Buriti também recebe com frequência artistas e estudantes de artes para troca de vivências com as artesãs. O fato de haver uma facilidade de acesso maior e de ali haver turismo de base comunitária, certamente é um facilitador na atração de pessoas de fora, se comparado às demais comunidades.²⁴⁸

Há lojas fora do âmbito das comunidades que também comercializam as peças do artesanato do Vale do Jequitinhonha, como o Centro de Artesanato Mineiro (CEART), localizado no Palácio das Artes, Mãos de Minas e a loja Cenarte (SESC-MG), só para citar as que estão localizadas em Belo Horizonte.

É necessário pontuar que determinadas pessoas que alçaram notoriedade com seu artesanato, como é o caso de Ulisses Mendes e de Zezinha, por exemplo, desvincularam-se

²⁴⁷ Disponível em: <<http://raizesds.com.br/pt/projeto/geracao-de-renda-jequitinhonha/>> Acesso em 05/09/2018.

²⁴⁸ Por outro lado, comunidades como Cachoeira do Fanado, em Minas Novas, Santo Antônio e Ribeirão do Capivara, em Caraí, são de difícil acesso, o que dificulta a venda nas lojas das associações. Por essa razão, no caso específico de Caraí, a loja funciona na casa de uma das artesãs, que fica na sede do município.

das associações e vendem suas peças diretamente para o público consumidor, especialmente mediante encomenda. No caso de Zezinha, mais especificamente, há fila de espera para adquirir suas peças, sendo que em sua casa foi montada uma pequena loja, onde estão expostos seus trabalhos.

O gráfico abaixo (gráfico 6) indica que além da distribuição que ocorre de forma direta com as artesãs e consignada com as associações, há também a distribuição através de intermediários, que acabam por ser uma ponte entre as artesãs e o consumidor. Esta forma de distribuição para comercialização vem se mostrando extremamente prejudicial para as artesãs, particularmente por se vincular a uma lógica produtiva que desqualifica o ofício e fragiliza o modo artesanal de fazer, em busca de uma produtividade cada vez mais imediatista, com vistas a um mercado externo de larga escala. Como já foi pontuado em mais de uma ocasião nesse Dossiê, nas comunidades de Pasmado e de Pasmadinho, essa questão dos intermediários é bastante presente, o que leva a sérias implicações para as artesãs e o artesanato.

Qual a forma de distribuição das peças?

122 artesãos cadastrados até 31/10/2018

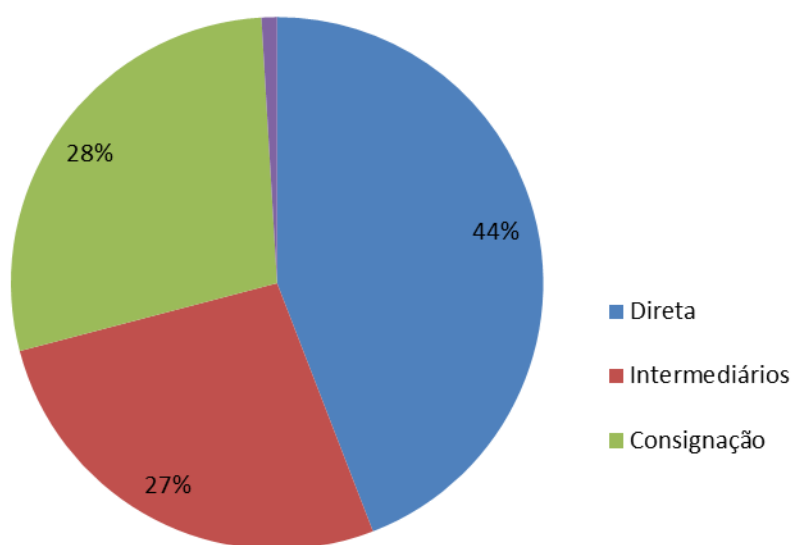


Gráfico 6: Distribuição da forma de distribuição das peças

Fonte: Acervo Iepha/MG

A comunidade de Pasmado, no município de Itaobim, é cortada pela Rodovia Federal BR-367, sendo facilmente reconhecível pelas construções em alvenaria, na beira da estrada, onde estão montadas as lojas de artesanato, que já se tornaram parada obrigatória para os motoristas de passagem pela rodovia. Contudo, as peças ali vendidas não são somente aquelas produzidas pelas artesãs da comunidade, mas também vêm de outras partes do Brasil, especialmente de cidades do Nordeste, destoando do estilo do artesanato produzido no Jequitinhonha. Ademais, como a maioria das artesãs não são proprietárias das lojas, muitas se veem forçadas a vender a produção para esses intermediários, que colocam as peças para serem comercializadas nesses espaços.



Figura 63: Vista das lojas da comunidade de Pasmado (2011).²⁴⁹

Fonte: Google Maps.

A situação da comunidade de Pasmadinho, no município de Itinga, é ainda mais complexa e revela a vulnerabilidade a que as artesãs locais se encontram. Muitas relataram que as peças ali produzidas passam por um processo de invisibilidade devido, justamente, à presença das

²⁴⁹ Na imagem captada pelo Google Maps, as barracas ainda eram de lona. Hoje, as construções são de alvenaria, com espaços maiores do que o observado.

barracas de Pasmado, que absorvem os compradores. Como as peças de Pasmadinho também são vendidas em Pasmado, que compra na beira da estrada não sabe das particularidades locais envolvidas no artesanato que é colocado a venda, levando a uma baixa estima das artesãs de Pasmadinho. Na entrada da comunidade de Pasmadinho, é possível observar, inclusive, construções abandonadas do que seriam futuras lojas, nos moldes daquelas de Pasmado, o que revela uma tentativa de implantar esse mesmo sistema de vendas.

Uma grande parte das peças produzidas em Pasmadinho são vendidas aos intermediários a um valor muito baixo, sendo que a mais barata custa um real. A artesã Adília Jorge da Silva, uma das mais antigas da comunidade, disse que um filtro é vendido ao intermediário pelo valor de quinze reais e que este chega a revender fora da comunidade por cerca de trinta e cinco reais. A maior parte das artesãs da comunidade que responderam ao cadastro *Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, disseram produzir mais de cem peças ao mês, o que é um índice dessa produtividade exacerbada.

Outro notório caso em que a presença de intermediários é a tônica no escoamento das peças, é no contexto produtivo da artesã Noemisa Batista, de Caraí. Há relatos de que seu trabalho é explorado por mais de uma pessoa do município, que compram as peças a baixos valores para revendê-las a grandes quantias. Esse problema não é novo, sendo observado por diferentes pesquisadores do tema:

Muitas pessoas já estiveram com Noemisa, aconselhando-a a não agir como age, a não se deixar explorar por toda sorte de intermediários, a não entregar sua produção a troco de um feixe de lenha ou uma garrafa de cachaça. Uma peça sua, hoje, é vendida, em sua casa, por cerca de R\$ 300,00. Na internet, achamos a mesma peça por R\$ 1.500,00. Ela sabe que suas peçassão revendidas a preços altos, mas continua agindo como sempre agiu.²⁵⁰

Sônia Mattos analisa a expansão do comércio em torno do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha e pontua que, ao serem colocados em um mercado amplo, os objetos se

²⁵⁰ VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida taboa...* p. 153.

tornam “funcionalizados e re-semantizados”. Para a autora, ao ser comercializada, a produção de cerâmica acaba por se separar de seu conjunto social, “as peças passam a ser escolhidas e valorizadas segundo critérios funcionais e estéticos diferentes daqueles em meio aos quais haviam sido produzidas”.²⁵¹ Afinal, “essas peças são alguma coisa a mais que apenas utilitários, pois antes de terem se tornado uma fonte de suporte econômico, foram uma forma de entretenimento, de criação, realizadas cooperativamente nos momentos de folga do trabalho.”²⁵²

Por outro lado, a pesquisadora Juliana Ramalho pontua que as relações dentro das comunidades e as negociações entre artesãos e mercado consumidor são múltiplas, de modo que o saber tradicional se encontra em um movimento constante entre a tradição e a inovação. Para a autora, este movimento se dá não apenas nas relações estabelecidas com os mediadores sociais, como também no próprio momento de criação das peças. Segundo a autora:

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.²⁵³

²⁵¹ MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. *Estudos Feministas*. v.9, n.1, 2001. p.161.

²⁵² MATTOS, Sônia Missagia. Mãos criadoras de vida: ceramistas do Vale do Jequitinhonha. *Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, jan./jun. 2007, p.190.

²⁵³ RAMALHO, Juliana Pereira. Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010. p. 154.



Figura 64: Panelas prontas para serem vendidas em Pasmadinho, Itinga.

Fonte: Acervo Iepha/MG

A questão da comercialização das peças é, sem dúvida, uma das maiores dificuldades apontadas pelas artesãs com vistas à continuidade da atividade. E essa questão aparece de distintas maneiras, direta ou indiretamente relacionada à venda, como na dificuldade de transporte, de embalagens que protejam melhor as peças durante o deslocamento, de mais locais para a venda dos produtos (lojas, feiras, etc.), de uma maior divulgação e de acesso a mais compradores.

Portanto, ter essas demandas no horizonte de perspectiva das ações de salvaguarda do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha é de extrema importância para que sejam garantidas a produção e reprodução desse bem cultural e não aconteça o mesmo que ocorreu com a comunidade de Baixa Quente, onde todas as artesãs cessaram com o ofício devido a problemas no comércio das peças.

A comunidade de Baixa Quente está localizada no município de Araçuaí e é referenciada como uma das grandes produtoras de panelas e outras peças utilitárias dessa região. Nessa comunidade havia ao menos 45 artesãs, conforme consta na documentação da Associação

dos Artesãos de Araçuaí. Ou seja, uma quantidade bastante expressiva de pessoas que deixou o ofício e a produção artesanal.

ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE ARAÇUAÍ - MG.

Registro nº 161

NOME Irana Genuíneas Souto

CATEGORIA artesão

ESPECIALIDADE cerâmica

ENDEREÇO Baixa quente

LOCAL DE TRABALHO Baixa quente

EST. CIVIL solteira NACIONALIDADE brasileira

Nascido em 18/7/1966 Natural de Baixa quente

Estado SP

Filiação : Pai João Genuíneas Souto Mãe M. Rosa Souto

Beneficiários : _____

Outras Instituições a que é filiado : _____

ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE ARAÇUAÍ - MG.

2183

Figura 65: Uma das dezenas de fichas de artesãs da Baixa Quente arquivadas na Associação de Artesãos de Araçuaí.

Fonte: Acervo Iepha/MG.

Segundo relatos, as panelas das artesãs de Baixa Quente eram consideradas as melhores da região, sendo comparadas e até concorrendo em qualidade com as famosas panelas espirito-santenses, de acordo com o artesão Ulisses Mendes. As artesãs dessa localidade seguiam o mesmo modo de fazer dos demais artesãos do Vale, porém, a diferença era o emprego de um corante industrial para dar cor e brilho às panelas. O depoimento de Lira Marques fornece uma ideia da vivência da comunidade de Baixa Quente com o artesanato: “Aqui, a gente sempre teve o povo da roça e da cidade trabalhando a madeira, o couro, o barro, só que fazia escondido, quase ninguém sabia embora o pessoal que mora na Baixa Quente toda vida viveu do que fazia. Mas sem saber que aquilo tinha um valor especial [...]”.²⁵⁴

²⁵⁴ FIGUEIREDO, 1983, p. 43 apud. VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida taboa: o artesanato do Vale do Jequitinhonha e a antropologia na perspectiva da extensão universitária*. 232p. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Minas Gerais. 2010, p. 20.

Segundo consta, as paneleiras da Baixa Quente iam todos os sábados para Araçuaí e colocavam suas painelas no chão, na parte externa do mercado, para vender ou trocar por mantimentos. A senhora Isaíra é, atualmente, uma das paneleiras mais antigas do lugar e contou ter ensinado a muitas artesãs o modo de fazer as painelas, sendo considerada uma mestra pela comunidade. De acordo com ela, as dificuldades na comercialização das painelas foi o principal motivo que fez com que as artesãs parassem, aos poucos, de produzir. Essa percepção também foi compartilhada por Carlota e Conceição, duas outras artesãs de Baixa Quente. Com o passar do tempo, as artesãs percebiam que voltavam com cada vez mais painelas para casa, ou que era oferecido um valor muito baixo pela produção optando-se, assim, pelo abandono da atividade. Na percepção das artesãs, o trabalho intenso de produção artesanal não mais compensava, já que não estava gerando renda e era preciso sobreviver de alguma maneira.

Portanto, o caso da comunidade de Baixa Quente se torna bom para pensar como o artesanato em barro, especialmente em comunidades com maior vulnerabilidade, pode ter sua continuidade ameaçada por novas configurações socioeconômicas vigentes, apesar de ser um bem cultural historicamente estabelecido nessa região de Minas, de fundar um ofício e um modo de fazer transmitido entre gerações e de participar ativamente da formação cultural de um povo.

Por fim, é necessário destacar o espaço ocupado pelo artesanato em barro como peças de museu. Na atualidade, a cerâmica do Vale do Jequitinhonha está presente também em exposições, galerias de arte e museus, como, por exemplo, no Museu da Pessoa (São Paulo), Memorial Minas Gerais Vale (Belo Horizonte), Centro de Arte Popular Cemig (Belo Horizonte), Casa do Pontal (Rio de Janeiro), entre outros, alcançando, inclusive, o cenário internacional.

Lélia Coelho Frota menciona um fato histórico no qual o artesanato popular brasileiro, de um modo geral, e o artesanato do Vale do Jequitinhonha, de modo particular, foi alçado a este outro patamar:

Eu mesma levei para Paris uma grande mostra de arte do povo brasileiro por *Grand Palais* em 1987, onde houve uma sala só sobre o Vale, enorme, e o arquiteto

Alcides Rocha Miranda fez uma base cujo suporte era o desenho do rio Jequitinhonha. Em cima ficavam os Ulisses, as Noemisas, dispostos. Então, o Jequitinhonha tem essa... E no Brasil, outro lugar que a gente encontra essa resistência à massificação e essa recriação, porque houve uma recriação no Vale do Jequitinhonha. Isso tem que completar. Aí começaram a surgir figuras, figurado, as pessoas começaram a compor coisas novas, além das utilitárias, cada vez mais. Então dona Izabel que eu via ainda fazendo louça utilitária com barro branco, em 1975, depois chegou hoje até essas noivas deslumbrantes, que todo mundo conhece, e que ela hoje é considerada patrimônio cultural, ela mesma, pelo que ela faz. Então, isso partiu deles mesmos, ninguém precisou ensinar nada, precisou ter curso de nada, [...] e aqueles artesãos continuando ali gramando, naquela vida difícil. Na realidade, os próprios mestres estão lá, eles é que têm que ser pagos para ensinar as gerações mais novas²⁵⁵.

Portanto, apesar das transformações decorrentes da intensa comercialização do artesanato e de sua abertura para o mundo, fomentada especialmente a partir da década de 1970, há que se considerar que muitos aspectos tradicionais deste saber foram preservados, fazendo com que os ensinamentos ancestrais sejam repassados ainda nos dias atuais. Assim, apesar de toda a tecnologia do mundo contemporâneo, a própria natureza continua sendo a matéria-prima deste ofício, o saber ainda é transmitido nos núcleos familiares e a coletividade mantém sendo a principal forma de trocas de conhecimentos e experiências.

²⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1lzpnQQARc>> acessado em: 08/11/2018. (Transcrição nossa).

3. O ARTESANATO EM BARRO COMO FORMA DE EXPRESSÃO

Já pensou se o artesanato do Vale fosse tudo igual? Eu trabalhar igual o pessoal de Carai, eu trabalhar igual o pessoal de Minas Novas? Seria uma monotonia. Então cada um tem dentro do seu coração, da cabeça, a ideia [...] A diversidade é que é bonita, principalmente na arte. Já pensou todo mundo fazendo as mulheres sentadas no cavalinho? Ou todo mundo fazendo as bonecas de Dona Izabel?²⁵⁶

Ao percorrer a extensão do Vale do Jequitinhonha se descortinam, nas distintas localidades, resultados diversos da relação estabelecida entre a artesã e o barro, onde cada uma, individualmente, imprime a sua marca: a forma e o sentido que dá às suas peças, as expressões que quer passar, a textura e as tonalidades. Assim, toda peça carrega consigo uma biografia. Entretanto, como signos da cultura, os objetos cerâmicos revelam também toda a dinâmica da vida social das comunidades produtoras, assim como participam do processo de “singularizar” o Vale do Jequitinhonha, em que as peças com seus contornos, suas cores, suas pinturas tradicionais e seus temas, são índices da cultura dessa região de Minas Gerais. A cerâmica produzida no Jequitinhonha reflete, em múltiplos sentidos, os modos de vida das artesãs, cujas histórias de vida são contadas através do trabalho com o barro.

A maior parte delas iniciou essa relação com o ofício ainda na infância, observando os mais velhos trabalharem com a matéria-prima. Entretanto, quando perguntadas a respeito da inspiração para comporem suas peças, muitas respondem que a criação vem “da cabeça”, do “pensar da gente”, ou que é da ordem do dom, tal como relatou José Maria Pereira, artesão da comunidade de Santo Antônio, em Carai: “Eu nem sei explicar, acho que é um dom da pessoa. Nem dá para explicar. Por exemplo, eu pego um bolo de barro e mexo nele até eu

²⁵⁶ MARQUES, Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG

ver que saiu”.²⁵⁷ Margarida, irmã de José Maria, ao contar sobre o processo de criação do pai, Ulisses Pereira, assim relatou:

Ele falava que ia dormir e tinha umas visões. Ele sonhava com as estrelas, com a lua e que ensinava ele a fazer as coisas. E, quando amanhecia, ele fazia as coisas. Ele falava que era imaginária. Ele falava que era coisa que ele imaginava. Às vezes, ele falava que ia para as matas e lá, ele via uma visão: que mostrava ele as coisas. Mas nunca contou a nós como ele aprendeu não.²⁵⁸

É significativo pensar que há um entrelaçamento entre a questão da criação estética ao aprendizado da técnica que se realiza na prática, geração após geração. O fato de a criação vir da “própria cabeça” deve, contudo, ser relativizado, já que as artesãs desenvolvem uma relação com o barro ao longo da vida, em que a sua manipulação é aprendida mesmo que de forma sutil, através da observação da atividade dos mestres.

Há uma classificação do artesanato produzido no Vale do Jequitinhonha comumente utilizado por especialistas e pesquisadores do tema e que, em certo ponto, foi apropriado pelas próprias artesãs ao longo dos anos. De acordo com essa classificação, o artesanato em barro pode ser pensado a partir das seguintes categorias: as peças “utilitárias”, “decorativas” e “religiosas”. Nessa primeira grande categoria se insere as panelas, potes, gamelas, moringas, pratos, bules, vasos, filtros, xícaras, porquinhos/cofres, enfim, toda ordem de produtos empregados nos usos domésticos.

Já as peças classificadas como decorativas agregam uma diversidade objetos cerâmicos, dentre os quais se destacam as bonecas, flores, vasos, esculturas de figuras humanas, animais, máscaras e as figuras zoomórficas e antropomórficas (caracterizadas pela junção de elementos humanos e não humanos). Por fim, na categoria das peças religiosas podem ser observados os presépios, o divino Espírito Santo e as imagens de santos. Optou-se por separar as peças de cunho religioso das decorativas, por compreender que a intenção daquelas passa, sobretudo, pela devoção.

²⁵⁷ SILVA, José Maria Alves. [28 de agosto de 2018]. Caraí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²⁵⁸ SILVA, Margarida Pereira. [28 de agosto de 2018]. Caraí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

Deve-se pontuar, contudo, que essa tipologia apresentada serve para fins analíticos, funcionando como “tipos ideais”²⁵⁹ que auxiliam na compreensão das variadas formas de expressão do artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha. Na prática, os objetos cerâmicos não se mostram encerrados em categorias rígidas havendo, ao contrário, uma maleabilidade entre elas. Nesse sentido, uma peça pode ser considerada pertencente a uma ou outra tipologia. Assim, por exemplo, um pote de barro que tinha a finalidade primeira de armazenar água (utilitário), se pintado com oleios, pode ser usado também para ornamentar a casa (decorativa), o que revela serem indiscerníveis.

Nos primórdios desse artesanato, a produção em barro tinha por objetivo suprir as necessidades ligadas, principalmente, aos hábitos alimentares e domésticos das famílias, sendo, para isso, confeccionadas para servir e armazenar mantimentos. Mesmo com a invasão dos utensílios de plástico e de alumínio, bem como de novas criações, como as peças de enfeites, as peças utilitárias continuaram, com o passar do tempo, a ser feitas pelas mulheres das comunidades, conhecidas na região como paneleiras. Ainda hoje, é comum que as artesãs mais velhas de algumas comunidades produtoras se concentrem apenas nesse tipo de artesanato, ou que comunidades inteiras, como no caso de Pasmado e Pasmadinho, tenham os utilitários como o foco de sua produção.

²⁵⁹ O conceito dos tipos ideais foi desenvolvido pelo sociólogo Max Weber como um instrumento de análise para a compreensão da sociedade, tornando-se útil para classificar o objeto de estudo.



Figura 66: Usos cotidianos da produção artesanal pelas famílias, comunidade Santo Antônio, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 67: Paneleira modelando peças, comunidade Pasmado, Itaobim.
Fonte: Acervo Iepha/MG

A produção de peças de cerâmica voltada ao objetivo decorativa ganhou força, sobretudo, durante a atuação da Codevale na região, a partir de 1970.²⁶⁰ Certamente, esses tipos de

²⁶⁰ Sobre as políticas públicas para o artesanato no Vale do Jequitinhonha ver seção 2.3.

peças já eram concebidos em alguma medida pelas artesãs, porém, com essa outra configuração socioeconômica em curso, houve uma mudança na orientação da produção artesanal, conforme relatou Anísia, artesã da comunidade de Campo Alegre, município de Turmalina:

Minha mãe até conta que elas levavam muito nas feiras locais: Turmalina, Capelinha. A gente levava e trocava muito em despesa. Trocava as peças por alimento: por sal, sabão, óleo, essas coisas que a gente não tinha. Nessas idas para Turmalina nos sábados, que minha avó ia, descobriram alguém que veio de Belo Horizonte. Não sei se vocês já ouviram falar da Codevale. A Codevale que veio e começou a comprar as primeiras peças. Nessa época, a comunidade ainda não tinha associação. A Codevale deu a ideia delas fazerem peças diferentes, que a Codevale ia comprar. Começaram a fazer peças para enfeitar. Começou a fazer mais colorido, fazer enfeite.²⁶¹

As peças produzidas para decoração, em geral, expressam elementos fortemente associados à cultura regional do Jequitinhonha e à vivência cotidiana do seu povo. A boneca, por exemplo, talvez seja um dos traços mais marcantes desse artesanato, estando presente nas criações das artesãs de praticamente todas as regiões produtoras do Vale, em maior ou menor grau.

Isso se deve ao fato de que essas cerâmicas são, inevitavelmente, produzidas mediante um recorte de gênero, através do olhar feminino do mundo, em que as artesãs refletem a si mesmas e suas próprias realidades. Assim, sejam grandes ou pequenas, as bonecas geralmente são moldadas com os cabelos pretos e longos, de vestidos estampados e com os traços das mulheres do Vale, como fica bastante perceptível nas bonecas de Izabel Mendes. É comum ver bonecas moldadas com potes em cima da cabeça, com panos cobrindo os cabelos ou com crianças no colo, retratando as cenas comuns de serem observadas no cotidiano do Vale do Jequitinhonha.

²⁶¹ SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.



Figura 68: Glória e Maria com as bonecas da mãe, Izabel Mendes, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 69: Bonecas de Conceição, artesã de Campo Alegre - Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Ademais, outros pormenores podem ser percebidos, tais como os brincos, os rolinhos ou tiaras, os buquês de flores e as unhas pintadas. Se forem noivas, as pinturas chegam a

confundir os olhos, tal é a semelhança com as rendas. As bonecas de Noemisa Batista, por exemplo, sempre carregam como uma de suas marcas distintivas, o relógio de pulso. Com relação a esse detalhe, a pesquisadora Daniela Vieira pontua, seguindo a argumentação de Sônia Mattos, que a interferência externa, especialmente por meio da ação da Codevale, fez com que objetos que não eram comuns na região irrompessem no horizonte criativo das artesãs: “Mattos, assim como outros pesquisadores da cerâmica, afirmam que o aparecimento de cenas e objetos ‘da cidade’ ou da ‘modernidade’ são expressões materializadas de novas formas de viver. Os famosos relógios de pulso de Noemisa são citados nesse tipo de análise”.²⁶²



Figura 70: Peça “Batizado”, de Noemisa Batista mostra as bonecas com relógio de pulso, Ribeirão do Capivara, Carai.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Muitas artesãs relataram que, inicialmente, as bonecas eram modeladas apenas como uma brincadeira e que, posteriormente, acabou se transformando em uma marca registrada do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha. Essa dimensão lúdica pode ser percebida na

²⁶² VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida taboo...* p. 171.

história das irmãs Conceição e Durvalina Gomes, artesãs da comunidade de Campo Alegre, no município de Turmalina, que se inspiraram nas brincadeiras da infância, como as cirandas, para a criação de uma peça que leva este nome. “Reuníamos na lua clara para poder brincar, cantar. Surgia no cotidiano, não tinha luz elétrica, era lamparina. Reunia o povo no quintal aí vinham as danças”, relembra Durvalina²⁶³.



Figura 71: Conceição Gomes e, ao lado, a peça “Ciranda”, Campo Alegre, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG

As noivas também são peças bastante conhecidas do Vale do Jequitinhonha. Em sua grande maioria, são moldadas sem o companheiro ao lado, indicando a época da migração massiva dos homens em busca de trabalho em outras regiões do Brasil, especialmente nas lavouras de cana e de laranja no estado de São Paulo. Por permanecer uma parte do ano sozinhas cuidando da casa e dos filhos na ausência dos maridos, as mulheres artesãs foram chamadas

²⁶³ FRANCISCO, Durvalina Gomes. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

pejorativamente de “viúvas de marido-vivo” ou “viúvas da seca”, o que expõe dupla condição de injustiça social a que estavam submetidas.²⁶⁴

As noivas tangenciam, portanto, questões como o lugar ocupado pela mulher na sociedade, a constituição familiar, as projeções feitas ao futuro, dentre muitas outras. Ademais, são exemplos da incrível habilidade técnica empregada na produção das cerâmicas principalmente, devido à riqueza das pinturas das peças, como nos seus vestidos ricamente decorados.



Figura 72: Noivas de Zezinha, Campo Buriti, Turmalina.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Portanto, muitas dos objetos cerâmicos produzidos retratam os hábitos do povo do Vale do Jequitinhonha, recriam suas gentes, seus modos de viver, seus costumes e sua cultura. Mais do que ser apenas uma mera reprodução da realidade, essas peças são manifestos das visões de mundo das pessoas que as produzem, tal como aparece na modelagem de noivas e bonecas.

²⁶⁴ Atualmente, com o processo de mecanização do campo e a transformação socioeconômica que vinha sendo verificada na região do Vale, a migração deixou de ser imperativa aos homens.

As peças de Lira Marques, artesã de Araçuaí, por exemplo, retratam as heranças negras e indígenas do Vale do Jequitinhonha. Já nas peças Ulisses Mendes, de Itinga, a expressão da situação de vida da população de sua região vem imbuída de uma postura política indissociável de seu ofício, que é fruto das suas experiências de vida:

Eu, criado sem pai, comi o pão que o diabo amassou para sobreviver. Minha mãe com nove filhos para criar, sem aposentadoria, sem marido, sem nada. Então isso me habilitou demais a conhecer o mundo [...]. Tinha aquele tanto de personagem, a lavadeira, tudo com a expressão já triste [...] Aquelas peças já apareciam o sofrimento do Vale [...] Depois falei que tinha que fazer um personagem que marca a cara do Vale do Jequitinhonha, parece que alguém de cima estava me dirigindo, né? Demorei para criar: o Cristo Lavrador. Eu não vou fazer Jesus crucificado, vou fazer do Cristo, um camponês. Porque o camponês a gente sempre ouvia falar, a minha vida toda: a cruz que eu carrego. A falta de comida, o filho que bebe. O homem crucificado nas ferramentas, a cruz roliça com as ferramentas [...] Eu tinha que fazer outra coisa para surpreender dentro da área do Cristo Lavrador. Aí eu fiz a camponesa, mulher. Porque o homem não faz o trabalho da mulher até hoje. A mulher vai na roça, aí eu coloquei na mulher a criança, as vasilhas, a trouxa de roupa, o ferro de passar.²⁶⁵

As peças de Noemisa Batista, de Caraiá, também são conhecidas por retratarem o cotidiano vivido, especialmente dos momentos rituais da vida coletiva, tais como os batizados, os casamentos e as missas. De acordo com Daniela Vieira,

os pesquisadores descrevem sua obra como uma crônica bastante completa da vida social local, incluindo aí cenas mais íntimas do convívio familiar: “seu universo cerâmico é extremamente criativo, lidando com histórias de vida da família e rituais de passagem – batizados, casamentos, funerais e celebrações, em geral. Ritos religiosos, igrejas e santuários são uma constante nas obras desta artesã” (Dalglish, 2006, p. 155). Mascelani completa: “observando a temática que vem desenvolvendo há cerca de 30 anos, percebe-se que uma fina costura liga suas obras aos valores e às práticas correntes na vida sertaneja. Uma vida de mulher, que não deixa de fora a imaginação e o desejo. Que revela o apego à família, a consciência da importância das letras e da escola, o encantamento com a diversidade das vestes cerimoniais, com os rituais propiciados pela Igreja católica. Sua predileção pelas noivas é, possivelmente, anterior à expansão dessa temática por todo o Vale. Fala de sentimentos profundos e define, por oposição, sua identidade de mulher que não se casou: ‘as noivas são as outras’. Ao contrário de Ulisses, Noemisa jamais se confunde com as suas obras” (2001, p. 141).²⁶⁶

²⁶⁵ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.

²⁶⁶ VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida taboa...* p. 154.



Figura 73: Uma das primeiras peças “Camponesa Crucificada” feita por Ulisses Mendes, Itinga.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 74: Peça “Casamento”, de Noemisa Batista, Ribeirão do Capivara, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG

No município de Caraí se estabeleceu como marca distintiva, um tipo de expressão artística bastante peculiar, cuja influência determinante foi traçada por Ulisses Pereira e continuada por seus filhos e netos, além dos demais artesãos das comunidades produtoras do município. Em um depoimento, Ulisses Pereira falou o seguinte a respeito do conteúdo primário de suas peças:

É um dom de nascimento, conversar com as coisas invisíveis, aprendi com Deus; também tenho meu mistério. O lugar onde trabalho é um santuário, aqui acontece um milagre, um mistério, as peças vão nascendo, tem aqui coisas invisíveis, uma espécie de respiração que existe. Quem entrar aqui, se ficar descalço por mais de uma hora, não dormir e se for atento, aprende, vira artista. Criar, puxar oxigênio e energia. O corpo, os pés andando na terra, puxam esta energia, que faz fazer as peças. Eu tiro energia das estrelas, da terra. Sem animal e sem planta a energia vai se perdendo.²⁶⁷

Além desse plano, verificado no caso de Ulisses Pereira, esse artesanato pode vir também do contato com as lendas da região, como explica a artesã Elza Soares, sobre uma das histórias que explicam a peça “Mulher Cachorro”:

Tem muita lenda. Esses dias mesmo a Noemisa esteve aqui e falou comigo assim: você sabe a história da mulher cachorro? Falei que não. Ai ela contou: é porque a moça errou. E naquele tempo moça não podia errar, né? [Errar era se relacionar com homem fora do casamento]. Ai o pai e a mãe da moça começaram a falar com ela: você errou, você errou e ela dizendo que não tinha errado, foi teimando, foi teimando. E quando a barriga dela começou a crescer, que ela ficou grávida, a mãe dela falou: Você errou mesmo, é uma cachorra. E a moça disse: Pois se eu tiver errado eu quero virar uma cachorra. Ai ela virou uma cachorra. E porque se não, os pais dela iam expulsar ela de casa, antigamente era desse jeito que acontecia.²⁶⁸

Essas peças, que habitam o campo da imaginação e do fantástico, destacam a ligação entre o mundo humano e o não humano - dos animais, vegetais e seres sobrenaturais – em que um é o prolongamento do outro. Nesses objetos, dá-se a integração de dois ou mais seres compartilhados no mesmo corpo. Nessas peças estão os animais, desde os mais comuns que

²⁶⁷ Depoimento concedido a César Archer (1989) apud. VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida taboa...* p. 32.

²⁶⁸ SANTOS, Elza Alves dos. [28 de agosto de 2018]. Caraí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

habitam o universo real, como as galinhas, sapos, cachorros e pássaros, até aqueles animais que são fruto da criação do artista.

Esse tipo de objeto cerâmico é bastante característico, mas não pertence unicamente ao contexto do município de Carai, sendo observado nas expressões artesanais de outros lugares, tais como em Turmalina, onde as artesãs fazem a figura do “Sapo-Boi” ou de outros seres concebidos pelas mãos de Zezinha, por exemplo. Contudo, foi em Carai que se manifestaram de forma mais imperativa.



Figura 75: Criações de Ulisses Pereira, Santo Antônio, Carai.

Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 76: Peça de Margarida Pereira, filha de Ulisses Pereira, Santo Antônio, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 77: Peças de Rosana Pereira, neta de Ulisses Pereira, Santo Antônio, Carai.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 78: Peça “Boi Sapo”, Campo Alegre, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG



Figura 79: Peça de Zezinha, Campo Buriti, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Por fim, em todas as regiões produtoras, há a produção de flores, galinhas e outros pequenos animais domésticos e silvestres, bem como e da arquitetura local, como as casinhas e sobrados, muito característicos do município de Minas Novas.

or exemplo, ou de presépios e peças da imaginária religiosa, como o Divino.

4. O OFÍCIO DE ARTESÃ

5.1 A artesã do barro no Vale do Jequitinhonha

O ofício de artesã do barro corresponde a um conjunto de atividades desenvolvidas por mulheres, em sua maioria, mas também por alguns homens, na região do Vale do Jequitinhonha. Essas atividades culminam na produção de peças a partir de técnicas e habilidades manuais, em um processo no qual transforma-se a matéria-prima, que é o barro, em produto acabado.

Revelando um legado cultural indígena na produção de peças utilitárias em barro para armazenar água e alimentos, no Vale do Jequitinhonha, a tradição foi mantida pelas mulheres, conhecidas como paneleiras, que fabricavam produtos empregados no uso doméstico. Atualmente, as artesãs produzem uma diversidade de peças, que englobam desde os utilitários aos enfeites.²⁶⁹

Atualmente, de acordo com as respostas²⁷⁰ ao cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, 75% das pessoas cadastradas se autoidentificam como artesãs. Há também aquelas que se reconhecem enquanto ceramistas (cerca de 15%), enquanto 10% se autodenominam artistas. De todo modo, essas pessoas são reconhecidas pela população local e por admiradores como artistas populares, artistas do barro e/ou artesãs, que perpetuam e reinventam um saber ancestral, retratando a realidade e as expectativas da cultura local. O gráfico abaixo mostra a distribuição das pessoas que se autoidentificam como artesãs, ceramistas e artistas.

²⁶⁹ Ver seção 2.1, sobre a formação sociocultural do Vale do Jequitinhonha e a sua relação com o trabalho manual.

²⁷⁰ Pretende-se que a plataforma permaneça permanentemente aberta para novos cadastros. Na análise, entretanto, consideramos apenas as respostas fornecidas entre setembro de 2017 e setembro de 2018.

Como se identifica

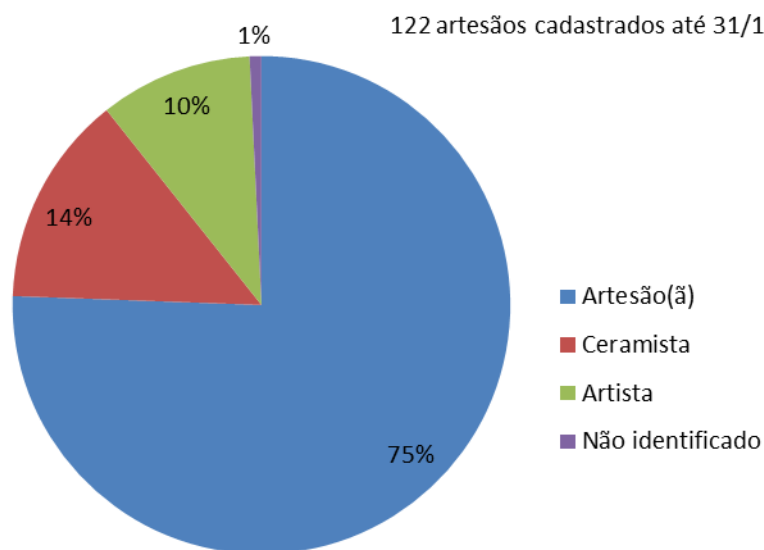


Gráfico 7: Distribuição das categorias pelas quais as artesãs se autoidentificam
Fonte: Acervo Iepha/MG

Através da implementação de políticas públicas na região, a exemplo das atuações da Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (Codevale) e da Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural (Emater), a partir dos anos de 1960 e 1970, o artesanato em barro se tornou uma fonte de renda complementar as atividades nas lavouras e, em alguns casos, passou a ser o principal meio de subsistência das famílias.²⁷¹ Nesse processo, vários núcleos familiares, principalmente as mulheres (filhas, netas, sogras e noras) passaram a se dedicar à produção constante das peças. Em alguns casos, os homens participam como auxiliares de suas esposas, mas, em outros, também atuam diretamente no ofício, como se verá adiante. Conforme se percebe por meio do gráfico a seguir (Gráfico 8), para 44% das pessoas cadastradas o artesanato em barro é a principal fonte de renda das famílias, enquanto 54% das artesãs afirmaram que o trabalho com o barro não é a principal fonte do sustento de suas famílias:

²⁷¹ Ver capítulo 2, que trata das políticas públicas para a região e das transformações geradas no dia a dia das artesãs.

A cerâmica em barro é a principal fonte de renda da sua família?

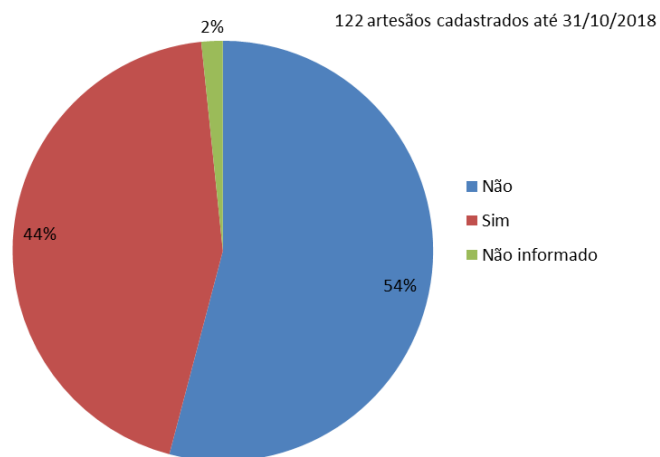


Gráfico 8: Distribuição de artesãos que tem o barro como principal fonte de renda da família.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Dessa forma, o trabalho no barro se coloca como uma ocupação muito importante para o sustento das famílias, mas não é a única atividade exercida por muitas das artesãs. De acordo com o Gráfico 9, 69% das pessoas que responderam ao cadastro possuem outra ocupação, enquanto 29% delas afirmaram não realizar outras atividades:

Além de ceramista, você possui outra ocupação?

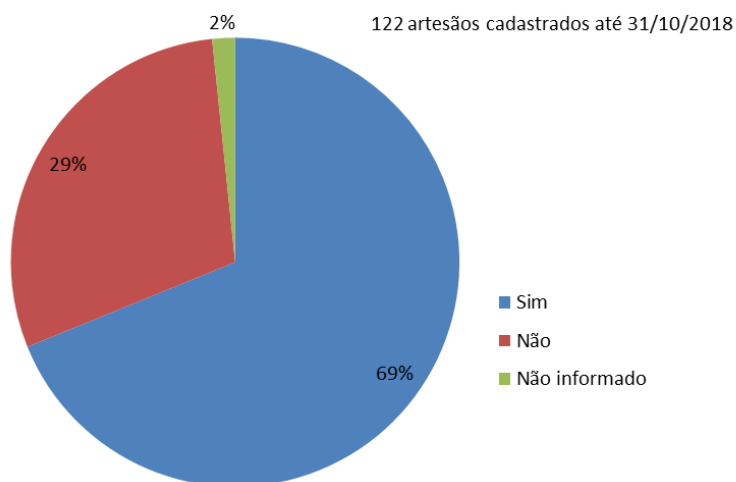


Gráfico 9: Distribuição de artesãos que possuem outra ocupação.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Ocupações adicionais dos artesãos

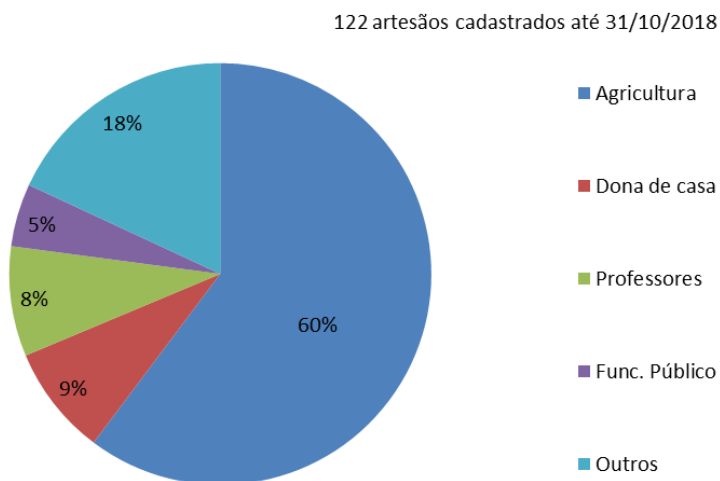


Gráfico 10: Distribuição de outras ocupações desempenhadas pelas artesãs.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Do universo de pessoas que afirmou realizar outras atividades, 60% trabalham também na lavoura e 9% são donas de casa; 8% são professoras; 5% são funcionárias públicas e os 18% restantes trabalham em atividades variadas, como salões de beleza e outras ocupações.

Portanto, a maior parte das artesãs são também agriguladoras, atividade que é exercida de forma conjugada ao artesanato. Ao contar sua trajetória no ofício, a artesã Anísia Lima de Souza Santos evidencia como o artesanato está entrelaçado ao cotidiano familiar e ao trabalho no campo:

Minha mãe é artesã, a gente é agricultor e artesão, mexe com artesanato e lavoura. [...] E aí eu comecei, com os nove anos comecei a fazer as primeiras pecinhas, que ela já fazia feira em Capelinha e aí ela levou as primeiras pecinhas e aí vendeu e mais entusiasmada eu fiquei. E aí ajudava na roça também, às vezes na parte da manhã a gente ia pra roça, fazia os serviços da roça, porque a gente plantava a roça mais longe. O terreno que a gente morava era em um local e a lavoura era em outro. Aí a gente ia na roça no início da manhã, chegava onze horas e almoçava, ia pra escola, depois chegava da escola e fazia um pouquinho de artesanato. E aí fui crescendo assim, só estudei até a quarta série e continuei nessa vida até hoje.²⁷²

A artesã Maria José Gomes da Silva, a Zezinha, explica que o trabalho com a lavoura geralmente está associado ao artesanato, uma vez que o trabalho no campo, por si só, não garante a renda necessária para o sustento da família:

A roça ajuda, mas não é suficiente. Porque a gente mora em um lugar desfavorecido de chuva. Às vezes planta e perde tudo. Tem que ter roça, tem que ter artesanato para juntar e fazer um casamento e um suprimir as necessidades do outro. Papai era pedreiro, nós trabalhávamos na roça, no barro e mesmo com esse tanto de trabalho, faltava tudo em casa.²⁷³

O ofício de artesã tornou-se, portanto, uma fonte de subsistência de muitas famílias do Vale do Jequitinhonha. As exigências do trabalho e a necessidade de complementar a renda familiar se entrelaçam, no entanto, com o prazer e o divertimento das ceramistas. Anísia Santos, por exemplo, conta que começou a produzir o artesanato como uma necessidade, mas depois passou a gostar da atividade:

²⁷² SANTOS, Anísia Lima de Souza [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁷³ SILVA, Maria José Gomes da. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

[O ofício vem] desde a necessidade, porque no início foi mais uma opção. Porque trabalhávamos com lavoura, mas não vendíamos, então o artesanato veio como renda. Ou você fazia o artesanato ou tinha que sair para trabalhar em casa de família na cidade. Eu optei pelo artesanato e tomei gosto. Além de ser uma fonte de renda é uma coisa que distrai muito. Já passei por muitos problemas e o artesanato é um jeito de ajudar a superar os problemas.²⁷⁴

O ofício de artesã não pode ser pensado fora do cotidiano da casa e do trabalho no campo, esferas que também moldam a periodicidade do trabalho com o barro. No entanto, o ofício extrapola a necessidade financeira: faz-se artesanato também como e como um meio de divertimento e de expressão de inquietações e de desejos.

Valdete Gomes Fernandes Silva resume esse sentimento, dizendo que “*o trabalho é também um divertimento e uma necessidade*”²⁷⁵. A artesã Durvalina Gomes Francisco também percebe o artesanato como atividade que “além de ser uma fonte de renda da minha família, é também um divertimento”, mas acrescenta uma dimensão da expressividade, dizendo que o trabalho com o barro a permite “expressar os sentimentos, os meus saberes, a minha capacidade”²⁷⁶.

Andreia Pereira de Andrade, que tem como sua principal fonte de renda o artesanato em barro, pondera que apesar de o trabalho com o barro ser um complemento à renda da família, se sustentar através deste ofício não é tarefa fácil, principalmente devido à falta de estabilidade quanto à remuneração. Entretanto, assim como as ceramistas citadas, ela também relata o sentimento que está envolto ao trabalho:

É, é uma responsabilidade, mas uma coisa que eu levo com muito carinho, porque é uma coisa que eu escolhi fazer, poderia estar em uma outra profissão, como os meus irmãos. Mas não é uma coisa fácil, hoje em dia você viver disso ainda é complicado. Não é um salário fixo que você tem, mas é: o amor que você tem pelo

²⁷⁴ SANTOS, Anísia Lima de Souza [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁷⁵ SILVA, Valdete Gomes Fernandes Silva. [15 de agosto de 2018]. Cachoeira do Fanado/ Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁷⁶ SILVA, Maria José Gomes da. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

trabalho. E aí, acaba se tornando uma coisa, como que eu vou dizer... é gratificante. Ser reconhecido, ser valorizado, quando você termina uma peça, uma boneca.²⁷⁷

Entre o dever e a satisfação, entre a lavoura e a arte, são poucos os casos em que a artesã consegue se dedicar exclusivamente ao artesanato. Há épocas de maior ou menor intensidade de produção das peças, seja pela proximidade de uma feira, ou pelo recebimento de encomendas, que são fatores que costumam alterar o tamanho da produção.



Figura 80: Armazenamento da produção na casa da artesã Terezinha Gomes, Caçoeira do Fanado, Minas Novas.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Geralmente, o local de produção é montado em cômodos construídos para esta finalidade, anexos às casas. Nos quintais são construídos os fornos, nos quais se queimam as peças. O fato de esses estarem próximos ou anexos às casas faz com que o processo de feitura do

²⁷⁷ ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

artesanato esteja também imbricado à rotina familiar, ao dia a dia dos filhos, às tarefas domésticas, suscetível ao encontro com os vizinhos e às pausas para prosas. O terreno da casa é, portanto, local de convívio e oficina de criação, e em alguns momentos, local de venda de peças feitas sob encomenda.²⁷⁸

A produção artesanal reflete e é permeada a todo o momento, desde a aprendizagem, passando pela concepção das peças e pela própria produção, pela vivência das artesãs, revelando saberes tradicionais locais, representações culturais, comportamentos, formas de estabelecer relações com o meio em que se vive e com as pessoas que estão a sua volta. O resultado final é fruto do domínio de técnicas aliado à criatividade e habilidade manual individuais das artesãs, que possibilitaram transformar a matéria-prima em objetos de valor cultural, imbuídos de importância simbólica.

Para Zezinha, artesã de Campo Buriti, cada região produtora do artesanato carrega consigo marcas de sua localidade e as peças carregam as idiossincrasias de seus autores:

A nossa identidade é uma característica daqui. Todo mundo que trabalha com arte faz diferente, porque retratam o dia a dia que vivem, o jeito de viver, a família que tem, os costumes de sua comunidade. Então você traz isso em suas peças e cada um tem uma história diferente.²⁷⁹

Terezinha Gomes Barbosa conta que a inspiração para o seu ofício vem das “coisas que a gente vê aqui na roça. Modelo de roupa de boneca, vemos aqui, as flores que a gente pinta muitas vezes são as flores do campo, daqui mesmo”²⁸⁰. Já para a artesã Elza Alves dos Santos, de Caraí, a arte em barro do Vale do Jequitinhonha está associada ao cotidiano e espelha a imagem da própria artesã e de suas relações:

Eu sempre falo que as peças da Maria Negreiro parecem com a cara dela. Os homens que ela faz parecem o esposo dela. As da Geralda você pode olhar, o hominho é a cara do marido dela. Então eu acho que a gente copia a gente próprio

²⁷⁸ Sobre a fabricação das peças e suas comercializações, ver capítulo 3.

²⁷⁹ SILVA, Maria José Gomes da. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁸⁰ BARBOSA, Terezinha Gomes. [16 de agosto de 2018]. Cachoeira do Fanado/ Minas Novas. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

e as vezes copia o rosto do marido, o rosto do filho. A Eva a mesma coisa, acho que as peças que ela faz parecidas com o rosto dela.²⁸¹

Por sua vez, Andreia de Andrade descreve suas peças e as associa à cultura do Vale do Jequitinhonha:

As minhas peças são mais baseadas no cotidiano do Vale, cenas que você vê no dia a dia, as pessoas trabalhando, são lavradores, são as mães, e como o senhor sentado, do lavrador sentado, que contava histórias, todos os dias sempre disposto a contar histórias, falava da vida dele, como que ele fazia. E se cria, são cenas do cotidiano, que você vai recriando, através do barro.²⁸²

Como se pode perceber, a todo o momento criam-se laços entre as artesãs e sua produção. Pois, ao mesmo tempo em que as peças são fruto do seu trabalho, também podem ser identificadas como propulsores dele. Por isso, como citado anteriormente, muitas artesãs se identificam com o ofício autodenominando-se como artesã ou ceramista, mas também há aquelas que afirmam serem artistas. De toda forma, a identidade do ofício está relacionada à esfera da criação.

²⁸¹ SANTOS, Elza Alves dos. [28 de agosto de 2018]. Caraí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁸² ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.



Figura 81: A artesã Anisia Santos pintando uma peça, Campo Alegre, Turmalina.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Andreia de Andrade relata como o ato de criar está associado às suas histórias e como a sua relação com o ofício é tão estreita, que chega ao ponto de constituir uma parte de si:

Isso é até emocionante falar, porque é uma coisa que eu costumo falar 'o dia eu não conseguir trabalhar isso vai tirar um pedaço de mim'. Como eu falei para um colecionador, 'ah, que a peça conseguiu chegar inteira nas mãos dele?', eu falei assim 'então tá indo um pedacinho de mim', porque quando quebra alguma coisa, é muito ruim. Porque você fez todo o esforço, todo aquele carinho que você fez, aquela criação sua, então... tem uma história, cada peça é única, tem uma história, como foi feita, o tema dela também, tudo é, não é simplesmente uma escultura em barro. Tem uma história em cada obra.²⁸³

O barro utilizado pelas artesãs não constitui matéria-prima apenas para o objeto cerâmico. Além de se fazer presente nas peças produzidas, constituem os fornos e até mesmo as moradias, que são feitas e adornadas com o barro. A argila compõe, portanto, a paisagem e as atividades cotidianas dos moradores do Vale do Jequitinhonha.

²⁸³ ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.



Figura 82: Pintura de barro feita como decoração pela artesã Noemisa Batista, Ribeirão do Capivara, Caraí.
Fonte: Acervo Iepha/MG

As técnicas e representações que envolvem o ofício são frutos de uma construção coletiva de saberes e valores desenvolvidos nas comunidades. Os objetos artesanais são, portanto, símbolos e bens que revelam as experiências do ofício, que envolvem não só a artesã, mas toda a coletividade, que também participa da dinâmica social que cerca a atividade.

As peças produzidas em barro no Vale do Jequitinhonha apresentam, assim, determinadas características nas cores, formas e matérias, que possibilitam sua identificação aos olhos de um observador. Assim, constrói-se uma identidade coletiva em torno desta atividade, fortalecendo uma marca daquilo que é localmente compartilhado, ao mesmo tempo em que o diferencia do que é exterior. O ofício da artesã do barro carrega esta identidade coletiva não apenas nos contornos e formas de suas peças, mas no próprio modo de fazê-las e na forma como este trabalho é experienciado.

Há que se considerar ainda, que as identidades construídas em torno do ofício também se referem ao que é particular de cada criador, às identidades pessoais impressas no produto final. Apesar de compartilharem de um modo de fazer, cada artista do barro atribui a sua

produção o que é próprio de sua inspiração, de sua vivência e de sua imaginação. Há aqueles que consideram que sua carreira é fruto de um dom, outros que dizem receber suas inspirações através de sonhos e, em geral, a arte do barro está profundamente vinculada às experiências de vida dos artistas. Isso resulta em uma diversidade que traz características específicas ao trabalho de cada artesã, como relata Andreia Pereira: “É uma arte tradicional, mas cada um tem a sua linha, cada um, você olha e tem aquela diferença: aquela peça é da mãe, da filha, da vó. Então cada um tem o seu, é uma técnica tradicional, mas cada um tem a sua característica própria”.²⁸⁴

O ofício da artesã do barro é, portanto, refletido em uma diversidade de produções, que estão intimamente ligadas ao seu modo de ser e de se expressar no mundo. A partir daí surgem variadas peças, como flores, pássaros, árvores, jarros, mandalas, cirandas, pessoas com cabeças de animais, cavalos, lavradores, máscaras, entre muitas outras, tendo como base um saber tradicional.

²⁸⁴ ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

5.2 A transmissão do saber

A atividade de “dar vida” ao barro através das mãos segue ensinamentos ancestrais. Boa parte das pessoas aprende o ofício ainda criança, vendo de perto o trabalho dos adultos. Dessa forma, a partir da observação, envolvimento e dedicação, o aprendizado se inicia na infância, com a brincadeira. Nesse sentido, o processo de transmissão se dá através da prática, de modo informal, no cotidiano familiar e comunitário, baseada na observação sistemática do aprendiz. Ulisses Mendes destaca que tudo isso se dá, portanto, por meio de “um sistema de brincar”²⁸⁵, que envolve a experiência pessoal e a imaginação, que dão sentidos ao trabalho com o barro.

Muitas vezes, é na travessura de pegar uma quantidade de barro escondida da mãe, ou aproveitando seu incentivo quando ela lhe entrega em mãos as primeiras porções, que a artesã tem seus primeiros contatos com o barro. Para aquelas que começam desde a infância, o ofício pode se iniciar de forma descompromissada, na medida em que a artesã produz uma bolinha ou uma boneca para seu divertimento. Por outro lado, a iniciação no ofício pode ser dar também pela necessidade de contribuir com a subsistência da família.

A artesã Anisia Lima, por exemplo, conta que “desde pequena, desde os nove anos de idade eu comecei a mexer com o barro, minha mãe trabalhava com o barro. E aí, eu comecei brincando ao redor dela, ela fazendo as peças e eu brincando ali. E senti vontade de ser uma artesã também.”²⁸⁶ A artesã Maria do Carmo Barbosa também recorda de quando brincava com o barro que sua tia usava na produção do artesanato:

Desde criança eu brincava com pelotinha de barro, depois eu fazia muita telha, essas telhas assim, mais antigas, fazia muita telha. E aí, eu brincava muito de fazer as penelhas pra gente brincar de casinha e roubava um pedacinho de barro da tia e ela ‘não pode pegar o barro não, isso é difícil, o barro é difícil’. Daí, uns

²⁸⁵ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁸⁶ SANTOS, Anisia Lima de Souza [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

minutinhos e o barro já estava seco na mão e a gente voltava repetindo de novo. E aí, isso era coisa de criança né?²⁸⁷

Por sua vez, Maria da Conceição Gomes Francisco conta que o ofício de artesã começou na infância, como uma necessidade de ajudar os pais no sustento de casa:

Eram dez irmãs e eu comecei a trabalhar com o artesanato com oito anos de idade. Aí comecei a fazer desde esse tempo. Comecei assim, mais por necessidade, pra ajudar a mãe e o pai, porque nesse tempo a gente não tinha oportunidade de estudar, não podia estudar, aí a gente começou cedo com o artesanato.²⁸⁸

Andreia Pereira de Andrade, artesã e neta de Dona Izabel, que é conhecida como uma das principais referências para a criação de bonecas em cerâmica no Vale do Jequitinhonha, também conta que fez suas primeiras peças ainda criança e elucida como a atividade surge através do incentivo e da convivência familiar:

Eu comecei trabalhando é: quando criança, convivendo com elas mexendo, minha avó e meus pais trabalhando com o barro. E quando eu tinha mais ou menos uns doze anos eu comecei a fazer umas peças, a fazer uns velhinhos pequenos, mas assim, por brincadeira que eu comecei a trabalhar com isso. Mas aí, minha mãe, minha avó também me apoiando, meu pai. Eles diziam ‘ah não, melhora isso’ pra eu estar melhorando o que eu fazia, pra fazer o acabamento. E aí eles viram ‘nossa, ela tem jeito, tem jeito pra coisa’. [...] Eles sempre me apoiaram a continuar com isso. Mas aí, eu fui crescendo, fui trabalhando com isso e foi melhorando a cada dia e assim, tenho uma escola em casa, tenho meus pais, com minha avó, então, foi cada dia melhorando.²⁸⁹

Dona Izabel Mendes, nascida em 1924 e natural de uma fazenda da comunidade do Córrego Novo, contava que o povoado em que nasceu era muito pobre e isolado e que suas condições de vida eram difíceis. Para ajudar no sustento de casa, trabalhava ajudando seu

²⁸⁷ BARBOSA, Maria do Carmo. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁸⁸ FRANCISCO, Maria da Conceição Gomes. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁸⁹ ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

pai na lavoura e sua mãe com as tarefas domésticas, o que a restringiu dos estudos escolares.²⁹⁰

Foi ainda na infância que Dona Izabel começou a fazer suas primeiras peças de barro, como contam suas filhas, Maria Madalena Mendes Braga e Glória Maria Andrade, e sua neta, Andreia Pereira de Andrade. Segundo seus depoimentos, Dona Izabel dizia que nesta época pegava pequenas quantidades de barro escondido de sua mãe, que produzia peças utilitárias, aproveitando ao máximo a matéria-prima para não desperdiçar. À época, Dona Izabel criava brinquedos que se tornavam entretenimento para ela e seus irmãos mais novos. Foi assim que, em meio às diversões e à ingenuidade, surgiram as primeiras bonecas que, mais tarde, foram aprimoradas e se tornaram amplamente reconhecidas.

As histórias que ela conta, quando era criança, que a mãe fazia utilitários pra vender e aí ela começou. Pagava um pouquinho de barro pra poder fazer bonecas pra brincar, coisa de criança. Acho que isso começou tão inocente, tão simples, tão singelo e acaba se transformando numa profissão, que foi o caso dela.²⁹¹

E as bonecas ela fazia, pequenininha, fazia pra brincar. Olhando os irmãos mais novos, acho que sete, oito anos de idade, ela fazia pra brincar. E com o custo de vida tão difícil que tava pra criar a gente, ela falou: quem sabe eu fazendo aquelas boneca vendia. [...] Ela disse que tinha uns sete, oito anos, por aí, ela fazia os irmãos dormir, aí enquanto eles estavam dormindo ela panhava o barro escondido da mãe dela. Que o barro panhava muito longe e a mãe falava 'você tá desperdiçando meu barro'. Ela panhava escondidinho.²⁹²

Quando jovem Dona Izabel deu continuidade ao ofício da mãe, produzindo objetos utilitários, como os potes e panelas, peças decorativas, como os boizinhos, cavalos, pássaros repousando em árvores e objetos de devoção, como os presépios. Em 1948, com vinte e quatro anos de idade, mudou-se para a comunidade de Santana do Araçuaí, pertencente ao município Ponto dos Volantes. Nessa época, seu trabalho era vendido em feiras locais, em

²⁹⁰ MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. Trama Interdisciplinar, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

²⁹¹ ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁹² MENDES, Maria Madalena. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

que se comercializavam não apenas o artesanato, mas também alimentos, que eram trocados pelas peças em barro.

As vendas de Dona Izabel começaram a ser mais valorizadas depois ter participado de uma exposição em Araçuaí, a convite da prefeitura daquele município. Depois disso, “um francês”²⁹³ fez a primeira encomenda de suas bonecas. Assim, à medida que percebia a valorização de seus produtos, a artesã começou a diversificar suas produções e passou a comercializá-las, principalmente, para a Comissão de Desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha (Codevale).

Como reflexo das demandas, em 1978, Dona Izabel começou a produzir peças em barro que representavam cavaleiros, mães amamentando crianças e noivas. Estas últimas eram peças grandes (em média, um metro de altura) tornaram-se famosas nacional e internacionalmente, e trouxeram diversos prêmios para a sua criadora.²⁹⁴

Atualmente suas filhas, Maria Madalena Mendes e Glória Maria de Andrade e sua neta Andreia dão continuidade a esse saber:

A gente seguiu o que ela ensinava. Até de pegar o barro, até de queimar a peça, fazer a peça e a peça ficar pronta. Pintar as peças, os pigmentos é tudo terra, tudo do barro, a gente não usa tinta. Pra queimar, ela sempre ensinava ‘tem que ser a lua fraca’. Ou seja, é a lua nova é quando tá forte, e a lua tá minguante é quando a lua tá fraca. Ela falava ‘é a lua forte e a lua fraca. Não pode tirar o barro na lua forte, não pode queimar na lua forte’. Ou seja, no sábado pode queimar. Ela falava ‘no sábado a lua não anda.’ Então assim, a gente segue esses ensinamentos dela, né. Tudo que a gente via ela fazendo, o tipo de lenha que queima, né. Então assim, a gente segue isso que ela deixou pra nós.²⁹⁵

²⁹³ MENDES, Maria Madalena. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁹⁴ MATTOS, Sônia Missaglia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

²⁹⁵ ANDRADE, Glória Maria. [29 de agosto de 2018]. Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.



Figura 83: Maria Madalena Mendes e peças ao fundo.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Uma das principais marcas da história de Dona Izabel foi sua influência na formação de novas artesãs, não apenas de seus familiares. Segundo Maria e Glória, ela ensinava suas técnicas a todos que a procuravam, colaborando para o desenvolvimento de habilidades de um número expressivo de vizinhos e visitantes. Dona Izabel faleceu no ano de 2014, mas deixou registrada a marca de seu trabalho no Vale do Jequitinhonha, onde muitas artesãs tomaram suas peças e seu sucesso como fonte de inspiração. Em torno de D. Izabel foi formada uma verdadeira “escola”²⁹⁶ e a comunidade de Santana do Araçuaí, onde viveu seus últimos anos, se tornou uma grande produtora da arte em barro. No cadastro *Arte em barro: cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, 15% das artesãs responderam ser Dona Izabel a ceramista que eles reconhecem como mestra na arte de fazer cerâmica.

²⁹⁶ MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, jan./abr. 2016. p.53.

Quem você reconhece como um(a) mestre(a) na arte de fazer cerâmica?

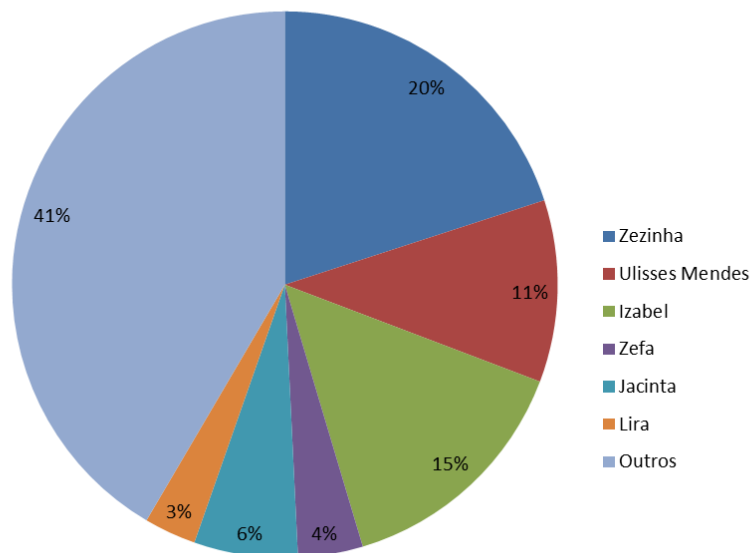


Gráfico 11: Distribuição de pessoas citadas como mestres pelas artesãs.
Fonte: Acervo Iepha/MG

De acordo com o cadastro, as artesãs do Vale reconhecem algumas pessoas como mestras, caso de Maria José Gomes (Zezinha), Ulisses Mendes, Dona Izabel Mendes, Jacinta Francis ca Xavier e Maria Lira Marques. Cada artesã, no entanto, reconhece aquela que entende como sua própria mestra ou sua referência de acordo com suas vivências pessoais. Por isso, o cadastro mostra que 41% das pessoas reconhecem como mestre pessoas diversas, indicada no cadastro como “outros”. Quando conjugamos esta informação com as estatísticas apresentadas no gráfico abaixo, percebemos que, das pessoas que responderam ao questionário, 58% indicaram que aprenderam a moldar o barro com familiares. Isso explica que é no seio familiar, ou entre amigos e pessoas próximas, principalmente, que os saberes que envolvem o ofício são transmitidos e recriados.

Como você aprendeu a fazer as peças?

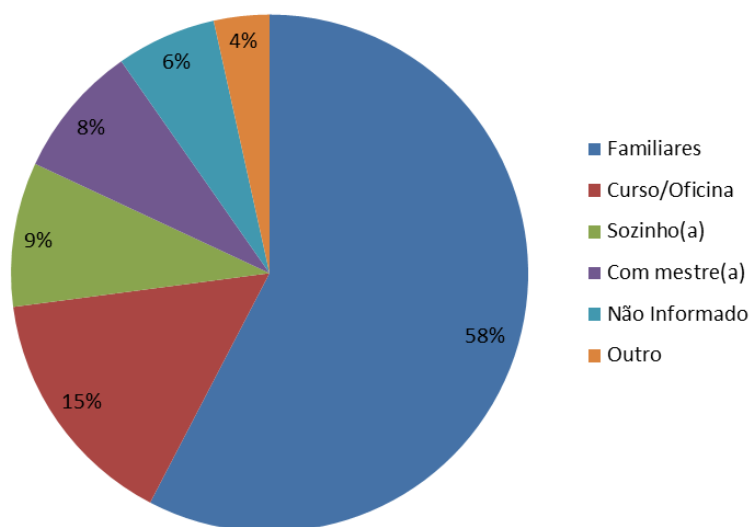


Gráfico 12: Distribuição de pessoas citadas como mestres pelas artesãs.

Fonte: Acervo Iepha/MG.

O ofício da artesã é, na maioria das vezes, descoberto com a mãe, que aprendeu com a avó, que aprendeu com a bisavó. Ou até mesmo, pode ser ensinado de sogra para nora, ou de vizinhos para vizinhos. A artesã Maria do Carmo Barbosa diz que “na verdade, parece que o artesanato tá no sangue. Eu acho que não tem nem como a gente, não tem nem como explicar de onde veio. Porque tá no sangue. Minhas tias faziam, minha família quase toda assim, do lado da minha mãe fazia.”²⁹⁷

O saber é, portanto, ensinado entre as gerações e traz consigo uma série de segredos e de mistérios, que apenas as próprias artesãs conseguem decodificar. Neste sentido, no saber fazer a peça, existem as especificidades que vem do barro e que exigem um olhar treinado para saber qual a parte do barreiro deve ser extraída, a fim de se obter a consistência necessária para modelar as peças. Deve-se conhecer também qual a parte específica da terra que produz tonalidades apropriadas ao que se quer trabalhar. É preciso ainda ser um bom

²⁹⁷ BARBOSA, Maria do Carmo. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

conhecedor da mata para saber qual a lenha adequada para se trabalhar no forno e queimar as peças. É no forno que acontece o maior mistério: através da queima, a peça se torna rígida, e as cores se modificam – o preto vira branco, o amarelo vira vermelho e assim se seguem as transformações que apenas um bom conhecedor consegue dominar. Há ainda aqueles artesãos que acompanham das fases da lua: é preciso queimar as peças em lua fraca (lua minguante), se quiser seguir as orientações dos velhos sábios. Andreia de Andrade relata que essas orientações foram ensinadas pelos ancestrais, e que optou por respeitar as técnicas tradicionais:

Sim, isso é uma coisa indiscutível, isso também eu procuro respeitar e assim, eu acho que isso é muito certo. Não sei se tem pesquisas sobre isso, mas... e a minha avó sempre falava 'e a gente pode queimar no sábado que não: que a lua não manda'. Então, é uma tradição que eu não questiono, que eu prefiro continuar seguindo, mas parece que é isso mesmo... o tempo de você tirar o barro, o dia de você queimar a peça, a lua cheia não pode, porque a peça pode trincar no forno, então são coisas que a gente aprendeu lá e quero preservar isso. Coisas que você aprendeu e 'ah não, isso'... não, isso é uma coisa séria, que eu quero preservar e quero fazer aquilo, se não sei que dá errado. Pra mim, eu prefiro seguir o que eu aprendi com eles.²⁹⁸

Estes ensinamentos são apreendidos na convivência, na observação, na participação do processo de produção. As habilidades para a comercialização, muitas vezes, também chegam desde a infância, quando as crianças aprendem os preços mais adequados para as suas peças. Andreia, por exemplo, comenta que percebeu que seu envolvimento com a cerâmica deixou de ser apenas uma brincadeira e, aos poucos, se tornou um ofício, quando, com cerca de doze anos de idade, seu trabalho foi exposto em uma feira de artesanato no Rio de Janeiro, como conta:

E foi um pessoal do Rio, que fizeram a exposição da família com todo mundo de Santana, da associação. E aí eles me convidaram, acho que foi em noventa e quatro. E eu também participei desta exposição. E aí eu fui vendo que era um trabalho, não era uma brincadeira, tinha uns doze anos, mas aí eu vi que ele estava sendo valorizado, o meu trabalho, ele estava sendo vendido, as pessoas estavam gostando. E sempre eu tive muito apoio e meus pais também sempre me incentivaram a continuar com isso.²⁹⁹

²⁹⁸ ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

²⁹⁹ ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

Ainda que muitas artesãs tenham respondido no cadastro *Arte em barro: cerâmica do Vale do Jequitinhonha* que realizam o trabalho sozinhas (58%), conforme fica evidente no gráfico abaixo (Gráfico 13), é reconhecido que o trabalho individual advém de um saber coletivo compartilhado pelas famílias de diversas maneiras, o que mantém vivo o ofício. Corroborando o que já foi descrito, em relação à infância e ao espaço familiar como *locus* da inserção do sujeito no ofício, a pesquisa realizada aponta que 57% das artesãs aprenderam com parentes. Os cursos ou oficinas também apresentam certa relevância no processo de aprendizagem, principalmente quando se identifica que existe essa demanda e oferta por parte das associações e instituições públicas e privadas.

Você trabalha em grupo?

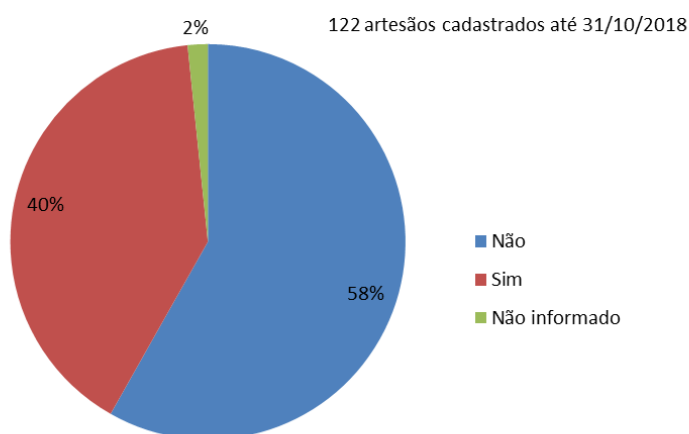


Gráfico 13: Distribuição de artesãs que trabalham em grupo

Fonte: Acervo Iepha/MG

Como você aprendeu a fazer as peças?

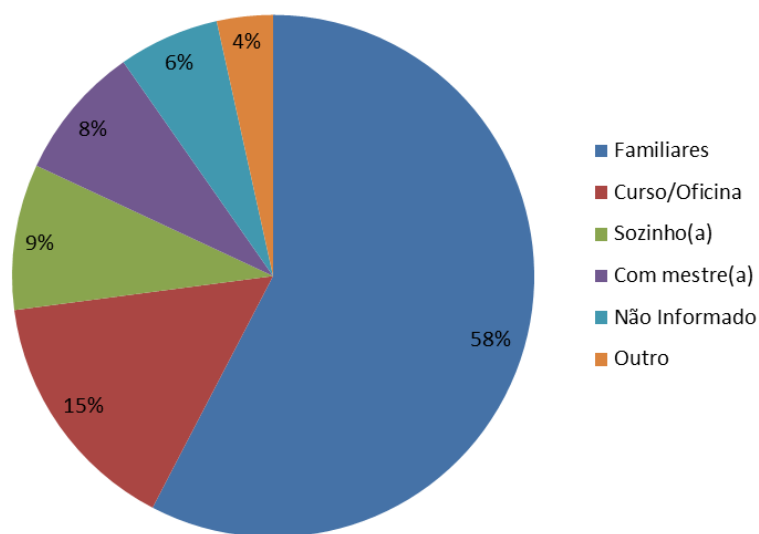


Gráfico 14: Distribuição das formas de aprendizagem entre as artesãs

Fonte: Acervo Iepha/MG

É importante frisar que, como o ofício contribui para a permanência do saber e do fazer na região, revelando técnicas, habilidades, memórias, formas de expressão e identificação, ele também se expandiu, sendo replicado por meio de oficinas ministradas pelas ceramistas de referência nas comunidades, ou por instrutores que visitam o Vale do Jequitinhonha repassando novas técnicas. Essas oficinas acontecem através de projetos governamentais, pelo apoio das associações, ou mesmo de forma espontânea quando uma artesã é solicitada pelos interessados e se encontra disponível para a oferta. O resultado é a formação de novas artesãs crianças, jovens e adultos.

A artesã Jacinta Francisca Xavier, por exemplo, é uma das mulheres que contribuíram para a transmissão do ofício de artesã ministrando oficinas para um grande número de pessoas. Jacinta Francisca Xavier nasceu em 30 de maio de 1937 em Campo Alegre, distrito de Turmalina. Não foi possível precisar a data de seu falecimento, mas sabe-se que em 2007 era conhecida como uma das artesãs mais antigas da localidade³⁰⁰. Em sua trajetória, Jacinta morou em vários estados: Paraná, Mato Grosso, São Paulo, mas retornou para sua terra

³⁰⁰ OLIVEIRA, Vilmar (org.). Catálogo do Artesanato do Vale do Jequitinhonha - Descendo o Rio: Os caminhos da cerâmica no Vale do Jequitinhonha. Belo Horizonte. 2007.

natal, onde aprimorou suas técnicas de artesanato em barro. Aprendeu o ofício com a sua mãe, desde os dez anos de idade a auxiliava na produção de peças utilitárias para serem comercializadas. Ao longo do tempo, foi desenvolvendo seus próprios produtos e passou a confeccionar bonecas grandes, com até um metro e setenta centímetros de altura, chegando ao tamanho máximo que caberia em seu forno.

Suas peças se tornaram ainda mais conhecidas na década de 1970, quando órgãos como a Codevale, o SESC, o Palácio das Artes e colecionadores faziam grandes aquisições. Dona Jacinta era reconhecida também nas redondezas de onde vivia. Em Campo Alegre e em Campo Buriti (município de Turmalina), foi responsável por incentivar o início da carreira de muitas artesãs, como conta a artesã Maria do Carmo Barbosa Souza. Nessas duas comunidades, ela repassou seus conhecimentos em cursos de formação e é reconhecida pelos interlocutores desta pesquisa como uma mestra.

Maria do Carmo conta que ela era exigente, estimulava para que as peças saíssem muito bem montadas e, por isso, observava cada detalhe da produção de suas alunas. A atuação de Dona Jacinta colaborou para que o artesanato em barro nessas localidades se desenvolvesse para além das peças utilitárias, surgindo assim as primeiras flores e pássaros, entre outras novas produções que, desde então, se multiplicaram em variadas inovações. A artesã Durvalina Gomes Francisco relata que *“Dona Jacinta era uma pessoa que não media esforços se pedisse ela assim, uma opinião, um ajuda, até pra ensinar mesmo. Aonde fosse pra ir, ela ia. Ela não negava nada, era uma pessoa assim que ajudava todas as artesãs que precisavam dela”*³⁰¹.

Como podemos perceber, Jacinta Francisca Xavier é uma das mulheres que aprendeu a arte em barro com a sua mãe e transformou este ensinamento no seu ofício, ajudando não apenas ao seu sustento, mas no fomento do artesanato em duas comunidades. Deste modo, a atuação desta artesã contribuiu, ainda, para o diálogo entre as duas localidades, Campo Alegre e Campo Buriti.

³⁰¹ FRANCISCO, Durvalina Gomes [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

Neste mesmo sentido, de aprendizado ancestral e feminino, podemos verificar a história de Lira Marques, artesã de notório reconhecimento no cenário da arte popular e que teve como principais referências o trabalho cerâmico feito por sua mãe e por uma amiga e vizinha e que, através de cursos de formação e/ou da convivência familiar, repassou os seus saberes às novas gerações.

Maria Lira Marques nasceu em 13 de janeiro de 1946, no município de Araçuaí, onde vive ainda nos dias de hoje. Lira, como é conhecida, conta que seu pai, Tarcísio Santana Marques, era sapateiro e a mãe, Odilia Borges Nogueira, produzia peças em barro e gostava de fazer pequenos presépios que eram doados para os vizinhos no Natal. Ao observar os pais produzindo seus trabalhos, Lira começou a desenvolver seu ofício de artesã.

No início, fazia peças montadas a partir da cera de abelha que era derretida na brasa e, mais tarde, lhe veio o objetivo de seguir os passos da mãe e trabalhar diretamente com o barro. Para se inspirar, Lira começou a frequentar os mercados municipais, especialmente da comunidade de Baixa Quente, onde havia grande circulação de peças utilitárias, como potes, panelas, botijas e vasos de plantas. Ao ver estes trabalhos e comparar com as esculturas e presépios feitos por sua mãe, ela questionava quais materiais eram usados e de que forma se obtinham aquelas tonalidades de cores, já que as peças de sua mãe não eram queimadas. Foi assim que ela compreendeu a necessidade do processo de queima das peças, a fim de se obter novas colorações, como relata:

E aí eu fui crescendo, já com essa ideia de seguir a minha mãe e comecei a visitar o mercado municipal. E lá no mercado o pessoal da Baixa Quente, que é uma comunidade aqui perto, lá a maioria das pessoas são artesãos, eles faziam as peças utilitárias, era pote, panela, botija, vaso para plantar. Aí eu ia lá no mercado e ficava olhando as diferenças. Eu olhava, minha mãe não faz isso aí, minha mãe fazia mesmo era escultura. As peças da minha mãe não são dessa cor, porque as peças lá eram queimadas, então eram vermelhas da cor de telha. Aí eu comecei a notar muitas diferenças, eu começava a indagar porquê que era vermelha, elas iam me explicar porque ia ao forno para queimar. E minha mãe não queimava as peças, porque ela não tinha forno em casa. Nem quintal na nossa casa tinha.³⁰²

Uma forte influência na carreira de Lira foi seu encontro com Dona Joana Pinta, também conhecida como Joana Porteira, que residia próximo à sua casa. Foi com ela que Lira

³⁰² MARQUES, Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

aprendeu a extrair o barro do barreiro, a preparar o barro, a escolher a lenha certa para o forno e a queimar as peças. Assim começaram a trabalhar juntas e construíram o primeiro forno na casa de Lira.

Aí ela foi me ensinar a arrumar as peças no dia dessa primeira queima. Ela mesma que se prontificou pra arrumar e eu ficava olhando. Ela arrumou e falou, olha, não pode ficar no suspiro, se não vai arrebentar tudo. Depois que ela arrumou tudo e eu olhando, ela rebuçou tudo e aí pôs o fogo. E ela foi me explicar essa lenda também, os mistérios do fogo. Não podia jogar logo chamas pra entro, me deu essas explicações todinha, todinha. E aí ela ficou aqui o dia todinho, a gente aí queimando as peças. E assim, pra mim foi muito boa a presença dela, porque ela continuou a trabalhar aí junto comigo. Toda vez que ia queimar ela falava comigo: agora experimenta arrumar. Ficava olhando. Então com isso eu aprendi logo a arrumar as peças no fogo, aprendi logo a colocar o fogo. E aí, eu aprendi esse pedaço aí com ela. Mas eu vejo, assim, aprendi uma parte com minha mãe, uma parte com Dona Joana e o resto com os meus colegas artesãos.³⁰³

A partir de então, Lira ampliou a sua produção confeccionando principalmente máscaras, esculturas e bustos. Segundo seus relatos, os rostos que fazia vinham de sua imaginação sobre como eram as feições de renomados filósofos e também retratavam o sofrimento dos negros e indígenas brasileiros.

Seu trabalho passou a ser mais conhecido a partir do ano de 1974, quando o Campus Avançado da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG, iniciou suas pesquisas em Araçuaí. Como resultado imediato das pesquisas, teve-se a realização de uma feira no SESC, em São Paulo. Além da feira, na qual foram expostos os trabalhos de ceramistas locais, o evento realizou a apresentação do coral Trovadores do Vale, fundado por Frei Chico, que se tornou um grande incentivador do trabalho de Lira.

Nos anos sequenciais, o artesanato de Lira se tornou conhecido, sendo exposto em diversas mostras. Com efeito, ela também começou a receber um grande número de encomendas. Sua arte se expandiu, e o uso do barro como matéria-prima passou a ser também aplicado às pinturas em papel e em pedra, com os chamados “bichos do sertão”.

³⁰³ MARQUES, Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

O ofício de Lira Marques é reconhecido no Brasil e no exterior, e suas peças são expostas em vários países. A transmissão do saber é uma das suas preocupações e, por isso, já realizou diversas oficinas. Sua sobrinha, Marta Marques, deu sequência aos seus trabalhos produzindo, também, máscaras inspiradas nas culturas indígenas e africanas. Outra mulher que se influenciou pelo trabalho de Lira foi Andreia Gomes Fonseca, na época uma jovem admiradora de seu trabalho e que hoje conduz projetos da cooperativa Dedo de Gente, sediada em Araçuaí. Um dos vieses desenvolvidos por este grupo são as pinturas com tinta de barro, conhecimento que Andreia adquiriu em uma das oficinas ministradas por Lira, e que hoje repassa aos jovens que trabalham na cooperativa.

Através das narrativas aqui descritas vemos, portanto, que o ofício de artesã é ensinado através da oralidade a partir da transmissão dos conhecimentos das mais antigas às mais novas na atividade. Dessa forma é que a maioria das aprendizes são informados sobre os tipos de barros a serem utilizados para os diferentes processos (modelagem, pigmentos, fornos, etc.), o período mais adequado para a retirada dessa matéria-prima, o melhor modo de se fazer a queima e assim por diante. A prática (inicialmente orientada pela pessoa de referência no saber) aliada à observação, ao envolvimento e à dedicação do aprendiz, contribuem para que esse saber seja repassado. Por isso, a continuidade deste ofício se mantém a partir da disponibilidade e interesse dos mestres em compartilharem seus conhecimentos e, por outro lado, pelo recorrente interesse de pessoas que queiram se capacitar nesta técnica. Sendo assim, as mulheres, enquanto detentoras do saber, são as principais responsáveis pela reiteração e transmissão da habilidade e do conhecimento requerido por esse ofício e forma de expressão.

5.3 A predominância feminina e a inserção dos homens no artesanato

O protagonismo feminino na produção do artesanato em barro é evidente no Vale do Jequitinhonha, sendo esta uma realidade que se repete desde as tradições mais antigas. Nas culturas indígenas das Américas, por exemplo, foram difundidos alguns mitos criados a partir da relação da mulher com o barro. Para os povos Tucuna, que vivem no sopé dos Andes na Bolívia, a figura arquetípica de Grande-Mãe é uma anciã conhecida como “Avó da argila”, que “teria ensinado mulheres a modelar vasos de terra, cozê-los e torná-los resistentes”.³⁰⁴ No sudeste da Colômbia, em território amazônico, os nativos “identificam a Criadora com o planeta Terra. Namatu – ‘Senhora dos Potes’” – começou a arte cerâmica e tudo precisa de sua permissão para ser criado”.³⁰⁵ Seguindo estes mitos, no passado, a fabricação e utilização das peças em barro era tarefa destinada às índias, uma vez que se acreditava que a argila apresentava alma feminina.³⁰⁶

No Vale do Jequitinhonha, a tradição da arte em barro, originalmente dos indígenas, manteve-se com as paneleiras e se difundiu entre as comunidades que hoje apresentam uma diversidade de produção de peças cerâmicas³⁰⁷. Nestas regiões, sobretudo a partir da década de 1970, quando começaram os maiores investimentos na cultura local, o artesanato proporcionou uma nova realidade à vida de seus produtores e ao cotidiano social.

Conta-se na localidade, que havia o tempo em que os homens iam para longe, buscar nas capitais o seu sustento e de suas famílias. Eram retirantes que partiam de suas cidades natal

³⁰⁴ MORAES, Maria; PEREIRA, Lucas. Mulheres ceramistas no Poti Velho em Teresina-PI: fazendo arte e narrando identidades de gênero. XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Asas Brasil, Teresina, set. 2012. p.1

³⁰⁵ MORAES, Maria; PEREIRA, Lucas. Mulheres ceramistas no Poti Velho em Teresina-PI: fazendo arte e narrando identidades de gênero. XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Asas Brasil, Teresina, set. 2012. p.1.

³⁰⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p.33.

³⁰⁷ Conferir a primeira parte do dossiê, na qual se analisa a influência da tradição indígena de produzir cerâmica nas populações do Vale do Jequitinhonha.

deixando suas esposas, seus filhos e seu lar. As mulheres, “viúvas da seca”³⁰⁸, sonhavam com o dia em que poderiam reencontrar seus maridos. Assim relata Maria José Gomes (Zezinha):

Geralmente os maridos migravam demais e deixavam as mulheres aqui com a família, cuidando dos meninos, da roça, das criações, você ficava viúva de marido vivo. Todo mundo ficava sozinha com seus filhos, enquanto o marido ia caçar um recurso fora. Teve um tempo aqui que não se achava homens, só mulheres com seus filhos.³⁰⁹

A arte do barro era trabalho e distração para essas mulheres, que produziam vasos, panelas, potes e botijas. Comercializavam nas feiras, trocavam por alimentos ou por poucos valores. Até que novas formas, figuras e moldes foram aparecendo nos contornos desse barro. Apareceram então as bonecas, as flores, as casinhas, as figuras imaginárias e as peças que retratam a realidade do Vale do Jequitinhonha, do seu sofrimento e de sua alegria e diversidade.

Por volta da década de 1970, o trabalho foi se profissionalizando e se intensificando a partir das associações e redes de fortalecimento entre as comunidades produtoras, contando com apoio público e privado.³¹⁰ Com o reconhecimento e a valorização deste trabalho, as mulheres conseguiram contribuir para o sustento de suas casas. Esse fator, somado a transformações na conjuntura econômica como as aposentadorias rurais e o programa do Governo Federal à época, o Bolsa Família, fez com que os homens não precisassem migrar para sustentar as famílias³¹¹. A artesã Maria do Carmo Barbosa Souza relata sobre este processo:

³⁰⁸ Segundo Dalglisch, a população feminina do Vale do Jequitinhonha ficou conhecida como “viúvas da seca” em razão da migração dos maridos em busca de trabalho. DALGLISH, Geralda. *Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha*. XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, set. 2014, p.1.

³⁰⁹ SILVA, Maria José Gomes da. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

³¹⁰ Sobre essas transformações, ver capítulo 2, que trata do histórico da região e da produção do artesanato em cerâmica.

³¹¹ A esse respeito, ver: VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida sempre taboa: o artesanato do Vale do Jequitinhonha e a antropologia na perspectiva da extensão universitária*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

O artesanato foi um dos incentivos maiores aqui da comunidade, porque o povo migrava muito. Depois que o artesanato ficou mais forte o pessoal praticamente não migra mais, não vão mais para o corte de cana. Aqui no Vale tem essa história das viúvas de maridos vivos. Os maridos viajavam ficavam oito meses no corte de cana, às vezes nem via os filhos nascerem. Quando via o filho já estava com quatro, cinco meses. Esse é o início da história né? Depois que o artesanato foi ganhando força isso amenizou bastante. Hoje quase não se migra mais. Só aqueles que desejam mesmo sair para estudar, que acabam indo embora.³¹²

Desse modo, em algumas comunidades nas quais, até então, os maridos eram os únicos responsáveis pelo sustento financeiro dos lares, as mulheres passaram a ganhar papel central nesta função. Os reflexos sociais foram sentidos até mesmo na forma como essas mulheres são conhecidas. Por exemplo, as artesãs que antes eram procuradas “como sendo esposas ou filhas de alguém, como é o exemplo de ‘Maria do Mané’ e da ‘Zezinha de Ulisses’, com o reconhecimento e a conseqüente procura por seus trabalhos, algumas passaram a ser conhecidas pelo próprio nome”.³¹³ Em alguns casos houve até mesmo uma inversão “em que o marido é conhecido por ser casado com uma ceramista, passando a ser o ‘Ulisses de Zezinha’”.³¹⁴

Esse novo cenário, onde as mulheres se tornaram mais autônomas e agenciadoras de suas próprias atividades financeiras, causou reflexos inclusive em sua autoestima. Quando perguntado para a ceramista Maria do Carmo o que representa ser uma mulher e artesã no Vale do Jequitinhonha, ela assim respondeu:

Representa muito! Representa uma mulher independente, que antigamente a gente não tinha isso. Até isso o artesanato transformou a vida das mulheres. Porque, a gente é dona do seu, até da casa, dona do seu negócio, até da casa. A mulher é mais dona, a mulher domina mais. Então antes a gente não tinha isso, a gente era muito submissa aos maridos, achava que isso não era capaz, a gente ficar

³¹² BARBOSA, Maria do Carmo. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

³¹³ DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, set. 2014, p.11.

³¹⁴ DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, set. 2014, p.11.

só no seu cantinho, só fazendo a comida, cuidando dos filhos e, a gente é muito mais do que isso.³¹⁵



Figura 84: A artesã Maria do Carmo Barbosa no barreiro.

Fonte: Acervo Iepha/MG

As ações que envolvem as produções em barro possibilitaram ainda que as artesãs ampliassem seu acesso às informações, seja através das associações ou das feiras regionais e nacionais. “Estas mulheres, que ficavam confinadas ao universo do lar, acabam se descobrindo como agentes sociais de transformação de valores culturais assentados no machismo”.³¹⁶

Segundo Juliana Ramalho, “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”.³¹⁷ Nesse sentido, Ramalho

³¹⁵ BARBOSA, Maria do Carmo. [14 de agosto de 2018]. Campo Buriti/ Turmalina. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

³¹⁶ RAMALHO, Juliana Pereira. Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010. p.149.

³¹⁷ RAMALHO, Juliana Pereira. Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010. p.151.

observa que “do mesmo modo como transformam a matéria-prima, elas também transformam suas vidas. E as imagens que elas modelam nada mais são que autorretrato das mães, tias, filhas ou até mesmo o seu próprio retrato”.³¹⁸

Por sua vez, Sônia Mattos reflete que, ao observar o ensinamento de manipulação do barro sendo repassado entre as gerações, o que lhe parece “é que havia no desenvolvimento de seus trabalhos a imagem que elas construíram de si próprias e do mundo em que viviam. Assim, vivendo a memória dada a elas mesmas e aos outros, elas aprendiam a **tornar-se mulheres**”.³¹⁹

É interessante considerar que existem mulheres de diversas faixas etárias envolvidas com o trabalho artesanal e que a coletividade é uma marca do cotidiano dessas artesãs. Assim, muito do que se aprende é através do olhar, da observação do trabalho de outras ceramistas. “O ato de criar, para estas mulheres, não é um ato individual, introspectivo, e sim um ato participativo, de inclusão. Elas não querem crescer sozinhas, querem que toda a comunidade se beneficie de sua produção. Seu trabalho une e alimenta uma comunidade”.³²⁰

³¹⁸ RAMALHO, Juliana Pereira. Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010. p.152.

³¹⁹ MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001. p.57–grifo da autora.

³²⁰ DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, set. 2014, p.14.



Figura 85: Produção do artesanato em barro e as novas gerações.
Fonte: Acervo Iepha/MG

Desse modo, ser mulher e ser artesã no Vale do Jequitinhonha significa a continuidade de uma tradição, ao mesmo tempo em que proporciona a ruptura de velhos padrões sociais. Mantém-se a memória de um modo de fazer que era praticado pelas índias, presente na sociedade colonial e imperial, que se manteve com as paneleiras e que se propaga pelas mulheres da atualidade. Concomitantemente, rompe com uma estrutura patriarcal, proporciona maior liberdade à mulher e amplia o seu horizonte de conhecimentos.

Entretanto, vale destacar que as mulheres cederam espaço para a paulatina introdução masculina no ofício. Esta situação começou a ocorrer, principalmente, com os programas de desenvolvimento e valorização ao artesanato do Vale do Jequitinhonha. A maior facilidade de circulação e comercialização das peças estimulou alguns homens a também se dedicarem a este trabalho, que até então era considerado exclusivamente feminino.

Os artesãos envolvidos com o ofício relatam que, no início de suas carreiras, foram alvo de muito preconceito, sobretudo na época em que começaram a se ocupar do artesanato como uma atividade profissional. Este foi o caso, por exemplo, de Ulisses Mendes, que assim relata:

Quando eu comecei a vender arte, vender as jarrinhas, os potinhos, as brincadeiras, aí os parentes e algumas pessoas achava que eu ia afeminar com aquilo, porque a maior parte das ceramistas são mulheres, até hoje. Quem fazia panela, quem fazia prato, era mulher. Até hoje, a maior parte, poucos homens é que faz. Então, chegava os irmãos e falava: ah mãe, manda esse preguiçoso aí me ajudar a fazer os serviços ali na olaria, de tijolos né, fazia muito tijolo, adobe para montar casa né, casa de pau-a-pique. Então, eu tinha uns parentes que envolvia na olaria. E aí, eles achavam que eu tinha que ir pro serviço, pra trabalhar com eles e largar aquilo ali, porque aquilo era serviço de mulher e eu ia ficar preguiçoso. Aquilo não ia me dar caminho nenhum.³²¹



Figura 86: O artesão Ulisses Mendes criando uma peça.

Fonte: Acervo Iepha/MG

Ulisses Mendes nasceu em Itinga no ano de 1955. Sua mãe trabalhava em casa de família e, quando lhe sobrava tempo, produzia cerâmicas utilitárias. O pai era garimpeiro e retirava o diamante das águas do rio, considerado por Ulisses como um “artista das margens do Rio Jequitinhonha”, sendo assim, uma das grandes inspirações em seu ofício. Quando criança, Ulisses produzia seus próprios brinquedos: eram rodinhas e carrinhos feitos em madeira. Quando menino frequentava também a comunidade de Campinho, onde se interessava por

³²¹ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

acompanhar a intensa produção de peças utilitárias, que eram feitas por muitas mulheres, incluindo as suas tias, avós e outras parentes. Chamava sua atenção, principalmente, o processo da queima, deixando-o curioso para entender o seu funcionamento. A partir deste interesse, ele montou seu primeiro “forninho” e, entre oito a dez anos de idade, começou a produzir miniaturas de pessoas. Algumas ele guardava, outras doava para que demais crianças também pudessem brincar.

Era meu brinquedo, ver como é que queima, como é que faz. Aí eu montei um fornozinho e comecei a fazer as miniaturas imitando estas pessoas. Era um sistema de brincar também né. E aí, treinando, brincando, de pouco a pouco eu comecei a descobrir que eu estava no caminho certo. As peças eu fazia, outras eu doava para as crianças também. E aí eu comecei assim, nessa data, nessa época eu tinha o quê, em média de dez anos, oito anos, eu já fazia miniatura de peças altamente já perfeita já.³²²

Aos poucos, Ulisses percebeu sua habilidade com o artesanato em barro e começou a fazer peças utilitárias, tais como via serem produzidas no Campinho. Mas à medida em que desenvolvia o trabalho, sofria intensos preconceitos, até mesmo de seus familiares. Consideravam que esta atividade era feminina, que o tornaria preguiçoso e que ele estaria fadado à miséria se continuasse na carreira. Por sua vez, era o preconceito que lhe dava mais garra, que lhe alimentava a vontade de vencer os desafios e de provar para as pessoas que o artesanato em barro era sim um caminho possível:

Então, se um homem fosse fazer aquilo, não tinha futuro na vida. E também, o serviço de dentro de casa, é serviço de preguiçoso. Eles achavam que quem tinha coragem de trabalhar tinha que pegar no machado, cortar pau, levar foice pra roça pra queimada né, naquela época usava muita queimada. Então, essa discriminação me ajudou muito. Eu impliquei com isso e falei assim: eu vou mostrar pra vocês se é ou se não é um caminho.³²³

Segundo Ulisses, o grande marco em seu ofício foi no ano de 1979, quando houve a inundação do Rio Jequitinhonha. Após este acontecimento, ele começou a produzir pequenas casinhas em barro, simbolizando as casas que foram destruídas pelas águas em

³²² MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

³²³ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

Itinga. Para o artista, aquele momento era um recomeço, tanto em sua profissão quanto para tantas famílias que moravam em casas paupérrimas e tiveram de reconstruir suas moradas. A venda deste trabalho foi um sucesso e estimulou Ulisses a fazer o mesmo trabalho, baseado nas casas do município de Araçuaí, onde também houve uma boa saída.

Também em Araçuaí, Ulisses se filiou à associação dos artesãos, já que em Itinga não havia nenhuma organização para este fim. Começou então a produzir novas peças, o “Vicentão”, baseada em um caipira, o “Seu Durvalino”, caçador, os “retirantes da seca”, entre outros. Foi através da associação que Ulisses participou da primeira exposição do artesanato do Vale do Jequitinhonha realizada em Belo Horizonte. Ele conta que neste evento foi entrevistado por uma equipe de televisão e que, quando retornou para a sua localidade, percebeu que estava sendo reconhecido por várias pessoas, inclusive por aqueles que antes o discriminavam.

A partir de então, o trabalho de Ulisses se expandiu, novos estilos de peças foram sendo criados ganhando cada vez mais o aspecto que ele mesmo classifica como uma “crítica social”. Começou então a fazer peças que mostravam o sofrimento do cotidiano local, a luta dos homens e mulheres lavradores e também a alegria, expressa através da cultura popular.

Eu achei que na argila, o meu recado era maior e não tinha ninguém que fizesse, no Vale do Jequitinhonha, uma crítica social igual a minha, na argila. Era um terreiro que eu ganhava muito amplo, pra mim dar os meus recados. Eu não queria ser famoso, ser idolatrado, não. Eu queria ser uma pessoa que ajudasse, eu queria fazer algo pelo Vale do Jequitinhonha.³²⁴

Ao ficar renomado, Ulisses se desvinculou da associação de Araçuaí, para que pudesse ter mais autonomia sobre seu trabalho. Foi então que vieram suas peças mais famosas, o homem (em seguida fez a mulher) lavrador crucificado, *o pacto com o diabo*, entre outras. Apesar de inovar em sua produção ao longo dos anos, o artista mantém como padrão o uso do barro e dos minérios como matéria-prima, sendo que o segundo é usado para fazer as

³²⁴ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

diversas pigmentações. Além disso, um princípio é destacado por Ulisses como referência de suas peças: “ajudar o Vale do Jequitinhonha”³²⁵.

O trabalho de Ulisses também é conhecido no Brasil e no exterior, onde circulam suas produções. Em Minas Gerais e em outros estados, como Bahia e Espírito Santo, existem pessoas que seguem a sua referência, a partir do contato que tiveram em algumas das muitas oficinas ministradas por ele que, para tantos, é reconhecido como um mestre.

O preconceito sofrido por Ulisses Mendes, conforme relatado em sua trajetória, reflete a dicotomia masculino-feminino que é vivenciada no universo em que os ceramistas estão inseridos. Para Sônia Mattos (2001), no Vale do Jequitinhonha as noções de “passividade” e “atividade” são fundamentais para demarcar as ações que são definidas para a feminidade e para a masculinidade, respectivamente.

Neste sentido, a autora analisa que as meninas aprendem desde novas, ainda crianças, a serem responsáveis pelos cuidados de casa e logo substituem as brincadeiras pelas tarefas de cozinhar, lavar roupas e vasilhas, cuidar dos irmãos mais novos e manter a casa limpa e organizada. Assim, quando se tornam adultas, são elas as responsáveis pelas tarefas domésticas.

Nas comunidades rurais do Vale, costuma ser tarefa da mulher até mesmo limpar as paredes da casa, se não com cal, com batinga, um barro branco, é também a mulher que limpa o terreiro, busca a lenha e faz o fogo; em muitos casos busca também a água, cuida do jardim e do quintal, chegando mesmo a fazer pequenos trabalhos de reparo na casa.³²⁶

Por sua vez, os meninos são ensinados, desde novos, que devem trabalhar com a sua força física e que suas atividades profissionais devem ser feitas fora de casa. Quando adultos, segundo Mattos, ao finalizar o seu expediente de trabalho, a maioria dos homens retorna para casa apenas para tomar banho e se alimentar, e logo volta às ruas para se reunir em pequenas vendas.

³²⁵ MENDES, Ulisses. [30 de agosto de 2018]. Itinga. *Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha*. Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA/MG.

³²⁶ MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. *Estudos Feministas*. v.9, n.1, 2001. p.65.

Nelas os homens partilham com outros homens um espaço que, ao contrário do espaço da casa, é masculinizante. Esses locais funcionam como centros de trocas de notícias e informações e de encontro com os amigos. Lá muitos homens costumam consumir bebidas alcoólicas, principalmente a cachaça, considerada de excelente qualidade. Nesses pontos de encontro, fala-se de política e esportes (principalmente o futebol), de determinados acontecimentos locais, de bebedeiras, trabalho, dinheiro, diversões, conflitos, brigas e sexo.³²⁷

Quando Mattos enfatiza as diferenças quanto ao universo masculino e feminino que observou no contexto de sua pesquisa, a autora busca mostrar que os ceramistas do Vale do Jequitinhonha “estão vivendo e interagindo com esse sistema de significados culturais.”³²⁸ Isso reflete diretamente nas reproduções das categorias de gênero que são associadas ao ofício de artesã(ão).

Desta forma, a predominância das mulheres no artesanato em barro estaria associada ao cotidiano do que foi ensinado como tarefa feminina. Ao mesmo tempo em que produzia suas peças, a mulher organizava as atividades de casa, acompanhava o dia a dia dos filhos e preparava as refeições diárias. Por sua vez, a aproximação dos homens com este ofício, por muito tempo esteve vinculada ao auxílio às mulheres com as etapas como extrair o barro, carregar a lenha, socar o pó ou até mesmo realizar a comercialização das peças.

Atualmente este cenário apresenta algumas mudanças, sendo que muitos homens e mulheres romperam com algumas das dicotomias entre o feminino e masculino que eram expressivas no Vale do Jequitinhonha. Assim, “passaram a participar, de um modo mais igualitário, em diversas atividades políticas e domésticas”.³²⁹ Com efeito, cada vez mais homens começam a se tornar artesãos do barro. Esta situação pode estar, inclusive, associada à diminuição do êxodo rural, uma vez que alguns encontraram no artesanato uma alternativa à opção da migração. “Isso fica ainda mais evidente ao constataremos que muitos

³²⁷ MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001. p.65.

³²⁸ MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001. p.66.

³²⁹ MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. Estudos Feministas. v.9, n.1, 2001. p.59.

dos homens ceramistas atualmente estão no meio urbano, mas um dia foram agricultores ou são filhos de agricultores”.³³⁰

Assim, aos poucos, aquele universo que era considerado feminino, passa a ser adentrado pelo masculino, havendo maior igualdade nas relações de trabalho, menor preconceito às diferenças e uma ampliação no campo profissional. Ao mesmo em tempo que ocorre este processo, é reconhecida, inclusive pelos homens, a singularidade do papel feminino para a transmissão e preservação do ofício.

³³⁰ RAMALHO, Juliana Pereira. Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010. p.145.

5. MOTIVAÇÃO PARA O REGISTRO

Após a caracterização e análise de diversos aspectos conformadores dos saberes, do ofício e das expressões artísticas do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha, é fundamental identificar os valores que lhes são associados e que, por lhe atribuírem uma “significância cultural”, justificam a sua proteção por meio do Registro Imaterial e orientam as ações de salvaguarda.

Nas últimas décadas, a expressão “significância cultural” ganhou importância nas discussões atinentes à preservação do patrimônio cultural. O instrumento responsável pela consolidação do conceito foi a chamada Carta de Burra, segundo a qual a significância passa a ser compreendida como “valor estético, histórico, científico, social ou espiritual, para as gerações passadas, presentes e futuras”³³¹. De maneira mais clara, o termo remete aos sentidos e valores atribuídos aos bens culturais e que foram sendo adquiridos ao longo do tempo a partir das relações estabelecidas com os sujeitos, nos diversos contextos sociais, econômicos, políticos e culturais existentes³³². Nesse sentido, os valores de significância são sempre atribuídos pelos diversos atores sociais envolvidos na manifestação cultural, também chamados de detentores, não sendo inerentes aos bens culturais, podendo, inclusive, mudar ao longo do tempo ou, ainda, coexistirem valores contraditórios e antagônicos.

Ainda segundo a Carta de Burra, para a preservação de um bem cultural deve ser levado em consideração o conjunto de indicadores de sua significância cultural, estabelecendo recomendações atinentes às ações de preservação e salvaguarda. A determinação da significância cultural é, portanto, uma etapa fundamental do processo de gestão, servindo de diretriz para a conservação e salvaguarda dos atributos valorados para as futuras gerações. Em síntese, a declaração de significância funciona como uma ferramenta que auxilia no monitoramento, permitindo identificar as continuidades e transformações dos atributos dos bens, norteando as estratégias de salvaguarda.

³³¹ Art. 1, carta de Burra. ICOMOS, Austrália, 1999.

³³² LINS, 2014.

A compreensão de valor de significância como algo atribuído e não inerente ao bem cultural e do seu caráter dinâmico reforçam o entendimento de que a determinação da significância deve ser revista de tempos em tempos. Essa revisão mostra-se particularmente necessária quando estamos tratando do patrimônio imaterial, que tende a ser mais dinâmico em seus processos de transformação e ressignificação do que o patrimônio tangível, cuja preservação pressupõe senão a imutabilidade, a pouca alteração em seu aspecto material. Afinal, as práticas coletivas estão em constante transformação, modificando também os sentimentos, as memórias e as ideologias comuns. Os valores que geram os significados ou a significância dos bens são, inevitavelmente, transformados ou substituídos no horizonte temporal.

Esse entendimento, por sua vez, vai ao encontro do Decreto estadual 42505 de 15 de abril de 2002 que *“Institui as formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem patrimônio cultural de Minas Gerais”*. Segundo o artigo 8º do Decreto: *“O IEPHA/MG fará a reavaliação dos bens culturais registrados, pelo menos a cada dez anos, e a encaminhará ao Conselho Curador, que decidirá sobre a revalidação do título de Patrimônio Cultural de Minas Gerais”*. Por meio da revalidação, é possível analisar a ocorrência ou não de alteração nos valores de significância e, por conseguinte, rever ou readequar o plano de salvaguarda, compatibilizando-o com a nova realidade do bem cultural.

Não custa lembrar que a ação de identificação do valor de significância, bem como a construção e revisão do plano de salvaguarda a partir de tais valores deve ocorrer sempre em conjunto com os detentores e a coletividade em geral. Posto isto, compreende-se que o Artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha, além do seu valor estético e artístico, apresenta-se como uma tradição que está presente nas vivências de diversas pessoas e comunidades da região. Por isso, deve ser percebido como parte integrante e de grande importância na construção da identidade local e mineira, uma vez que os saberes e os modos de fazer relacionados à arte em barro estão associados à cultura, à memória e à identidade das(os) artesã(ões) e de toda população do Vale do Jequitinhonha, pois o artesanato está enraizado no cotidiano de praticamente todos os moradores, incluindo os não produtores.

Diante de todos esses aspectos, o bem possui *valor histórico, valor de identidade e valor sociocultural*. É por estas razões e de outros elementos apresentados no dossiê, que se

justifica o registro do artesanato em cerâmica como Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais.

É importante lembrar que o ofício, os modos de fazer e as formas de expressão do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha se estabeleceram no nordeste mineiro em função da formação *histórica e sociocultural*, conforme ficou evidente ao longo deste Dossiê de Registro. Pois a presença principalmente de indígenas, africanos e europeus estão evidenciadas no saber e na estética da cerâmica local. Conseqüentemente, a memória que se estabeleceu/estabelece em torno do artesanato evoca, a todo o tempo, a constituição da região, as diferentes populações que compuseram a sociedade local, as atividades associadas desenvolvidas, a presença de políticas públicas, entre outras questões.

Não se pode deixar de mencionar que o bem cultural apresenta também *valor científico*, uma vez que inúmeras pesquisas são realizadas sobre o artesanato em cerâmica na região suscitando debates históricos, antropológicos, entre pesquisadores das ciências sociais, das artes visuais, das áreas ambientais e biológicas, entre outros. Ademais, utilizando recursos da natureza, a arte em barro movimenta conhecimentos sobre os usos dos recursos da terra, como, por exemplo, a escolha da argila apropriada e técnicas de manuseio e manutenção e o desenvolvimento de pigmentos naturais.

Por fim, entende-se que, após as análises realizadas ao longo deste dossiê, foi possível verificar que o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha constitui uma importante atividade cultural da região, com produção extensa, presente na vida de muitas famílias, determinando as experiências e as relações sociais. Os saberes envolvidos requerem conhecimentos técnicos e vivenciais presentes nas comunidades produtoras há gerações. Isso só foi possível porque a difusão do modo de fazer o artesanato garantiu e ainda garante a continuidade da atividade, que tem sua origem na confecção de cerâmicas utilitárias. Com o tempo, os objetos produzidos passaram a se destacar por sua qualidade, sua estética e sua singularidade sem perder seu caráter tradicional na região.

Por meio da análise, verificou-se também que se trata de um ofício predominantemente feminino, mas que, na maioria dos casos, é partilhado por toda a família, uma vez que alguns

membros participam de pelo menos uma etapa da produção. A feitura dos objetos artesanais garante renda para os envolvidos, entretanto agrega valores simbólicos em função do contexto produtivo, uma vez que se trata de uma manifestação cultural popular que utiliza da matéria-prima típica da região, evoca uma tradição e envolve saberes, habilidades e técnicas compartilhadas ao longo do tempo.

Diante de tudo isso, acredita-se que as artesãs e artesãos têm papel fundamental na promoção da arte, criatividade e cultura local e de todo o estado.

É diante desse contexto e dos valores apresentados que se conclui que o artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha possuem todos os elementos para o seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial do estado. Isso porque, têm a potencialidade de se perpetuar por gerações; porque se apresentam como elementos conformadores da *identidade cultural mineira*; e porque são catalisadores de memórias, sentimentos, identidades e laços de pertencimento que são partilhados por diferentes grupos sociais mineiros.

Assim, indica-se o registro do *modo de fazer o Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha e do ofício de artesã(ão) do barro do Vale do Jequitinhonha* no Livro de Registro dos Saberes e *as formas de expressão artísticas associadas ao artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha* no livro de Registro das Formas de Expressão.

6. SALVAGUARDA DO ARTESANATO EM BARRO DO VALE DO JEQUITINHONHA

A *Salvaguarda* é um dos instrumentos de proteção do patrimônio cultural brasileiro previsto, tanto na legislação federal, quanto estadual ³³³ e de alguns municípios. Em linhas gerais, trata-se do conjunto de ações promovidas por diversos agentes no sentido de reconhecer, valorizar, estimular, fomentar, divulgar e promover o bem cultural protegido. Como ponto de partida, as ações de salvaguarda devem ser construídas pelo poder público, prioritariamente, em conjunto com coletivos culturais responsáveis pela existência do bem, já que a manutenção dessas práticas está intrinsecamente relacionada aos agentes promotores desse patrimônio e, sem eles, não há razão de ser.

As medidas de salvaguarda que serão propostas nesta seção se referem ao patrimônio cultural imaterial que, assim como a própria dinâmica da cultura, não possui limites físicos que o delimite, nem que o separe de suas vertentes materiais e/ou da sociedade e dos grupos que o produzem. Tal patrimônio é caracterizado por ser intrinsecamente difuso³³⁴, fato que deve ser levado em consideração na proposição das diversas ações de políticas públicas para a valorização desse patrimônio, assegurando aos executores dessas práticas, a possibilidade de continuidade das mesmas. Nesse tocante, existe a necessidade, já constatada em outros processos de salvaguarda de bens culturais imateriais reconhecidos, de que tal política seja ampliada, apoiando as práticas e garantindo, efetivamente, a valorização de seus executores.

No que tange à salvaguarda do patrimônio imaterial, o IEPHA aponta algumas diretrizes que norteiam sua construção. Essas diretrizes estão listadas a seguir:

³³³ Referimo-nos aqui aos artigos nº 215 e nº 216, da Constituição Federal do Brasil, e aos artigos nº 207, nº 208 e nº 209, da Constituição Estadual de Minas Gerais. Também ao Decreto Federal, nº 3.551 de 04 de agosto de 2000 ao Decreto Estadual nº 42.505, de 15 de abril de 2002, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial em Minas Gerais.

³³⁴ Em linhas gerais os *direitos difusos* constituem direitos transindividuais, ou seja, que ultrapassam a esfera de um único indivíduo. Para maiores informações ver: CASTILHO, Ricardo dos Santos. *Direitos e interesses difusos, coletivos e individuais homogêneos*. Campinas: LZN editora, 2004. p. 35 e 36.

- *Promoção da inclusão social e melhoria das condições de vida de produtores e detentores do patrimônio cultural imaterial;*
- *Ampliação da participação dos grupos que produzem, transmitem e atualizam manifestações culturais de natureza imaterial nos projetos de preservação e valorização desse patrimônio;*
- *Promoção da salvaguarda de bens culturais imateriais por meio do apoio às condições materiais que propiciam sua existência bem como pela ampliação do acesso aos benefícios gerados por essa preservação;*
- *Implementação de mecanismos para a efetiva proteção de bens culturais imateriais em situação de risco;*
- *Respeito e proteção aos direitos difusos ou coletivos relativos à preservação e ao uso do patrimônio cultural imaterial.*

Um critério essencial para se pensar a salvaguarda de bens imateriais e elaborar ações de salvaguarda para os mesmos é o critério da *Sustentabilidade* do bem cultural registrado. Nesse sentido, o IEPHA aponta alguns caminhos, que podem colaborar para a continuidade do bem que se pretende salvaguardar:

- a) Formulação e implementação de planos de salvaguarda de bens culturais inventariados ou registrados;*
- b) Estímulo e apoio à transmissão de conhecimento entre produtores de bens e de manifestações de natureza imaterial;*
- c) Incentivo a ações de reconhecimento e valorização de detentores de conhecimentos e formas de expressão tradicionais, e apoio às condições sociais e materiais para a continuidade destes conhecimentos;*
- d) Apoio a ações que visem à organização comunitária e gerencial de produtores ou detentores de bens culturais;*
- e) Apoio a ações de melhoria das condições de produção e circulação de bens culturais imateriais, numa perspectiva de preservação do meio ambiente e de proteção de contextos culturais específicos;*

f) Apoio a programas de desenvolvimento social e econômico que incluam e valorizem o patrimônio cultural imaterial das comunidades envolvidas;

g) Elaboração de indicadores para acompanhamento e avaliação de ações de valorização e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

Outro critério importante a ser levado em consideração na elaboração de políticas de salvaguarda diz respeito às necessidades referentes à *Promoção* do bem cultural protegido. Nesse sentido, o IEPHA propõe as seguintes orientações:

a) Divulgação de ações exemplares de identificação, registro e salvaguarda, visando à promoção do entendimento da população dos objetivos e do sentido das diretrizes para salvaguarda do patrimônio imaterial do estado;

b) Desenvolvimento de programas educativos com vistas à democratização e difusão do conhecimento sobre o patrimônio cultural mineiro, em especial o de natureza imaterial;

c) Ações de sensibilização da população para a importância do patrimônio cultural imaterial na formação da sociedade brasileira;

d) Ações de divulgação e promoção de bens culturais imateriais registrados ou inventariados.

Assim, é possível apreender quatro grandes eixos que englobam as diretrizes e estratégias pensadas e aplicadas pelo IEPHA, ao longo dos anos, nos processos de registro e salvaguarda dos bens culturais protegidos em âmbito estadual. São eles:



A proposição das ações de salvaguarda elaboradas para o contexto *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha* foi norteada pelas diretrizes e orientações supracitadas, sintetizadas em torno dos quatro eixos listados na figura acima, e tendo como base primeira, as necessidades específicas relacionadas ao bem e a seus produtores e produtoras, que foram identificadas durante a realização dos trabalhos de campo, de pesquisa e nos fóruns de participação.

a. Propostas de Ações de Salvaguarda

A proposição inicial das ações de salvaguarda direcionadas ao *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha* descritas abaixo, se apoiou, portanto, nas demandas levantadas a partir dos encontros com as artesãs e artesãos, nos trabalhos de campo e nas reflexões técnicas desenvolvidas durante o trabalho de pesquisa.

As ações inicialmente propostas para a salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha* deverão ser ratificadas durante a elaboração do *Plano de Salvaguarda*³³⁵, no encontro com os produtores do bem cultural. Para tanto, o IEPHA propõe a articulação de uma rede de Comitês para a salvaguarda do bem cultural imaterial em questão³³⁶. O Plano deverá ser consolidado e atualizado periodicamente a partir dos Comitês e dos fóruns regionais, após o Conselho Estadual de Patrimônio Cultural – CONEP deliberar pelo registro do bem cultural imaterial em tela.

Dessa forma, a proposta inicial das ações de salvaguarda deverá ser apresentada e convalidada pelos detentores do bem cultural, e a ela poderão ser acrescentadas novas ações, que emergjam nesses encontros. A seguir, apresentamos as estratégias pensadas para os quatro grandes eixos citados na seção anterior, que se traduzirão em ações, na tabela

³³⁵ O Plano de Salvaguarda é um instrumento de gestão que visa, por meio da relação entre Estado e Sociedade, alcançar a autonomia e sustentabilidade da salvaguarda de um bem cultural a curto, médio e longo prazo. Ele está previsto no Decreto Estadual nº 42.505 de 2002, sob a forma do Programa Estadual de Patrimônio Imaterial; na portaria 47 de 2009, é tratado na seção do Dossiê Técnico, no item VI - *Plano de Salvaguarda*, que prevê o diagnóstico e a proposição de diretrizes e ações para a salvaguarda do bem protegido.

³³⁶ A proposta de articulação dessa rede de comitês para a salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha* está detalhada na Seção 1.2. Estratégias para construção e implementação do Plano de Salvaguarda.

Propostas para o Plano de Salvaguarda do Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha (Quadro 1).

Com relação ao eixo *Transmissão da tradição e valorização*, busca-se elaborar e realizar ações que estimulem a transmissão dos saberes relativos ao *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha* e despertar o interesse em novas(os) artesãs(ãos), em se apropriar dos modos de fazer, saberes e expressões. Busca-se, também, apoiar as condições materiais de (re)produção dos bens culturais registrados.

No que tange à *Gestão participativa e sustentabilidade* do bem cultural, pretende-se criar ações que garantam a ampla participação dos detentores, da sociedade civil e do Estado na política de salvaguarda do bem cultural, através da mobilização e articulação de coletivos para a salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*. Os fóruns regionais de escuta encerram, em si, esse princípio da participação. É importante, também, que seja mantida permanentemente aberta, a plataforma para cadastro de artesãos, a fim de possibilitar a inclusão de novos cadastros.

No que diz respeito ao eixo de *Apoio e fomento*, entende-se a necessidade de realizar a formação de gestores sobre o tema da Salvaguarda e de oferecer suporte e estrutura física e logística para os detentores do bem cultural imaterial. Pretende-se também, incentivar a capacitação de detentores do bem cultural para a captação de recursos que possibilitem a manutenção e valorização do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*. Necessita-se, ainda, a promoção de parcerias para a disponibilização de recursos para ações de salvaguarda.

Na perspectiva da *Promoção e Difusão do Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*, propomos ações que visam divulgar e despertar para a importância do universo cultural do artesanato em barro, visando à valorização desse universo e o esclarecimento acerca da necessidade de preservação do bem cultural. Pretende-se, também, a constituição, conservação e disponibilização de acervos sobre o universo cultural do bem a ser registrado.

Após a convalidação do Plano de Salvaguarda junto aos detentores do bem cultural *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*, as ações previstas deverão ser organizadas em uma perspectiva temporal, a partir da definição de prioridades e estratégias de atuação, definindo para cada uma delas, que deverão ser organizadas em horizontes de curto, médio e longo prazo.



A partir das demandas de salvaguarda surgidas durante o processo de pesquisa e de escuta dos detentores do bem cultural, foram propostas foi elaborada uma tabela de ações relativas às demandas identificadas durante a pesquisa. Essas ações estão sistematizadas no Quadro 1: PROPOSTAS PARA O PLANO DE SALVAGUARDA, divididas entre propostas gerais e específicas. As propostas gerais estão relacionadas ao universo do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha* e as propostas específicas se referem às referências culturais às quais o artesanato se relaciona.

Conforme colocado anteriormente, o Plano de Salvaguarda deverá ser convalidado nos fóruns regionais, e acrescido de novas demandas. Propõe-se, assim, que a salvaguarda seja um processo dinâmico, que envolva e seja construída de forma participativa, pelos próprios detentores do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*.

Quadro 1: PROPOSTAS PARA O PLANO DE SALVAGUARDA

PROPOSTAS GERAIS

- Criar Comitês Regionais e Central para a salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Construir e validar periodicamente, junto aos detentores do bem cultural, o Plano de Salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Apoiar e fortalecer as redes de articulação entre artesãos e suas associações;
- Articular pontuação extra aos projetos apresentados ao Fundo Estadual de Cultura – FEC e à Lei de Incentivo à Cultura – LEIC, que estejam vinculados à salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Manter e estimular o cadastro de mais artesãos e artesãs, com a intenção de realizar um censo do artesanato em barro no estado;
- Criar editais específicos que contemplem as necessidades dos diversos grupos e associações de artesãos e artesãs;
- Estimular as políticas públicas locais para a salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Incentivar a formação de equipes locais de patrimônio cultural para pesquisas relacionadas ao *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Solicitar ao IPHAN, o registro do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*; como Patrimônio Cultural do Brasil;
- Elaborar uma edição dos Cadernos do Patrimônio Cultural sobre o *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Produzir um documentário audiovisual do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Incentivar a participação de novas gerações nas práticas e estudos relacionados ao *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Promover o compartilhamento dos Saberes relativos ao artesanato em barro para as novas gerações, articulando os modos tradicionais com as novas tecnologias;
- Promover a formação de professores para abordagem das temáticas relativas ao *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha* em sala de aula e nos espaços não formais de educação;
- Mobilizar e articular Comitês Regionais deliberativos para a Salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Apoiar as condições materiais de (re)produção dos saberes, expressões e modos de fazer o artesanato em barro;
- Incentivar as ações educativas para diferentes públicos; constituição, conservação e disponibilização de acervos sobre o universo cultural do bem Registrado;
- Promover a formação de gestores sobre o tema da Salvaguarda;
- Fomentar a elaboração de medidas administrativas e/ou judiciais de proteção em situação de ameaça ou dano ao bem cultural registrado.
- Elaborar um plano de Educação para o patrimônio, a fim de divulgar e valorizar as ações relacionadas ao *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Distribuir os Cadernos do Patrimônio na Rede Pública de Ensino e nas associações de artesãos;
- Elaborar um Plano de Comunicação para divulgar e valorizar as ações relacionadas ao *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Implantar o Plano de Comunicação;
- Construir editais para pesquisas acerca do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*; junto à FAPEMIG;
- Publicar o Dossiê de Registro do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*;
- Promover parcerias para a disponibilização de recursos para ações de salvaguarda.
- Constituir, conservar e disponibilizar acervos sobre o universo cultural do bem Registrado.

A partir dos encontros realizados pela equipe técnica com as artesãs e artesãos, ocorridos nos trabalhos de campo e das reflexões técnicas desenvolvidas durante o trabalho de pesquisa, foram identificadas as seguintes problemáticas em relação à preservação do *Artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha*:

- a) O *Artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha* depende diretamente da extração da matéria-prima nos barreiros da região. Todavia, em muitas comunidades consegue-se o barro apenas comprando uma quantidade específica nas mãos do proprietário do terreno onde se situa o barreiro. Neste ponto se encontram diversos problemas, como o alto preço cobrado, a dificuldade de acesso, e a própria constituição natural do barreiro, que ao longo dos anos vai perdendo a porção a ser desfrutada para o artesanato;
- b) Os ateliês para a produção do artesanato em barro são particulares e alguns apresentam condições desfavoráveis à confortabilidade do artesão, podendo causar lesões pela má postura corporal, além de não serem adequados para o condicionamento das peças e para a produção em época de chuva;
- c) O transporte das peças para as feiras ou para o encaminhamento de encomendas não é adequado. No caso das feiras, nem todas as comunidades recebem auxílio com o transporte, ou quando recebem algumas vezes o apoio é destinado apenas ao deslocamento das peças e não ao seus produtores. No caso das encomendas, assim como nas feiras, há ainda a dificuldade quanto ao armazenamento em embalagens adequadas para os longos trajetos percorridos, de forma que muitas peças se quebram havendo grande prejuízo ao artesão;
- d) A transmissão do saber se perde em algumas comunidades onde o interesse dos jovens é desestimulado em decorrência da atração das tecnologias e da vida moderna;
- e) A desvalorização do artesanato por parte das comunidades locais é um dos desafios encontrados pelas(os) artesãs(ãos), já que o reconhecimento da importância de seu trabalho está muitas vezes mais voltado para o público externo. Assim, o apoio e incentivo da população em torno das(os) artesãs(ãos) é escasso, o que gera desestímulo aos produtores e falta de investimentos municipais;

f) O acesso a algumas comunidades produtoras do artesanato em barro é dificultado pela falta de placas de sinalização e pelas características das vias que se confundem em meio às plantações de eucalipto;

g) A presença de atravessadores na comercialização das peças ocasiona, em alguns casos, a exploração do trabalho do artesão que é cobrado pela intensa produtividade e recebe valores injustos pelos seus produtos.

PROPOSTAS ESPECÍFICAS

- Viabilizar a obtenção dos materiais necessários para a produção do artesanato em barro, especialmente facilitando o acesso aos barreiros;
- Apoiar a estruturação de espaços físicos para a produção do artesanato em barro;
- Apoiar e estabelecer parcerias com iniciativas que envolvam a valorização e difusão do artesanato em barro;
- Incentivar a participação dos artesãos em projetos e editais que possam contribuir para a obtenção de transportes e embalagens adequadas para as ocasiões de feiras e de envio de encomendas;
- Fomentar a transmissão dos saberes pelos mestres fazedores aos mais jovens, por meio da educação formal e não-formal;
- Articular a criação e publicação de material informativo e educativo sobre os modos de se fazer o artesanato em barro;
- Valorizar os mestres detentores de saberes relativos ao artesanato em barro e de seus produtos;
- Estimular a melhoria das condições de acesso às comunidades, com a inserção de placas sinalizando que naquela localidade se produz o artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha;
- Apoiar a fiscalização dos atravessadores;
- Identificar, conhecer, mapear e documentar o universo do “saber-fazer” dos mestres artesãos localizados no território mineiro em toda a sua diversidade, bem como suas matérias-primas e a complexidade e idiosincrasia de sua cadeia produtiva;
- Promover intercâmbios entre artesãos e artesãs, no sentido de possibilitar a troca de saberes e de experiências. Para estes encontros, incentivar que falem mais sobre os seus modos de produção e que apresentem entre si as diversidades de matéria-prima existentes na localidade onde vivem;
- Incentivar a pesquisa, documentação e difusão dos diversos modos de se fazer o artesanato em barro;
- Viabilizar a formação de público consumidor para o artesanato em barro, bem como a comercialização e distribuição do produto;

b. Estratégias para construção/ implementação do Plano de Salvaguarda

Visando a construção do Plano de Salvaguarda de maneira participativa e descentralizada, de forma a abarcar as necessidades dos artesãos e artesãs do trabalho em barro no Vale do Jequitinhonha, o IEPHA propõe a criação de uma coordenação, dentro da Gerência de Patrimônio Cultural Imaterial, para trabalhar com a salvaguarda deste bem cultural. Para tanto, propõe-se uma rede de Comitês Regionais e de um Comitê Central, para a construção e execução do Plano de Salvaguarda.

À comissão a ser criada no IEPHA, cabem as seguintes funções:

- *Mobilizar e articular as redes para criação dos comitês Regionais e Central;*
- *Estabelecerá diálogo direto com os detentores do bem cultural;*
- *Auxiliar e orientar os comitês na elaboração do Plano de Salvaguarda;*
- *Promover apoio institucional logístico e administrativo para os comitês;*
- *Acompanhar o cronograma de editais e auxiliar os comitês na elaboração de projetos culturais;*
- *Estabelecer formas de pontuação no ICMS Patrimônio Cultural para os municípios que aderirem e fomentarem os Comitês Regionais (ex.: ter membro ativo no Comitê, oferecer estrutura que possibilite a participação de associações de folia, atenderem as demandas do comitê, etc.);*
- *Acompanhar as Rodadas do Patrimônio Cultural para mobilizar municípios;*
- *Articular ações de Salvaguarda com as Secretarias de Cultura;*
- *Concluir o Plano de Salvaguarda;*
- *Efetivar o Plano de Salvaguarda de acordo com cronograma estabelecido.*

Sugere-se que os Comitês Regionais sejam compostos por artesãos e artesãs, organizados em associações ou não, gestores locais, coletivos de cultura, instituições de ensino e pesquisa, associações de municípios e outros. Já o Comitê Central, poderá ser composto por

um Presidente eleito, pelos Presidentes dos Comitês Regionais, por representantes do IEPHA (DPM e DPR), do IPHAN, da SEC, de representantes das(os) artesãs(ãos), de coletivos de cultura, e de instituições de ensino e pesquisa e outros.

Aos Comitês Regionais e Central para a Salvaguarda do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*, cabem:

- *Planejar e executar ações que viabilizem a promoção, valorização e continuidade do Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha, por meio do diálogo constante entre Estado e Sociedade;*
- *Mobilizar redes locais;*
- *Realizar fóruns permanentes de escuta e reuniões internas periodicamente;*
- *Buscar parcerias e mecanismos de fomento;*
- *Avaliar, sugerir e executar os projetos e ações para a salvaguarda do Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha.*

Os comitês deverão definir seus estatutos e regimentos internos, a periodicidade dos encontros, suas competências, a rotatividade dos integrantes e das sedes, além de projetos prioritários e estratégias de atuação.

Assim, espera-se que a articulação da rede de Comitês Regionais e do Comitê Central, em diálogo com a comissão a ser criada no IEPHA, os seguintes resultados:

- *Plano de Salvaguarda elaborado;*
- *Efetivação de uma política sistemática de salvaguarda por parte do Iepha/MG;*
- *Aumento da autonomia dos detentores;*
- *Técnicos, agentes e gestores capacitados para desenvolver e gerir políticas participativas para o patrimônio;*
- *Políticas para o patrimônio implementadas, integradas territorialmente e geridas de forma participativa;*

- *Gestão compartilhada de salvaguarda por meio de um Comitê instituído, em funcionamento e fortalecido.*

Por fim, espera-se que com o Registro e a implantação do Plano de Salvaguarda para o *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*, principalmente através da articulação dos Comitês para Salvaguarda do bem cultural, possam garantir as condições de manutenção desse importante bem cultural de Minas Gerais que une cultura e arte e que é identitário das tradições do estado.

7. TERMINOLOGIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL

CONSERVAÇÃO

É o conjunto de medidas que visa assegurar a preservação integral e material dos bens culturais, mediante a adoção de técnicas próprias ou a execução de intervenções, bem como a proposição destinada às administrações municipais de legislação urbanística específica para a preservação do sítio de valor cultural e da sua vizinhança.

DESAPROPRIAÇÃO

É um instrumento de acautelamento e de ordenamento do território previsto pelo estatuto da Cidade de 2002 que incide sobre bem cultural de notória relevância e que apresente risco comprovado de irreparável destruição ou descaracterização.

IDENTIFICAÇÃO DE BENS CULTURAIS

É a seleção dos diversos elementos do patrimônio cultural com a participação das comunidades, grupos e organizações não governamentais pertinentes e por meio de trabalho técnico especializado. Para assegurar a identificação, com fins de preservação, é necessária a realização de um ou mais inventários do patrimônio cultural, que serão atualizados regularmente. O inventário compreende as etapas de pesquisa, identificação, cadastro e acesso à informação sobre bens culturais necessárias às medidas subsequentes.

INVENTÁRIO

Corresponde à medida administrativa indicativa de outras formas de proteção ou acautelamento, significando importante instrumento de identificação e acesso à informação sobre os bens culturais de interesse de preservação.

LIVROS DE REGISTRO

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas.

Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo anterior.

LIVROS DO TOMBO

I - Livro Arqueológico, Paisagístico e Etnográfico;

II - Livro de Belas Artes;

III - Livro Histórico;

IV - Livro das Artes Aplicadas.

PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO

É constituído dos bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

São as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. O Patrimônio de natureza imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação

com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

O “patrimônio cultural imaterial” se manifesta em particular:

a) nas tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;

b) nas expressões artísticas;

c) nas práticas sociais, rituais e atos festivos;

d) nos conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;

e) nas técnicas artesanais tradicionais.

PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL

São os chamados bens imóveis – núcleos urbanos, sítios arqueológicos e paisagísticos, e edifícios isolados - e bens móveis – coleções arqueológicas, acervos museológicos, acervos documentais, bibliográficos, arquivísticos, fotográficos, cinematográfico, mobiliário, obras de arte e demais objetos. Esses bens são assegurados por legislação própria, visando à manutenção e preservação dos mesmos.

PLANO DE PROTEÇÃO

É o conjunto de medidas administrativas de natureza jurídica, técnica ou conceitual que visam à preservação dos suportes materiais que proporcionam a fruição dos valores culturais identificados do patrimônio de natureza material ou imaterial e que está relacionado a programas, planos, projetos e ações de tombamento, conservação e restauro e difusão.

REGISTRO DE BENS CULTURAIS DE NATUREZA IMATERIAL

É a medida administrativa cujo processo de reconhecimento visa à inscrição do patrimônio cultural em um dos Livros de Registro (dos Saberes, das Celebrações das Formas de Expressão, dos Lugares, ou outro), tendo sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

SALVAGUARDA

É o conjunto de medidas administrativas de natureza jurídica, técnica ou conceitual que visa a garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal – e a revitalização desse patrimônio nos seus diversos aspectos.

TOMBAMENTO

É o instituto jurídico de proteção especial aplicado a bens culturais de natureza material de excepcional valor no que diz respeito à identidade cultural e à memória coletiva dos diversos grupos que constituem a sociedade.

VIGILÂNCIA

É o zelo permanente do bem cultural, por meio de ação continuada e integrada, entre os responsáveis as administrações federal, estadual e municipal.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: Abreu, Martha e Soihet, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995, p. 145-151.

DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, p. 2339-2351, set. 2014.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Unesp. 2006.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. 2. ed. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 2008.

DELGADO, Renata Vieira; MENDES, Naiane do Santos. Associativismo: uma possibilidade de fomento ao artesanato do Vale do Jequitinhonha. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012.

FARIA, Maria Auxiliadora. (1992). *“A política da Gleba”: As classes conservadoras mineiras. Discurso e prática na primeira República*. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

FURIATI, Terezinha. Entrelaçando saberes. Interfaces – Rev. de Extensão | Belo Horizonte | v.2, n.2, p. 171-176, jan./jun. 2014.

FURTADO, Júnia Ferreira. O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 303-321.

GALIZONI, FLÁVIA Maria; et. al. Aprendendo com o barro: inovação e saber de artesãos camponesas do Jequitinhonha. *Agriculturas*. v.10, n.3, p.20-25, set. 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LIMA, Nísia Verônica Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. 2. ed., aumentada. São Paulo: HUCITEC, 2013.

MARTINS, Marcos Lobato. *Breviário de Diamantina: uma história do garimpo de diamantes em Minas Gerais (século XIX)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

MARTINS, Tadeu. Geraes: uma história do Jequitinhonha. In: In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p. 148-168.

MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de Gênero na Arte do Barro. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

MATTOS, Sônia Missagia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. *Estudos Feministas*. v.9, n.1, 2001.

MATTOS, Sônia Missagia. Mãos criadoras de vida: ceramistas do Vale do Jequitinhonha. *Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, p. 187 – 207, jan./jun. 2007.

MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo”. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 399-422. 2003 [1934].

MAUSS, Marcel. *Techniques, technology and civilization*. New York, Oxford; Berghahn Books. 2006

MORAES, Fernanda Borges. De arraiais, vilas e caminhos: a rede urbana das Minas Gerais. In: RESENDE, Maria Efigenia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 55-87.

MORAES, Maria; PEREIRA, Lucas. Mulheres ceramistas no Poti Velho em Teresina-PI: fazendo arte e narrando identidades de gênero. XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Asas Brasil, Teresina, set. 2012.

MORENO, César. *A Colonização e o Povoamento do Baixo Jequitinhonha no século XIX: A guerra contra os índios*. Belo Horizonte: Canoa das Letras, 2011. Coleção Testemunho Jequitinhonha.

NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012.

OLIVEIRA, Vilmar (org.). *Catálogo do Artesanato do Vale do Jequitinhonha - Descendo o Rio: Os caminhos da cerâmica no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte. 2007.

PANACHUCK, Lilian. A ciência do barro e os sentidos: percepções sobre experimentos cerâmicos arqueológicos em Juriti, Pará, Baixo Amazonas. *Teoria & Sociedade*, n.24.2, julh./dez. 2016.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O Artesão da Memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Editora PUCMINAS, 1996.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

RAMALHO, Juliana Pereira. *Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha*. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010.

RAMALHO, Juliana Pereira. “Você não está comprando banana”: significados e consumo do artesanato do Vale do Jequitinhonha. *Art Cultura*. Uberlândia. v. 24, p.-205-2018, jan.-jun. 2012.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de Resende. Itinerários e interditos na territorialização das Geraes. In: RESENDE, Maria Efigenia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 25-55.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão: o Cerrado na história de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 472 p.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Sertão, lugar desertado: o Cerrado na cultura de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 373 p.

RIBEIRO, Maria Teresa Franco. Arte e vida no Vale: a prontidão dos homens lentos. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p. 72 a 81

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações*. v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009.

SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p. 22-50.

SILVA, Joaquim Celso Freire. *Políticas públicas no Vale de Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura política regional*. São Caetano do Sul: Universidade IMES, 2005.

SOUZA, Candice Vidal e. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: UFG, 1997.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Antes de Minas: fronteiras coloniais e populações indígenas. In: RESENDE, Maria Efigenia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 87-103.

VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida sempre taboa: o artesanato do Vale do Jequitinhonha e a antropologia na perspectiva da extensão universitária*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FONTES

ABNER, George; MARTINS, Tadeu; SILBY, Aurélio (orgs.) *Geraes: a realidade do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: NEOPLAN, 2011. 224p. Reprodução Reprodução fac-simile dos fascículos do periódico *Jornal Geraes* publicado entre 1978 e 1985.

CODEVALE – Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha. Minas Gerais DECRETO 9650, DE 17/02/1966 - PUBLICAÇÃO - MINAS GERAIS DIÁRIO DO EXECUTIVO - 18/02/1966 PÁG. 1 COL. 1, MICROFILME 156. Biblioteca Digital do Estado de Minas Gerais Raymundo Nonato de Castro. Acesso a documentos.
<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/apresentacao/apresentacao.php>.

DECRETO 14194, DE 20/12/1971 - PUBLICAÇÃO - MINAS GERAIS DIÁRIO DO EXECUTIVO - 21/12/1971 PÁG. 5 COL. 3, MICROFILME 191; - RETIFICAÇÃO - MINAS GERAIS DIÁRIO DO EXECUTIVO - 13/01/1972 PÁG. 4 COL. 2, MICROFILME 191. Disponível em:
<https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=DEC&num=14194&comp=&ano=1971>> Acesso em: 17/07/2018.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Projeto de uso para a Casa de Cultura de Minas Novas*. Belo Horizonte, 1982.

Geraes, ano I, nº 1, maio de 1979, p. 6.

Geraes, ano I, nº 2, junho/julho de 1979, p. 3.

Geraes, ano I, nº 3, Julho de 1981.

Geraes, ano V, nº15, julho de 1982, p. 7.

Plano Diretor de Recursos Hídricos para os Vales do Jequitinhonha e do Prado (PLANVALE). R7 - Relatório do Plano Diretor - Volume 1 - Síntese; Julho, 1996.

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO. *Base conceitual do Artesanato brasileiro*. Brasília, 2012.

QUIRINO, Tarcízio Rêgo; et al. *Mapeamento do Artesanato Mineiro*. Fundação João Pinheiro. Belo Horizonte: 1979.

FONTES ELETRÔNICAS

Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia. Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko. Universidade Federal de Goiás/ Museu Antropológico: Goiânia, 2011. Disponível em:<
http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bonecas_karaja.pdf>. Acesso em: 31 out. 2018.

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <
http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1 >. Acesso em: 09 out. 2018.

DOULA, Sheila Maria; RAMALHO, Juliana Pereira. O Jequitinhonha nas páginas do jornal Geraes: cultura e territorialidade. Contemporâneos. *Revista de Artes e Humanidades*. n. 4, mai-out 2009. Disponível em: <
<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n4/pdf/geraes.pdf> >. Acesso em: 15 jul. 2018.

EMATER. Disponível em: <<http://www.emater.mg.gov.br/>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

MOREIRA, Cláudia. Fundação BB investe no artesanato tradicional do Vale do Jequitinhonha. 2016. Disponível em: <<https://fbb.org.br/pt-br/viva-voluntario/conteudo/fundacao-bb-investe-no-artesanato-tradicional-do-vale-do-jequitinhonha>> Acesso em 10 set. 2018.

SUBIRATS, Eduardo. *O último artista. Arte popular e cultura digital*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg056/arg056_00.asp>. Acesso em 27 set. 2018

*Documentação Fotográfica do
Dossiê para Registro do*
ARTESANATO EM BARRO
DO VALE DO JEQUITINHONHA:
*saberes, ofício e expressões artísticas
em Minas Gerais*

Apêndice A



Fig. 1: Vista do barreiro de barranco, comunidade Campo Buriti - Turmalina.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 2 Artesã Mari do Carmo Barbosa no barreiro., Campo Buriti - Turmalina - Acervo: Iepha/MG



Fig. 3: Argilas do barreiro de barranco, Campo Buriti - Turmalina - Acervo: Iepha/MG



Fig. 4: Argilas do barreiro de barranco, Campo Buriti - Turmalina - Acervo: Iepha/MG





Fig. 5: José Maria Pereira no barreiro de várzea, comunidade anto Antônio - Carai - Acervo: Iepha/MG



Fig. 6: Barreiro de Várzea, comunidade Santo Antônio - Carai - Acervo: Iepha/MG



Fig. 7: Argila do barreiro de várzea, comunidade Santo Antônio - Carai - Acervo: Iepha/MG



Fig. 8: Torrões de barro ensacados, comunidade Santo Antônio - Carai.
Acervo: lepha/MG



Fig. 9: Torrões de barro, comunidade Cachoeira do Fanado - Minas Novas- Acervo: lepha/MG





Fig. 10: Gangorra para socar o barro, comunidade Cachoeira do Fanado - Minas Novas - Acervo: Iepha/MG



Fig. 11: Estrutura de uma gangorra, comunidade Cachoeira do Fanado - Minas Novas - Acervo: Iepha/MG



Fig. 12: Gangorra, comunidade Cachoeira do Fanado - Minas Novas - Acervo: Iepha/MG



Fig. 13: Ana Gomes socando o barro na gangorra, comunidade Cachoeira do Fanado - Minas Novas.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 14: Gangorra de socar barro, comunidade Campo Alegre - Turmalina - Acervo: Iepha/MG



Fig. 15: Barro socado na gangorra, comunidade Campo Alegre - Turmalina - Acervo: Iepha/MG





Fig. 16: Peneira, um dos instrumentos de trabalho, comunidade de Cachoeira do Fanado - Minas Novas
Acervo: Iepha/MG



Fig. 17: Barro sendo peneirado, comunidade Pasmadinho - Itinga.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 18: Barro após passar pela peneira, comunidade Campo Alegre - Turmalina.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 19: Argila amassada e pronta paa ser moldada, comunidade Pasmadinho - Itinga.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 20: Adília Jorge “levantando” um filtro, comunidade Pasmadinho - Itinga.
Acervo: Iepha/MG





Fig. 21: Artesão moldando uma galinha, comunidade Pasmado - Itaobim - Acervo: lepha/MG



Fig. 22: Maria das Graças Neves moldando uma panela, comunidade Pasmado - Itaobim - Acervo: lepha/MG



Fig. 23: Instrumentos de trabalho, comunidade Pasmado - Itaobim - Acervo: lepha/MG



Fig. 24: Instrumentos de trabalho, Itinga - Acervo: lepha/MG



Fig. 25: Saliene Pereira Neves moldando uma peça, comunidade Pasmado - Itaobim - Acervo: lepha/MG



Fig. 26: Peça guardada em saco plástico para não secar, Itinga - Acervo: Iepha/MG



Fig. 27: Ulisses Mendes moldando uma peça, Itinga. Acervo: Iepha/MG



Fig. 28: Detalhe do trabalho de Ulisses Mendes, Itinga. Acervo: Iepha/MG



Fig. 29: Modelagem da peça por Ulisses Mendes, Itinga. Acervo: Iepha/MG



Fig. 30: Peça modelada por Ulisses Mendes, Itinga. Acervo: Iepha/MG





Fig. 31: Pigmentos de Lira Marques, Araçuaí.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 32: Pigmentos de Ulisses Mendes, Itinga.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 33: Pigmentos de Amadeu Mendes, comunidade Santana do Araçuaí - Ponto dos Volantes.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 34: Diferentes tonalidades de pigmentos.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 35: Pintura de uma peça antes da queima.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 36: Maria do Carmo Barbosa produzindo “oleio”, Campo Buriti - Turmalina.
Acervo: Iepha/MG





Fig. 37: Ulisses Mendes preparando o forno para a queima, Itinga - Acervo: Iepha/MG



Fig. 39: Preparação para a queima, Itinga. Acervo: Iepha/MG



Fig. 40: Peça sendo colocada para queimar, Itinga. Acervo: Iepha/MG



Fig. 38: Preparação para a queima, Itinga. Acervo: Iepha/MG



Fig. 41: Ulisses Mendes acendendo o fogo, Itinga. Acervo: Iepha/MG



Fig. 42: Forno de barranco, comunidade Santo Antônio - Carai - Acervo: Iepha/MG



Fig. 43: "Picumã" que é produzido após a queima. Acervo: Iepha/MG



Fig. 44: Forno de barranco, comunidade Pasmadinho - Itinga - Acervo: Iepha/MG



Fig. 45: Forno de barranco, Campo Buriti - Turmalina. Acervo: Iepha/MG



Fig. 46: Maria Rodrigues Pereira durante a queima., Angelândia - Acervo: Iepha/MG





Fig. 47: Fornos após a queima de peças, comunidade Ribeirão do Capivara - Carai - Acervo: lepha/MG

Fig. 48: Fornos após a queima de peças, comunidade Ribeirão do Capivara - Carai - Acervo: lepha/MG



Fig. 49: Parte superior do forno-
Acervo: lepha/MG



Fig. 50: Crivos dos Fornos
Acervo: lepha/MG



Fig. 51: Boca do forno, onde as lenhas são colocadas.
Acervo: lepha/MG



Fig. 52: Anísia Lima de Souza fazendo o acabamento após a queima, comunidade Campo Alegre - Acervo: Iepha/MG



Fig. 53: Acabamento da peça após a queima
Acervo: Iepha/MG



Fig. 54: Anísia Lima de Souza fazendo o acabamento
Acervo: Iepha/MG



Fig. 55: Pintando os cabelos da boneca após a queima, comunidade Campo Alegre - Turmalina.
Acervo: Iepha/MG





Fig. 56: Comercialização de panelas no mercado de Araçuaí - Acervo: Iepha/MG



Fig. 58: Comercialização de peças na Associação dos Artesãos de Campo Alegre - Acervo: Iepha/MG



Fig. 57: Comercialização das peças em loja, Couto de Magalhães de Minas - Acervo: Iepha/MG



Fig. 59: Comercialização no mercado de Araçuaí - Acervo: Iepha/MG



Fig. 60: Peças das artesãs de Campo Buriti e Coqueiro Campo, Turmalina.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 61: Glória Maria Andrade e Maria Madalena Mendes, Santana do Araçuaí - Ponto dos Volantes.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 62: Maria do Carmos Barebosa e sua mandala ao lado, Campo Buriti - Turmalina.
Acervo: Iepha/MG





Fig. 63: Maria José Gomes da Silva, Zezinha, Campo Buriti - Turmalina - Acervo: Iepha/MG



Fig. 64: Flores da barro na casa de Zezinha, Campo Buriti - Turmalina - Acervo: Iepha/MG



Fig. 65: Noivas feitas por Zezinha, Campo Buriti - Turmalina - Acervo: Iepha/MG



Fig. 66: Bonecas de Zezinha, Campo Buriti - Turmalina - Acervo: Iepha/MG



Fig. 67: Escultura de cabeça feita por Zezinha, Campo Buriti - Turmalina - Acervo: Iepha/MG



Fig. 68: Dona Vitalina, antiga artesã de Campo Alegre - Turmalina.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 69: Potes encontrados no quintal de dona Vitalina.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 70: Antigo pote encontrado no terreno de dona Vitalina - Acervo: Iepha/MG





Fig. 71: Anísia Lima de Souza, Campo Alegre - Turmalina
Acervo: Iepha/MG



Fig. 72: Parede da casa de Anísia Lima de Souza
Acervo: Iepha/MG



Fig. 73: Presépio feito por Anísia Lima de Souza.
Acervo: Iepha/MG



Fig74: Durvalina Gomes, Campo Alegre - Turmalina.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 75: Peça "Ciranda" de Conceição Gomes, Campo Alegre - Turmalina
Acervo: Iepha/MG



Fig. 76: Boneca de Conceição Gomes.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 77: Conceição Gomes, Campo Alegre - Turmalina
Acervo: Iepha/MG.





Fig. 78: Terezinha Gomes Barbosa, Cachoeira do Fanado - Minas Novas.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 79: Peças produzidas por Terezinha Gomes Barbosa, Cachoeira do Fanado - Minas Novas.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 80: Ana Gomes Cachoeira do Fanado - Minas Novas.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 81: Peças produzidas por Ana Gomes.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 82: Valdete Gomes Fernandes, Cachoeira do Fanado
Acervo: Iepha/MG



Fig. 83: Peças produzidas por Terezinha Gomes Barbosa, Cachoeira do Fanado - Minas Novas.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 84: Margarida Pereira, Santo Antônio - Carai.
Acervo: Iepha/MG





Fig. 85: José Maria Pereira, Santo Antônio - Carai.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 86: Peças produzida por Margarida Pereira.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 87: Peças produzidas por José Maria Pereira
Acervo: Iepha/MG



Fig. 88: José Maria Pereira,
Acervo: Iepha/MG



Fig. 89: Peças produzidas por Rosana Pereira, Santo Antônio - Carai - Acervo: Iepha/MG



Fig. 90: Rosana Pereira, Santo Antônio - Carai - Acervo: Iepha/MG



Fig. 91: Peças produzidas por Rosana Pereira - Acervo: Iepha/MG



Fig. 92: Geralda Batista, Ribeirão do Capivara - Carai - Acervo: Iepha/MG



Fig. 93: Noemisa Batista, Ribeirão do Capivara - Carai. - Acervo: Iepha/MG





Fig. 94 : Casa de Noemisa Batista.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 95: Pintura com barro na casa de Noemisa Batista.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 96: Elza Alves dos Santos, Carai.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 97: Peças dos artesãos de Carai na loja da Associação.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 98: Peça "Casamento", de Noemisa Batista, Ribeirão do Capivara - Carai.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 99: Andreia Pereira, Itaobim
Acervo: Iepha/MG



Fig. 101: Peça de Andreia Pereira.
Acervo: Iepha/MG.



Fig. 100: Amadeu Mendes, Santana do Araçuaí.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 102: Peças dos artesãos de Santana do Araçuaí na loja da Associação.
Acervo: Iepha/MG





Fig. 103: Artesãos trabalhando em Pasmado, Itaobim.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 105: Filtros produzidos em Pasmadinho - Itinga.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 104: Panelas produzidas em Pasmadinho, Itinga.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 106: Peças produzidas em Pasmado, Itaobim.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 107: Ulisses Mendes, Itinga.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 108: Peça produzida por Ulisses Mendes, Itinga.
Acervo: Iepha/MG

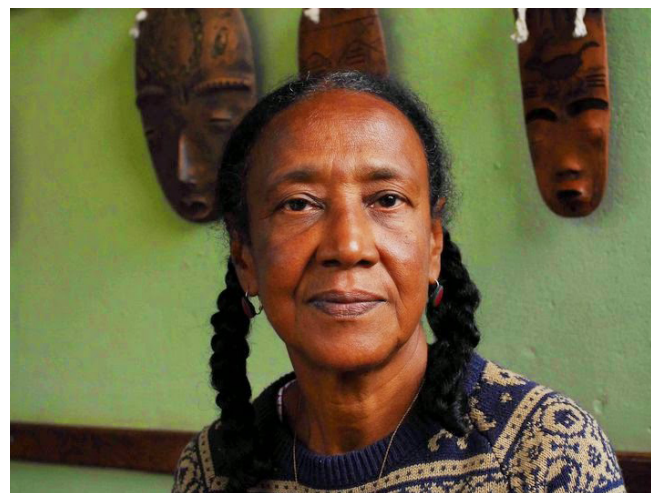


Fig. 109: Maria Lira Marques, Araçuaí.
Acervo: Iepha/MG





Fig. 110: Peça produzida por Lira Marques.
Acervo: Iepha/MG



Fig. 111: Rirra de Cássia Batista, Cachoeira do Pajeú
Acervo: Iepha/MG



Fig. 112: Peça produzida por Rita de Cássia Batista.
Acervo: Iepha/MG

Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais – IPAC/MG referente ao Dossiê para Registro do

Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha: Saberes, Ofício e Expressões Artísticas

M i n a s G e r a i s

Apêndice B

Belo Horizonte



APRESENTAÇÃO

O presente *Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais – IPAC/MG*, foi elaborado no contexto da produção do Dossiê para Registro do *Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha: Saberes, Ofício e Expressões Artísticas*. Entre os acervos e fontes acessados para a composição desta documentação estão materiais de natureza textual como livros, teses, dissertações, artigos, jornais, pequenos impressos, documentos administrativos, leis e decretos, entre outros. Ademais, utilizou-se informações contidas em ambientes virtuais como *blogs*, redes sociais, além do acervo referente aos Inventários e Registros produzidos pelos municípios e encaminhados ao Iepha/MG, por meio do ICMS Patrimônio Cultural.

Destaca-se ainda, as pesquisas de campo empreendidas pela equipe técnica, na qual foram utilizadas metodologias próprias da Etnografia e da História Oral, a fim de identificar, documentar e apreender os sentidos e significados atribuídos aos saberes e modos de fazer o artesanato em barro. Para isso foram entrevistados artesãos distribuídos entre diferentes as regiões do Vale do Jequitinhonha, entre elas Alto e no Médio Jequitinhonha: Alto Jequitinhonha – Minas Novas (município); Cachoeira do Fanado (comunidade rural de Minas Novas); Campo Buriti (comunidade rural de Turmalina); Campo Alegre (comunidade rural de Turmalina); Médio Jequitinhonha – Caraí (município); Comunidade de Santo Antônio (comunidade rural de Caraí); Comunidade de Ribeirão da Capivara (comunidade rural de Caraí); Araçuaí (município); Pasmadinho (comunidade rural de Araçuaí); Itinga (município); Pasmado (distrito de Itinga); Itaobim (município); Santana do Araçuaí (distrito de Ponto dos Volantes).

O IPAC/MG aqui apresentado é composto pelas seguintes fichas: *Forma de Expressão do Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*, *Modo de Fazer Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha*, *Modos de Fazer Pigmentos e Ofício de Artesã(ão)*, *Modos de Fazer e Ofício de Artesão do Artesanato em Barro nas Comunidades de Coqueiro Campo e Campo Buriti*.

IPAC/MG – PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DE MINAS GERAIS		FORMAS DE EXPRESSÃO	
01	IDENTIFICAÇÃO		
Denominação	Artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha	IPAC/MG	-
Categoria	Formas de expressão		
Âmbito/Tema	Artesanato		



Figura 1: Peças em barro, Minas Novas, Cachoeira do Fanado.

Fonte: Acervo Iepha/ MG

DESCRIÇÃO DAS DENOMINAÇÕES

O artesanato em barro pode ser visto como uma forma de expressão das comunidades produtoras do Vale do Jequitinhonha, pois envolve história, cultura, trajetória familiar, localização geográfica e aprendizado individual e coletivo. Cada artesã(ão) tem sua especificidade, seu modo de fazer e de se expressar no/para o mundo. A partir dos dados colhidos em trabalho de campo e no Cadastro, as peças produzidas no Vale do Jequitinhonha podem ser classificadas a partir das seguintes tipologias: peças *utilitárias* (panelas, pratos, xícaras, colheres, moingas, gamelas, etc.); peças *decorativas* (filtros com cabeças de bonecas, vasos de ornamentação, flores, galinhas, pequenos animais domésticos e silvestres, representações da arquitetura local em pequeno porte, como as casinhas, etc.) e peças *religiosas* (presépios, Divino, santos, etc.).

DESCRIÇÃO DA PERIODICIDADE

O artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha, em suas mais variadas formas de expressão, é realizado durante todo o ano, pois, enquanto ofício, constitui um trabalho que é cotidiano na vida das artesãs(ãos).

Entretanto, toda produção é resultante habilidade do artesão. Existe um momento com o coletivo, com os membros do núcleo familiar, que participam de alguma etapa do processo de criação. Dessa forma, cada peça artesanal, seja utilitária, decorativa, realista ou imaginária, é fruto do envolvimento de quem a produziu e expressa características pessoais, sociais, históricas e culturais. Por isso, depende do momento de criação, que inclui, entre várias questões, as referências externas, as horas de dedicação e do instante de inspiração. No caso das artesãs(ãos) do Vale do Jequitinhonha, é preciso considerar que ofício é compartilhado com a agricultura e é impossível desvinculá-lo da rotina familiar, situação que pode ser determinante na periodicidade do trabalho com o barro. O artesanato local também resulta da busca de cada artesã(ão) pelo seu aperfeiçoamento técnico, que se dá com a conjugação entre utilidade e estética, que tem como referência um saber tradicional, repassado de geração a geração.

Sendo assim, ao dizer sobre a periodicidade do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha, é preciso



considerar questões individuais e coletivas, internas e externas que rodeiam cada peça e o trabalho da(o) artesã(ão). Essas considerações determinam a quantidade de peças produzidas, o tempo de produção e sua ocorrência ao longo do ano.

Devido à complexidade e fatores que envolvem a produção, de acordo com o cadastro *Arte em barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, realizado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG), de setembro de 2017 a setembro de 2018, quanto mais peças feitas mensalmente, menor o número de ceramistas envolvidos: 18% das (os) artesãs(ões) conseguem produzir mais de cinquenta peças ao mês e apenas 8% dos cadastrados fabricam mais de cem peças. A maioria dos trabalhadores, cerca de 48%, dedicam o suficiente para produzir mais de dez peças por mês. O restante das (os) artesãs(ões), cerca de 22%, afirmaram produzir até dez peças por mês.

DESCRIÇÃO DA REGIÃO DE OCORRÊNCIA

As formas de expressão listadas na descrição das denominações, referentes ao artesanato em barro, ocorre em toda a extensão do Vale do Jequitinhonha e apresenta inúmeras variações que parecem estar relacionadas com aspectos ecológicos, históricos, socioeconômicos e culturais das diferentes localidades da região.

O Vale do Jequitinhonha está localizado no nordeste do Estado de Minas Gerais e possui limites com a Bacia do Rio Pardo, com o estado da Bahia, a oeste com a Bacia do Rio São Francisco e ao sul com as Bacias dos Rios Doce e Mucuri. A mesorregião é subdividida em microrregiões que acompanham a bacia hidrográfica do Rio Jequitinhonha, que, dando nome a região, nasce na Serra do Espinhaço, na cidade do Serro e de Diamantina. O Alto Jequitinhonha corresponde às microrregiões de Diamantina e Capelinha; o Médio Jequitinhonha corresponde às microrregiões de Araçuaí, Pedra Azul e parte da microrregião de Capelinha; e o Baixo Jequitinhonha corresponde à microrregião de Almenara.

O cadastro *Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha* recebeu resposta de 139 artesãs (ões) e aponta para maior concentração de produtores de objetos cerâmicos nas microrregiões de Capelinha, concentrando 49% das (os) cadastradas (os) e Araçuaí, com 26%. 6% dos registros vieram de Pedra Azul, 5% de Almenara e 4% de Diamantina. Para a elaboração das fichas de inventário e para a composição do Dossiê de Registro, foram visitadas comunidades que mantêm a tradição da produção do artesanato em cerâmica e que se encontram no Alto e no Médio Jequitinhonha: Alto Jequitinhonha – Minas Novas (município); Cachoeira do Fanado (comunidade rural de Minas Novas); Campo Buriti (comunidade rural de Turmalina); Campo Alegre (comunidade rural de Turmalina); Médio Jequitinhonha – Carai (município); Comunidade de Santo Antônio (comunidade rural de Carai); Comunidade de Ribeirão da Capivara (comunidade rural de Carai); Araçuaí (município); Pasmadinho (comunidade rural de Araçuaí); Itinga (município); Pasmado (distrito de Itinga); Itaobim (município); Santana do Araçuaí (distrito de Ponto dos Volantes).

A maior ocorrência das peças *utilitárias* foi percebida nas localidades de Pasmado e Pasmadinho, embora, em todas as comunidades visitadas, as artesãs(ões) também produzam peças deste tipo.

As peças *decorativas* foram encontradas em todas as localidades visitadas, porém sua maior expressão concentra-se no Alto Jequitinhonha.

A produção de bonecas é intensa em Santana do Araçuaí, onde a artesã e famosa bonequeira Dona Izabel, falecida em 2014, morava e iniciou a tradição. Contudo, as bonecas podem ser encontradas em outras localidades do Vale do Jequitinhonha, como nas comunidades do Alto Jequitinhonha e do Médio Jequitinhonha de forma geral. Entretanto, as características se distinguem bastante em cada localidade em que são produzidas.

As peças *realistas*, que retratam situações do cotidiano, são encontradas em várias regiões do Vale. Ulisses Mendes, de Itinga, Lira Marques de Araçuaí e Noemisa, de Ribeirão da Capivara, são artistas importantes

que expressam no artesanato o dia a dia do Vale do Jequitinhonha.

As peças *imaginárias* são encontradas majoritariamente na região de Caraí. Embora também exista em Campo Alegre com peças retratando gêmeas siamesas, peixe-boi, sapo-boi e vasos com rostos.

MAPAS

-

02 ORIGENS DOCUMENTADAS OU ATRIBUÍDAS

A produção de objetos em barro como forma de expressão é próprio de comunidades cerâmicas. Mesmo nas populações que, no passado, confeccionavam objetos oriundos do barro para armazenar água e alimentos, os artefatos, resistentes à ação do tempo, revelam práticas, costumes, modos de viver e de se relacionar com o ambiente.

A abundância e a variedade dessa matéria-prima explica a presença desses vestígios arqueológicos em praticamente todos os lugares do mundo. Na América do Sul, os objetos em cerâmicas revelam tradições na agricultura e nos rituais de fertilidade. Para esses povos tradicionais, a terra, que dá origem ao alimento, a água e ao barro, é feminina. Por isso, faz essa associação a partir da perspectiva da fecundidade da mulher, responsável pela gestação e, logo, pela origem da vida. Sendo assim, muitos objetos encontrados faziam referência aos seios, nádegas e mulheres grávidas.

No Brasil central – vasta região que inclui os estados da Bahia, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Goiás na sua quase totalidade, além de algumas áreas de São Paulo e Pernambuco –, a tradição na produção em cerâmicas dos primeiros habitantes, cerca de 3500 anos atrás, permaneceu entre grupos oriundos desses ancestrais. Em Minas Gerais, a prática milenar faz parte da cultura dos povos de origem do tronco linguístico Macro-Jê, que ainda ocupam a região do cerrado mineiro. Os Maxacali, Macuni, Nakerene, Tupinikim e várias outras populações que viviam no Vale do Jequitinhonha, que utilizaram o barro em abundância, produziam pequenos potes globulares, tigelas para alimentos, pratos rasos, imitações de formas muito simples de frutas e grandes jarras para armazenamento de água.

Entre essas populações, a produção de objetos em cerâmica revela conhecimentos específicos sobre o barro, a melhor maneira de retirá-lo e o processo de manuseio e queima. Por isso, mostra as formas de viver e lidar com as riquezas da terra. O contato das mãos com o barro, que resulta num produto final específico, também explica as relações pessoais e coletivas entre as comunidades, pois correspondem às práticas, técnicas e conhecimentos herdados.

As populações do Vale do Jequitinhonha atribuem ao artesanato em barro o legado indígena, revelado a partir do histórico sociocultural da região e na manutenção das tradições herdadas. As mulheres que produziam objetos utilitários para uso doméstico foram as principais responsáveis por preservar esse saber ancestral. Essas peças revelavam costumes e práticas femininas, que estavam restritas ou majoritariamente inseridas no ambiente doméstico e familiar.

03 DESCRIÇÃO

Com origem atribuída aos povos indígenas, à cerâmica do Vale do Jequitinhonha é, em geral, produzida por mulheres e, ainda hoje, a tradição é passada oralmente, de geração em geração. Antigamente, a fabricação



de utensílios em barro tinha função de suprir as necessidades ligadas aos hábitos alimentares e ao ambiente do lar. Ou seja, eram confeccionadas panelas,oringas e utensílios de toda ordem para armazenar e servir alimentos. As peças de cerâmica na região ganharam caráter decorativo após o Programa de Artesanato, promovido pela *Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha* (Codevale), em 1972.

A partir dos dados obtidos durante a pesquisa, as peças produzidas no Vale do Jequitinhonha podem ser classificadas de acordo com a tipologia, fornecida pelas(os) próprias(os) artesãs(ãos): peças *utilitárias*; peças *decorativas* e peças *religiosas*.

A tipologia apresentada serve para fins de análise, para auxiliar na compreensão das variadas formas de expressão do artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha. Entretanto, na realidade, essas categorias não são rígidas. Há uma porosidade entre elas. Uma peça pode ser considerada pertencente a uma ou outra categoria. Em um contexto, por exemplo, um pote de barro que tinha a finalidade de armazenar água – *utilitário* – pode ser usado como um objeto *decorativo*, por exemplo.

É importante dizer que mesmo aquelas(es) artesãs(ãos) que produzem a mesma tipologia de peças se diferenciam: seja no tamanho, formato, espessura, ou na forma com que as peças são pintadas. Assim, nenhuma peça é igual à outra.

As peças *utilitárias* permanecem sendo feitas por mulheres chamadas de paneleiras. A tradição manteve-se através das gerações, tudo a partir de uma marcante influência indígena. A maior parte dessas peças são panelas, potes, gamelas,oringas, pratos, xícaras, enfim, toda ordem de produtos usados para uso doméstico. Apesar de alguns estudiosos afirmarem que essas peças deixaram de ser consumidas pelas comunidades locais devido à entrada dos utensílios de plástico e alumínio, pode-se afirmar que ainda existe um consumo significativo, principalmente das panelas, pela comunidade local. Fato é que as(os) artesãs(ãos) da comunidade de Pasmadinho (Itinga), por exemplo, voltam toda a sua produção para as peças utilitárias, que vendem a um preço muito baixo, principalmente para os atravessadores.

As peças *decorativas* passaram a ser mais produzidas a partir dos anos 1970, a partir das ações da Codevale. Geralmente expressam elementos da cultura regional. Como as flores, as galinhas, os pequenos animais domésticos e silvestres, representações da arquitetura local em pequeno porte, como as casinhas. Normalmente são peças pequenas, medindo até 30 centímetros.

Na categoria das peças *religiosas* têm-se as peças que expressam a relação com o sagrado e o divino. São os presépios, as imagens de santos, os Divinos, entre outros. As peças religiosas podem variar muito de tamanho.

Muitas das cerâmicas que são produzidas retratam uma visão feminina do mundo, sonhos, desejos e a própria realidade. As bonecas do Vale representam o feminino, nos adereços móveis agregados à escultura – como brincos, buquês de flores, pássaros –, bem como nos vestidos com detalhes ricos, como o das noivas. Há bonecas com penteados elaborados, com cabelos cacheados, lisos, em franja ou em rolos, sempre a emoldurar-lhes o rosto. Mulheres que trabalham de pano na cabeça e vestindo uma saia simples e blusa. As cabeças constituem a parte mais importante da peça: seus olhares contam uma história.

As Noivas, peças bastante conhecidas do Vale do Jequitinhonha, que na grande maioria, estão sem o companheiro ao lado, remonta ao tempo da migração dos homens da região. As mulheres do Vale do Jequitinhonha receberam popularmente o apelido de “Viúvas de Marido-Vivo” ou “Viúvas da Seca”, justamente por ficarem parte do ano sozinhas cuidando da casa e dos filhos na ausência dos maridos, que iam para o corte de cana, principalmente. Hoje, a situação socioeconômica alterou em toda a região e, atualmente, os maridos das “Viúvas da Seca” não necessitam migrar, como era imperativo antigamente.

As noivas, ao mesmo tempo em que retratam o desejo e a importância da família para as ceramistas, são exemplos da incrível habilidade técnica devida principalmente à riqueza de detalhes das peças, como se pode reparar nas Noivas com seus vestidos variados e ricamente decorados.

Muitas outras artesãs passaram a fazer as bonecas inicialmente como brincadeira e que, depois, virou trabalho sério. De forma geral, nas narrativas das(os) ceramistas(os) as bonecas expressam os rostos das feições das próprias artesãs ou de mulheres próximas a elas.

Existem muitas peças que retratam o cotidiano do Vale do Jequitinhonha, que recriam os personagens da região, seus modos de viver, seus costumes, sua cultura, entre outras características. Muitas dessas peças realizam o que se pode denominar como “crítica social” à situação em que vive a população local, como as peças produzidas por Ulisses Mendes, que reflete a realidade social e as angústias coletivas:

Eu, criado sem pai, comi o pão que o Diabo amassou para sobreviver. Minha mãe com nove filhos para criar, sem aposentadoria, sem marido, sem nada. Então isso me habilitou demais a conhecer o mundo [...] tinha aquele tanto de personagem, a lavadeira, tudo com a expressão já triste [...] Aquelas peças já apareciam o sofrimento do Vale [...] Depois falei que tinha que fazer um personagem que marca a cara do Vale do Jequitinhonha, parece que alguém de cima estava me dirigindo, né? Demorei para criar: o Cristo Lavrador. Eu não vou fazer Jesus crucificado, vou fazer do Cristo, um camponês. Porque o camponês a gente sempre ouvia falar, a minha vida toda: a cruz que eu carrego. A falta de comida, o filho que bebe. O homem crucificado nas ferramentas, a cruz roliça com as ferramentas (a enxada) (Ulisses Mendes, Itinga, 2018).

Ou como as peças de Lira Marques, artesã de Araçuaí, que retrata as heranças negras e indígenas do Vale do Jequitinhonha:

Eu comecei a fazer o rosto de pessoas, que quando não era negro, era índio. Porque a gente tem na família descendência indígena. E aqui no Vale a gente vê isso muito forte: muito traço indígena. Alguns puxam mais para o indígena e outros puxam mais para o negro. E aí eu comecei a fazer os rostos e aí quando eu fico vendo que tem muita coisa que eu fiz naquele tempo, ainda em 1974, em 1975, quando começou mesmo, eu vejo que as peças eram mais fortes. Quando não era máscara, era cabeça que eu fazia. Era muito agressivo [...] E como a gente encontra nesse Vale todo, na pesquisa que eu fiz aí, você encontra coisas absurdas, histórias verdadeiras (Lira Marques Araçuaí, 2018).

Ao percorrer o Vale do Jequitinhonha descobrem-se resultados diversos do encontro entre artista e barro. A partir das narrativas das(os) artesãs(ãos) das comunidades produtoras visitadas, compreende-se que cada localidade e cada artesã(ão) possui sua marca: o sentido que dá as suas peças, as expressões que quer passar, a textura e as tonalidades. Cada artesanato retrata uma história. Entretanto, as peças produzidas no Vale do Jequitinhonha também podem ser compreendidas como símbolos que revelam a dinâmica da vida social das comunidades que as produzem. Isto é, podem ser pensadas como símbolos da identidade do Vale do Jequitinhonha como um todo, em que o barro moldado pela(o) artesã(ão), com cores, pinturas tradicionais e temas locais, dá caráter específico às peças da região.



A cerâmica feita no Vale do Jequitinhonha trata-se de uma forma de expressão que reflete o modo de vida das(os) artesãs(os) que contam suas histórias por meio das peças. Cada traço, forma ou cor é carregado de sentimentos, modos de pensar, sentir e agir que expressam visões da vida social, cultural, econômica ou política da sociedade. Surgem, assim, peças realistas, imaginárias, delicadas, provocativas. Todas comunicando a força das(os) artesãs(ões) do Vale. Ulisses Mendes, artesão do Itinga relatou: “A arte em barro significa um terreiro social, onde eu vou colocar as minhas expressões, um canto onde posso expressar meus recados. É uma oportunidade eu falar, de mostrar meus sertanejinhos tristes, alegres, a expressão” (Ulisses Mendes, Itinga, 2018).

A maior parte das(os) artesãs(ões) iniciou sua relação com o barro ainda na infância, observando os “mais velhos” trabalharem com a matéria-prima. Entretanto, quando perguntadas(os) a respeito da inspiração para comporem suas peças, as(os) artesãs(ões) respondem que a criação vem “da cabeça”, do “pensar da gente”, ou que é da ordem do dom, tal como relatou José Maria, artesão de Carai: “Eu nem sei explicar, acho que é um dom da pessoa. Nem dá para explicar. Por exemplo, eu pego um bolo de barro e mexo nele até eu ver que saiu” (José Maria, Carai, 2018). Margarida, de Carai, ao contar sobre o seu pai, Ulisses Pereira, falecido em 2006, assim relatou:

Ele falava que ia dormir e tinha umas visões. Ele sonhava com as estrelas, com a lua e que ensinava ele a fazer as coisas. E quando amanhecia, ele fazia as coisas. Ele falava que era imaginária. Ele falava que era coisa que ele imaginava. Às vezes, ele falava que ia para as matas e lá, ele via uma visão: que mostrava ele as coisas. Mas nunca contou a nós como ele aprendeu não (Margarida, Carai, 2018).

Os irmãos José Maria e Margarida tentam transpor em palavras o que é da ordem do inefável: o ato da criação, que muitas(os) ceramistas atribuem ao signo do dom, da dádiva. É interessante pensar que há um enlace entre o dom da criação estética ao aprendizado da técnica que se realiza na prática de geração a geração.

Indumentárias e adornos

Não se aplica.

Instrumentos

Os principais instrumentos utilizados no processo são: a gangorra para triturar o barro (espécie de pilão, formada por três peças de madeira: a primeira, vertical e fixa ao chão, na qual está articulada uma alavanca formada por dois eixos perpendiculares de madeira, um longo, que oscila e outro, menor e fixo, na ponta. A força motriz é humana e o conjunto é movimentado com auxílio de uma corda). O pilão também comumente usado para triturar o barro; o forno; peneira grossa; peneira fina; sabugo de milho (para “subir” a peça); taquara (para alisar a peça); faca (acabamento); pedaço de pano (acabamento); pena de galinha (para a pintura); pente (para fazer o cabelo das bonecas, principalmente); colher (acabamento); pedra; pincel de algodão; concha (acabamento); cuia (acabamento); plástico e esponja.

Entretanto, a execução da expressão artística na peça se dá no momento de criação, na lida com o barro, durante a modelagem. Nesse processo, seus principais instrumentos são as mãos, sentimentos e memórias. A todo o momento a(o) artesã(ão) aciona suas recordações que vêm do olhar, do toque e do olfato. Ela(e) evoca o seu cotidiano da vida doméstica, dos caminhos de terra entre as comunidades, das casas de barro e das flores que enfeitam no momento da criação. Nesse sentido, as(os) ceramistas, compreendidas (os) também como artistas populares, materializam suas experiências do viver e ser. Elas(es) tentam impor

limites ao barro, mas ele reage penetrando nas mãos e no sentir da(o) artesã(ão). A consciência do seu trabalho está nas mãos e no corpo que refletem a vontade da(o) criadora(or). Percebe-se, portanto, que o barro como matéria viva se molda, mas também deixa marcas simbólicas na artesã(ão).

04 FORMAS DE TRANSMISSÃO

Transmissão

O artesanato em barro desenvolvido em diversas comunidades do Vale do Jequitinhonha segue ensinamentos ancestrais provenientes dos saberes de povos indígenas que historicamente ocuparam a região e já utilizavam o barro para a produção de cerâmicas. Este saber foi repassado por gerações até os dias de hoje. As técnicas do artesanato são transmitidas, majoritariamente, dentro de uma linhagem feminina, da mãe para a filha, da avó para a neta, da tia para a sobrinha ou pela irmã mais velha. Boa parte das mulheres aprendeu o ofício ainda criança, por volta dos sete anos, vendo as adultas trabalhando. Na aprendizagem que ocorre na vida adulta é muito comum que a técnica seja ensinada, de sogra para nora. É, portanto, um conhecimento familiar e comunitário. Até hoje as crianças e as(os) mais jovens aprendem a modelar vendo os outros trabalhando, com o incentivo da família.

As formas de expressão contidas na cerâmica do Vale do Jequitinhonha são transmitidas do mesmo modo que o modo de fazer o artesanato: é passado de geração a geração, como as mulheres da família de Dona Izabel, que hoje seguem produzindo as bonecas que ficaram conhecidas por ela. Suas filhas e sua neta dão continuidade à produção de bonecas na comunidade de Santana do Araçuaí, como outras mulheres da região que puderam aprender com Dona Izabel. Ou na comunidade de Santo Antônio, no município de Carai, em que Ulisses Pereira, falecido em 2006, segue sendo uma referência para a criação artística das(os) artesãs(ãos) da comunidade.

Entretanto, quando perguntadas(os) a respeito da inspiração para comporem suas peças, muitas(os) artesãs(ãos) respondem que a criação vem “da cabeça”, do “pensar da gente”, ou que é da ordem do dom. É interessante pensar que há um entrelace entre o dom da criação estética ao aprendizado da técnica que se realiza na prática de geração a geração.

Formas e possibilidades de continuidade

A cerâmica feita no Vale do Jequitinhonha trata-se de forma de expressão que reflete o modo de vida das comunidades produtoras e necessita do território para sua manutenção, tendo em vista a necessidade do manejo dos recursos necessários, como o barro e as madeiras adequadas para a queima das peças. Além da disponibilidade da matéria-prima para a continuidade, se faz necessário que as gerações mais velhas permaneçam ensinando as novas gerações para trabalhar com o artesanato em barro na região.

Transformações

Antigamente, (os) artesãs(ãos), aprendiam o artesanato dentro do núcleo familiar, observando as(os) mais velhas(os) trabalhar com o barro. Os homens também estavam habituados a brincar com o barro desde a infância, mas logo que a adolescência chegava já eram encaminhados a outros tipos de serviços entendidos, nas comunidades do Vale do Jequitinhonha, como mais “apropriados” ao gênero masculino.

Atualmente, esse saber além de ser transmitido na convivência familiar, também se expandiu para a aplicação de oficinas ministradas pelas(os) ceramistas de referência das comunidades. Essas oficinas acontecem através de projetos governamentais, pelo apoio das associações, ou mesmo de forma espontânea por uma (um) artesã(ão), que entende a necessidade de transmissão dos seus conhecimentos. O resultado é a formação de novas(os) artesãs(ãos) crianças, jovens e adultos que aprendem as formas de expressão características do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha.

Estas mudanças trouxeram reflexos tanto nos produtos elaborados pelas(os) ceramistas, quanto à inserção de homens neste novo mercado profissional. Além disso, fomentou-se a comercialização e divulgação do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha.



05 FORMAS DE ORGANIZAÇÃO										
TIPO	Comitê		Instituição		Irmandades/ Confrarias		Associação	x	Outros	
Descrição	<p>Há uma quantidade significativa de artesãs(ãos) ligadas (os) às associações de suas comunidades. O cadastro <i>Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha</i> recebeu resposta de 122 artesãs(ãos) e aponta que 75% daqueles que responderam o cadastro, são membros destas organizações. Sobre a comercialização das peças, 25% acontecem nos espaços das associações.</p> <p>O maior objetivo das associações é de articular as(os) artesãs(ãos) e auxiliar na difusão da produção local. Esses espaços de ações coletivas atuam como mediadoras entre a (o) produtora(o) e as políticas públicas, inscrevendo em editais a fim de obter apoio para a participação em feiras regionais e nacionais. Esse auxílio é geralmente oferecido pelas prefeituras municipais, órgãos estaduais ou federais.</p> <p>Além de auxiliar na exposição dos produtos em feiras, as associações geralmente dispõem de uma loja destinada à comercialização das peças, sendo na maioria das vezes, um canal de ligação entre as(os) artesãs(ãos) e os consumidores. Em alguns casos, a filiação à associação contribui também para o acesso ao barro, que pode ser doado ou vendido a preços menores pelos proprietários do terreno onde se encontra o barreiro.</p> <p>As associações das artesãs(ãos) apresentam dinâmicas variadas a depender da localidade em que atuam. Existem as que se fundiram com as associações dos lavradores, e outras que são autônomas. Algumas dispõem de construções bem estruturadas, outras funcionam em pequenos galpões. Quanto ao número de associados, podemos encontrar organizações que apresentam uma média de quarenta artesãs(ãos), já outras, em torno de quinze, entre outras variantes.</p>									
	Organizadores e Financiadores									
Descrição	<p>As associações são organizadas por uma diretoria, cujas eleições ocorrem a cada dois ou quatro anos. Geralmente seus membros se reúnem mensalmente em torno de pautas que dizem respeito ao funcionamento interno, às necessidades enfrentadas e à participação nas feiras. Para que a associação se mantenha, os filiados pagam taxas em forma de mensalidade ou em porcentagem sobre os produtos vendidos. As(os) artesãs(ãos) que não estão associados se organizam individualmente, decidindo por si os valores de suas peças e as destinações do montante arrecadado.</p>									
Integração	Comunidade	x	Intercomunitária		Oficial		Outras			

06 COMENTÁRIOS	
Identidades criadas em torno da atividade	
<p>É preciso considerar que toda produção é resultante do momento da introspecção da(o) artesã(ão) e da relação que ela (e) estabelece com o coletivo. As peças artesanais obedecem, portanto, ao envolvimento da (o) ceramista consigo mesmo e com as pessoas em sua volta, revelando características pessoais, socioculturais e históricas. Elegendo ou encontrando um modelo que a(o) satisfaz, a(o) artesã(ão) inicia um processo de produção, tendo como referência uma matriz original, e obedecendo a um padrão de trabalho, que constitui a afirmação de sua capacidade de expressão.</p> <p>A todo o momento, criam-se laços com a produção. Pois, ao mesmo tempo em que as peças em cerâmicas são frutos do seu trabalho, também podem ser identificadas como propulsores dele. Isto é, fazer peças de barro motiva o viver e o fazer constantemente. No final do processo de fabricação e criação, os objetos podem ser</p>	

vistos e tocados por todos, completando a experiência que envolve a forma de expressão: do processo de criação a objeto acabado, sempre se tem a experiência do toque entre o corpo e o barro.

O artesanato local também resulta da busca de cada artesã(ão) pelo seu aperfeiçoamento técnico, que se dá com a conjugação entre utilidade e estética, que tem como referência um saber tradicional, repassado de geração a geração. Sendo assim, as pessoas que atuam com a cerâmica no Vale do Jequitinhonha, trabalham de forma manual e detém o domínio integral de suas produções, aliando criatividade, habilidade e valor cultural. Além disso, percebeu-se que a comunidade reconhece, nos objetos cerâmicos, o seu criador pelo estilo e pelos detalhes da peça, mesmo quando elas não possuem a assinatura da(o) criadora(or).

Em relação ao tipo de atividade que executam nesse momento de criação e expressão, verificou-se, a partir do cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, que 73% se identificam como artesãs(ãos); 15% como ceramistas e 11% como artistas.

Independente da forma como se reconhecem, a atividade cria a identidade relacionada à esfera do criar. Além disso, na composição destas identidades em torno da produção do artesanato em barro, elementos externos são importantes, por exemplo, como suas peças serão recebidas pelo público, se intencionam fazer peças “em série” para um público mais amplo ou se desejam realizar peças únicas, entre outros elementos.

Além das identidades acionadas pelos produtores do artesanato, a identidade do artesanato do Vale do Jequitinhonha tem características regionais marcantes, que a faz ser distinguida de outras produções cerâmicas, já que os padrões estéticos são semelhantes em toda a extensão do Vale do Jequitinhonha: as tonalidades dos pigmentos, que são produzidos da matéria-prima encontrada na região, a modelagem feita nas mãos das (os) ceramistas que não utilizam o torno para a produção de suas peças e a queima feita em fornos a lenha. Nas diversas comunidades produtoras percebe-se também um repertório básico composto pela tipologia já exposta das peças.

Comentários dos detentores/relacionados

“Inspira nas coisas que a gente vê aqui na roça. Modelo de roupa de boneca vemos aqui, as flores que a gente pinta muitas vezes são as flores do campo, daqui mesmo” (Terezinha Gomes Barbosa, comunidade de Cachoeira do Fanado, Minas Novas, 2018).

“Traz dentro da gente aquela criança viva, que não brincou de boneca. E nasce esse desejo de fazer a boneca, porque não tinha uma boneca para brincar, mas a gente inventava as bonequinhas. De flor de maracujá, de sabugo, de pano” (Valdete Gomes Fernandes Silva, comunidade de Cachoeira do Fanado, Minas Novas, 2018).

“O artista preocupa com a expressão. O que ela [a peça] vai falar? O que ela vai colaborar no mundo? Eu sou um artista daqui. É aqui que eu tenho criatividade, é aqui que eu tenho inspiração. Aqui é minha origem [...] você sempre vai depender do seu endereço” (Ulisses Mendes, Itinga, 2018).

[Inspiração?]: “O cotidiano nosso, as coisas simples. Eu sempre fazia o senhor sentado. O senhor sentado existia, era uma forma de eternizar com o barro aquele senhor sentado pensativo, que conversava com todo mundo na rua, mas que sempre ficava ali, no mesmo horário. Era sempre a mesma cena, ele sentado com um pedacinho de pau e conversando com quem passasse na rua” (Andreia Pereira de Andrade, Itaobim, 2018).

“Eu sempre falo que as peças da Maria Negreiro parecem com a cara dela. Os homens que ela faz parecem o esposo dela. As da Geralda você pode olhar, o hominho é a cara do marido dela. Então eu acho que a gente copia a gente próprio e as vezes copia o rosto do marido, o rosto do filho” (Elza Alves dos Santos, Carai, 2018).



07	SALVAGUARDA
	Necessidades
Instalações	Ateliês apropriados para a produção das peças, levando em consideração que instalações adequadas são fundamentais para criação dos objetos, que revelam práticas e formas de expressão; locais adequados para armazenamento e divulgação do trabalho.
Instrumentos	Embalagens adequadas para o transporte das peças.
Matéria-Prima	Facilitação na obtenção do barro, essencial para o processo de criação;
Pessoal	Valorização dos mestres detentores dos saberes e referências das formas de expressão do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha
Formação	Possibilitar encontros entre as (os) artesãs(ão) entendendo que a troca de experiências e contato com outras pessoas e localidades provoca inovação, (re)criação e, sobretudo, inspira; criação de ambientes não formais de ensino para a transmissão de saberes, relatos, visões de mundo.

	Ameaças à continuidade da atividade
	<p>No que diz respeito às formas de expressão do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha, os espaços de produção são essenciais para o momento de criação. Muitas das vezes, ocorrendo dentro de casa, eles devem possibilitar um ambiente confortável e favorável à (ao) artesã(ão). Entretanto, o que mais ameaça a continuidade da atividade é a inadequação dos espaços destinados ao acondicionamento e transporte das peças. Essas revelam todos os saberes, técnicas e relações sociais, históricas e culturais que envolvem o trabalho e momento de criação da(o) artesã(ão). No caso do transporte dos objetos para as feiras, nem todas as comunidades recebem auxílio suficiente, ou, quando recebem, o apoio é destinado apenas ao deslocamento das peças e não aos seus produtores. Os encontros entre as(os) artesãs(ão) possibilita a troca de experiências e contato com outras pessoas e localidades, provocando inovação, (re)criação e inspiração.</p> <p>No caso das encomendas, existe a dificuldade referente ao armazenamento em embalagens adequadas para os longos trajetos percorridos, uma vez que muitas peças se quebram ocasionando prejuízo para as(os) artesãs(ãos).</p> <p>A própria obtenção da principal matéria-prima é uma ameaça à continuidade das formas de expressão do artesanato, já que em muitas comunidades conseguem o barro apenas comprando uma quantidade específica nas mãos do proprietário do barreiro. Neste ponto podem-se destacar alguns problemas: o alto preço cobrado, a dificuldade de acesso e a própria constituição natural do barreiro, que, ao longo dos anos, vai perdendo a porção que serve para o artesanato.</p> <p>A transmissão do saber também é uma demanda que deve ser estimulada para que novas gerações possam dar continuidade às formas de expressão do artesanato.</p> <p>Por fim, a desvalorização do artesanato por parte das comunidades locais é um dos desafios encontrados pelas(os) artesãs(ãos), já que o reconhecimento da importância de seu trabalho está muitas vezes voltado para o público externo. Assim, o apoio e incentivo da população do entorno das(os) artesãs(ãos) é escasso, o que gera desestímulo aos produtores e falta de investimentos municipais.</p>

	Atividades relacionadas com necessidade de Documentar/Proteger
	<ul style="list-style-type: none"> - Barreiros das comunidades produtoras; - Produção dos pigmentos; - Forno.
	Indicações de ações de salvaguarda
	- Incentivar a pesquisa, documentação e difusão sobre o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha;

- Promover oficinas de produção do artesanato em barro dentro das comunidades produtoras e entre elas;
- Incentivar a participação em projetos e editais que possam contribuir para a obtenção de transportes e recursos para melhorias nas estruturas físicas usadas pelas(os) artesãs(ãos);
- Incentivar os municípios a desenvolverem políticas públicas voltadas para o artesanato local;
- Promover a valorização do ofício de artesãs(ãos);
- Valorizar as(os) mestres detentores de saberes vinculados ao ofício de artesãs(ãos).

08 ELEMENTOS RELACIONADOS		
Bem Cultural	Categoria	COD. IPAC
Ofício do artesanão	Ofícios	
Modos de fazer os pigmentos	Saberes	
Modos de fazer o forno	Saberes	
Barreiros	Lugares	
Modo de fazer o artesanato em barro	Saberes	

09 ENTREVISTADOS					
01	Nome	Andreia Pereira de Andrade			
	Data de Nascimento	07/03/1981	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Andreia, é neta de Dona Izabel e residente no município de Itaobim/MG.			
02	Nome	Durvalina Gomes Francisca			
	Data de Nascimento	-	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Durvalina, é residente na comunidade de Campo Alegre, no município de Turmalina/MG.			
03	Nome	Maria do Carmo Barbosa Souza			
	Data de Nascimento	21/11/1968	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como DuCarmo, é residente na comunidade Coqueiro Campo, no município de Turmalina/MG.			
04	Nome	Maria Lira Marques			
	Data de Nascimento	13/01/1946	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Lira, é residente no município de Araçuaí /MG.			
05	Nome	Ulisses Mendes			
	Data de Nascimento	11/02/1955	Gênero	M	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecido como Ulisses de Itinga, é residente no município de Itinga/MG.			
06	Nome	José Maria Alves da Silva			
	Data de Nascimento	21/06/1978	Gênero	M	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecido como Zé Maria, é residente da comunidade Santo Antônio de Carai/MG.			
07	Nome	Margarida Pereira Silva			
	Data de Nascimento	23/01/66	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Margarida, é residente da comunidade Santo Antônio de Carai/MG.			
08	Nome	Anisia Lima de Souza Santos			
	Data de Nascimento	-	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Anisia, é residente na comunidade de Campo Alegre, município de Turmalina/MG			
09	Nome	Maria José Gomes da Silva			
	Data de Nascimento	14/06/1968	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Zezinha, é residente de Coqueiro Campo, município de			



		Turmalina/MG.			
10	Nome	Terezinha Gomes Barbosa			
	Data de Nascimento	-	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Terezinha, é residente na comunidade de Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas/MG.			
11	Nome	Valdete Gomes Fernandes Silva			
	Data de Nascimento	-	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Valdete, é residente na comunidade de Cachoeira do Fanado, município de Minas Novas/MG.			
12	Nome	Elza Alves dos Santos			
	Data de Nascimento	-	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual
	Descrição	Conhecida como Elza, é residente na comunidade de Carai/MG.			

10 IMAGENS



Figura 2: Ana Gomes – Minas Novas/MG
 Acervo: Iepha/MG



Figura 3: Forno para queima das peças – Minas Novas/MG
 Acervo: Iepha/MG



Figura 4: Anisia pintando boneca – Turmalina/MG
 Acervo: Iepha/MG



Figura 5: Peças do Centro Histórico de Campo Alegre/MG
 Acervo: Iepha/MG



Figura 6: Maria do Carmo pintando boneca - Turmalina/MG
Acervo: Iepha/MG

Figura 7: Bonecas feitas por Zezinha – Turmalina/MG
Acervo: Iepha/MG

11 REFERÊNCIAS

DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. *XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte, p. 2339- 2351, set. 2014.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. 2. ed. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 2008. 214 p.

FURTADO, Júnia Ferreira. O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 303-321.

INGOLD, Tim. Tres en uno: como dissolver las distinciones entre mente, cuerpo y cultura. In: T. Sánchez – Criado (ed). *Tecnogénesis: la construcción técnica de las ecologias humanas*, Madrid, AIBR, p. 1-34, 2008.

MATTOS, Sônia Missagia. Mãos criadoras de vida: ceramistas do Vale do Jequitinhonha. *Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, p. 187 – 207, jan./jun. 2007

MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O Artesão da Memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Editora PUCMINAS, 1996.

RAMALHO, Juliana Pereira. “Você não está comprando banana”: significados e consumo do artesanato do Vale do Jequitinhonha. *Art Cultura*. Uberlândia. v. 24, p.-205-2018, jan.-jun. 2012.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão: o Cerrado na história de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 472 p.

SECRETARIA DE ESTADO DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL, POLÍTICA URBANA E GESTÃO METROPOLITANA. *Plano de Desenvolvimento integrado e sustentável do Jequitinhonha e Mucuri: área mineira*. Junho de 2014.

SENNETT, R. *O artífice*. Rio de Janeiro. São Paulo. Record. 2009



SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p. 22-50.

SILVA, Joaquim Celso Freire. *Política públicas no Vale de Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura política regional*. São Caetano do Sul: Universidade IMES, 2005.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ASSOCIAÇÃO DAS (OS) ARTESÃS (ÃOS) DE COQUEIRO CAMPO. Disponível em: <http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_dos_artesaos_de_coqueiro_campo>. Acesso em: 01 out. 2018.

ASSOCIAÇÃO DAS (OS) ARTESÃS (ÃOS) DE MINAS NOVAS. Disponível em: <http://artesaosdeminasnovas.com.br/?page_id=9>. Acesso em: 01 out. 2018.

ASSOCIAÇÃO DOS LAVRADORES E ARTESÃS (ÃOS) DE CAMPO ALEGRE. Disponível em: <http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_dos_lavradores_e_artesaos_de_campo_alegre>. Acesso em: 01 out. 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA ESTATÍSTICA. IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>. Acesso em: 01 out. 2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/turmalina-mg>>. Acesso em: 01 out. 2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/cara%C3%AD-mg>>. Acesso em: 01/10/2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/santana-do-ara%C3%A7ua%C3%AD-mg>>. Acesso em: 01 out. 2018.

12 DOCUMENTOS ANEXOS

Fotografias	Figura 1 - ArteBarro_MinasNovas_VOliveira_16ago18 (2) Figura 2 - ArteBarro_MinasNovas_AnaGomes_VOliveira_16ago18 (21) Figura 3 - ArteBarro_MinasNovas_VOliveira_16ago18 (7) Figura 4 - ArteBarro_Turmalina_Anizia_VOliveira_15ago18 (5) Figura 5 - ArteBarro_Turmalina_CampoAlegre_VOliveira_21ago18 (38) Figura 6 - ArteBarro_Turmalina_MariaCarmo_VOliveira_21ago18 (5) Figura 7 - ArteBarro_Turmalina_Zezinha_GVeloso_20ago18 (130)
Vídeos	-
Áudios	-
Mapas	
Transcrições	

13 FICHA TÉCNICA

Levantamento	Luisa Mesquita Damasceno; Kelly Rabello; Carolina Paulino Alcântara.
Elaboração	Luisa Mesquita Damasceno; Kelly Rabello; Carolina Paulino Alcântara.

Revisão	André Vitor de Oliveira Batista, Erika Caroline Damasceno Costa, Mariana Rabêlo de Farias.
Data da elaboração	10/10/2018

IPAC/MG – PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DE MINAS GERAIS		SABERES	
01	IDENTIFICAÇÃO		
Denominação	Artesanato em Barro no Vale do Jequitinhonha	IPAC/MG	
Categoria	Modos de fazer		
Âmbito/Tema	Artesanato		



Figura 8: Filha de Zezinha pintando peça antes da queima em Campo Buriti – Turmalina/MG

Fonte: Acervo Iepha/MG

DESCRIÇÃO DAS DENOMINAÇÕES

A partir da análise do cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, realizado no site do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG), entre os meses de setembro de 2017 e setembro de 2018, o nome mais recorrente sobre o bem analisado é artesanato do Vale do Jequitinhonha, uma vez que entre as (os) 122 artesãs (ãos) que responderam ao cadastro, 73% se identificam como artesãs (ãos); 15% como ceramistas e 11% como artistas.

Todas essas denominações, artesanato, arte ou cerâmica, referem-se à técnica artesanal de produzir peças manualmente a partir do barro, matéria prima proveniente dos barreiros, e com auxílio de ferramentas simples. O processo se conclui no momento em que os objetos moldados passam pela queima no forno



também feito de argila.

DESCRIÇÃO DA PERIODICIDADE

O modo de fazer o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha, no que diz respeito a sua periodicidade, depende, primeiramente, do conhecimento dos elementos naturais adequados para o seu manuseio, bem como o tratamento a ser dado e o modo de elaboração e manipulação da matéria-prima a ser transformada em artesanato.

Sendo assim, a prática ocorre durante todo o ano, entretanto as artesãs (ãos) levam em consideração a melhor época para se retirar o barro dos barreiros, que ocorre durante o período de estiagem, entre os meses de maio a setembro. No “período das águas”, como popularmente é denominado à época entre os meses de outubro a abril, torna-se mais difícil conseguir o barro considerado bom para modelagem. A grande maioria das(os) artesãs(ãos) retira a quantidade de barro suficiente na época seca para se trabalhar durante todo o ano.

DESCRIÇÃO DA REGIÃO DE OCORRÊNCIA

Há uma maior concentração na microrregião de Capelinha, que reuniu 49% dos artesãos cadastrados de acordo com o cadastro disponível no site do Iepha/MG. Nessa microrregião os municípios com maior incidência do artesanato são: Turmalina, onde a produção é mais acentuada nas comunidades Campo Buriti e Campo Alegre; e em Minas Novas, com expressividade na comunidade de Cachoeira do Fanado.

A microrregião de Araçuaí representa 26% do total dos 139 artesãos cadastrados e, recebeu o registro de cinco municípios, sendo que os polos foram Araçuaí, Carai e Itinga com onze cadastros cada.

Já na microrregião de Pedra Azul, com 6% do total, quatro municípios enviaram cadastros, sendo que a cidade mais expressiva foi Itaobim, seguida de Cachoeira do Pajeú e Medina. A microrregião de Almenara representou 5% do total, sendo que três municípios cadastraram artesãs e artesãos: Almenara, Jacinto e Jequitinhonha. Por fim, tem-se a microrregião de Diamantina, com presença de artesãs no município de Diamantina e Senador Modestino Gonçalves.

As pesquisas de campo confirmaram os dados coletados no cadastro ao identificar que a produção do artesanato em barro ocorre em todo o Vale do Jequitinhonha, com maior concentração no Alto e Médio Jequitinhonha.

MAPAS

-

02 ORIGENS DOCUMENTADAS OU ATRIBUÍDAS

Os modos de fazer o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha seguem ensinamentos ancestrais. As populações artesãs da região atribuem os saberes aos indígenas, uma vez que diferentes comunidades, de origem do tronco linguístico Macro-Jê, fabricavam cerâmica utilitária, que era usada no preparo de alimentos e em algumas cerimônias religiosas. Até os dias de hoje, as populações nativas continuam a produzir utensílios simples ou lisos, sem o uso de decoração plástica e nem pintura ou engobo. Isto é, não utilizam argila para pintar, decorar ou revestir peças em cerâmicas. As superfícies externas e internas são apenas alisadas (nunca são polidas) com o emprego de molusco e/ou sabugo de milho.

Esse saber, que envolve, em linhas gerais, a retirada do barro, seu preparo, a forma como deve moldá-lo e o processo de queima, foi repassado às comunidades que se formaram no Vale do Jequitinhonha. Inicialmente, as mulheres fabricavam peças utilitárias para serem usadas ou vendidas com a finalidade do uso doméstico. As paneleiras, como popularmente eram conhecidas, faziam, especialmente, painéis de barros ou outras peças simples e sem decoração.

A partir dos anos 1960, com a introdução de políticas públicas na região, como a *Comissão do Desenvolvimento Econômico do Vale do Jequitinhonha* (Codevale), por exemplo, o modo de fazer o artesanato em barro se

transformou. O artesanato foi impulsionado com o objetivo de fazer da sua produção e comercialização o sustento de muitas famílias. Desse modo, novos sujeitos se inseriram na atividade, implementando novas técnicas. Dessa maneira, também é atribuída a essas mulheres, e alguns homens, que adotaram o ofício de artesã(ão) como forma de profissão, a origem dos saberes utilizados hoje. Elas(es) inauguraram a decoração, criaram cores a partir do barro, fabricaram novas variedades de objetos em cerâmicas, indo para além dos utilitários.

Mas essas(es) artesãs(ãos) continuaram a respeitar um conhecimento ancestral, que vem da observação da natureza, da qual se retira a principal matéria-prima e demais instrumentos. Por isso, elas (es) sempre fazem referência aos indígenas, confirmando o legado deixado.

03 | DESCRIÇÃO DOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

O artesanato é modelado a partir de uma massa composta por barro da região do Vale do Jequitinhonha e umedecido com água. Conforme o local de coleta do barro e de suas propriedades (maior ou menor presença de restos orgânicos ou de areia) o barro é utilizado para um tipo de produto específico. Após a pintura das peças e da secagem completa, elas são queimadas nos fornos alimentados a lenha. As(os) ceramistas desenvolvem peças variadas. Cada localidade apresenta características próprias que marcam as especificidades existentes nas produções do artesanato de suas regiões: as diferentes tonalidades de cores, a base dos pigmentos (barro, mineral, vegetal), os sentidos, formas e expressões das peças. Todavia, o processo de feitura é basicamente o mesmo e respeita a natureza como fonte da matéria-prima.

Matérias-primas

O barro, os pigmentos (orgânicos – vegetais diversos – e inorgânicos – pedras e argilas), a madeira (lenha) e a água são os elementos básicos para o trabalho do artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha.

Forma de obtenção/ seleção das matérias-primas

Na região do Vale do Jequitinhonha, a presença do barro com propriedades adequadas à atividade oleira é abundante. No Alto Jequitinhonha, na localidade de Campo Alegre, no município de Turmalina, as(os) artesãs(ãos) tiravam o barro nos barreiros existentes na própria localidade. Entretanto, com o passar do tempo, o barro considerado de boa qualidade foi acabando e, atualmente, as(os) ceramistas de Campo Alegre compram a matéria-prima na Associação de Artesãs(ãos) de Campo Buriti, localidade vizinha ou em de Turmalina que já o vende preparado. O barro utilizado para a realização da pigmentação é proveniente de locais variados, mas próximos à Campo Alegre.

Em Campo Buriti, a Associação das Artesãs conseguiu, há alguns anos, a cessão de uso do barreiro que fica acerca de vinte minutos da comunidade. Antigamente, as artesãs (usamos o feminino, pois nessa associação só há mulheres artesãs) levavam os balaios na cabeça para a retirada do barro. Faziam esse trabalho em mutirão. Atualmente, as mulheres não recolhem mais o barro. Elas contratam homens da comunidade para essa etapa da produção. Algumas artesãs acompanham a retirada do barro para indicarem como e quais devem recolher. Para essa etapa do trabalho se gasta cerca de trinta dias, já que retiram a matéria-prima necessária para que todas as artesãs envolvidas na Associação possam trabalhar durante todo o ano. Para o deslocamento do barro retirado até a sede da Associação, contam com uma caçamba disponibilizada pela prefeitura. Porém, de acordo com o relato de uma artesã da localidade, o barro considerado bom para a modelagem está acabando neste barreiro, desse modo, já estão sendo realizadas prospecções com o intuito de descobrirem outro local próximo à região que ofereça um bom barro para trabalharem. Os barros coloridos para fazerem os pigmentos são encontrados em locais variados, todavia, próximos à comunidade.

Em Cachoeira do Fanado, no município de Minas Novas, cada artesã(ão) recolhe o barro de modelagem que irá trabalhar nos barreiros próximos à localidade e encontram os barros de tonalidades distintas para realizarem os pigmentos em locais variados. No Alto Jequitinhonha, os pigmentos são feitos majoritariamente



das diferentes argilas encontradas na região. Para “tirar a cor”, a matéria-prima passa por um procedimento complexo.

No Médio Jequitinhonha, na localidade de Santo Antônio, Município de Caraí, de acordo com as(os) artesãs(ãos) entrevistadas(os), o barreiro usado para retirar o barro para a modelagem é o mesmo há muitos anos. Fica na propriedade de um homem conhecido por Tota. As(os) artesãs(ãos) pagam R\$ 25,00 para retirarem um saco de barro. Recentemente, outro barreiro, de propriedade de um homem conhecido por Dedê, começou a ser usado e as(os) artesãs(ãos) estão realizando testes com o barro retirado. Em Caraí as cores mais usadas nos pigmentos são o vermelho, do tauá (argila amarela) e o branco, da tabatinga (argila branca).

Em Santana do Araçuaí, a maior parte das(os) artesãs(ãos) retira o barro para modelagem gratuitamente no terreno de Amadeu (filho de Dona Isabel, falecida em 2014). Em Araçuaí, Lira Marques contrata um rapaz para retirar e tratar o barro que utiliza. Em Itinga, Ulisses Mendes recolhe o próprio barro gratuitamente em um mesmo barreiro desde 1979.

No Médio Jequitinhonha, diferentemente do que foi percebido no Alto Jequitinhonha, não há tantas tonalidades de argila, o que faz com que as(os) ceramistas da região busquem os pigmentos nos minerais abundantes na região e em vegetais (como o azul que Dona Isabel encontrou na planta Anil). Algumas(ns) artesãs(ãos) testam continuamente outras matérias primas para a fabricação do pigmento, como é o caso de Ulisses e Andreia, que gostam de realizar experiências e inovar nas práticas artesanais.

De forma geral, atualmente, a retirada do barro nos barreiros das regiões fornecedoras da matéria-prima fica a cargo dos homens da comunidade, que fazem esse trabalho para ajudar suas esposas, irmãs, parentes de toda ordem, ou ainda executam a tarefa como trabalhadores contratados.

Para a feitura dos fornos as(os) artesãs(ãos) utilizam-se do barro com mais predominância de areia e da tabatinga para realizar a pintura dos fornos. Tanto o barro arenoso quanto a tabatinga são facilmente encontrados nas regiões próximas à localidade produtora.

A aquisição da lenha para a queima das peças é feita nas proximidades de cada região produtora. Em Coqueiro Campo, atualmente a Associação dos Artesãos tem um acordo com a empresa de Eucalipto Aperam, que fornece lenha para a Associação de três em três meses. A cada mês, a empresa fornece três caminhões de lenha para a Associação. As(os) ceramistas das outras localidades visitadas buscam suas lenhas individualmente, não sendo um trabalho coletivo das associações, como é o caso de Coqueiro Campo. Essa etapa de produção também, majoritariamente é feita pelos homens da comunidade.

Instrumentos/Ferramentas

Nas várias etapas do processo de confecção do artesanato em barro as (os) artesãs (ãos) utilizam instrumentos variados. Os instrumentos mais utilizados são: a gangorra para triturar o barro (espécie de pilão, formada por três peças de madeira: a primeira, vertical e fixa ao chão, na qual está articulada uma alavanca formada por dois eixos perpendiculares de madeira, um longo, que oscila e outro, menor e fixo, na ponta. A força motriz é humana e o conjunto é movimentado com auxílio de uma corda); o pilão comum para triturar o barro; os fornos alimentados por lenha; peneira grossa; peneira fina; sabugo de milho (para “subir” a peça); taquara (para alisar a peça); faca (acabamento); pedaço de pano (acabamento); pena de galinha (para a pintura); pente (para fazer o cabelo das bonecas, principalmente); colher (acabamento); pedra; pincel de algodão; concha (acabamento); cuia (acabamento); plástico e esponja.

Modo de fazer

Pode-se dizer que apesar das peças apresentarem as mais variadas formas, seu processo de confecção, com pequenas variações, obedece a várias etapas. A primeira delas é a retirada do barro. A escolha dele envolve

todo um aprendizado, pois não é qualquer barro que pode ser utilizado na modelagem. Ele tem que ser bem limpo e não ter terra, mas deve conter uma porção pequena de areia muito fina, para que a massa fique mais resistente durante o processo de queima. Há, predominantemente, dois tipos de coleta: nos barreiros de barranco e nos barreiros de várzea. O barro adequado para a modelagem é o barro que está mais profundo nos barreiros, cerca de dois metros de profundidade, a depender do barreiro. A terra da superfície não é boa para usar na modelagem e é chamada de “*desmonte*”. Ou, como diria Ulisses: “O barro da profundidade tem a idade do planeta [...] O artista tem que virar um alto doutor da natureza. Nós temos que entender a natureza [...] o artista tem que ter o poder de falar a qualidade da argila que tem na região sem cavar o chão” (Ulisses, Itinga, 2018).

As(os) artesãs(ãos) distinguem o barro apropriado para fazer as peças utilitárias daquele para fazer as peças ornamentais, como dito por Ulisses:

Argila é o melhor que a terra tem. Como você pesquisa a argila? Na hora de pegar, dá para ver se tem uma liga boa, da para a gente perceber que a argila serve para fazer o artesanato. É diferente a argila que da panela [...] para fazer escultura o barro não pode ter areia. Se tiver areia, vai atrapalhar a moldar. E a panela já precisa de areia. Para aguentar o fogo. O fogo é um dos deuses mais poderosos do mundo. Para você insistir, brigar com o fogo muitos dias, você tem que estar preparado para o fogo. Por isso que a argila precisa de areia, precisa de pedra, precisa de alguma coisa para aguentar a fúria do fogo vários dias. E a obra de arte não, ela precisa de perfeição, de expressão [...] vai passar pelo fogo uma vez só. E a panela vai passar várias vezes pelo fogo (Ulisses Mendes, Itinga, 2018).

Preferencialmente o barro deve ser retirado no período das secas e em época de lua minguante, como ensinou Andreia, artesã de Itaobim: “Eu acredito muito nessa coisa dos índios que minha avó falava da lua interferir para tirar o barro, o barro não fica forte. Tem que saber a época do barro para tirar. Os lavradores para plantar e colher também tem essa crença” (Andreia Pereira, Itaobim, 2018). Depois de retirar e transportar o barro, é necessário colocar os torrões para secar um pouco, para depois ser triturado até se tornar um pó bem fino. A fase seguinte consiste em peneirá-lo para tirar as impurezas: pedaços de pau, de pedra ou raízes. Só depois que o barro é transformado em um pó bem fino, que a água é adicionada pouco a pouco, desse modo, com o amassar manual, o barro se torna uma substância úmida e plástica adquirindo uma consistência lisa e macia. Para isso, o pó tem que ser muito bem peneirado e amassado, porque, se no barro ficarem bolhas de ar, ciscos, grãos de areia ou pequenos pedaços de raízes, as peças, em razão da expansão desses elementos causada pelo aquecimento, poderão rachar ou partir no momento da queima. Somente após todo esse processo, o barro está pronto para ser modelado. A massa de modelagem é feita com a mistura com a água e não existe uma receita única. É a partir das singularidades da aprendizagem de cada um e do conhecimento acumulado pela experiência que fazem a massa. Para a maior parte das (os) artesãs (ãos) entrevistadas (os), após o preparo do barro para a modelagem é recomendável que a massa “descanse”, quanto mais tempo essa massa estiver “curtida” melhor. Para conservá-la as (os) ceramistas a envolve em plástico, de modo a proteger a matéria-prima.

Quando a massa de barro “chegar no ponto”, ela passa a ser manuseada para a modelagem. Este “ponto” tem relação com o aspecto visual e tátil. Para produzir uma peça, como diria Ulisses: [a argila tem que] “aceitar que vai ser morta para dar uma outra vida” (Ulisses, Itinga, 2018). A (o) ceramista tem uma relação íntima com a massa de barro: sabe onde colocar exatamente as mãos durante a manufatura, como apoiar o objeto, quando movimentá-lo, qual força imprimir em suas mãos, como o barro vai reagir diante do toque. “Algumas peças são iniciadas por “repuxo”: a (o) ceramista pega um bolo de barro e, a partir dele, vai “subindo” a peça, puxando a massa pelas laterais; outras são feitas a partir de “cordões” ou “pavios” (roletes de barro que são apoiados na tábua em forma de espiral). As peças maiores são levantadas pouco a pouco,



para que a parte debaixo adquira consistência e suporte o peso da argila que lhe é acrescentada no decorrer do processo de moldagem. Embora as mãos sejam os instrumentos de trabalho mais frequentes para “alisar” o barro, dando uniformidade à peça, os artesãos usam também o sabugo de milho para ajudar na execução dessa tarefa (VIEIRA, 2010, p.198-199).

As(os) artesãs(ãos) costumam utilizar ainda outras ferramentas improvisadas como facas para cortar o excesso de barro, pedaços de cuia ou cabaça, um pedaço de pano ou de couro que vai sendo molhado em água e passado nas peças. A modelagem de algumas peças é mais complexa, pois exige que as(os) ceramistas acrescentem outras partes que estão sendo modeladas ao que já está parcialmente seca. Esse é um momento muito delicado do trabalho, é necessário muito controle sobre o ponto exato de secagem para que lhes seja permitido inserir esses detalhes. Caso contrário, haverá problemas com sua aderência. Com muita habilidade, no decorrer do trabalho, elas(es) costumam embrulhar as peças em plásticos ou em panos úmidos para o bom desenvolvimento da técnica. Quando prontas, elas são colocadas à sombra, em lugar ventilado, para secar. O tempo de secagem varia conforme o tamanho da peça e de como está o clima: “Se o tempo estiver frio ou chovendo, mãe dizia que o barro fica chorando”, nos fala Glória, filha de Dona Isabel. As peças menores demoram normalmente cerca de três dias para secarem enquanto as maiores demoram cerca de uma semana. Podendo variar a depender das condições do tempo e do tamanho das peças. Normalmente é realizada na sombra. Em época de estiagem o processo é mais rápido.

Ainda não completamente secas e antes de irem ao fogo, as peças de cerâmica passam por um processo de raspagem. Neste ponto, a umidade excessiva da argila é menor e a peça já está mais consistente permitindo a eliminação dos excessos e das irregularidades da modelagem.

Após a secagem as peças são oleadas – passa-se a “água de barro” – para em seguida, serem pintadas normalmente com pena de galinha ou com um pincel. Quase todo o processo de pintura é feito antes da queima das peças. Apenas alguns detalhes são pintados após a queima. Só depois de secas que as peças são levadas ao forno para a queima.

Os fornos existentes no Vale do Jequitinhonha, de forma geral, são de dois tipos: o “forno de barranco” e o “forno de chão”. O “forno de barranco” precede o “forno de chão” segundo as(os) entrevistadas(os). Embora eles tenham, entre si, variações, suas confecções obedecem a algumas etapas. A primeira delas é a escolha do barro para a construção dos fornos, o que envolve um aprendizado, pois deve ser um barro arenoso, bastante resistente para aguentar o fogo. O artesão Ulisses Mendes, disse que antigamente, para construir os “fornos de barranco”, misturava-se ao barro, para fazer a massa, ao invés de água, garapa de cana, para torná-lo ainda mais resistente.

A câmara inferior (a boca do forno – aonde vão as lenhas) do “forno de barranco” é escavada no barranco, e a superior, redonda e aberta, é composta de adobe. O céu do forno, onde ficam os crivos ou suspiros (os buracos por onde o calor do fogo sobe até as peças e promove a circulação de ar), é feito com casco de telhas e adobe ou com adobe misturado à rapadura. As paredes são cavadas no barranco e sustentadas por adobe, tijolos queimados e/ou pedras. Já o “forno de chão” tem as duas câmaras colocadas fora da terra. O “céu do forno” é feito com trançado de ferragem misturado com adobe, normalmente. As paredes são levantadas de adobe, tijolos queimados e/ou pedras.

Com o passar do tempo, o “forno de barranco” foi perdendo espaço para o “forno de chão”. Acredita-se que, comparado, o novo método reduz o gasto de lenha porque o “forno de barranco”, metade afundado no barranco, demora mais para esquentar porque demora a ganhar calor, sobretudo em tempo frio ou chuvoso. De acordo com a artesã Anisia, de Campo Alegre: “[o forno de barranco] por causa do fundo ser mais alto, demora mais para esfriar [...] tem mais caloria [...] A altura do barranco até onde chega o fogo é grande, o calor é maior que o outro” (Anisia, comunidade de Campo Alegre, Turmalina, 2018). Entretanto, enquanto o “forno de barranco” pode durar cerca de cinquenta anos dependendo do cuidado e da manutenção, o “forno

de chão” tem a durabilidade menor, em torno de dez anos.

Ambos os fornos demoram em torno de uma semana para ficarem prontos e são confeccionados por partes: começa-se com a base, espera-se secar e vai levantando o forno gradativamente, respeitando o tempo de secagem de cada etapa. Como diz Andreia: “A gente escolhe o barro, mistura com areia para ficar mais resistente e ia montando o forno como uma boneca, aos poucos montando o forno” (Andreia Pereira, Itaobim, 2018). Por fim, são “caiaidos” de tabatinga – argila branca.

Os fornos são construídos pelas(os) artesãs(ãos), geralmente junto de suas casas, possibilitando cuidar da família e dos trabalhos do lar ao mesmo tempo em que acompanham a queima da cerâmica.

Disponer as peças do melhor modo para a queima dentro do forno, também exige uma série de aprendizados, pois é sabido que nunca se colocam os objetos diretamente em cima dos crivos. Normalmente as(os) ceramistas distribuem cacos de telhas quebradas e vão dispondo os materiais por cima ou colocam aqueles que vão ser queimados dentro de alguma vasilha maior, para que o fogo não os atinja diretamente. Nenhuma peça é arrumada de qualquer maneira nesse espaço: se ficarem diretamente sobrepostas umas às outras pode provocar problemas de escurecimento. Àquelas que ficam mais próximas ao fogo ou à boca do forno estão submetidas às temperaturas mais altas e à maior oxidação, respectivamente, aumentando a probabilidade de se quebrarem ou racharem durante a queima.

A lenha é uma matéria-prima importante para a finalização da peça. Sua aquisição reflete um firme conhecimento sobre como alcançar a temperatura ideal para a queima das peças, pois as lenhas são classificadas como fortes ou fracas: é forte aquela de combustão intensa e demorada, usada pelas (os) ceramistas em menor quantidade. Elas(es) vão dosando e combinando com a lenha mais fraca, tendo muito cuidado, uma vez que a peça pode entortar se a temperatura for muito elevada. “As madeiras de lenha forte são o araquá e o pau d’óleo. Já as madeiras cujas lenhas dão fogo fraco, melhores para a queima, são a laranjeira e a bananinha, ambas nativas da região. Essa madeira fraca é usada no primeiro momento da queima, o caldeamento, quando as peças são colocadas em um fogo bem baixo para se acostumar com o calor, pois o calor excessivo estoura o barro” (GALIZONI; RIBEIRO, 2013, p. 24). Algumas(ns) artesãs(ãos) entrevistadas(os) relatam que a lenha de massambe e do buriti vermelho não são boas para a queima porque mudam a tonalidade das peças, ocasionando-lhes manchas avermelhadas.

O processo da queima dos objetos é uma fase delicada e envolve uma diversidade de saberes. Normalmente a queima é feita quando se tem peças suficientes para encher o forno. É no processo de queima feito adequadamente que o barro se transforma em cerâmica. A lua é importante para muitas(os) artesãs(ãos) para o processo da queima: melhor que seja em época de lua fraca (minguante).

A “boca” (a câmara de combustão) é organizada com lenhas secas e o fogo é aceso inicialmente brando, com um aumento progressivo até o ponto de caldeamento, que dura cerca de quatro a cinco horas. Conforme, Anisia: “Se encher antes disso, você só escuta o tiro delas quebrando. A gente não pode ter pressa, tem que trabalhar tranquilamente. Você tem que respeitar os processos tudo. É parte por parte. O fogo é certo: nem menos, nem mais. Não pode passar da conta” (Anisia, comunidade de Campo Alegre, 2018). Depois disso, enche-se a “boca” de lenha para se chegar ao ponto máximo até a manutenção e resfriamento gradativo até a extinção do fogo.

Os barulhos, a cor, o brilho do fogo, a densidade e a cor da fumaça, tudo isso indica às(aos) artesãs(ãos) como prosseguir, como por exemplo, se devem colocar mais lenha ou aguardar. A queima se completa quando o ponto certo da temperatura é revelado pela aparência incandescente das peças. Normalmente, a queima dura cerca de oito a dez horas. Começa-se a queimar as peças normalmente durante a manhã e terminam à noite. Nos casos em que, após a queima, as peças apresentem rachaduras ou marcas com manchas escuras,



elas são eliminadas do conjunto de peças de boa qualidade.

Identities constructed around the activity

O artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha traduz aspectos significativos sobre a realidade do Vale e para além dele. As(os) artesãs(ãos) são unânimes na referência à tradição passada e vivida de uma geração à outra. O artesanato é aprendido na experiência prática, atividade complementar a roça. O trabalho na roça e a atividade artesanal são conhecimentos chave que garantem a reprodução cultural e física das famílias das(os) artesãs(ãos) do Vale do Jequitinhonha.

O artesanato envolve aprendizado individual e coletivo. Nenhuma peça é igual à outra, mesmo aquelas que repetem a tipologia, sempre imprimem algum detalhe que garante a unicidade do objeto. Além da dimensão concreta, palpável do artesanato, nele estão embutidas várias relações pessoais, familiares, sociais, econômicas e simbólicas. Herança cultural dos antepassados, o artesanato também se transformou e passou a adotar outros estilos. Como diria Maria do Carmo, artesã de Campo Buriti: “Não é só fazer artesanato. Tem uma história, sabe? Não é só modelar uma peça que é fazer o artesanato, a gente tem uma longa história” (Maria do Carmo, comunidade de Campo Buriti, 2018).

Socioeconomic significances

Inicialmente, nos períodos de seca, em que o trabalho com a agricultura era escasso, as mulheres recorriam ao barro para conseguir renda e sustentar a família enquanto seus maridos partiam para outras cidade e estados em busca de emprego. Eram produzidas peças utilitárias para suprir as necessidades diárias, a exemplo das panelas, potes e moringas. A partir dos anos de 1970, com o apoio da Codevale, outra produção começa a tomar fôlego no Vale do Jequitinhonha: as peças decorativas e artísticas, motivada substancialmente pela demanda de comercialização.

Assim o artesanato em barro, que antigamente era vendido ou trocado por alimentos em pequenas feiras, se expandiu para peças criativas que são encomendadas por colecionadores, ganham espaços em galerias de arte e, muito frequentemente, são levados para feiras regionais e nacionais.

A circulação do artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha acontecia, até por volta da década de 1970, de forma pouco expressiva. Geralmente as(os) artesãs(ãos) comercializavam apenas nas proximidades de suas comunidades, em feiras e mercados rurais. Com o objetivo de vender o artesanato em cerâmica nos centros urbanos, a Codevale estimulou a participação em feiras estaduais, nacionais e internacionais, difundiu propagandas nas mídias e abriu uma loja destinada especificamente para estes produtos.

De acordo com o cadastro *Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, em que 122 artesãs(ãos) do Vale do Jequitinhonha se cadastraram, 58% responderam que o artesanato não constitui sua principal fonte de renda e 68% responderam que possuem outra ocupação principal. A partir do cadastro, também se pode perceber que em relação à comercialização das peças das (os) artesãs (ãos) locais, 29% é vendida nas feiras, 25% no espaço da Associação de Artesãos (as), 18% em lojas, 14% nas casas das (os) artesãs (ãos), 8% nos ateliês, 4% através da internet, 1% de outras formas e 1% não informou a respeito da forma de comercialização. Ressalta-se que esse panorama de baixa densidade de cadastros não corresponde à realidade local, uma vez que se pode inferir que, há um número mais elevado de artesãs(ãos) no Vale do Jequitinhonha que não realizou o cadastramento.

A principal fonte de renda das(os) entrevistadas(os) advém da lavoura e do artesanato concomitantemente. A maioria delas(es) além de serem artesãs(ãos) são lavradoras(es). As atividades se complementam para o sustento das famílias. As peças permanecem sendo feitas majoritariamente por mulheres e esse modo de fazer é passado de geração para geração. Em alguns casos, os homens participam como auxiliares de suas famílias, mas, em outros, também atuam como artesãos. Desse modo, a produção artesanal com o barro está

intrinsecamente ligada à rotina de trabalho familiar.

Como apontado pelos dados quantitativos provenientes do cadastro, os espaços com maior saída para a comercialização das peças das(os) artesãs(ãos) são as feiras e as próprias associações. É interessante perceber que as associações locais atuam como mediadoras entre as(os) produtoras(es) e as políticas públicas, muitas vezes conseguindo que os municípios produtores participem de feiras locais, regionais e nacionais.

O fato de 29% das(os) artesãs(ãos) terem indicado as feiras como principal meio de venda, aponta que essas exposições ainda se mantêm como meio tradicional de circulação das peças, mas, principalmente por ampliarem os olhares das(os) artesãs(ãos) sobre o mundo, permitindo as trocas e cooperações entre as(os) ceramistas, a partir do compartilhamento de técnicas, experiência e até mesmo da própria matéria-prima. Isso ocorre porque, embora exista uma base comum, cada comunidade emprega sua maneira particular de trabalhar com o barro. Segundo as(os) artesãs(ãos) entrevistadas(os) as feiras mais frequentadas pelas(os) ceramistas do Vale do Jequitinhonha são: a feira da UFMG, Festivale, Expominas e a Feneart.

Transformações e permanências

As transformações relacionadas ao artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha estão principalmente associadas à técnica e à comercialização dos produtos. Inicialmente as peças mais produzidas eram as peças utilitárias. Após a década de 1970 aumentou a produção de peças decorativas e artísticas.

As peças utilitárias não deixaram de ser produzidas, mas as novas elaborações receberam maior destaque e reconhecimento para além dos municípios onde são produzidas. Para acompanhar este processo, paulatinamente foi alcançada uma diversidade de novas pigmentações. Isso se deu através de uma intensa pesquisa feita pelas(os) artesãs(ãos) que investigaram sobre os tipos de barro a ser usado, a relação entre a queima das peças e a mudança de suas cores e a extração de novas tonalidades a partir de minérios e plantas. Assim, as transformações na técnica buscaram ser inovadoras, mas, ao mesmo tempo, respeitaram as tradições do uso da natureza como fonte de trabalho. Isso não significa que as(os) artesãs(ãos) não tiveram contato com tintas químicas, mas a escolha deles foi a de permanecer com a matéria-prima da região.

04 ESPAÇOS/ OFICINAS

Descrição

O artesanato é uma atividade praticada, na sua maior parte, conjuntamente com outras funções domésticas. Dito isso, a oficina está instalada, na maior parte das casas visitadas, em uma área anexa à residência. Do local de trabalho, onde modelam suas peças, as(os) artesãs(ãos) controlam as atividades dos filhos e cuidam da casa. Na oficina encontramos o forno (ou os fornos). Em outra área anexa a casa, com cobertura, ficam expostas as peças, em diferentes fases do processo. Normalmente, tem-se uma mesa para as (os) artesãs (ãos) trabalharem e é possível observar os barros reservados para a execução de trabalhos futuros. Encontra-se também montada no quintal, a “gangorra”, dispositivo de madeira utilizado para triturar o barro.

Direção

As(os) próprias(os) artesãs(ãos) controlam e administram a oficina, que funciona na área externa da casa.

05 TRANSMISSÃO

Forma de transmissão

O modo de fazer o artesanato em barro segue os ensinamentos ancestrais. Existem indicações de que os indígenas que habitavam a atual região do Vale do Jequitinhonha já utilizavam o barro para a produção de cerâmicas utilitárias. Este saber foi repassado por gerações até os dias de hoje. Boa parte das mulheres aprendeu o ofício ainda criança, perto dos sete anos, vendo as adultas fazendo e, iam aprendendo ao fazer



junto a elas. A prática é transmitida, tradicionalmente, de mãe para filha, de avó para neta, de tia para sobrinha ou pela irmã mais velha. Na aprendizagem que ocorre na vida adulta, a técnica é ensinada, principalmente, de sogra para nora. É um conhecimento familiar e comunitário. Até hoje as crianças e as(os) mais jovens aprendem a modelar vendo os outros trabalhando, com o incentivo da família. Entretanto, o ensinamento das técnicas do artesanato em barro também foi expandido para oficinas ministradas pelas(os) ceramistas de referência nas comunidades. Essas oficinas acontecem através de projetos governamentais, pelo apoio das associações, ou mesmo de forma espontânea quando uma(um) artesã(ão) é solicitada(o) pelos interessados e se encontra disponível para a oferta. O resultado é a formação de novas (os) artesãs(ãos) crianças, jovens e adultos.

Transformações nas formas de transmissão

Antes, as (os) artesãs (ãos), aprendiam o artesanato dentro do núcleo familiar, observando as (os) mais velhas (os) trabalhar com o barro. Os homens também estavam habituados a brincar com o barro desde a infância, mas logo que a adolescência chegava já eram encaminhados a outros tipos de serviços entendidos nas comunidades do Vale do Jequitinhonha como mais “apropriados” ao gênero masculino.

Atualmente, esse saber além de ser transmitido na convivência familiar, também se expandiu para a aplicação de oficinas ministradas pelas(os) ceramistas de referência nas comunidades. Essas oficinas acontecem através de projetos governamentais, pelo apoio das associações, ou mesmo de forma espontânea quando uma(um) artesã(ão) é solicitada(o) pelos interessados e se encontra disponível para a oferta. O resultado é a formação de novas(os) artesãs(ãos) crianças, jovens e adultos que aprendem o modo de fazer característico do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha.

Estas mudanças trouxeram reflexos tanto nos produtos elaborados pelas(os) ceramistas, quanto à inserção de homens neste novo mercado profissional. Além disso, fomentou-se a comercialização e divulgação do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha.

06 FORMA DE ORGANIZAÇÃO -

TIPO	Comitê	Instituição	Irmandades/ Confrarias	X	Associação	Outros
Descrição	<p>Há uma quantidade significativa de artesãs (ãos) ligadas (os) às associações de suas comunidades. Dos 139 artesãos cadastrados no <i>Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha</i>, 75% daqueles que responderam o cadastro, são membros destas organizações. Sobre as comercializações de suas peças, 25% acontecem nos espaços das associações.</p> <p>Um aspecto comum entre a maioria das associações é o fato de terem se tornado veículos para a difusão da produção local e um estímulo para que muitas pessoas possam se dedicar ao artesanato em barro. Esses espaços de ações coletivas atuam como mediadoras entre a(o) produtora(r) e as políticas públicas, inscrevendo em editais a fim de obter apoio para a participação em feiras regionais e nacionais. Esse auxílio é geralmente oferecido pelas prefeituras municipais, órgãos estaduais ou federais.</p> <p>Além da exposição em feiras, as associações geralmente dispõem de uma loja destinada à comercialização das peças, sendo na maioria das vezes, um canal de ligação entre as(os) artesãs(ãos) e os consumidores. Em alguns casos, a filiação à associação contribui também para o acesso ao barro, que pode ser doado ou vendido a preços menores pelos proprietários do terreno onde se encontra o barreiro.</p> <p>As associações das artesãs(ãos) apresentam dinâmicas variadas a depender da localidade</p>					

	em que atuam. Existem as que se fundiram com as associações dos lavradores, e outras que são autônomas. Algumas dispõem de construções bem estruturadas, outras funcionam em pequenos galpões. Quanto ao número de associados, podemos encontrar organizações que apresentam uma média de quarenta artesãs(ãos), já outras, em torno de quinze.
	Organizadores e Financiadores
Descrição	As associações são organizadas por uma diretoria, cujas eleições ocorrem a cada dois ou quatro anos. Geralmente seus membros se reúnem mensalmente em torno de pautas que dizem respeito ao funcionamento interno, às necessidades enfrentadas e à participação nas feiras. Para que a associação se mantenha, os filiados pagam taxas em forma de mensalidade ou em porcentagem sobre os produtos vendidos. As(os) artesãs(ãos) que não estão associados se organizam individualmente, decidindo por si os valores de suas peças e as destinações do montante arrecadado.

07	COMENTÁRIOS
	Comentários dos detentores/relacionados
	<p>“E a argila? A argila dá a gente uma energia muito bacana. Você andar pelo mato, você pesquisar o minério, aprender a desenvolver isso e passar para os outros” (Ulisses Mendes, Itinga, 2018).</p> <p>“Primeiro a gente colhe o barro, vai ao barreiro, colhe o barro, traz os turrão para casa, depois soca, peneira e depois amassa até o ponto de modelagem. Está pronto para modelar. Aí você começa a modelar a peça que você quiser. Depois de modelar tem o acabamento, que você tem que alisar, tirar os rastros do sabugo nas peças. Aí você tem que colocar para secar na sombra, não pode secar no sol. Depois de seca vem com a parte do óleo, que é um outro processo que a gente faz do próprio barro, oleia e depois vem a pintura. A pintura que eu te falei que a gente pinta com a pena de galinha para depois queimar” (Maria do Carmo Barbosa Souza, comunidade de Campo Buriti, Turmalina, 2018).</p> <p>“O barro é o barro. A gente ter aquela capacidade de pegar o barro e transformar em alguma coisa, a gente consegue agradar as pessoas com esse trabalho da gente é maravilhoso. Quando eu faço as peças, faço assim: estou fazendo para mim. Imagino assim: será que eu ia querer essa peça assim ou assim? Eu tento fazer da melhor forma. Como se a peça fosse para mim. Essa profissão de artesã é uma necessidade muito grande do pessoal da região. Porque emprego é muito difícil. A gente tem que agradecer a Deus de ter o artesanato como essa fonte de renda” (Durvalina Gomes Francisca, comunidade de Campo Alegre, Turmalina, 2018).</p> <p>“É como você estar contando a história do menino do pote. Como que surgiu, né? Que veio da bisavó que fazia as panelas. Foi dali que surgiu, das histórias que eu fui conversando com a minha avó, as histórias que ela me contava eu pensava, gente isso daqui é uma ideia, né? Eu posso transformar isso em uma obra. O menino do pote: as bonecas estão surgindo do pote, do utilitário para virar bonecas, né? O nascimento” (Andreia Pereira de Andrade, Itaobim, 2018).</p> <p>“Eu vejo que cada artesão tem uma maneira de trabalhar e a gente vê que a gente não sabe tudo ainda. Cada dia que passa a gente vê coisas diferentes e que a gente pode aprender. E depois porque eu sou uma pessoa curiosa e gosto de fazer as minhas experiências sozinha. Tento fazer uma coisa para ver o resultado. Quando vejo que o resultado é bom, eu vou para frente” (Maria Lira Marques, Araçuaí, 2018).</p>

08	SALVAGUARDA
	Necessidades



Instalações	Ateliês apropriados para a produção das peças
Instrumentos	Embalagens adequadas para o transporte das peças
Matéria-Prima	Facilitação na obtenção do barro
Pessoal	Mestres detentores dos saberes do artesanato em barro
Formação	Criação de ambientes não formais de ensino para a transmissão dos saberes

Ameaças à continuidade da atividade
<p>Os ateliês para a produção do artesanato em barro são particulares e alguns apresentam condições desfavoráveis à confortabilidade da(o) artesã(ão), podendo causar lesões pela má postura corporal, além de não serem adequados para o acondicionamento das peças e para a produção em época de chuva.</p> <p>Outro dificultador é o transporte das peças para as feiras ou para o encaminhamento de encomendas. No caso das feiras, nem todas as comunidades recebem auxílio com o transporte, ou, quando recebem, o apoio é destinado apenas ao deslocamento das peças e não aos seus produtores. No caso das encomendas, assim como nas feiras, há ainda a dificuldade referente ao armazenamento em embalagens adequadas para os longos trajetos percorridos, de forma que muitas peças se quebram havendo grande prejuízo para as(os) artesãs(ãos).</p> <p>A obtenção da principal matéria-prima é uma ameaça à continuidade das formas de expressão do artesanato, já que em muitas comunidades consegue-se o barro apenas comprando uma quantidade específica nas mãos do proprietário do terreno onde se situa o barreiro. Neste ponto se encontram diversos problemas, como o alto preço cobrado, a dificuldade de acesso e a própria constituição natural do barreiro, que, ao longo dos anos, vai perdendo a porção a ser utilizada para o artesanato.</p> <p>A transmissão do saber também é uma demanda que deve ser estimulada para que novas gerações possam dar continuidade ao modo de fazer do artesanato.</p> <p>Por fim, a desvalorização do artesanato por parte das comunidades locais é um dos desafios encontrados pelas(os) artesãs(ãos), já que o reconhecimento da importância de seu trabalho está muitas vezes voltado para o público externo. Assim, o apoio e incentivo da população do entorno das(os) artesãs(ãos) é escasso, o que gera desestímulo aos produtores e falta de investimentos municipais.</p>

Possibilidades de continuidade
<p>A cerâmica feita no Vale do Jequitinhonha trata-se de forma de expressão que reflete o modo de vida das comunidades produtoras e necessita do território para sua manutenção, tendo em vista a necessidade do manejo dos recursos necessários, como o barro e as madeiras adequadas para a queima das peças. Além da disponibilidade da matéria-prima para a continuidade, se faz necessário que as gerações mais velhas permaneçam ensinando as mais novas para que estas continuem o trabalho com o artesanato em barro na região.</p>
Elementos associados com necessidade de proteção
<ul style="list-style-type: none"> - Barreiros das comunidades produtoras; - Forno; - Produção dos pigmentos.
Indicações de ações de salvaguarda
<ul style="list-style-type: none"> - Incentivar a pesquisa, documentação e difusão sobre o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha; - Promover oficinas de produção do artesanato em barro dentro das comunidades produtoras - e entre elas; - Incentivar a participação em projetos e editais que possam contribuir para a obtenção de transportes e recursos para melhorias nas estruturas físicas usadas pelos artesãos;

- Incentivar os municípios a desenvolverem políticas públicas voltadas para o artesanato local;
- Promover a valorização do ofício de artesãs(ãos) ;
- Valorizar as(os) mestres detentores de saberes vinculados ao ofício de artesãs(ãos).

09	ELEMENTOS RELACIONADOS		
Bem Cultural	Categoria	COD/ IPAC	
Ofício do artesanato	Ofícios	-	
Barreiros	Lugares	-	
Modos de fazer os pigmentos	Saberes	-	
Modos de fazer o forno	Saberes	-	
Modos de expressão do artesanato em barro	Formas de Expressão	-	

10	ENTREVISTADOS				
01	Nome	Andreia Pereira de Andrade			
	Data de Nascimento	07/03/1981	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual Sim
	Descrição	Conhecida como Andreia, é neta de Dona Isabel e residente no município de Itaobim/MG.			
02	Nome	Durvalina Gomes Francisca			
	Data de Nascimento	-	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual Sim
	Descrição	Conhecida como Durvalina, é residente na comunidade de Campo Alegre, no município de Turmalina/MG.			
03	Nome	Maria do Carmo Barbosa Souza			
	Data de Nascimento	21/11/1968	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual Sim
	Descrição	Conhecida como Du Carmo, é residente na comunidade Coqueiro Campo, no município de Turmalina/MG.			
04	Nome	Maria Lira Marques			
	Data de Nascimento	13/01/1946	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual Sim
	Descrição	Conhecida como Lira, é residente no município de Araçuaí /MG.			
05	Nome	Ulisses Mendes			
	Data de Nascimento	11/02/1955	Gênero	M	Registro Sonoro/Visual Sim
	Descrição	Conhecido como Ulisses de Itinga, é residente no município de Itinga/MG.			

11	IMAGENS	
		
Figura 9: Forno de chão em Cachoeira do Fanado – Minas	Figura 10: Forno de barranco em Cachoeira do Fanado – Minas	



<p>Novas/MG Fonte: Acervo Iepha/MG</p>	<p>Novas/MG Fonte: Acervo Iepha/MG</p>
<p>Figura 11: Anisia pintando boneca após queima em Campo Alegre – Turmalina/MG Fonte: Acervo Iepha/MG</p>	<p>Figura 12: Parte superior do forno em Campo Alegre – Turmalina/ MG Fonte: Acervo Iepha/MG</p>
<p>Figura 13: Durvalina em Campo Alegre - Turmalina/MG Fonte: Acervo Iepha/MG</p>	<p>Figura 14: Maria do Carmo no Barreiro em Campo Buriti - Turmalina/MG Fonte: Acervo Iepha/MG</p>

12 REFERÊNCIAS

DALGLISH, GERALDA. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. *XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte, p. 2339- 2351, set. 2014.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. 2. ed. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 2008. 214 p.

FURTADO, Júnia Ferreira. O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 303-321.

INGOLD, Tim. Tres em uno: como dissolver las distinciones entre mente, cuerpo y cultura. In: T. Sánchez – Criado (ed). *Tecnogénesis: la construcción técnica de las ecologias humanas*, Madrid, AIBR, p. 1-34, 2008.

MATTOS, Sônia Missagia. Mãos criadoras de vida: ceramistas do Vale do Jequitinhonha. *Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, p. 187 – 207, jan./jun. 2007

MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

PANACHUCK, Lilian. A ciência do barro e os sentidos: percepções sobre experimentos cerâmicos arqueológicos em Juriti, Pará, Baixo Amazonas. *Teoria & Sociedade*, n.24.2, jul./dez. 2016

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O Artesão da Memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Editora PUCMINAS, 1996.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão: o Cerrado na história de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 472 p.

ROMERO, Fanny Longa. “Fazer artesanato para fazer a roça”: práticas sociotécnicas na Comunidade Quilombola da Serra das Viúvas. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v.50, n.3, p.281 – 292, set./dez. 2014.

SAINT HILARE. *Viagem às províncias de Minas Gerais e Espírito Santo*. São Paulo: Nacional. 1958

SECRETARIA DE ESTADO DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL, POLÍTICA URBANA E GESTÃO METROPOLITANA. *Plano de Desenvolvimento integrado e sustentável do Jequitinhonha e Mucuri: área mineira*. Junho de 2014.

SENNETT, R. *O artífice*. Rio de Janeiro. São Paulo. Record. 2009

SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p. 22-50.

SILVA, Joaquim Celso Freire. *Política públicas no Vale de Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura política regional*. São Caetano do Sul: Universidade IMES, 2005.

VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida sempre taboa: o artesanato do Vale do Jequitinhonha e a antropologia na perspectiva da extensão universitária*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

Páginas da Internet:

ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE COQUEIRO CAMPO. Disponível em: <[http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao dos artesaos de coqueiro campo](http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_dos_artesaos_de_coqueiro_campo)>. Acesso em: 01 out.2018.

ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE MINAS Novas. Disponível em: <http://artesaosdeminasnovas.com.br/?page_id=9>. Acesso em: 01 out.2018.

ASSOCIAÇÃO DOS LAVRADORES E ARTESÃOS DE CAMPO ALEGRE. Disponível em: <[http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao dos lavradores e artesaos de campo alegre](http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_dos_lavradores_e_artesaos_de_campo_alegre)>. Acesso em: 01 out. 2018.

IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>. Acesso em: 01 out. 2018.



MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/turmalina-mg>>. Acesso em: 01 out.2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/cara%C3%AD-mg>>. Acesso em: 01 out. 2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/santana-do-ara%C3%A7ua%C3%AD-mg>>. Acesso em: 01 out.2018.

13 DOCUMENTOS ANEXOS	
Fotografias	Figura 1 - ArteBarro_Turmalina_Zezinha_VOliveira_20ago18 (34) Figura 2 - ArteBarro_MinasNovas_VOliveira_16ago18 (34) Figura 3 ArteBarro_MinasNovas_VOliveira_16ago18 (15) Figura 4 - ArteBarro_Turmalina_Anizia_VOliveira_15ago18 (1) Figura 5 - ArteBarro_Turmalina_Durvalina_VOliveira_15ago18 (31) Figura 6 - ArteBarro_Turmalina_Durvalina_VOliveira_15ago18 (46) Figura 7 - ArteBarro_Turmalina_CampoBuriti_GVelooso_19ago18 (71)
Vídeos	-
Áudio	-
Mapas	-
Transcrição	-

14 FICHA TÉCNICA	
Levantamento	Luisa Mesquita Damasceno; Kelly Rabello; Carolina Paulino Alcântara.
Elaboração	Luisa Mesquita Damasceno; Kelly Rabello; Carolina Paulino Alcântara.
Revisão	Erika Caroline Damasceno Costa, Mariana Rabêlo de Farias.
Data da elaboração	24/09/2018 a 25 /09/2018.

IPAC/MG – PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DE MINAS GERAIS		SABERES	
01	IDENTIFICAÇÃO		
Denominação	Modos de fazer os pigmentos no Vale do Jequitinhonha	IPAC/MG	
Categoria	Modos de fazer		
Âmbito/Tema	Pigmentos		
			
<p>Figura 15: Pigmentos em pó e minerais utilizados para a confecção destes.</p> <p>Fonte: Acervo Iepha/MG</p>			

DESCRIÇÃO DAS DENOMINAÇÕES	<p>Pode-se referir aos pigmentos produzidos no Vale do Jequitinhonha de diferentes formas, como: “engobe”, “cores do barro”, “água de barro” e “oleio”. Observou-se que no Alto Jequitinhonha utiliza-se com mais recorrência a denominação “oleio” enquanto que no Médio Jequitinhonha fala-se mais em “água de barro” e “cores do barro”.</p>
DESCRIÇÃO DA PERIODICIDADE	<p>A periodicidade na produção de pigmentos usados no artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha depende da retirada do barro nos barreiros, uma vez que este constitui a principal matéria-prima para a fabricação das cores. A melhor época do ano para colher a argila ocorre durante o período da estiagem, que acontece entre os meses de maio a setembro. Também é preciso considerar que a maioria dos pigmentos são oriundos de outros materiais naturais. Sendo assim, levando em conta que a maioria das artesãs armazena uma quantidade suficiente de barro para a produção de objetos e pigmentos ao longo do ano e</p>



que boa parte busca alternativas usando outras matérias-primas para obtenção de tonalidades diferentes, a fabricação das cores ocorre sempre que existe a demanda por parte da(o) artesã(ão). No entanto, a confecção dos pigmentos, no que diz respeito à periodicidade, depende do conhecimento sobre as colorações oriundas de cada material base e do tempo disponível para sua realização. É preciso considerar que a maioria das artesãs(ãos) realiza outras atividades concomitantes ao artesanato. Trabalhando no campo ou no âmbito doméstico, a rotina da artesã(ão) é determinante para a produção do artesanato e, conseqüentemente, dos pigmentos.

DESCRIÇÃO DA REGIÃO DE OCORRÊNCIA

Os pigmentos usados no artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha são confeccionados a partir da matéria-prima encontrada na região, ocorrem em toda a extensão do Vale e se diferem a partir das regiões produtoras.

O Vale do Jequitinhonha está localizado no nordeste do Estado de Minas Gerais e possui limites com a Bacia do Rio Pardo, com o estado da Bahia, a oeste com a Bacia do Rio São Francisco e ao sul com as Bacias dos rios Doce e Mucuri. A mesorregião é subdividida em microrregiões que acompanham a bacia hidrográfica do rio Jequitinhonha, que, dando nome a região, nasce na Serra do Espinhaço, em Serro e Diamantina. O Alto Jequitinhonha corresponde às microrregiões de Diamantina e Capelinha; o Médio Jequitinhonha corresponde às microrregiões de Araçuaí, Pedra Azul e parte da microrregião de Capelinha; e o Baixo Jequitinhonha corresponde à microrregião de Almenara.

O cadastro *Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, que recebeu resposta de 139 artesãs(ãos), aponta que 81% das(os) artesãs(ãos) cadastradas(os) confeccionam seus próprios pigmentos, enquanto 18% não produzem seus próprios materiais. 1% dos cadastrados não informou de que modo obtém o pigmento.

Para a elaboração das fichas de inventário e para a composição do Dossiê de Registro, foram visitadas comunidades que mantêm a tradição da produção do artesanato em cerâmica e que se encontram no Alto e no Médio Jequitinhonha: Alto Jequitinhonha – Minas Novas (município), Cachoeira do Fanado (comunidade rural de Minas Novas), Campo Buriti (comunidade rural de Turmalina) e Campo Alegre (comunidade rural de Turmalina); Médio Jequitinhonha – Carai (município), Comunidade de Santo Antônio (comunidade rural de Carai), Comunidade de Ribeirão da Capivara (comunidade rural de Carai), Araçuaí (município); Pasmadinho (comunidade rural de Araçuaí), Itinga (município), Pasmado (distrito de Itinga), Itaobim (município) e Santana do Araçuaí (distrito de Ponto dos Volantes).

No Alto Jequitinhonha percebeu-se uma diversificação maior de tonalidades dos pigmentos e sua matéria-prima provém, majoritariamente, do barro. Já o Médio Jequitinhonha possui menos tonalidades e trabalham com o barro, minério e vegetais.

MAPAS

-

02 ORIGENS DOCUMENTADAS OU ATRIBUÍDAS

Originalmente, a produção de artefatos em cerâmica por povos indígenas, que ocuparam a região do Vale do Jequitinhonha, resultava em objetos sem decoração e sem uso da pintura com o barro líquido. A tradição na fabricação de utilitários manteve-se na localidade, sendo apropriada por colonos e descendentes de escravos africanos. Com o tempo, mulheres sertanejas, descendentes de nativos, negros e colonizadores, passaram a criar objetos em barro para serem usados nos ambientes domésticos. Elas ficaram conhecidas como “paneiras”, principalmente pelos usos das panelas de barro. Essas peças continuaram a ser simples e sem o uso de decoração.

A partir da década de 1960, com a introdução de políticas públicas na região, principalmente com as ações da Comissão do Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (CODEVALE), o artesanato em barro difundiu-se na

região, levando a produção de objetos diversificados. Nesse processo, a busca incessante pelo aprimoramento das técnicas, principalmente sobre os acabamentos e as diversidades de pigmentos, foi estimulada pelas demandas de comercialização dos produtos incentivadas pelas ações governamentais, que desejavam promover o artesanato como forma de desenvolvimento econômico no Vale do Jequitinhonha. As(os) próprias(os) artesãs(ãos) relataram, nas entrevistas levantadas para este estudo, que eram/são feitas constantes “pesquisas” para obtenção de novas colorações.

Dessa forma, os modos de fazer os pigmentos utilizados no artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha têm suas origens atribuídas às primeiras descobertas de cores por artesãs(ãos). Sem muitas informações sobre como isso ocorreu, sabe-se que é um conhecimento que advém da experimentação e teste. Os resultados foram transmitidos entre as gerações, constituindo um saber tradicional na região.

03	DESCRIÇÃO
	Descrição dos elementos constitutivos
	Os pigmentos são obtidos por meio de argilas, minérios e vegetais encontrados na região. Fazer os pigmentos exige uma técnica refinada e um conhecimento expressivo sobre o solo e as rochas locais. Portanto, esse procedimento requer grande saber sobre os recursos da natureza local e suas possibilidades de uso. O material escolhido é triturado até se tornar um pó bem fino para que, posteriormente, seja amassado em uma vasilha com água até que esteja completamente dissolvido. Essa mistura pode ser decantada ou fervida no fogão a lenha até atingir a consistência desejada. Em seguida, é coado por um pano para eliminar os resíduos de areia. Cada localidade apresenta características próprias que marcam as especificidades existentes nos pigmentos do artesanato de suas regiões. Todavia, o processo de feitura é basicamente o mesmo, respeitando sempre o uso da natureza como fonte de matéria-prima.
	Matérias-primas
	Argilas (diferentes tonalidades), carvão, minérios e vegetais (flores e folhas) e água são os elementos básicos para o trabalho da confecção dos pigmentos para o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha.
	Forma de obtenção/ seleção das matérias-primas
	Na região do Vale do Jequitinhonha, a presença de matéria-prima com propriedades adequadas à fabricação de pigmentos é abundante. No Alto Jequitinhonha, as(os) artesãs(ãos) encontram o material específico para a pintura na própria região. Conseguem encontrar diferentes tonalidades que se modificam após o processo de queima: o tauá amarelo torna-se vermelho ; a argila preta vira branca; a pedra roxa é matéria-prima para o pigmento rosa; a argila verde torna-se marrom ; e a tabatinga é uma argila branca que permanece branca após o contato com o calor). A argila preta, quando posta para a queima, torna-se branca. Assim, o preto é usado posteriormente a este processo.
	Atualmente, para dar durabilidade, as(os) artesãs(ãos) misturam ao barro preto um pouco de cola. Durvalina, artesã de Campo Alegre informou que: <i>“O preto a gente tem que colocar um pouco de cola para fixar. Minha mãe colocava a noida, um líquido que sai do umbigo da banana, mas não dava um resultado tão bom”</i> (Durvalina, comunidade de Campo Alegre, Turmalina, agosto de 2018).
	Outras tonalidades, como por exemplo, o alaranjado e o lilás, são feitos da mistura de barros usados para os pigmentos. Há as cores que são feitas das pedras, como uma pedra roxa, encontrada na região que é triturada e misturada com o barro, dando uma tonalidade rosa (uma mais clara e uma mais avermelhada).
	Algumas entrevistadas relataram que compram o pigmento já preparado de outras artesãs da própria comunidade, quando não dispõem de tempo suficiente para confecção. Além disso, as(os) artesãs(ãos) comentam que ficam sempre atentas, onde quer que estejam, com as tonalidades encontradas no solo. Sempre que vêem uma cor diferente, levam para a casa para realizarem experimentos. De forma geral, no Alto Jequitinhonha as(os) artesãs(ãos) adquirem a matéria-prima para a confecção dos pigmentos sem a



necessidade de comprá-lo. O barro é a matéria-prima mais utilizada na obtenção de colorações diferentes. Ele pode ser encontrado nos barreiros de barranco ou nos barreiros de várzea da região.

No Médio Jequitinhonha, diferentemente do que foi percebido no Alto Jequitinhonha, não há tantas tonalidades de argila, movendo as(os) artesãs(ãos) da região a buscarem as cores nos minerais (pedras abundantes na região) e em vegetais. Em Santana do Araçuaí, muitas(os) artesãs(ãos) compram de pessoas do Médio Jequitinhonha, principalmente do município de Turmalina. O pigmento verde claro que utilizam em suas peças é retirado de uma pedra que compram na região de Divinópolis. Confeccionam um verde escuro extraído da folha de maracujá e o preto é feito da fuligem de carvão extraída dos fornos e misturada com cola branca. Em Caraií, usam apenas duas cores básicas: o vermelho e o branco, encontrados na região. Assim como percebido no Alto Jequitinhonha, algumas(alguns) entrevistadas(os) relataram que compram o pigmento já preparado por outras pessoas da própria comunidade e que ficam atentas às possibilidades de realizarem novos experimentos.

Instrumentos/Ferramentas

Os instrumentos mais utilizados são: o pilão comum para triturar o barro (quando preciso); peneira fina; pedaço de pano (para “olear a peça”); pedaço de pano fino (para coar os pigmentos); garrafas pet e potes (para reservar os pigmentos prontos); baldes (para transferir o pigmento no seu processo de feitura).

Modo de fazer

O processo de confecção dos pigmentos obedece a várias etapas. A primeira delas é a escolha da matéria prima (seja argila, folha, flor ou pedra). De acordo com uma artesã *“tem que saber olhar”* o material base para produzir determinada tonalidade. Não é qualquer pedra, barro, flor e folha que são apropriados para fazer as cores das pinturas. Após essa escolha, pautada na experiência prática das(os) artesãs(ãos), retira-se e transporta-se o material escolhido até o local onde irá preparar a tinta. Esse processo exige um conhecimento sobre as possibilidades de uso das matérias-primas selecionadas e se o material escolhido resiste à queima. É importante salientar que no caso das folhas, flores ou pedras, são sempre misturados com o barro.

O material é triturado até se tornar um pó bem fino para que, posteriormente, seja amassado em uma vasilha com água até que esteja completamente dissolvido. Essa mistura pode ser decantada ou fervida até atingir a consistência desejada, a depender da escolha pessoal de quem o confecciona e do tempo que pode ser despendido para essa etapa de produção do artesanato.

Quando decantada, a massa resultante, bem rala, é deixada descansando de um a cinco dias, conforme relatos, ocasião em que o líquido formado é colocado em outra vasilha. A argila que fica sedimentada no fundo geralmente é desprezada; porém, atualmente, algumas(alguns) artesãs(ãos) estão empregando para outras finalidades. Esse procedimento é repetido por várias vezes até o líquido colorido fique no ponto correto para o uso, ou seja, quando há o mínimo possível de grãos de areia. Quando fervida, a massa dissolvida é colocada em uma panela sobre o fogão a lenha que fica no fogo até chegar ao ponto correto para o uso.

O resultado final desses processos que é o que as(os) artesãs(ãos) chamam de “oleio”, “água de barro” ou “cores do barro”. As cores, depois de prontas, normalmente ficam condicionadas em garrafas plásticas tampadas, para serem aplicadas sobre as peças cruas e se fixam pela ação do fogo. Além do componente estético fortemente associado às pinturas, há também um componente prático anterior àquele, já que as pinturas auxiliam na impermeabilização das peças, permitindo sua a limpeza cotidiana.

Em geral, são obtidas distintas nuances de vermelhos, de brancos, indo do bege ao “branquíssimo”, de amarelos, de marrons, roxos e rosas. As artesãs(ãos) já conseguiram, inclusive, extrair a cor dourada a partir do barro. O alaranjado e o lilás são feitos da mistura de tintas confeccionadas pelas(os) artesãs(ãos). Há também os pigmentos que são feitos de pedras, como uma tonalidade do rosa (uma mais clara e outra mais

avermelhada) e um verde claro. Há um tom azul que Dona Isabel tirava da flor do Anil e um verde escuro extraído da folha do maracujá. O preto, de forma geral, no Alto Jequitinhonha, é pintado nas peças após a queima e feito a partir do barro preto (aquele que queimado fica branco) com um pouco de cola. No Médio Jequitinhonha, é feito com a fuligem no carvão misturado com cola.

A respeito das diferenças das matérias-primas encontradas no Alto Jequitinhonha e no Médio Jequitinhonha, Ulisses Mendes comenta:

Porque que as minhas peças tem a característica do Médio? Porque aqui não tem cores. As cores que tem aqui são do minério. Então eu tenho que extrair do minério. Eu demorei trinta anos para desenvolver essa técnica. Eu vou para os garimpos, encontro os garimpeiros e pergunto: “O que você achou de novidade?” “Tem um barro aqui que eu tirei do meio das pedras. Tem uma pedra aqui que é colorida”. Aqui no Médio Jequitinhonha é muito rico em minério. Então eu pensei: que tal eu colocar no meu trabalho, as cores do minério? As cores bem autênticas do Médio Jequitinhonha. Aí eu comecei a moer os minérios, fazer pesquisa. Aí eu descobri o óleo da argila, misturar o óleo da argila no minério. Eu tiro o corante do minério e o óleo da argila (óleo) – um barro especial que a gente tira a água dele e ele dá como se fosse um verniz. É a consistência para fazer esses corantes [...] Tem que saber trabalhar com minério. Eu queria desenvolver duas cores para me satisfazer: o preto e o bege. Bege para ser a roupa surrada e o preto que foi o mais difícil. Porque o fogo tira cores. A tendência do fogo é tirar. Ele dá a cor e volta tirando, se você insistir. Aí eu descobri essas duas cores. Dessas duas cores eu faço várias cores. O vermelho, o azul, o verde (tudo da turmalina – aquele cascalho da turmalina, eu faço as cores) (Ulisses Mendes, Itinga, agosto de 2018)

Após o “óleo” das peças, elas são normalmente pintadas com pena de galinha ou com um pincel. Quase todo o processo de pintura é feito antes da queima das peças. Apenas alguns detalhes principalmente se envolvem o pigmento preto, são pintado posteriormente. As(os) artesãs(ãos) tomam todo o cuidado necessário para que o resultado do seu trabalho seja o da melhor qualidade possível. Nos casos em que, após a queima, as peças apresentem rachaduras ou marcas com manchas escuras, elas são eliminadas do conjunto de peças consideradas de boa qualidade.

Identities construídas em torno da atividade

Os pigmentos contribuem significativamente para a identidade do artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha. Pois, a maioria das(os) artesãs(ãos) participam de todo o processo produtivo do artesanato, inclusive no momento da confecção dos pigmentos. Dessa forma, a atividade faz parte do ofício de artesã(ão) e revela saberes que são aprendidos, observados, (re)criados e compartilhados ao longo da vida e entre as gerações.

No momento da criação das cores, a(o) artesã(ão) revela um conhecimento que advém do olhar atento aos recursos da terra. Ela(e) evidencia que o trabalho manual também informa sobre as possibilidades encontradas pelo ser humano de se relacionar com a natureza, aproveitando de tudo o que ela pode oferecer. Desse modo, no Vale do Jequitinhonha, os usos de pigmentos diferentes a partir de elementos naturais mostram às mulheres e aos homens que existem diferentes possibilidades que envolvem o criar.

É evidente que a criatividade na pintura e decoração das cerâmicas estão ancoradas nas concepções estéticas compartilhadas entre as comunidades produtoras do artesanato, revelando as tradições nos usos e costumes. Ao mesmo tempo, a escolha do barro de cor específica que resulta em outra, por exemplo, traz à tona que a(o) artesã(ão) também está imbuído pelo experimento e pela busca constante pelo aperfeiçoamento. Dessa forma, fazer o pigmento ou utilizá-lo revela aspectos e significados próprios do que é ser artesã(ão) do Vale



do Jequitinhonha.	
Significados socioeconômicos	<p>A grande maioria das pessoas que confeccionam os pigmentos são as(os) próprias(os) artesãs(ãos). Portanto essa atividade não gera renda direta para a grande maioria envolvida. Entretanto, algumas pessoas compram de outra(o) artesã(ão). Porém, quando isso ocorre, esse valor apenas complementa a renda da(o) produtora(o).</p> <p>De acordo com o cadastro <i>Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha</i> que foi elaborado pela equipe da Gerência de Patrimônio Imaterial do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - Iepha/MG, em que 122 artesão(as) do Vale do Jequitinhonha se cadastraram, 81% responderam que produzem seu próprio pigmento, 18% responderam que não produzem enquanto 1% não informaram.</p> <p>Ademais, se faz importante dizer que a aplicação dos pigmentos nas peças cerâmicas agrega valor ao artesanato produzido no Vale do Jequitinhonha. As pinturas elaboradas com as diferentes tonalidades de cor encontradas na própria região, além de se constituírem enquanto marca do artesanato do Vale do Jequitinhonha atraem o público consumidor.</p>
Transformações e permanências	<p>As transformações relacionadas aos pigmentos do artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha estão principalmente associadas às técnicas, que são continuamente aperfeiçoadas pelas(os) artesãs(ãos). Com o passar dos anos, as(os) artesãs(ãos) passaram a confeccionar, a partir das matérias-primas encontradas na região, novas tonalidades de cores, aumentando a diversidade de tons encontrados no artesanato. Mais recentemente, no Alto Jequitinhonha, as(os) artesãs(ãos) passaram a criar o alto relevo com o barro que, sedimentado no fundo, era jogado fora quando se produzia os pigmentos. De acordo com Terezinha, artesã de Campo Buriti <i>“Tem o alto relevo que é uma coisa nova para o artesanato. Era uma coisa que a gente jogava fora e a gente descobriu aproveitar e deu um bom resultado. Inclusive, nas peças decorativas, nos vestidos das bonecas que a gente faz as rendas com alto relevo. Dá uma coisa mais chique”</i> (Terezinha Lopes dos Santos, comunidade de Campo Buriti, Turmalina, 2018).</p> <p>Outra transformação percebida diz respeito aos tons metalizados adquiridos a partir da moagem da rocha de mica e malacacheta. Essas e outras transformações nas técnicas são inovadoras, mas, ao mesmo tempo, respeitam a tradição do uso da natureza como fonte de trabalho.</p>

04	ESPAÇOS/ OFICINAS
Descrição	<p>Os pigmentos geralmente são feitos nos mesmos espaços onde as peças são confeccionadas. As oficinas estão instaladas, na maior parte das casas, em uma área externa, onde também se encontra o forno, ou os fornos. Em outra área, do lado de fora, mas com cobertura, ficam expostas as peças, em diferentes fases do processo. Normalmente, tem-se uma mesa para os artesãos trabalharem e vemos os barros reservados esperando para serem moldados em algum canto da parte coberta da oficina. Ali também ficam armazenados os pigmentos já produzidos, em garrafas pet, ao alcance das(os) artesãs(ãos). No quintal, fica a “gangorra”, dispositivo de madeira utilizado para triturar o barro.</p>
Direção	<p>As(os) próprias(os) artesãs(ãos) controlam e administram a oficina, que funciona na área e quintal de sua casa.</p>

05	TRANSMISSÃO
Forma de transmissão	

Os modos de fazer os pigmentos são repassados por gerações até os dias de hoje. É um conhecimento familiar e comunitário, em que as(os) mais jovens aprendem a confeccionar os pigmentos vendo as(os) mais velhas(os) trabalhando.

Transformações nas formas de transmissão

A transmissão deste saber acontece na convivência familiar, mas também se expandiu para a aplicação de oficinas ministradas pelas(os) artesãs(ãos) de referência nas comunidades. Essas oficinas acontecem através de projetos governamentais, pelo apoio das associações, ou mesmo de forma espontânea quando uma(um) artesã(ão) é solicitada pelos interessados e se encontra disponível para a oferta.

06 FORMA DE ORGANIZAÇÃO -

TIPO	Comitê	Instituição	Irmandades/ Confrarias	Associação	x	Outros
------	--------	-------------	------------------------	------------	---	--------

Descrição

Há uma quantidade significativa de artesãs(ãos) ligadas(os) às associações de suas comunidades. O cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, recebeu resposta de 122 artesãs(ãos) e apontam que 75% daqueles que responderam o cadastro, são membros destas organizações. Sobre as comercializações de suas peças, 25% acontecem nos espaços das associações.

O maior objetivo das associações é de articular as(os) artesãs(ãos) e auxiliar na difusão da produção local. Esses espaços de ações coletivas atuam como mediadoras entre a(o) produtora(o) e as políticas públicas, inscrevendo em editais a fim de obter apoio para a participação em feiras regionais e nacionais. Esse auxílio é geralmente oferecido pelas prefeituras municipais, órgãos estaduais ou federais.

Além de auxiliar na exposição dos produtos em feiras, as associações geralmente dispõem de uma loja destinada à comercialização das peças, sendo na maioria das vezes, um canal de ligação entre as(os) artesãs(ãos) e os consumidores. Em alguns casos, a filiação à associação contribui também para o acesso ao barro, que pode ser doado ou vendido a preços menores pelos proprietários do terreno onde se encontra o barreiro.

As associações das artesãs(ãos) apresentam dinâmicas variadas a depender da localidade em que atuam. Existem as que se fundiram com as associações dos lavradores, e outras que são autônomas. Algumas dispõem de construções bem estruturadas, outras funcionam em pequenos galpões. Quanto ao número de associados, podemos encontrar organizações que apresentam uma média de quarenta artesãs(ãos), já outras, em torno de apenas quinze, entre outras variantes.

Organizadores e Financiadores

Descrição

As associações são organizadas por uma diretoria, cujas eleições ocorrem a cada dois ou quatro anos. Geralmente seus membros se reúnem mensalmente em torno de pautas que dizem respeito ao funcionamento interno, às necessidades enfrentadas e à participação nas feiras. Para que a associação se mantenha, os filiados pagam taxas em forma de mensalidade ou em porcentagem sobre os produtos vendidos. As(os) artesãs(ãos) que não estão associados se organizam individualmente, decidindo por si os valores de suas peças e as destinações do montante arrecadado.

07 COMENTÁRIOS



Comentários dos detentores/relacionados

“O pessoal resolveu derreter o barro de uma forma diferente. Até então só fazia aquela massa para moldar, né? Depois resolveram derreter e passar na peça, coar, para ver o que que dava. E deu. E deu certo né? Apesar que naquela época só tinha o branco e o vermelho. Não tinha outras cores. E aí elas faziam com a folha do Andu. Elas iam no quintal, pegavam aquela folha do andu, molhavam no barro e colocavam na peça e faziam as folhas no barro. Aquilo era o máximo. E depois descobriram que com a peninha de galinha dava para fazer as pétalas como a gente faz hoje. Mas isso é no decorrer da história, né? De muito tempo” (Maria Do Carmo Barbosa Souza, comunidade de Campo Buriti, Turmalina, 2018).

“É do próprio barro que fazemos as cores, mas é um processo diferente da preparação da modelagem. O Barro para modelar você não pode molhar ele demais para a peça não desfazer, tem que ser mais durinho. O Oleio não, o Oleio você já coloca a água e derrete o barro. Você derrete a ponto de tirar toda a areia do barro. Primeiro você derrete, espera coar, assentar aquela areia no fundo, joga fora, coa de novo, até ficar aquela água colorida e depois a gente ferve. Nós usamos ferver o oleio no fogo até ele dar uma consistência para passar na peça e não decompor a peça. Antigamente a gente conhecia só o vermelho e o branco. Hoje a gente tem mais de dez cores. Porque no dia a dia você acaba descobrindo, você acaba fazendo uma mistura com outra e consegue tons diferentes. Nós temos, o vermelho, o branco, o rosa, o marrom, o alaranjado, o lilás (uma cor muito nobre)” (Maria Do Carmo Barbosa Souza, comunidade de Campo Buriti, Turmalina, 2018).

“Tem alguns barros que dá para fazer no mesmo dia, que são fáceis para derreter e fáceis também para você coar o oleio. Tens uns que você deixa de um dia para o outro, derrete o barro e vai mudando de vasilha por vasilha, vai jogando a areia fora, quando assenta de novo, torna a mudar para outro balde. E deixa até que vire aquela goma: tipo o alto relevo. Fica bem macio, sem areia nenhuma, fica aquele creme. Você dá mais uma coada para não ter o risco de ter areia. Você coa em um pano. Ai leva para ferver. Tem gente que prefere deixar em um pote e deixar ele por si próprio engrossar. Eu prefiro ferver porque anda mais rápido, aí ele deu o ponto de quentura, o oleio está pronto” (Terezinha Lopes dos Santos, comunidade de Campo Buriti, Turmalina, 2018).

“Você tem que achar cores diferentes do barro, onde a gente vai traz um torrãozinho de barro. A gente testa se presta ou não. Não é todo barro que faz oleio. Oleio você tem que fazer o mesmo processo de fazer a peça: socar, peneirar e amassar, aí você devolve ele na água. Se ele não prestar, a terra desce para o fundo da água e a água fica limpinha. Aí você pode jogar fora. Não vira oleio. Para ele virar oleio, ele fica grosso. No caso, esse oleio aqui mesmo, no dia que estou fazendo ele, ele é amarelo, aí ele não sobe a água por cima, ele fica todo amarelo, aí você vai escorrendo, de um balde para o outro. Quando ele está bom, não fica nada no fundo do balde, nada assim, fica aquela gominha que eu mostrei você àquela hora. Aquela gominha você tira para pintar. O outro você coloca na panela de barro, tampa, ai ele engrossa. A terra de formiga mesmo, aonde você achou a terra de formiga você pode pegar que dá oleio. Porque a terra de formiga vem muito fundo, é um barro liguento. Se o barro for solto, ele não dá oleio. Se ele for liguento, ele dá oleio. O barro que nos faz a peça da oleio. Só que é igual eu falei com você: a cor. A cor é feia, é só em uma cor. Então para fazer a pintura a gente tem que sair procurando o barro. Quando chove as vezes é bom da gente achar porque a enxurrada lava o barranco e a gente vê o barro. Esse mesmo que pinta, que fica vermelhinho assim, ele chama tauá, ele fica no barranco, aí você pega e tira. Você está vendo a cor que ele é? Como é lindo? Esse aqui a gente soca e faz, para fazer a pinturinha. Na hora que está pintando ele está amarelinho, quando queima, fica vermelho. Esse roxo é tauá também. Esse dá trabalho de fazer. A gente tem que colocar um pouco de barro preto junto com ele. Esse amarelo não precisa, ele vira. Esse alaranjado você tem que colocar um pouquinho de barro preto (todo barro preto da oleio). E as outras cores, não é toda cor que dá. Essa cor rosa a gente coloca o oleio amarelo e preto (que fica branco), ai você vai fazendo a cor rosa da tonalidade que quiser. Mais claro, mais escuro” (Terezinha Gomes Fernandes Silva, comunidade de Cachoeira do

Fanado, Minas Novas, 2018).

08	SALVAGUARDA
	Necessidades
Instalações	Locais apropriados para produção e armazenamento dos pigmentos.
Instrumentos	Recursos necessários para compra/aproveitamento de instrumentos utilizados na fabricação de cores; fornos adequados para queima.
Matéria-Prima	Facilitação na obtenção da matéria-prima para a confecção dos pigmentos; Experimentos com novas matérias-primas orgânicas passíveis de obter coloração.
Pessoal	Reconhecimento de mestres detentores dos saberes relacionados ao artesanato, em especial, às formas de obtenção de pigmentos; incentivos aos novos produtores.
Formação	Criação de ambientes não formais de ensino para a transmissão dos saberes relacionados às colorações; incentivos a rede de comunicação entre artesãs(ãos) de diferentes localidades e que possuem um saber específico sobre como obter novas tonalidades a partir do barro e outras matérias-primas.

	Ameaças à continuidade da atividade
<p>No que diz respeito ao modo de fazer os pigmentos da arte em barro do Vale do Jequitinhonha, ficou evidente que uma das principais ameaças é a ausência de recursos naturais necessários ao processo. Conforme foi mostrado, todas as colorações são oriundas da natureza, seja barro, minerais, flores e outros. Nesse sentido, não se pode apontar ameaças específicas, a não ser em relação ao barro, que, em alguns casos, é adquirido por meio de intermediários.</p> <p>Por fim, a desvalorização do artesanato por parte das comunidades locais é um dos desafios encontrados pelas(os) artesãs(ãos), já que o reconhecimento da importância de seu trabalho está muitas vezes mais voltado para o público externo. Assim, o apoio e incentivo da população em torno das artesãs(ãos) é escasso, o que gera desestímulo aos produtores e falta de investimentos municipais. Com efeito, a possibilidade de interrupção na transmissão dos saberes que envolvem o artesanato pela falta de incentivo ou interesse também impõe limites a continuidade do modo de fazer os pigmentos, levando em consideração que resulta de um saber específico, complexo e que depende da constante experimentação.</p>	

	Possibilidades de continuidade
<p>A confecção dos pigmentos necessita do território para a sua manutenção, tendo em vista a necessidade do manejo dos recursos necessários, como o barro, os minerais e os vegetais necessários para a confecção dos pigmentos. Além da disponibilidade das matérias-primas para a continuidade, se faz necessário que as gerações mais velhas permaneçam ensinando as novas gerações que queiram trabalhar com o artesanato em barro na região.</p>	
	Elementos associados com necessidade de proteção
<ul style="list-style-type: none"> - Barreiros das comunidades produtoras - Produção dos pigmentos 	
	Indicações de ações de salvaguarda
<ul style="list-style-type: none"> - Incentivar a pesquisa, documentação e difusão sobre o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha com o objetivo de valorizar os conhecimentos referentes a produção de pigmentos, uma vez que a coloração obtida a partir dos recursos da natureza é uma característica própria do artesanato local e constitui parte do processo de criação do ofício de artesã(ão); - Promover oficinas de produção do artesanato em barro dentro das comunidades produtoras - e entre elas - 	



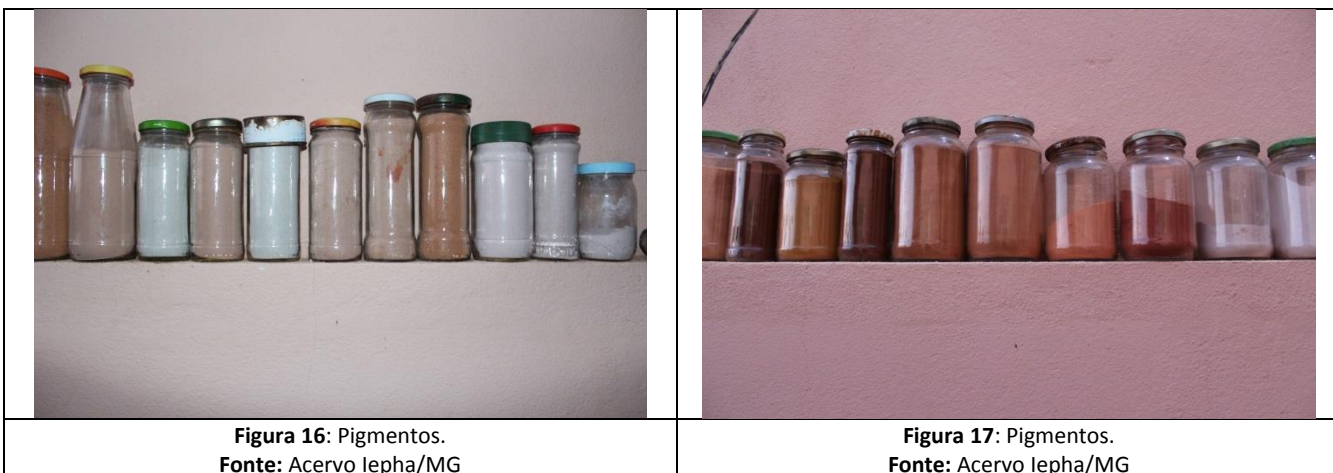
com o objetivo de difundir os saberes relacionados ao modo de fazer os pigmentos;

- Incentivar a participação em projetos e editais que possam contribuir para a participação de artesãs(ões) em feiras e oficinas, objetivando divulgar o trabalho e promover o aprimoramento técnico e a troca de experiências e saberes relativos ao modo de fazer os pigmentos;
- Incentivar os municípios a desenvolverem políticas públicas voltadas para o artesanato local, o que possibilitará mais recursos e incentivos às(aos) artesãs(ões) para que tenham tempo e dedicação para as atividades que envolvem o ofício, como a produção de pigmentos;
- Promover a valorização do ofício de artesão(a);
- Valorizar os(as) mestres detentores de saberes vinculados ao ofício de artesão(a) e a produção dos pigmentos.

09 ELEMENTOS RELACIONADOS		
Bem Cultural	Categoria	COD/ IPAC
Ofício do artesanato	Ofícios	-
Barreiros	Lugares	-
Modos de fazer os pigmentos	Saberes	-
Modos de fazer o forno	Saberes	
Modos de expressão do artesanato em barro	Formas de Expressão	

10 ENTREVISTADOS					
01	Nome	Maria do Carmo Barbosa Souza			
	Data de Nascimento	21/11/1968	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual Sim
	Descrição	Conhecida como Du Carmo, é residente na comunidade Campo Buriti, no município de Turmalina/MG.			
02	Nome	Terezinha Gomes Barbosa			
	Data de Nascimento	-	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual Sim
	Descrição	Conhecida como Terezinha, é residente na comunidade de Cachoeira do Fanado, no município de Minas Novas/MG.			
03	Nome	Terezinha Lopes dos Santos			
	Data de Nascimento	-	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual Sim
	Descrição	Conhecida como Terezinha, é residente na comunidade de Campo Buriti, município de Turmalina/MG.			

11 IMAGENS	
------------	--



12 REFERÊNCIAS

DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. *XXIII Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte, p. 2339- 2351, set. 2014.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. 2. ed. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 2008. 214 p.

FURTADO, Júnia Ferreira. O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 303-321.

INGOLD, Tim. Tres em uno: como dissolver las distinciones entre mente, cuerpo y cultura. In: T. Sánchez – Criado (ed). *Tecnogénesis: la construcción técnica de las ecologias humanas*, Madrid, AIBR, p. 1-34, 2008.

MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de Gênero na Arte do Barro*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

MATTOS, Sônia Missagia. Mãos criadoras de vida: ceramistas do Vale do Jequitinhonha. *Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, p. 187 – 207, jan./jun. 2007.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O Artesão da Memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Editora PUCMINAS, 1996.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão: o Cerrado na história de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 472 p.

SECRETARIA DE ESTADO DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL, POLÍTICA URBANA E GESTÃO METROPOLITANA. *Plano de Desenvolvimento integrado e sustentável do Jequitinhonha e Mucuri: área mineira*. Junho de 2014.

SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p. 22-50.



SILVA, Joaquim Celso Freire. *Política públicas no Vale de Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura política regional*. São Caetano do Sul: Universidade IMES, 2005.

VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida sempre taboa: o artesanato do Vale do Jequitinhonha e a antropologia na perspectiva da extensão universitária*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

Páginas da Internet:

1 ASSOCIAÇÃO DAS (OS) ARTESÃS (ÃOS) DE COQUEIRO CAMPO. Disponível em: <http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_dos_artesaos_de_coqueiro_campo>. Acesso em: 01 out. 2018.

2 ASSOCIAÇÃO DAS (OS) ARTESÃS (ÃOS) DE MINAS NOVAS. Disponível em: <http://artesaosdeminasnovas.com.br/?page_id=9>. Acesso em: 01 out. 2018.

3 ASSOCIAÇÃO DOS LAVRADORES E ARTESÃS (ÃOS) DE CAMPO ALEGRE. Disponível em: <http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_dos_lavradores_e_artesaos_de_campo_alegre>. Acesso em: 01 out. 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA ESTATÍSTICA. IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>. Acesso em: 01 out. 2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/localidades/turmalina-mg>>. Acesso em: 01 out. 2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/localidades/cara%C3%AD-mg>>. Acesso em: 01/10/2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/localidades/santana-do-ara%C3%A7ua%C3%AD-mg>>. Acesso em: 01 out. 2018.

13 DOCUMENTOS ANEXOS	
Fotografias	Figura 1: ArteBarro_Aracuai_AnaBelone_31ago2018 (77) Figura 2: ArteBarro_Aracuai_AnaBelone_31ago2018 (72) Figura 3: ArteBarro_Aracuai_AnaBelone_31ago2018 (75)
Vídeos	-
Áudio	-
Mapas	-
Transcrição	-

14 FICHA TÉCNICA	
Levantamento	Luisa Mesquita Damasceno, Kelly Rabello; Carolina Paulino Alcântara.

Elaboração	Luisa Mesquita Damasceno, Kelly Rabello; Carolina Paulino Alcântara.
Revisão	Mariana Rabêlo de Farias e Erika Caroline Damasceno Costa.
Data da elaboração	27/09/2017 a 28/09/2017



IPAC/MG – PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DE MINAS GERAIS		OFÍCIO
01	IDENTIFICAÇÃO	
Denominação	Ofício de Artesã(ão)	IPAC/MG
Categoria	Saberes	
Âmbito/Tema	Artesanato	



Figura 18: Artesã com barro nas mãos.

Fonte: Acervo Iepha/MG.

DESCRIÇÃO DAS DENOMINAÇÕES

O Ofício de artesã(ão) do artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha concentra-se no papel desempenhado eminentemente por mulheres que desenvolvem peças de artesanato variadas, seguindo o critério de uma tradição local. O barro, principal matéria-prima, é retirado da própria natureza, modelado manualmente com auxílio de ferramentas simples a partir de técnicas tradicionais transmitidas de geração a geração.

Revelando um legado cultural indígena na produção de peças utilitárias em barro para armazenar água e alimentos, no Vale do Jequitinhonha, a tradição foi repassada/apropriadas às/pelas mulheres, conhecidas como paneleiras, que fabricavam produtos empregados no uso doméstico. Atualmente, de acordo com o cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, aplicado entre setembro de 2017 e setembro de 2018, artesã(ão) é o modo mais comum como essas pessoas se auto identificam, correspondendo a cerca de 73% das(os) cadastradas(os). Há também aquelas(es) que se reconhecem enquanto ceramistas, cerca de 15%, enquanto 11% se autodenominam como artistas. De todo modo, são reconhecidos pela população local e admiradores como artistas populares, artistas do barro, e/ ou artesãs e artesãos que utilizam de um saber ancestral para retratar a realidade e as expectativas de uma cultura local.

DESCRIÇÃO DA PERIODICIDADE

O ofício de artesã(ão) está no âmbito familiar, doméstico, nas comunidades e enraizado no cotidiano, de onde a as(os) artesãs(ãos) se inspiram, revelando, a partir da imaginação e das experiências pessoais, os

sentidos do trabalho com o barro.

Através do apoio das políticas públicas implementadas na região, a partir dos anos 1960/1970, como a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha e a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural, por exemplo, o artesanato em barro se tornou uma fonte de renda complementar às atividades nas lavouras, ou mesmo passou a ser o principal meio de subsistência de algumas famílias. Nesse processo, foram se formando vários núcleos familiares onde a produção ininterrupta das peças passou a ser confeccionada por mães, filhas e netas. Em alguns casos, os homens participam como auxiliares de suas esposas, mas em outros, também atuam no ofício.

Atualmente, conforme indica o cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, 58% das artesãs(ãos) afirmam que a cerâmica em barro não é a principal fonte de renda. Dessa forma, a maioria delas(es), cerca de 68%, ainda continua a realizar outras atividades complementares, como o trabalho no campo ou doméstico. Devido a isso, o ofício é compartilhado com a agricultura e é impossível desvinculá-lo da rotina familiar, situação que pode ser determinante na periodicidade do trabalho com o barro.

Sendo assim, devido à complexidade e fatores que envolvem a produção, de acordo com o cadastro *Arte em barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, quanto mais peças feitas mensalmente, menor o número de ceramistas envolvidos: 18% conseguem produzir mais de cinquenta peças ao mês e apenas 8% fabricam mais de cem. A maioria das(os) trabalhadores, cerca de 48%, dedicam o suficiente para produzir mais de 10 peças por mês. O restante das(os) artesãs(ãos), cerca de 22%, afirmaram produzir até 10 peças por mês.

PESSOAS/COMUNIDADES PRATICANTES

O protagonismo feminino na produção do artesanato em barro é evidente no Vale do Jequitinhonha, sendo esta uma realidade que se repete desde as tradições mais antigas. A tradição da arte em barro foi repassada das indígenas às paneleiras, que fabricavam utilitários para o uso no cotidiano doméstico. Identificado como tarefa feminina, ao mesmo tempo em que produziam as suas peças, as mulheres organizavam as atividades de casa, acompanhavam o dia-a-dia dos filhos e preparavam as refeições diárias. Para as artesãs que viam seus maridos, filhos ou pais irem trabalhar nos grandes centros urbanos em busca de melhores salários, a arte do barro era também trabalho e distração.

Por volta da década de 1970, elas foram se profissionalizando e a atividade artesanal se intensificando a partir das associações e redes de fortalecimento criadas entre as comunidades produtoras, contando como apoio público e privado. Com o reconhecimento e valorização deste trabalho, as mulheres conseguiram contribuir para o sustento das casas e puderam receber os seus maridos de volta ao lar. Dessa forma, o ofício se difundiu entre as comunidades que, hoje, apresentam uma diversidade de produção de peças cerâmicas.

A aproximação dos homens com este ofício, por muito tempo, esteve vinculada ao auxílio dado às mulheres com a extração do barro, carregando a lenha, socando o pó ou até mesmo realizando a comercialização das peças. Entretanto, vislumbrando garantir renda, os homens também passaram a produzir peças em cerâmica. No início, foi alvo de muito preconceito, mas, aos poucos, aquele que era considerado o universo feminino, passou a ser adentrado pelo masculino. No entanto, o ofício continua ser eminentemente feminino e é repassado pelas artesãs no convívio doméstico e comunitário. O homem não compete com a mulher e reconhece a singularidade do papel feminino para a transmissão e preservação do ofício.

É interessante considerar que existem mulheres e homens de diversas faixas etárias envolvidas com o trabalho artesanal e que a coletividade é uma marca do cotidiano dessas(es) artesãs(ãos). Assim, muito do que se aprende é através do olhar, da observação do trabalho de outras ceramistas.

Da maioria das(os) artesãs(ãos) que respondeu ao cadastro realizado pelo IEPHA, cerca de 50%, trabalham há mais de 5 anos (em torno de 30% estão na atividade entre 10 e 20 anos; os outros 19%, exercem o ofício



entre 5 e 10 anos). As(os) mais antigas(os), cerca de 6%, trabalham com o artesanato em cerâmica há mais de 60 anos.

Sendo assim, evidentemente, existem pessoas que se notabilizaram no ofício, constituindo como mestres. O que significa dizer que se destacaram através do repasse de conhecimentos fundamentais da sua atividade para novas gerações. Esses indivíduos são peças fundamentais para transmissão do conhecimento e manutenção das tradições na região. Afinal, adotar um ofício significa também entender da necessidade de dar continuidade a sua prática a partir das transferências de saberes. As(os) artesãs(ãos) do Vale reconhecem algumas pessoas como mestre, caso da Maria José Gomes (Zezinha), Ulisses Mendes, Dona Izabel Mendes, Jacinta Francisca Xavier e Maria Lira Marques. Entretanto, cada artesão(ã) elege para si aquele que entende como o seu próprio mestre ou a sua referência. Por isso, a maioria, cerca de 43% dos cadastrados, respondeu que reconhece como mestre pessoas diversas, indicada no cadastro como “outros”. Das(os) que responderam ao questionário, 57% indicaram que aprenderam a moldar o barro com familiares. Isso explica que é no seio familiar, ou entre amigos e pessoas próximas, principalmente, que o saberes que envolvem o ofício são transmitidos e recriados.

No Vale do Jequitinhonha, praticamente todas as comunidades que produzem o artesanato em cerâmica se organizam por meio de associações, conforme indicou o cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, do qual 75% dos artesãos(ãs) são membros de uma organização. Foram identificadas sete associações: Associação dos Artesãos Coqueiro Campo, Associação dos Lavradores e Artesãos de Campo Alegre, Associação dos Artesãos de Minas Novas, Associação dos Artesãos de Santo Antônio de Carai, Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí e Associação dos Artesãos de Araçuaí.

DESCRIÇÃO DA REGIÃO DE OCORRÊNCIA

O Vale do Jequitinhonha está localizado no nordeste do Estado de Minas Gerais e possui limites com a Bacia do Rio Pardo, com o estado da Bahia, a oeste com a Bacia do Rio São Francisco e ao sul com as Bacias dos rios Doce e Mucuri. A mesorregião é subdividida em microrregiões que acompanham a bacia hidrográfica do rio Jequitinhonha, que, dando nome a região, nasce na Serra do Espinhaço, em Serro e Diamantina. O Alto Jequitinhonha corresponde às microrregiões de Diamantina e Capelinha; o Médio Jequitinhonha corresponde às microrregiões de Araçuaí, Pedra Azul e parte da microrregião de Capelinha; e o Baixo Jequitinhonha corresponde à microrregião de Almenara.

O ofício de artesã(ão) do Vale do Jequitinhonha ocorre nas comunidades que são identificadas como produtoras. De acordo com o cadastro *Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha*, 46% das pessoas envolvidas com a atividade pertencem ou vivem na microrregião de Capelinha. Em seguida, concentrando boa parte das artesãs(ãos), está Araçuaí, correspondendo a 26% do cadastro. Nas demais localidades, como em Pedra Azul, Almenara e Diamantina, cada uma recebeu indicação, respectivamente, de 6%, 5% e 4% das(os) cadastradas(os).

Para a elaboração das fichas de inventário e para a composição do Dossiê de Registro, foram visitadas comunidades que mantêm o ofício como prática da vida social e coletiva. Elas concentram-se na região do Alto e Médio Jequitinhonha nos seguintes municípios: Alto Jequitinhonha – Minas Novas (município), Cachoeira do Fanado (comunidade rural de Minas Novas), Campo Buriti (comunidade rural de Turmalina) e Campo Alegre (comunidade rural de Turmalina); Médio Jequitinhonha – Carai (município), Comunidade de Santo Antônio (comunidade rural de Carai), Comunidade de Ribeirão da Capivara (comunidade rural de Carai), Araçuaí (município), Pasmadinho (comunidade rural de Araçuaí), Itinga (município), Pasmado (distrito de Itinga), Itaobim (município) e Santana do Araçuaí (distrito de Ponto dos Volantes).

Cada uma dessas comunidades apresenta características próprias, que marcam as especificidades existentes nas produções de suas peças, como, por exemplo, as tonalidades de cores, a base dos pigmentos (barro, minério e flores), as expressões, entre outros. Todavia, o processo de feitura que envolve o ofício é

basicamente o mesmo, respeitando sempre o uso da natureza como fonte de matéria-prima.

Em relação ao ofício, normalmente, o artesanato é elaborado nessas regiões por artesãs(ãos) de origem étnica indígena e negra, que vivem em comunidades pobres. É comum em toda região do Alto e Médio Jequitinhonha a participação das mulheres, que tradicionalmente moldavam o barro para garantir o sustento de suas famílias produzindo objetos utilitários, como panelas de barro.

A comunidade de Campo Buriti está localizada na zona rural do município de Turmalina, no Alto Jequitinhonha. Muitas famílias que moram na região sobrevivem da agricultura de subsistência e do artesanato. A Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo reúne 39 mulheres que têm o ofício de artesã do barro como principal atividade de renda e de conexão com o mundo em sua volta.

Muitas artesãs que vivem em Campo Buriti aprenderam o ofício com as mulheres de Campo Alegre, comunidade vizinha e também distrito de Turmalina. As duas localidades estão interligadas por laços de famílias e amizades. Isso explica a proximidade estética e do uso técnico. Em Campo Alegre, a maior parte das famílias vivem do artesanato produzido pelas mulheres a partir do saber passado por mães e avós. As artesãs fazem objetos utilitários como vasos, potes e vasilhas de cunho mais tradicional, mas possuem grande produção de bonecas, peças de animais e moringas antropomorfas, herança da estética de origem africana.

A Comunidade de Cachoeiro do Fanado pertence a zona rural do Município de Minas Novas. As famílias que vivem lá trabalham na roça, principalmente nas plantações de milho, feijão, mandioca, laranja, hortaliças, entre outros, e complementam a renda com a produção artesanal. O artesanato em cerâmica local tem como característica a modelagem de rostos típicos, casas e patrimônios históricos conhecidos na região, como as igrejas e sobrados.

A Associação dos Artesãos de Minas Novas (AAMN) foi criada nos anos 2000 com o objetivo de fortalecer e organizar a comercialização em feiras e na loja que a Secretaria de Cultura de Minas Novas mantém no prédio histórico popularmente conhecido como Sobradão. Segundo informações contidas na página na internet da associação, as artesãs que produzem aproximadamente 4000 peças por ano.

Localizado no Médio Jequitinhonha e na Microrregião de Araçuaí, Santana do Araçuaí é um pequeno distrito de Ponto dos Volantes, recente município com emancipação datando em 1995. O povoamento da região foi impulsionado com a construção do trecho da BR-116 que liga o Rio de Janeiro à Bahia, o que fez com que o distrito se tornasse um importante centro comercial ligando o Baixo e o Médio Jequitinhonha. Desde os anos 1970, o ofício de artesã(ão) do artesanato em barro constitui principal atividade e importante fonte de geração de renda para as famílias locais, que passaram a comercializar peças para consumidores externos. Santana de Araçuaí se tornou conhecida pelo ofício, devido principalmente à confecção de bonecas e pelo uso de novos pigmentos na pintura em cerâmica a partir do barro considerado de boa qualidade e com colorações variadas. Isabel Mendes Cunha teve grande influência na produção de objetos decorativos e utilitários quando levou, há cerca de 60 anos, a técnica aprendida com a mãe.

Em Carai vivem 23.586 pessoas, sendo que cerca de 70% moram na zona rural (IBGE, 2018). Localizado próximo a Araçuaí, o município possui grande número de artesãs(ãos) que produzem objetos em cerâmica, com destaque para os grandes mestres Noemisa Batista dos Santos e Ulisses Pereira Chaves, que se destacam pela produção de cerâmicas decorativas que possuem características singulares. O artesão Ulisses Pereira aborda em suas peças a ligação entre o ser humano e os animais, entre os seres animados e inanimados, como se um fosse o prolongamento do outro. Nessas peças se dão a integração de dois ou mais seres compartilhando o mesmo corpo. Nota-se, através da simbologia dessas peças, a forte ligação com a natureza.

Em Itaobim e Itinga, os distritos de Pasmado e Pasmadinho, que, respectivamente, pertencentes aos municípios citados, são localidades separadas apenas pela ponte sobre o córrego de Pasmado. É comum na região a produção de panelas, que são vendidas às margens da rodovia BR 327. Essa tradição confere



identidade às mulheres produtoras, que são denominadas como “paneleiras”.

Por último, em Araçuaí, encontramos um município grande, com 36.706 habitante (IBGE, 2018). As atividades culturais marcam a realidade local, tendo como importante representante na produção artesanal Lira Marques, conhecida nacional e internacionalmente. As técnicas utilizadas por Lira para obter a coloração do barro é repassado aos mais jovens por meio de oficinas, como as realizadas na organização Dedo de gente.

MAPAS

-

02 ORIGENS DOCUMENTADAS OU ATRIBUÍDAS

No território do atual estado de Minas Gerais, pesquisadores verificaram a existência de diversos vestígios ligados ao desenvolvimento milenar da cultura ceramista. Os achados mais antigos foram encontrados no norte mineiro e são identificados como pertencentes aos povos da variedade “A” da Tradição Una, que segue a classificação em tradições levando em consideração os padrões de assentamentos e as diferenças culturais e de técnicas utilizadas para confeccionar artefatos.

Esses povos deram origem às populações indígenas do tronco linguístico Macro-Jê, que mantiveram a tradição de produção de utensílios em cerâmica. As mulheres indígenas trabalhavam o barro que resultava em objetos com formas simples, sem decoração e sem uso da pintura com o barro líquido.

Com o tempo, a produção de utilitários foi apropriada pelos colonos e descendentes de escravos africanos, que passaram a se fixar na região do Vale do Jequitinhonha. A tradição manteve-se na região sendo transformada em ofício das paneleiras, que produziam objetos utilitários usados no ambiente doméstico. O comércio desses produtos garantia trabalho e renda para muitas famílias.

O ofício foi-se modificando com o tempo, especialmente a partir da introdução de políticas públicas na região, como a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, que colaborou na profissionalização do artesanato. A partir dos anos 1970, o ofício se difundiu entre as comunidades que, hoje, apresentam uma diversidade de produção de peças cerâmicas.

Dessa forma, o ofício de artesã(ão) é reconhecido como atividade que confere identidade a população local e gera fonte de renda. Mas, acima de tudo, representa a memória e habilidades adquiridas no convívio doméstico e comunitário, estando enraizado no cotidiano e tendo como grande referência e origem atribuída o legado cultural indígena e negro e o trabalho das primeiras mulheres que fabricavam painéis de barro como forma de sustento.

03 DESCRIÇÃO

Descrição do ofício

O ofício de artesã(ão) do barro corresponde a um conjunto de atividades desenvolvidas por mulheres, e alguns homens, na região do Vale do Jequitinhonha para produção de peças a partir de técnicas e habilidades manuais, no qual transforma-se a matéria-prima bruta, que é o barro, em produto acabado. Constituindo um compromisso da(o) artista consigo mesmo, o ofício, fruto da criação individual e coletiva, transmite valores e tradições que permaneceram entre as pessoas das comunidades envolvidas.

O ofício e a transmissão de suas técnicas ocorrem no ambiente familiar, doméstico, comunitário e está enraizado no cotidiano. Desde criança, as(os) artesãs(ãos) aprendem com a sua família, normalmente com as mães, irmãs e avós, a trabalhar com o barro. As mulheres, enquanto detentoras do saber são, portanto, as principais responsáveis pela reiteração e transmissão da habilidade e do conhecimento requerido por esse ofício e forma de expressão.

A atividade artesanal também é uma experiência em que todos os membros da família são envolvidos, seja em alguma etapa do processo, pois ocorre dentro de casa. Sendo assim, o ofício, estando inserido na dinâmica da vida social e familiar, reflete o modo de ser e viver nas comunidades. Ao mesmo tempo, o cotidiano inspira a(o) artesã(ão), que faz da sua experiência pessoal e social o sentido principal do seu trabalho com o barro.

O ofício contribuiu para a permanência da prática na região do Vale do Jequitinhonha, ao longo do tempo, pois as artesãs mantiveram a atividade viva nas comunidades produtoras por meio da valorização do seu saber, que era/é transmitido de geração a geração. Ao se organizarem em associações, colaboraram na extensão da atividade, garantindo maior dedicação a este trabalho e possibilitando a divulgação do artesanato local, o que gerou renda para muitas famílias.

Envolvendo pessoas de baixa escolaridade e renda, o ofício constitui atividade importante, mas não exclusiva das(os) artesãs(ãos), uma vez que o artesanato não é a principal fonte de sustento e trabalho na lavoura e doméstico constituem atividades complementares. Isso interfere no trabalho artesanal e determina a periodicidade na produção, conforme foi dito.

Como o ofício exige experimentação e prática que envolve, a todo o momento, a criatividade e aprimoramento, as(os) artesãs(ãos) dedicam parte do seu tempo na experimentação, possibilitando novas descobertas de cores e formas de lidar com o barro. Por isso, ofício está sendo constantemente recriado a partir de um saber que é tradicional.

Algumas pessoas, tidas como mestres do ofício pelas populações do Vale do Jequitinhonha se destacam exatamente por esse processo de transformação dos conhecimentos sobre a técnica artesanal do trabalho com o barro.

Identities construídas em torno do ofício

O ofício de arteção representa uma prática que transmite informações e memórias, que são compartilhadas com a coletividade. É meio de vida, de sobrevivência financeira, mas também, e principalmente, de referência identitária, configurando o modo de ser e de viver na região. Isto é, constitui um trabalho manual que revela saberes tradicionais locais, representações culturais, comportamentos, formas de estabelecer relações com o meio em que vive e com as pessoas que estão em sua volta. O resultado final é fruto do domínio de técnicas aliado à criatividade e habilidade manual que possibilitaram transformar a matéria-prima em objeto de valor cultural, possuindo importância simbólica e identitária.

Dessa forma, as(os) artesãs(ãos) do Vale do Jequitinhonha, no momento de criação, acionam as memórias da infância e do seu primeiro contato com a argila. Trazem à tona os laços de afetividade ao lembrarem-se das mães, irmãs ou pessoas próximas que moldavam com as mãos os objetos que seriam usados em casa ou vendidos nas ruas, feiras ou associações. Sendo assim, o ofício com o barro processa as recordações que vêm do olhar e do toque, mas também do olfato. O momento da queima, que também era(é) realizado em casa e no mesmo forno onde se assavam os biscoitos, se faz presente na lembrança da(o) artesã(ão). Diante de tudo isso, a(o) artesã(ão) evoca o seu cotidiano da vida doméstica, dos caminhos de terra entre as comunidades, das casas de barro e das flores que enfeitam no momento da criação.

A todo o momento, criam-se laços com a produção. Pois, ao mesmo tempo em que as peças em cerâmicas são frutos do seu trabalho, também podem ser identificadas como propulsores dele. Isto é, fazer peças de barro motiva o viver e o fazer constantemente. Por isso, muitas(os) artesãs(ãos) se identificam com o ofício, autodenominando como artesã ou ceramista, mas também há aquelas(es) que afirmam ser artistas. De toda forma, o ofício cria a identidade relacionada à esfera do criar.

Fica evidente que o barro não constitui matéria-prima apenas para o objeto cerâmico. Ele se faz presente nos



artefatos produzidos, nos fornos e até mesmo nas moradias, que são feitas e adornadas com o barro. Esse Vale de argila, cotidianamente vivo, traz à memória dos moradores as tradições e os conhecimentos passados de geração a geração, revelando cenas do cotidiano, saberes, imaginários e crenças.

Significados simbólicos

O ofício de artesão(ã) começa a ser desenvolvido ainda na infância, pois está diretamente envolvido com o cotidiano das comunidades nas quais a produção do artesanato em barro se difunde. Brincando de fazer bolinhas, cavalinhos, bonecas, entre outras, as crianças acompanham desde cedo o fazer diário de peças em barro produzidas por seus familiares. No decorrer de seu crescimento, desenvolvem suas aptidões atribuindo personalidade em suas produções, de acordo com o seu imaginário e suas inspirações.

Assim, em primeiro lugar, o ofício da(o) artesã(ão) reflete uma forte ligação com a sua ancestralidade. A(o) artista busca em suas raízes a referência para a sua criação, reproduzindo, a partir de então, os formatos de sua própria arte. Porém, estas novas criações buscam seguir uma tradição daquilo que caracteriza o artesanato local, a qual as(os) próprias(os) produtoras(es) julgam ser a feitura de peças totalmente desenvolvidas a partir de elementos da natureza: o barro, os minérios e as flores. Além disso, os significados dos produtos resultantes deste ofício são associados ao reflexo da realidade vivida pela população do Vale do Jequitinhonha, seja retratando o dia-a-dia na localidade ou as expectativas e desejos fomentados neste meio. São, também, fruto da imaginação dos(as) artesãos(ãs), de seus sonhos e visões.

Sendo assim, as pessoas envolvidas no fazer entendem que a produção de peças manuais, no qual transformam a matéria-prima bruta, que é o barro, em produto acabado, constitui um compromisso consigo mesmo e é fruto da criação individual. Elegendo ou encontrando um modelo que a(o) satisfaz, a(o) artesã(ão) inicia um processo de produção, tendo como referência uma matriz original, e obedecendo a um padrão de trabalho, que constitui a afirmação de sua capacidade de expressão.

Nesse sentido, as(os) ceramistas, compreendidas(os) também como artistas populares, materializam suas experiências do viver e ser. No seu ofício, elas(es) tentam impor limites ao barro, mas ele reage penetrando nas mãos e no sentir da(o) artesã(ão). A consciência do seu trabalho está nas mãos e no corpo que refletem a vontade da(o) criadora(criador). Por fim, no final do processo de fabricação e criação, os objetos podem ser vistos e tocados por todos, completando a experiência que envolve o ofício: do processo de criação a objeto acabado, sempre se tem a experiência do toque entre o corpo e o barro.

Os objetos artesanais são, portanto, símbolos e documentos que revelam as experiências do ofício, que envolvem não só a(o) artesã(ão), mas toda a coletividade, que também participa da dinâmica social que cerca a atividade. Antes de tudo, as técnicas e formas de expressão e representação que envolvem o ofício são frutos de uma construção coletiva de saberes desenvolvidos nas comunidades.

Significados socioeconômicos

O ofício de artesã(ão) sempre esteve associado à economia doméstica das famílias produtoras, como alternativa de renda. Eminentemente feminina, o ofício era/é repassado às mulheres mais novas, que entram/entram no processo de produção quase ininterrupto de peças. A atividade está enraizada no cotidiano a partir da sua inserção no ambiente familiar, doméstico e comunitário, constituindo modo de ser e viver.

A principal fonte de renda das pessoas envolvidas no ofício advém do artesanato e da lavoura, pois a maioria delas, além de ser artesã, é lavradora. As atividades se complementam para o sustento das famílias, ainda que para muitas o artesanato não seja a principal fonte de renda. De acordo com o cadastro “Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha”, em que 139 artesão(as) do Vale do Jequitinhonha se cadastraram, 58% responderam que o artesanato não constitui sua principal fonte de renda e 68% responderam que

possuem outra ocupação principal.

Como apontado pelos dados quantitativos provenientes do cadastro, os espaços com maior saída para a comercialização das peças das(os) artesãs(ãos) são as feiras e as próprias associações. É interessante perceber que as associações locais atuam como mediadora entre as(os) produtoras(es) e as políticas públicas, muitas vezes conseguindo que participem de feiras locais, regionais e nacionais.

Existe uma tendência na produção artesanal e sua comercialização que é coletiva, seja a partir das raízes da cultura tradicional popular, seja pela necessidade de melhor organização grupal, que contribui para o fortalecimento da atividade na comunidade produtora. Isso possibilita que o trabalho produzido possa circular em feiras e eventos, garantindo melhor remuneração e valorização simbólico e comercial de cada peça artesanal.

Desde muito tempo, os produtos artesanais vêm beneficiando não só os artistas do barro, mas os atravessadores que vendem, nos grandes centros urbanos e a preços altos, as peças elaboradas por essas comunidades.

Em relação ao valor simbólico, o trabalho manual, refletindo no cotidiano e dando identidade própria às peças produzidas, colabora para a manutenção e fortalecimento da memória e tradição da comunidade. Nesse sentido, os significados socioeconômicos advindos do ofício de artesã(ão) do barro pode ser transferido às comunidades que pertencem. É o caso de Campo Buriti e Campo Alegre, por exemplo, que desenvolveram um turismo de base comunitária com foco na divulgação do artesanato local. As pessoas que desejam vivenciar de perto como funciona o trabalho das artesãs(ãos) se hospedam na casa das famílias produtoras.

Transformações

Os(as) artesãos(ãs) mais antigos relatam que, inicialmente, produziam peças utilitárias para suprir as necessidades diárias, a exemplo das panelas, potes e moringas, que eram feitas por seus pais e avós. Dizem ainda que buscaram seguir os ensinamentos que vieram de seus ancestrais, mas começaram a inovar criando peças com funções decorativas. Instituições públicas, como a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, instituída em 1964, deram impulsos a este tipo de produção, motivado substancialmente pela demanda de comercialização.

Consequentemente, diante desse processo, o ofício de artesã(ão) foi-se transformando, deixando de ser apenas tarefa vinculada ao âmbito doméstico e familiar para ser profissão. Nesse sentido, apesar de ainda continuar a ser atividade eminentemente feminina, passou a incorporar homens, que também viram na atividade artesanal possibilidade de renda.

Ainda que tenham ocorrido tais modificações, o ofício permanece sendo próprio da dinâmica da vida social no Vale do Jequitinhonha e é responsável por materializar as experiências do viver e ser da(o) artesã(ão) em objetos que podem ser vistos e tocados por todos.

04 FORMAS DE TRANSMISSÃO

Transmissão

A atividade de “dar vida” ao barro através das mãos segue ensinamentos ancestrais. Boa parte das pessoas aprende o ofício ainda criança, vendo de perto as adultas trabalharem. Dessa forma, a partir da observação, envolvimento e dedicação, o aprendizado se inicia ainda na infância com a brincadeira. Nesse sentido, o processo de transmissão se dá através da prática, de modo informal no cotidiano familiar e comunitário, baseada na observação sistemática do aprendiz. Ulisses Mendes destaca que tudo isso se dá, portanto, por meio de “um sistema de brincar”, que envolve a experiência pessoal e imaginação, dando sentidos ao



trabalho com o barro.

As(os) artesãs(ãos) são detentoras do saber e responsáveis pela reiteração e transmissão da habilidade e do conhecimento requeridos por esse ofício e forma de expressão. A prática, que envolve criação e aprimoramento, é transmitida, tradicionalmente, de mãe para filha, de avó para neta, de tia para sobrinha ou pela irmã mais velha. Também é muito comum que a aprendizagem se dê de sogra para nora, aproximando as relações entre as famílias. Dessa forma, é basicamente um conhecimento familiar e comunitário.

Existe uma quantidade significativa de pessoas ligadas à atividade da arte em barro e muitas delas, mesmo que não tenham seus nomes difundidos na comunidade onde vivem, repassam o seu saber em seu seio familiar ou àqueles mais próximos. Isso faz com que o ofício de artesã(ão) do barro seja continuamente repassado entre as gerações, o que traz a marca de uma tradição ancestral a este trabalho.

Como o ofício contribui para a permanência do saber e do fazer na região, revelando técnicas, habilidades, memórias, formas de expressão e identificação, ele também se expandiu, sendo replicado por meio de oficinas ministradas pelas(os) ceramistas de referência nas comunidades. Essas oficinas acontecem através de projetos governamentais, pelo apoio das associações, ou mesmo de forma espontânea quando uma/um artesã(ão) é solicitada(o) pelos interessados e se encontra disponível para a oferta. O resultado é a formação de novas(os) artesãs(ãos) crianças, jovens e adultos.

Formas e possibilidades de continuidade

O ofício de artesã(ão) é ensinado através da oralidade a partir da transmissão dos conhecimentos das(os) mais antigas(os) às(aos) mais novas(os) na atividade. São informados sobre os tipos de barro a serem utilizados para os diferentes processos (modelagem, pigmentos, fornos, etc.), o período mais adequado para a retirada dessa matéria-prima, o melhor modo de se fazer a queima e assim por diante. A prática (inicialmente orientada pela pessoa de referência no saber) aliada à observação, ao envolvimento e à dedicação do aprendiz contribuem para que esse saber seja repassado. Por isso, a continuidade deste ofício se mantém a partir da disponibilidade e interesse dos mestres em compartilharem seus conhecimentos e, por outro lado, pelo recorrente interesse de pessoas que queiram se capacitar nesta técnica.

Transformações

A transmissão deste saber transcorria nos meios familiares, geralmente com os ensinamentos do trabalho em barro sendo repassados das mães para as filhas, ainda quando crianças. Os homens também estavam habituados a brincar com o barro desde a infância, mas logo que a adolescência chegava já eram encaminhados a outros tipos de serviços entendidos nas comunidades do Vale do Jequitinhonha como mais apropriados ao gênero masculino.

Desde a década de 1970, o artesanato em barro desta região passou a ser mais valorizado e reconhecido a partir de ações implementadas pela Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, o que gerou a criação de oficinas e cursos para a capacitação de novos(as) ceramistas. Estas aulas ocorriam basicamente de duas formas: através de um mestre local que repassava os modos de se fazer específicos daquela comunidade, ou a partir de professores oriundos dos grandes pólos urbanos que buscavam ensinar técnicas de aperfeiçoamento no feitiço das peças.

Estas mudanças trouxeram reflexos tanto nos produtos elaborados pelos artesãos(as), quanto na inserção de homens neste novo mercado profissional. Além disso, foi fomentada a comercialização e divulgação da arte em barro do Vale do Jequitinhonha. Entretanto, a transmissão dentro do seio familiar nunca deixou de ocorrer e segue sendo a principal forma de manutenção deste conhecimento.

05 FORMAS DE ORGANIZAÇÃO									
TIPO	Comitê	Instituição	Irmandades/ Confrarias	Associação	x	Outros			
Descrição	<p>Há uma quantidade significativa de artesãos(ãs) organizados em associações em suas comunidades. Segundo dados do cadastro <i>Arte em Barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha</i>, 75% disseram ser vinculadas a associações.</p> <p>As associações dos artesãos apresentam dinâmicas variadas a depender da localidade em que atuam. Existem as que se fundiram com as associações dos lavradores, outras que são autônomas. Algumas dispõem de construções bem estruturadas, outras funcionam em pequenos galpões. Podemos encontrar organizações que apresentam uma média de quarenta artesãos(ãs), mas também em torno de apenas quinze, entre outras variantes. Um aspecto comum entre a maioria é o fato de terem se tornado veículos para a difusão da produção local e um estímulo para que muitas pessoas possam se dedicar ao ofício do artesanato em barro. Esses espaços de ações coletivas atuam como mediadoras entre o produtor e as políticas públicas, inscrevendo em editais a fim de obter apoio para a participação em feiras regionais e nacionais. Esse auxílio é geralmente oferecido pelas prefeituras municipais, órgãos estaduais ou federais. Além da exposição em feiras, cada associação dispõe de uma loja destinada à comercialização das peças, sendo procurada na maioria das vezes por turistas interessados na produção local. Em alguns casos, a filiação à associação contribui também para a aquisição do barro, que pode ser doado ou vendido a preços menores pelos proprietários do terreno onde se encontra o barreiro.</p>								
Organizadores e Financiadores									
Descrição	<p>As associações são organizadas por uma diretoria, cujas eleições variam em torno de dois ou quatro anos. Geralmente seus membros se reúnem mensalmente e colocam em pauta as maiores necessidades enfrentadas pelo grupo e se organizam para as vendas nas lojas e nas feiras. Para que a associação se mantenha, os filiados pagam taxas em forma de mensalidade ou em porcentagem sobre os produtos vendidos. Aqueles(as) artesãos(ãs) que não estão associados se organizam individualmente, decidindo por si sobre os valores de suas peças e sobre as destinações do montante arrecadado. Entretanto, há aqueles que são condicionados por intermediários que revendem as suas peças em um valor consideravelmente superior ao que foi cobrado pelo(a) artesão(ã).</p>								
Integração	Comunidade	x	Intercomunitária	Oficial	Outras				
06 COMENTÁRIOS									
Comentários dos detentores /relacionados									



“A beleza da arte tá nessas coisas aí. É que cada um é diferente do outro. Cada um, é uma pessoa. Uns é mais curioso, outros é menos curioso, outros, é assim. Já pensou se o artesanato no Vale fosse todo igual? Eu trabalhar igual o pessoal de Carai, eu trabalhar igual o lá de Minas Novas. Seria uma monotonia. Tudo igual. Então, cada um tem dentro do seu coração, da cabeça, a ideia, tudo, pra poder ajudar ter estas diferenças. Mesmo as pessoas, nós não somos iguais. Uns preto, uns branco, uns moreno, cabelo cacheado, cabelo liso, cabelo cachiadinho ali, e assim por diante. Até mesmo naquilo que a gente faz. Essa diversidade é que é bonita e principalmente na arte” (Maria Lira Marques, artesã de Araçuaí, 2018).

“É uma arte tradicional, mas cada um tem a sua linha, cada um, você olha e tem aquela diferença: aquela peça é da mãe, da filha, da vó, sabe. Então cada um tem o seu, é uma técnica tradicional, mas cada um tem a sua característica própria” (Andreia Pereira, artesã de Itaobim, 2018).

“É uma coisa emocionante assim de falar, porque, é uma coisa que gente, se um dia eu não conseguir trabalhar isso vai tirar um pedaço de mim” (Andreia Pereira, artesã de Itaobim, 2018).

“A nossa identidade é uma característica daqui. Todo mundo que trabalha com arte faz diferente, porque retratam o dia a dia que vivem, o jeito de viver, a família que tem, os costumes de sua comunidade. Então você traz isso em suas peças e cada um tem uma história diferente” (Maria José Gomes, artesã de Campo Buriti, 2018).

“Eu acho que você não consegue abandonar de um dia para o outro. A gente traz essa coisa no DNA da vida da gente” (Maria José Gomes, artesã de Campo Buriti, 2018).

“As histórias que ela [Dona Izabel] conta, quando era criança, que a mãe fazia utilitários pra vender e aí ela começou. Pagava um pouquinho de barro pra poder fazer bonecas pra brincar, coisa de criança. Acho que isso começou tão inocente, tão simples, tão singelo e acaba se transformando numa profissão, que foi o caso dela. Ela começou como criança, como quem não quer nada, de estar fazendo um brinquedo, um sonho, que ela queria uma boneca, uma noiva, então ela criava isso, através do barro” (Andreia Pereira, artesã de Itaobim, 2018).

“Eu queria mudar o Vale do Jequitinhonha. (...) Eu achei que na argila, o meu recado era maior e não tinha ninguém que fizesse, no Vale do Jequitinhonha, uma crítica social igual a minha, na argila. Era um terreiro que eu ganhava muito amplo, pra mim dar os meus recados. Eu não queria ser famoso, ser idolatrado, não. Eu queria ser uma pessoa que ajudasse, eu queria fazer algo pelo Vale do Jequitinhonha” (Ulisses Mendes, artesão de Itinga, 2018).

“O barro da profundidade tem a idade do planeta, quando o planeta começou a ser explorado. Ou então quando o mar afastou da região. Que tem isso também, você tem que ver qual região que o mar já alagou. O artista tem que entender isso, o artista tem que entender até dessa parte aí, tem que concentrar, desenvolver e virar um autodoutor da natureza. Nós temos que entender a natureza. Nós viramos biólogo, um antropólogo, sei lá o quê que a gente vira, a gente tem que entender tudo. Entender do minério, entender como que a argila é feita, de onde veio” (Ulisses Mendes, artesão de Itinga, 2018).

“Parece que nós viemos pra isso. É uma coisa impressionante. Você pensa que eu faço porque eu gosto? Não. Parece que eu sou controlado pra isso” (Ulisses Mendes, artesão de Itinga, 2018).

“E aí, parece que reviveu tudo aquilo de criança. Porque na verdade, parece que o artesanato tá no sangue. Eu acho que não tem nem como a gente, não tem nem como explicar de onde veio. Porque tá no sangue. Minhas tias faziam, minha família quase toda assim, do lado da minha mãe fazia” (Maria do Carmo Barbosa, artesã de Campo Buriti, 2018).

“O artesão é muito curioso. Às vezes ele não espera alguém passar pra ele alguma coisa, ele mesmo vai descobrir. Inclusive as cores de barro, por exemplo, onde a gente vai a gente tem um olhar, que a gente capta longe aquilo que pode ser uma cor diferente. Então, eu acho que o artesão, todos são curioso” (Maria do Carmo Barbosa, artesã de Campo Buriti, 2018).

07 SALVAGUARDA	
Necessidades	
Instalações	Espaços físicos mais bem estruturados para a produção do artesanato em barro, fator que é determinante para a ocorrência, manutenção e incentivo ao ofício de artesã(ão); Locais adequados para divulgação e venda dos produtos feitos pelas artesãs(ãos), como forma de valorização da atividade que evoca identidade e possibilita renda.
Instrumentos	Embalagens adequadas para o armazenamento e transporte das peças produzidas.
Matéria-Prima	Facilitação na obtenção do barro, matéria-prima essencial para o ocorrência do ofício.
Pessoal	Valorizar os mestres detentores de saberes relativos ao artesanato em barro e de seus produtos.
Formação	Criação de ambientes não formais de ensino para a transmissão dos saberes; Promover intercâmbios entre artesãos e artesãs, no sentido de possibilitar a troca de saberes e de experiências. Para estes encontros, incentivar que falem mais sobre os seus modos de produção e que apresentem entre si as diversidades de matéria-prima existentes na localidade onde vivem.

Ameaças à continuidade da atividade	
<p>Para dar continuidade ao ofício de artesã(ão) do Vale do Jequitinhonha é necessário se atentar para os locais de trabalho e armazenamento das peças, uma vez que apresentam condições desfavoráveis à confortabilidade da(o) artesã(ão), podendo causar lesões pela má postura corporal, e de não estarem adequados para o condicionamento e para a produção das peças em época de chuva.</p> <p>Outra dificuldade é o transporte das peças para as feiras ou para o encaminhamento de encomendas. No caso das feiras, nem todas as comunidades recebem auxílio com o transporte, ou, quando recebem, o apoio é destinado apenas ao deslocamento dos objetos e não aos seus produtores. No caso das encomendas, há ainda a dificuldade quanto ao armazenamento em embalagens adequadas para os longos trajetos percorridos, de forma que muitas peças se quebram havendo grande prejuízo ao(a) artesão(a).</p> <p>A própria obtenção da principal matéria-prima é uma ameaça à continuidade do ofício, já que em muitas comunidades consegue-se o barro apenas comprando uma quantidade específica nas mãos do proprietário do terreno onde se situa o barreiro. São vários os problemas, como o alto preço cobrado, a dificuldade de acesso</p>	



e a própria constituição natural do barreiro, que, ao longo dos anos, vai perdendo a porção a ser desfrutada para o artesanato.

A transmissão do saber também é uma demanda que deve ser estimulada para que novas gerações possam dar continuidade ao ofício. A desvalorização do artesanato por parte das comunidades locais é um dos desafios encontrados pelos(as) artesãos(as), já que o reconhecimento da importância de seu trabalho está muitas vezes mais voltado para o público externo. Assim, o apoio e incentivo da população em torno dos artesãos(ões) é escasso, o que gera desestímulo aos produtores e falta de investimentos municipais.

Nesse sentido, a comunidade de Baixa Quente (Araçuaí), por exemplo, retrata as consequências da falta de investimentos e valorização do ofício de artesã(ão). A Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí dispõe em seus arquivos de mais de 40 fichas de cadastros de ceramistas que viviam nesta comunidade e que, entre as décadas de 1970/1980, estavam em um período de alta produtividade do artesanato em barro. No entanto, a atividade entrou em declínio, na medida em que as(os) artesãs(ões) se tornaram mais idosas(os) e não tiveram condições de dar continuidade à profissão, o que trouxe como consequência a escassez de produção nessa localidade. Portanto, tomando este caso como referência, é possível identificar que o ofício de artesã(ão) do barro sofre ameaças e que a sua continuidade depende de estímulos para que seja repassado às gerações futuras.

Possibilidades de continuidade	O ofício de artesã(ão) do barro no Vale do Jequitinhonha não apresenta risco de continuidade, se levarmos em consideração que constitui como atividade principal em muitas das comunidades produtoras, estando presente na vida de boa parte das pessoas desde a infância. Os saberes relativos à atividade são transmitidos continuamente de geração a geração, mantendo como atividade de sustento de muitas famílias. Entretanto, casos como a comunidade de Baixa Quente evidenciam a necessidade de se pensar estratégias que garantam a continuidade do ofício a partir da valorização e incentivando o interesse de novas pessoas.
Atividades associadas com necessidade de proteção	Modo de fazer o artesanato em barro.
Indicações de ações de salvaguarda	<ul style="list-style-type: none"> - Incentivar a pesquisa, documentação e difusão do ofício de artesão(ã); - Promover oficinas de produção do artesanato em barro dentro das comunidades produtoras - e entre elas; - Incentivar a participação em projetos e editais que possam contribuir para a obtenção de transportes e recursos para melhorias nas estruturas físicas usadas pelos artesãos(ãs); - Incentivar os municípios a desenvolverem políticas públicas voltadas para o artesanato local; - Promover a valorização do ofício de artesão(ã); - Valorizar os mestres detentores de saberes vinculados ao ofício de artesão(ã).

08	ELEMENTOS RELACIONADOS		
Bem Cultural	Tipologia	Categoria	COD./IPAC
Modos de fazer o artesanato em barro no Vale do Jequitinhonha	Técnica Artesanal	Saberes	
Modos de fazer os pigmentos no Vale do Jequitinhonha	Técnica Artesanal	Saberes	
Modo de fazer o forno no Vale do Jequitinhonha	Técnica Artesanal	Saberes	

09 ENTREVISTADOS						
01	Nome	Maria do Carmo Barbosa Souza				
	Data de Nascimento	21/11/1968	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual	Sim
	Descrição	Du Carmo				
02	Nome	Andreia Pereira de Andrade				
	Data de Nascimento	07/03/1981	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual	Sim
	Descrição	Andreia				
03	Nome	Maria Lira Marques				
	Data de Nascimento	13/01/1946	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual	Sim
	Descrição	Lira				
04	Nome	Maria Madalena Mendes Braga				
	Data de Nascimento		Gênero	F	Registro Sonoro/Visual	Sim
	Descrição	Maria				
05	Nome	Glória Maria Andrade				
	Data de Nascimento		Gênero	F	Registro Sonoro/Visual	Sim
	Descrição	Glória				
06	Nome	Margarida Pereira Silva				
	Data de Nascimento	23/01/1966	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual	Sim
	Descrição	Margarida				
07	Nome	Ulisses Mendes				
	Data de Nascimento	11/02/1955	Gênero	M	Registro Sonoro/Visual	Sim
	Descrição	Ulisses de Itinga				
08	Nome	Maria José Gomes da Silva				
	Data de Nascimento	14/06/1968	Gênero	F	Registro Sonoro/Visual	Sim


10 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA	
	
<p>Figura 19: Produção de uma peça. Fonte: Iepha/MG</p>	<p>Figura 20: Anisia finalizando uma boneca Fonte: Iepha/MG</p>





Figura 21: Maria do Carmo pintando os cabelos de uma boneca.
Fonte: Iepha/MG



Figura 22: Artesã amassando a argila.
Fonte: Iepha/MG

11 REFERÊNCIAS

DALGLISH, Geralda. Tradição e Identidade Cultural na Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha. *XXIII Encontro da ANPAP – Ecosystemas Artísticos*. Belo Horizonte, p. 2339- 2351, set. 2014.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. 2. ed. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 2008. 214 p.

FURTADO, Júnia Ferreira. O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (orgs.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 303-321.

MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de Gênero na Arte do Barro*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

MATTOS, Sônia Missagia. Mãos criadoras de vida: ceramistas do Vale do Jequitinhonha. *Habitus*. Goiânia, v. 5, n.1, p. 187-207, jan./jun. 2007.

MATTOS, Sônia Missagia. Para D. Izabel Mendes da Cunha. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 44-57, jan./abr. 2016.

OLIVEIRA, Vilmar (org.). *Catálogo do Artesanato do Vale do Jequitinhonha - Descendo o Rio: Os caminhos da cerâmica no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte. 2007.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O Artesão da Memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Editora PUCMINAS, 1996.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão: o Cerrado na história de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 472 p.

SECRETARIA DE ESTADO DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL, POLÍTICA URBANA E GESTÃO METROPOLITANA. *Plano de Desenvolvimento integrado e sustentável do Jequitinhonha e Mucuri: área mineira*. Junho de 2014.

SERVILHA, Matheus de Moraes. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel [org.]. *Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento*. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p. 22-50.

SILVA, Joaquim Celso Freire. *Política públicas no Vale de Jequitinhonha: a difícil construção da nova cultura política regional*. São Caetano do Sul: Universidade IMES, 2005.

Páginas da Internet:

ASSOCIAÇÃO DAS (OS) ARTESÃS (ÃOS) DE COQUEIRO CAMPO. Disponível em: <http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_dos_artesaos_de_coqueiro_campo>. Acesso em: 01 out. 2018.

ASSOCIAÇÃO DAS (OS) ARTESÃS (ÃOS) DE MINAS NOVAS. Disponível em: <http://artesaosdeminasnovas.com.br/?page_id=9>. Acesso em: 01 out. 2018.

ASSOCIAÇÃO DOS LAVRADORES E ARTESÃS (ÃOS) DE CAMPO ALEGRE. Disponível em: <http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_dos_lavradores_e_artesaos_de_campo_alegre>. Acesso em: 01 out. 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA ESTATÍSTICA. IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>. Acesso em: 01 out. 2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/turmalina-mg>>. Acesso em: 01 out. 2018.

MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/cara%C3%AD-mg>>. Acesso em: 01/10/2018.


MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/localidades/santana-do-ara%C3%A7ua%C3%AD-mg>>. Acesso em: 01 out. 2018.

12 DOCUMENTOS ANEXOS	
Fotografias	Figura 1: ArteBarro_Turmalina_CampoBuriti_VOliveira_20ago18 (99) Figura 2: ArteBarro_Itinga_UlissesMendes_VOliveira_30ago18 (43) Figura 3: ArteBarro_Turmalina_Anizia_VOliveira_15ago18 (1) Figura 4: ArteBarro_Turmalina_MariaCarmo_VOliveira_21ago18 (6) Figura 5: ArteBarro_Turmalina_CampoBuriti_VOliveira_20ago18 (89)
Vídeos	-
Áudios	-
Mapas	-
Transcrições	-

13 FICHA TÉCNICA	
Levantamento	Carolina Paulino Alcântara, Kelly Rabello, Luisa Mesquita.
Elaboração	Carolina Paulino Alcântara, Kelly Rabello, Luisa Mesquita.
Revisão	Mariana Rabêlo de Farias, Erika Caroline Damasceno Costa.
Data da elaboração	21/09/2018





PATRIMONIO IMATERIAL DE MINAS GERAIS			MODOS DE FAZER – OFÍCIOS			
IDENTIFICAÇÃO	ARTESANATO EM BARRO					
Dados de localização Comunidades de Coqueiro Campo e Campo Buriti						
GPS		Cód. Ref.		IPAC/MG		
Município/s	Minas Novas/Turmalina	Endereço	Pc Igreja - Campo Buriti - MG, 39660-000			
Imagem de Identificação: Luis Molinari						
						
Âmbito/Tema	OFÍCIOS/MODOS DE FAZER	DATAS				
Tipologia da Atividade	Cerâmica	Anual	Periódica	Mensal	Contínua	Cada X anos
Denominação	Cerâmica do Jequitinhonha				X	
Outras denominações	Artesanato em Barro	Descrição da Periodicidade				
		As artesãs fazem as peças ao longo de todo o ano, nos intervalos de tempo livres dos afazeres doméstico.				
Origens documentadas ou atribuídas	<p>Acredita-se que esse artesanato local teve sua origem na confecção de cerâmicas funcionais, feitas para armazenar, cozinhar e servir alimentos. Os artesãos, frequentemente, reportam esse saber aos antepassados indígenas e africanos – a região era habitada por tribos de botocudos, maxacali e pataxós, e, com a exploração de ouro e pedras preciosas na região, foi grande o número de escravos lá instalados.</p> <p>A abundância e variedade de argila apropriada para a confecção de cerâmica no Vale é, também, um fator determinante para o desenvolvimento dessa arte de barro.</p>					



DESCRIÇÃO	
EXTENSÃO DA ATIVIDADE NA REGIÃO	Atividade recorrente em toda a região do Vale do Jequitinhonha.
PROCEDIMENTOS TÉCNICOS BÁSICOS	<p>O barro é retirado de uma reserva adquirida pela comunidade. Os torrões são armazenados e, posteriormente, triturados. O barro é peneirado e só então é acrescida água até chegar ao ponto de modelar. Parte do barro é colocado em sacos plásticos para conservar a umidade, acondicionado para ser trabalhado posteriormente. As peças são feitas diretamente no barro, com auxílio de instrumentos como taquaras e pedaços de madeira, ou usa-se um molde anterior. Depois de prontas, as peças são deixadas em repouso para que o barro seque e fique firmes. As peças recebem então um revestimento, que as artesãs chamam “oleio”. O “oleio” é um tipo específico de barro diluído em água, coado e colorido com outros pigmentos naturais. Essa mistura, aplicada com retalhos de pano, é responsável pelo acabamento da peça (deixa a superfície lisa) e sua coloração. Após aplicação da base, é decorada com pinturas feitas com pena de galinha e folhas.</p> <p>Promove-se então a “queima”, quando as peças são colocadas no interior do forno aberto e este é coberto com telhas. As peças adquirem a coloração definitiva nesse processo. Algumas peças recebem acabamento com barro e cola para adquirir a coloração preta, como é o caso dos cabelos e olhos de algumas bonecas.</p>
TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS	<p>Inicialmente as peças eram feitas para o uso doméstico, não necessitando de acabamentos e decorações.</p> <p>Com o aumento do interesse pelas peças decorativas, as artesãs passaram a procurar novos elementos estéticos e de coloração.</p> <p>O artesanato em barro permanece como uma atividade majoritariamente feminina, encontrando-se um número restrito de artesãos.</p>

ESPAÇOS/ATELIÊ

Direção	A própria artesã controla e administra a oficina, que funciona na área e quintal de sua casa.
Descrição	A oficina está instalada numa área retangular coberta, anexa à casa; o chão de cimento batido e a cobertura com estrutura de madeira e telhas redondas. Numa das extremidades estão instalados dois fornos, um redondo e aberto, o outro em calota, sobre uma estrutura retangular de barro, com abertura na lateral para a inserção da lenha. Na extremidade oposta fica um tanque de cimento. Junto à parede da casa está disposta uma bancada maciça, onde as peças são depositadas em diferentes fases do processo. Uma mesa de madeira está posta ao centro do espaço. No quintal está instalado um depósito para os torrões de barro – feito de madeira e tela de metal, coberto por telhas de amianto. Encontra-se também montada no quintal, a “gangorra”, dispositivo de madeira utilizado para triturar o barro.
<p>Transformações no espaço</p> <p>A área contígua à cozinha foi adaptada para a realização das atividades de fabricação da cerâmica. Anteriormente os fornos eram feitos no chão, cavados na terra, hoje em dia os fornos são suspensos.</p>	

FONTES DE ENERGIA

Tipo	Descrição	Variedades	Uso	Custos
Humana	A gangorra é içada pela artesã, que pisa em uma de suas extremidades.		Triturar os torrões de barro	Sem custo
Fogo			Forno	Sem custo

MATÉRIAS PRIMAS

Tipo	Descrição	Procedência	Forma de Aquisição	Uso	Custo	Período de Obtenção
------	-----------	-------------	--------------------	-----	-------	---------------------

Barro	Rocha sedimentar característica da região do Vale do Jequitinhonha	Jazida local (barreiro)	A associação adquiriu o terreno.	Matéria básica	Sem custo	Retiram grandes quantidades e estocam
Oleio	Barro especial diluído em água, fervido e coado, utilizado para acabamento	Jazidas da região	Retirada em jazida própria e comprada de terceiros	Acabamento e pintura das peças	Variável	Sem referência

INSTRUMENTOS/FERRAMENTAS

Nome	Descrição	Procedência	Forma de Aquisição	Uso	Custo	Período de Obtenção
Gangorra	Espécie de pilão, formada por 3 peças de madeira: a primeira, vertical e fixa ao chão, na qual está articulada uma alavanca formada por dois eixos perpendiculares de madeira, um longo, que oscila e outro, menor e fixo, na ponta. A força motriz é humana e o conjunto é movimentado com auxílio de uma corda.	Sem ref.	Sem ref.	triturar o barro	Sem ref	Sem ref.
Forno	Forno de barro redondo, aberto na parte superior, instalado sobre uma base retangular e oca, dentro da qual a lenha é queimada. No fundo existem furos por onde sobem as chamas. Durante a queima, o forno é coberto por telhas de amianto.	Feito pelos artesãos.	Não se aplica	Queima das peças (cardeação)	Sem ref	Indefinido
Pano	Os demais instrumentos são retirados da própria natureza ou encontrados no ambiente doméstico.					
Pena de Galinha						
Sabugo						
Taquara						

PRODUTOS OBTIDOS

Nome	Descrição	Quantidade Volume	Uso	Valor médio (R\$)	Data de Início
Boneca	Figura feminina, geralmente representadas em pé e trajada com vestido até a base, feitas manualmente, ricamente decoradas.	Variável	Decoração	30,00	
Tigela	Recipiente concavo, geralmente redondo ou ovalado, com pinturas decorativas na parte interior.	Variável	Decoração	Variável	
Pratos	Recipiente comumente circular.	Variável	Decoração	Variável	
Moringa	Garrafão ou bilha de barro.	Variável	Decoração	Variável	
Vasos	Recipiente côncavo.	Variável	Decoração	Variável	
Flores	Representação de diferentes flores em barro.	Variável	Decoração	3,00	
Galinha	Representação do animal em barro.	Variável	Decoração	Variável	
Outros	Representações diversas.	Variável	Decoração	Variável	

DISTRIBUIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO

Forma	Direta X	Lugar	Oficina X	Ambito	Local x
	Intermediarios X		Loja X		Municipal X
	Consignação X		Feiras X		Estadual X



			Internet		Nacional X
					Internacional X

AGENTES

Nome	Ofício	Local de Nascimento	Sexo	Idade	Graduação Profissional	Contato	Registro Sonoro
Ana Aparecida Gomes Barbosa	Ceramista	Sem ref.	Fem				X
Maria do Carmo Barbosa Souza	Ceramista	Sem ref.	Fem				
Roberta Mária Barbosa Souza	Ceramista (aprendiz)	Sem ref.	Fem	17	Ensino Médio		X
Observações	As artesãs são da mesma família. Maria do carmo e Ana são irmãs. Roberta é filha de Maria do Carmo.						

FORMAS DE TRANSMISSÃO

Procedência do Saber	Acredita-se que o saber tenha origem nas cerâmicas utilitárias produzidas por tribos indígenas nativas da região. As artesãs ressaltam também a influencia da cultura africana nesse saber.					
Transmissão	Pais – Filhos X	Mestre – Aprendiz X	Escolas	Grupos X	Outros	
Modo de Transmissão	O conhecimento sobre a fabricação das cerâmicas é transmitido dos mais velhos para os mais novos, das mães para as filhas e através de oficinas realizadas periodicamente pela associação de artesãos.					
Forma de Continuidade	Atraves da troca de conhecimentos entre as artesãs e oficinas.					
Situação Socioeconômica da Atividade	O produto da atividade cerâmica tem se valorizado nos últimos anos. A procura por peças feitas pelos artesãos tem proporcionado um ganho financeiro maior e existe uma perspectiva de crescimento. A atividade permite o aumento da renda familiar.					
Tranformações	Anteriormente o conhecimento era passado de forma espontânea dos mais velho para os mais novos e agora também é transmitido através de oficinas. A participação das artesãs em feiras e os cursos de capacitação realizados também influíram na tranmissão da atividade.					

ÁREA DE ABRANGÊNCIA

Comunidade	Município	Região X	Estado	Nacional
Observação	A principal explicação para a atividade estar difundida por toda a região é a abundância de matéria-prima.			

PARTICIPAÇÃO TURÍSTICA

Observações: Receptivo familiar – famílias da região recebem e hospedam turistas em suas casas ao longo do ano. As famílias interessadas em participar do programa cadastram-se junto ao SEBRAE e passam a receber turistas interessados em conhecer o ofício do barro e outros aspectos da região.

COMENTÁRIOS

Identidade construída em torno da atividade Percebe-se a identificação dos agentes com o ofício, paulatinamente a atividade e seus executores ganham reconhecimento e valorização social.

POSSIBILIDADE DE CONTINUIDADE

Necessidades do Ofício	Instalações	Manutenção das instalações e preservação e construção de novos instrumentos, forno e gangorra.
-------------------------------	-------------	--

	Instrumentos	OS instrumentos básicos são retirados da natureza.
	Matéria-Prima	Existe a necessidade de, no futuro, se garantir novas jazidas de barro para extração da matéria-prima.
	Pessoal	No futuro existe a preocupação da manutenção do saber na comunidade e da transmissão entre os mais jovens.
	Formação	
	Comercialização	Existe uma necessidade de recursos financeiros e logística para exposição e participação dos artesãos em feiras. Também há necessidade de espaços onde a produção possa ser comercializada diretamente entre artesão e consumidor garantindo melhor remuneração.
COMENTÁRIOS DO ELABORADOR		
Ofícios ou técnicas com necessidade de Documentar/Proteger		Construção dos fornos em barro.
		Cerâmica utilitária.
Significados socioeconômicos		
A atividade do artesanato representa uma possibilidade real de melhoria nas condições financeiras fato o que influi nos arranjos sociais locais, visto que, promove a continuidade dos indivíduos na região impedindo o êxodo e a fragmentação familiar		
AÇÃO DE SALVAGUARDA		
Identificar e inventariar os artesãos e apoiar a manutenção das atividades		

DADOS RELACIONADOS					
ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS RELACIONADOS¹					
	Código/IPAC	DENOMINAÇÃO	Observações		
Atividades		Extração do barro	Atividade de gênero masculino		
		Fabricação do Oleio			
Bens Imóveis		Forno de Barro	Duram em média 5 anos		
		Gangorra			
Bens Móveis					
INTERLOCUTORES					
	Nome	Apelido	Contato	Idade	Sexo
	Ana Aparecida Gomes Barbosa				
	Maria do Carmo Barbosa Souza				
	Roberta Mária Barbosa Souza				

DOCUMENTOS ANEXOS	
Fotografias	Colocar nome do Arquivo (cd/DVD) mesmo da ficha
Videos	Colocar nome do Arquivo (cd/DVD) mesmo da ficha
Audio	Colocar nome do Arquivo (cd/DVD) mesmo da ficha

¹ campo para estabelecer relações com outras atividades ou expressões, assim como com bens móveis e imóveis.





Referências Bibliográficas	Completar
----------------------------	-----------

FICHA TÉCNICA		
Fotos	Luis Molinari	27/07/2011
Videos	Luis Molinari	27/07/2011
Audio		
Levantamento	Luis Gustavo Molinari Mundim; Ailton Batista; Fabiele Costa	27/07/2011
Elaboração	Fabiele Costa	20/09/2011
Revisão	Luis Molinari Mundim	13/10/2011
Observações		

Entrevistas

referente ao Dossiê para Registro do

Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha: Saberes, Ofício e Expressões Artísticas

M i n a s G e r a i s

Apêndice C



FICHA TRANSCRIÇÃO ENTREVISTAS	
Entrevista:	Arte em Barro
Entrevistado(s):	Andreia Pereira de Andrade
Apelido(s):	-
Cargo(s)/Função(s)	Artesã
Local da entrevista:	IEPHA-MG
Data da entrevista:	29/08/2018
Duração:	42'23''
Entrevistador(es):	Kelly Rabello (K.R.), Luisa Mesquita (L.M.)
Mídia:	DVD/Áudio, Vídeo.
Arquivo:	Trans_Arteembarro_Andreia_Itaobim_29ago18
Transcrição:	Kelly Rabello
Arquivamento:	Entre_Arteembarro_Andreia_Itaobim_29ago18
Citação:	ANDRADE, Andreia Pereira de. [29 de agosto de 2018]. Itaobim. <i>Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha</i> . Entrevista concedida a Kelly Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

K.R.: Andreia, pra começar eu queria anotar seu nome completo e sua data de nascimento, você pode me falar, por favor?

A.A.: Andreia Pereira de Andrade

K.R.: É com i, ou não, Andreia?

A.A.: Com i.

K.R.: Andreia Pereira de Andrade. Sua data de nascimento?

A.A.: Sete do três de oitenta e um.

K.R.: Sete do três de oitenta e um.

K. R.: Então Andreia, a gente escutou um pouquinho da sua história pela sua mãe, sua tia, mas agora eu queria ouvir um pouquinho de você mesmo, como que foi sua história com o artesanato, como que você aprendeu, as suas referências na sua família, pode contar um pouquinho pra gente desse processo?

A.A.: Eu comecei trabalhando é: quando criança, convivendo com elas mexendo, minha avó e meus pais trabalhando com o barro. E quando eu tinha mais ou menos uns doze anos eu comecei a fazer umas peças, a fazer uns velinhos pequenos, mas assim, por brincadeira que eu comecei a trabalhar com isso. Mas aí, minha mãe, minha avó também me apoiando, meu pai. Eles diziam 'ah não, melhora isso' pra eu estar melhorando o que eu fazia, pra fazer o acabamento. E aí eles viram 'nossa, ela tem jeito, tem jeito pra coisa'. E foi um pessoal do Rio, que fizeram a exposição da família com

todo mundo de Santana, da associação. E aí eles me convidaram, acho que foi em noventa e quatro. E eu também participei desta exposição. E aí eu fui vendo que era um trabalho, não era uma brincadeira, tinha uns doze anos, mas aí eu vi que ele estava sendo valorizado, o meu trabalho, ele estava sendo vendido, as pessoas estavam gostando. E sempre eu tive muito apoio e meus pais também sempre me incentivaram a continuar com isso. Eles sempre me apoiaram a continuar com isso. Mas aí, eu fui crescendo, fui trabalhando com isso e foi melhorando a cada dia e assim, tenho uma escola em casa, tenho meus pais, com minha avó, então, foi cada dia melhorando.

K.R.: Os seus pais trabalharam com outras atividades eu geravam renda além do artesanato?

A.A.: O meu pai tinha... trabalhava com roça, mas a renda maior era da cerâmica, era do barro mesmo. Eles trabalhavam juntos.

K.R.: E das lembranças da sua avó, o quê que você se recorda, como que foi o seu aprendizado com ela, com a convivência?

A.A.: Ela muito paciente para ensinar e me iniciou nas técnicas para queimar, para pintar, acabamento e até pouco tempo, antes dela falecer, eu tive uma queima... a gente fez uma queima juntas, e ela ficou 'ah não, você tem que ir mais devagar com a queima' se não pode... se não pode perder a peça, e aí, cada dia é um aprendizado. Umas coisas simples que ela falava, mas que pra gente faz sentido, dá resultado o que ela conversava com a gente. E sempre me incentivando a trabalhar.

K.R.: Você se recorda, de criança, do dia-a-dia como que era na casa esse processo da queima, da produção? Se você se recorda da sua mãe com a sua avó e com seu pai, que também fazia o trabalho? Como que era no cotidiano?

A.A.: É, eles traziam as peças para queimar e ficava o dia inteiro por conta disso, nessa preocupação de estar controlando o fogo e depois a queima pronta, então era um evento, assim de... a gente ficava oito horas queimando as peças, e aí no outro dia era uma ansiedade para ver se ficou perfeito, se não estragou nada com semente. Porque quando cai uma semente estoura e isso pode danificar a peça. E: sempre assim, um trocando ideia com o outro, conversando 'faz assim, na próxima faz assim para melhorar a queima' e a gente sempre ... que meus pais iam muito também... sempre ouviam muito o que ela falava, os ensinamentos dela. E a gente sempre procurou seguir os conselhos dela.

K.R.: Era casa cheia? Muita gente ali ao redor?

A.A.: Sim, sim. E as pessoas de fora queriam aprender, ela ensinava com muita paciência. Ela não tinha assim 'ah não vou ensinar, se não vão roubar o talento'. Nunca... ela nunca teve isso. Quem quiser aproximar, se chegar 'não, a senhora pode me ensinar a fazer uma cabeça', ela ensinava com toda a paciência.

K.R.: E ela ensinava em casa mesmo?

A.A.: Na casa dela mesmo.



K.R.: Como que você percebe essa evolução do reconhecimento do trabalho da sua avó depois que ela ficou famosa? Como que foi pra ela, uma pessoa tão simples, tão humilde, lidar de repente com essa fama, vamos dizer assim?

A.A.: Eu acho que ela aproveitou bem isso, apesar de... foi... teve uma vida muito sofrida, com esse trabalho depois foi reconhecida, acho que ela pode viver isso. E eu lembro que depois, pouco... agora, recentemente, ela falava sempre assim 'ah, eu não sou artesã não, agora eu sou uma artista'. E ela gostava... ela também gostava do que fazia. E acho que isso fazia o trabalho dela ficar melhor também.

K.R.: E como que você enxerga essa diferença entre artesanato e arte?

A.A.: Eu acho que o, como diz um escritor, um bom artista tem que ser um excelente artesão. Então, é; você tem que... o artista tem que estar mais desenvolvida a sua técnica. Então... eu acho que gente tem... e o artesanato, o artesanato é uma coisa simples, não, é uma coisa também valiosa, tradicional. Então eu acho que: são duas coisas diferentes, mas uma completa a outra. Que eu acho que... ah, falar coisa de artesanato não é valorizado, e arte, arte popular. Então, eu acho que o que a gente trabalha é arte popular, tradicional, não é um simples artesanato de... como a gente fala... é reconhecido já como arte popular.

K.R.: Então se perguntar sobre o seu trabalho, você se reconhece como artista, como artesã?

A.A.: Como artista. Até porque depois eu formei em artes plásticas, mas como eu falei, você precisa ser um bom artesão pra você se tornar um grande artista.

K.R.: Aí um pouquinho da sua história então, você estava contando que você começou fazer umas peças em casa e depois desse trabalho do Rio, que eles te convidaram, que você começou a levar mais como uma profissão...

A.A.: Isso, como uma profissão, e as pessoas encomendavam, e aí os meus pais incentivando e foi melhorando a cada dia.

K.R.: Você se recorda quais foram os trabalhos que você levou para essa exposição do pessoal do Rio?

A.A.: Eu sempre fazia uns personagens de velhos, caszinho de velhos, então era mais assim. A minha mãe tem algumas dessas peças ainda com ela, então ela tem o acervo assim, desde o início do trabalho até essas de hoje. Tem com ela lá. E era mais isso, e eu continuo fazendo até hoje, com tema de maternidade, dos lavradores, coisas do cotidiano da gente aqui.

K.R.: Você com doze anos, fazendo esses velhos, esses idosos, o que te inspirou? Qual era a sua referência para esse trabalho?

A.A.: Eu acho que o cotidiano nosso, as coisas simples. Eu fazia sempre um senhor sentado. O senhor sentado ele existia, aquela cena pra mim era uma forma de eternizar com o barro aquele senhor sentado, pensativo, conversava com todo mundo na rua, mas ele estava todo dia ali, naquele mesmo horário. Eu falei 'gente, isso aí, é::: como se você pegasse, é uma cena que deveria guardar, eternizar.

Aí eu falei 'vou pegar essa cena para criar, é: trazer para o barro. E isso eu consegui. Tem pouco tempo que ele faleceu também, e eu lembrei disso. E ele não vai saber porque ele já era bem idoso, já faz mais de cem anos, mas era todos os dias a mesma cena, ele sentado, com um pedacinho de pau e conversando com o pessoal que passava na rua.

K.R.: Ele não sabia que você fazia essas peças inspirada nele?

A.A.: Não, não, ele não sabia.

K.R.: E depois que você começou a mudar e inserir outros temas também, como foi essa transição?

A.A.: Depois eu fui estudar, fiz um curso superior, eu fui para Guignard de Belo Horizonte, mas aí, eu acho eu valeu muito a pena, eu já ter uma carga de conhecimento. Você não vai lá se transformar em um artista plástico não, eu acho que vai juntar tudo isso. Você já tem o conhecimento tradicional, que você aprendeu com a sua família, mais a academia. Eu acho que juntou e só completou uma coisa a outra. E aí eu continuei fazendo as coisas que eu sempre gostei de fazer, o tema que eu mais gosto de desenvolver, eu acho também que era da minha avó, eram as noivas e ligado à maternidade, as mães, as grávidas, os bebês no pote.

K.R.: E esses foram os que você foi dando continuidade e são os que você faz ainda hoje?

A.A.: Sim.

K.R.: Os velhos você ainda trabalha?

A.A.: Sim.

K.R.: E como que é Andreia, lidar com estes dois lados? A tradição e a modernidade? Às vezes essa pressão do consumidor, essa, às vezes um pedido assim por uma inovação e essa tradição, essa história de família? Olhar pra trás e ver a peça da sua avó, como você lida com estes dois lados?

A.A.: Isso, quando eu entrei na universidade eu falei pra minha mãe 'se eu sair muito do que eu trabalho hoje, o tradicional que eu trabalho com vocês, por favor me puxa'. Porque, é muita informação, é grandes artistas que você vai conhecendo, internacional e essas coisas assim. E aí eu falei 'não, mas eu não quero abrir mão do que eu aprendi com vocês aqui, então o que eu quero é só juntar tudo isso e tirar o melhor e continuar sendo artista, e voltar pra cá'. E eu acho que eu consegui fazer isso, eu quis estudar, quis fazer um curso, conhecer outras artes. E acho que só me acrescentou, porque depois de formada eu voltei pra cá e eu continuei, eu tive oportunidade de continuar aprendendo com minha avó. Tem pouco tempo que ela faleceu e eu consegui ainda aproveitar esses momentos com ela, de coisa que só você vivendo e conversando com as pessoas da área que você aprende.

K.R.: Há pouco tempo a gente estava conversando e você citou uma frase similar a 'a tradição do Jequitinhonha', de alguma coisa que foge à tradição do Jequitinhonha. O que você acha que caracteriza essa tradição daqui?



A.A.: Eu acho que são as bonecas, as mulheres ... as mulheres guerreiras do Vale. As mulheres que sofrem, que lutam, as mães, que também trago isso para o meu trabalho, e são mulheres guerreiras. Mas, até os homens tem ajudado, porque também, acho que há pouco tempo, assim, tem homem também trabalhando com cerâmica, apesar de ter pouca gente que faz boneca, homens que fazem boneca. Mas acho que só tem que acrescentar.

K.R.: A gente está tentando entender melhor se existe alguma questão na técnica mesmo que é feita aqui no Vale do Jequitinhonha... pelo seu conhecimento, até mesmo por ter estudado fora... alguma coisa que dê uma marca que isso só acontece aqui, que o artesanato daqui tem características que são próprias daqui dessa região. Talvez, como você colocou, as bonecas. Existe alguma coisa na questão técnica que também é específica daqui?

A.A.: Além de serem umas bonecas... as bonecas que surgiram do pote, como se realmente fosse um pote e a cabeça como uma também do pote... que era a ideia antes da minha avó, é: os pigmentos. Você vê que todos os pigmentos que a gente usa são pigmentos naturais, ou o preto que é do carvão, e a gente não usa outros materiais além do próprio... de cores diferentes do barro. Tudo é extraído do barro. Todo o processo é do barro, os pigmentos que a gente faz, o material que a gente usa.

K.R.: Não desmerecendo o valor daquilo como arte, ou como artesanato, mas você acha que aquilo que é feito com tinta foge um pouco desse padrão do que é o típico daqui do Jequitinhonha?

A.A.: Sim. Sim.

K.R.: Eu te pergunto, porque isso é uma questão importante para a gente entender o trabalho, é uma coisa que estamos tentando entender. Te pergunto nesse sentido, porque a gente precisa demarcar o que é essa característica própria daqui e a gente tem pensado muito nessa questão do barro com o barro. Aí a gente pensou eu talvez quando começam a usar a tinta colorida foge um pouco desta tradição. Está certo, seria mais ou menos este o raciocínio?

A.A.: Sim. E é mais difícil, porque esse barro... as cores do barro que a gente consegue, são difíceis de encontrar. Você vai fazer uma pesquisa de campo em um lugar até fora do estado, você acha um barro diferente, você vai, leva para fazer o teste, para queimar, para ver se vai dar certo, se vai fixar. E o pigmento natural é mais difícil, bem difícil de conseguir, e já estes outros você vai na loja e compra tinta. Então eu acho que isso desvaloriza um pouco a arte, o trabalho... a modelagem que você faz para você usa uma tinta. No caso da cerâmica do Vale.

K.R.: E deixa eu te perguntar outra coisa, você está falando da história das mulheres guerreiras aqui do Vale, aí eu queria voltar um pouquinho na história da sua avó. A história da sua avó com os filhos, ela criou sozinha, seu avô também ajudava, ou no artesanato também... você pode contar um pouquinho pra gente?

A.A.: As histórias que ela conta, ela ficou viúva muito cedo, então ela tinha que cuidar de quatro filhos e ela não tinha outra profissão, ela trabalhava em casa, era com... fazendo os potes utilitários, para vender na feira. Então, é por isso que eu falo que é uma guerreira, porque é uma pessoa que

lutou muito sozinha para criar quatro filhos... hoje em dia já é complicado, imagina uma senhora, sem estudo, cuidar de quatro crianças. E ainda com um trabalho desse.

K.R.: Então ela viúva cedo nem teve essa ajuda do marido, para carregar o barro, levar para as feiras?

A.A.: Não, quem ajudava era os filhos, quem teve que ajudar foram os filhos.

K.R.: E um pouquinho dessa história que você falou do pote, que foram as primeiras peças a serem feitas, você sabe mostrar pra gente... identificar uma origem desse artesanato daqui?

A.A.: Eu acho que, pelas histórias que a minha avó conta, é... vieram dos índios, da avó, da mãe dela, que também fazia os utilitários pra usar no cotidiano... de cozinhar mesmo, panelas, os.. para guardar água, então, era com os índios, que acho que veio isso. Era o que eles usavam em casa, e o que vendiam, trocavam por comida, eram as vasilhas de barro, os potes.

K.R.: E estas decorativas começaram da sua avó pra cá? Sua avó foi a pioneira, ou você acha que em outras comunidades já existiam pessoas que também faziam peças que fugiam dos utilitários?

A.A.: Eu acredito que começou com ela, pelo que ela me conta das histórias, começou com ela. Quando criança... as histórias que ela conta, quando era criança, que a mãe fazia utilitários para vender e aí ela começou a pegar um pouquinho de barro pra poder fazer boneca para trabalhar, pra ela brincar. Coisa de criança. E eu acho que isso começou com uma coisa tão inocente, tão simples, tão singela. E aí acaba se transformando em uma profissão, como é o caso dela. E ela começou como criança, como quem não quer nada e de fazer um brinquedo, um sonho que ela tinha de ter uma boneca, uma noiva, então ela criava isso através do barro. E aí ela foi desenvolvendo 'ah, mas eu queria vestido todo branco', ela conseguia o barro branco pra fazer o vestido da noiva. Então foi assim, ela aprendeu com a família dela.

K.R.: Você sabe o ano de nascimento da sua avó?

A.A.: Não sei, mas acho que ela iria fazer noventa anos quando ela faleceu.

[Guilardo Veloso]: Ela tinha oitenta e seis.

A.A.: Não, era mais.

[Guilardo Veloso]: ela ia fazer noventa.

A.A.: Acho que era noventa, noventa e um.

[Guilardo Veloso]: vai fazer quatro anos que ela morreu.

A.A.: É.

K.R.: E Andreia, como é para você estar aí nesta quinta geração? O que você sente quanto a essa responsabilidade?

A.A.: É, é uma responsabilidade, mas uma coisa que eu levo com muito carinho, porque é uma coisa que eu escolhi fazer, poderia estar em uma outra profissão, como os meus irmãos. Mas não é uma



coisa fácil, hoje em dia você viver disso ainda é complicado. Não é um salário fixo que você tem, mas é: o amor que você tem pelo trabalho. E aí, acaba se tornando uma coisa, como que eu vou dizer... é gratificante. Ser reconhecido, ser valorizado, quando você termina uma peça, uma boneca.

K.R.: E esse trabalho aqui do Vale, do artesanato, você acha que ele é mais feminino, é um trabalho mais específico das mulheres?

A.A.: Sim. Eu acho que sempre foi mais de mulheres aqui. Tem poucos artesãos homens que trabalham com o barro.

K.R.: E você acha que isso traz um valor especial para estas mulheres no cotidiano?

A.A.: Eu acho que sim, porque elas conseguem expressar o que elas vivem através da arte delas, que elas desenvolvem.

L.M.: Andreia, eu queria perguntar um pouquinho pra você, se você puder contar pra gente como que é o processo de fazer uma peça, desde pegar o barro até a queima, se você puder contar um pouco como que são estas etapas, os materiais que você usa.

A.A.: Sim, a gente tem que pegar o barro no chão de barreiro, que você vai na beira do rio, tem que ser um barro específico, uma argila específica, e aí a gente põe pra secar, aí depois tem que... depois de seco você tem que peneirar... amassar o barro, tirar o pó do barro e amassar, e fazer é: e fazer, amassar de novo, pra poder ficar um barro bom pra modelagem. Pra ele ficar macio pra poder estar fazendo a modelagem. E aí depois você vai... das bonecas pra fazer tem todo um processo que você tem que esperar secar cada etapa e tudo é feito manualmente, a gente não tem forma, é tudo feito aos poucos, tem que secar, pra você continuar desenvolvendo a peça e depois... algumas coisas pintam antes e depois da queima, mas tudo que a gente usa é produto natural, tudo vem do barro, o preto que a gente usa é carvão, e acho que isso valoriza o nosso trabalho, apesar de ser mais difícil de você conseguir os pigmentos, mas acho que isso enriquece mais o trabalho, por ser uma coisa mais natural, mais de.... mas é sempre uma surpresa, você vai colher um barro depois de queimado, muda de cor, alguns pigmentos mudam de cor. E é sempre uma surpresa, porque depois da queima no forno você tem surpresa de cores, de tonalidades de cores e: depois da queima você faz o acabamento com o preto do carvão.

L.M.: Então o preto, assim pra eu entender como eu sou leiga, o preto é uma... por exemplo, o cabelo preto, você coloca depois da queima?

A.A.: Isso.

L.M.: Antes da queima, aí não fixaria?

A.A.: Não. Porque se quando queimasse ele apaga.

L.M.: E quais são os utensílios, além da mão, claro que eu imagino que seja o que mais usa, quais são os outros materiais que você usa para essa feitura? De instrumentos.

A.A.: Só instrumentos é: como é que a gente fala...a gente cria os nossos instrumentos, são materiais simples, é cuia, um pedaço de cuia pra você levantar o pote, um pedaço de pano, um pedacinho de faca, é uma faca específica que você vai pra poder fazer os detalhes, o sabugo de milho pra você ajudar a modelar a espessura, são materiais que a gente improvisa.

L.M.: E sobre o barro, você pode contar um pouquinho pra gente sobre as diferenças de barro, as qualidades, quais são esses barros que vocês usam?

A.A.: Assim, é uma pesquisa constante de cores, de pigmento, até mesmo de barro. Se o barro dá pra modelar, e a gente tem que estar sempre pesquisando, buscando novas cores, até em outros estados, de pigmentos, assim, mas sempre procurando pigmentos naturais. Assim, em viagens que a gente faz, você chega em um terreno e 'ah temos umas pedrinhas coloridas', você vai tentar tirar um pigmento daquilo. Então a gente sempre procura fazer isso, buscar os pigmentos naturais em outras regiões.

L.M.: E o barro geralmente, o barro que você usa pra fazer suas peças, pra modelagem, ele vem de onde? Você recolhe ele aqui, ele vem de onde?

A.A.: É, vem da beira do rio, a gente recolhe na beira do rio, do córrego, a gente recolhe isso lá.

L.M.: Aí você recolhe esse barro lá em Santana? Onde que é?

A.A.: Isso. Em Santana. Todo o material eu trago de Santana. E volto para fazer a queima lá.

L.M.: E além do que você aprendeu com a sua avó, nessa questão dos pigmentos, ao longo de sua trajetória, seja ela dentro da universidade, seja ela a partir de sua prática cotidiana mesmo, você desenvolveu outros pigmentos que ela não usava?

A.A.: Isso você vai fazendo umas experiências, sabe, você vai colocando as cores, trocando as cores, quando você queima, como eu te falei, tem sempre uma surpresa de tonalidades. Tem um anil, um azul, que a minha avó fazia, que só ela sabia fazer, quer era tirado de flor, umas flores que ela achava no mato. Até um dia eu peguei e tirei uma flor que eu plantei ali, que eu achei em no campo, eu achei umas florzinhas azuis, então é uma ideia de que ali pode sair algum pigmento também, de fazer. Mas o que ela fazia era muito trabalhoso, pra conseguir tirar aquele azul, que ela fazia os olhos das bonecas um olha azul. E aquilo é natural, é o pigmento natural. Às vezes o verde consegue tirar das folhas, conseguia tirar o sumo das folhas e usava o verde.

L.M.: E outra pergunta que eu queria te fazer, é que a sua mãe falou pra gente hoje um pouquinho mais cedo, que a sua avó ensinava pra ela a coisa, tanto de recolher o barro, quanto a época boa pra queima, tinha a ver com a lua?

A.A.: Sim, isso é uma coisa indiscutível, isso também eu procuro respeitar e assim, eu acho que isso é muito certo. Não sei se tem pesquisas sobre isso, mas... e a minha avó sempre falava 'e a gente pode queimar no sábado que não: que a lua não manda'. Então, é uma tradição que eu não questiono, que eu prefiro continuar seguindo, mas prece que é isso mesmo... o tempo de você tirar o barro, o dia de você queimar a peça, a lua cheia não pode, porque a peça pode trincar no forno, então são coisas que a gente aprendeu lá e quero preservar isso. Coisas que você aprendeu e 'ah não, isso'... não, isso



é uma coisa séria, que eu quero preservar e quero fazer aquilo, se não sei que dá errado. Pra mim, eu prefiro seguir o que eu aprendi com eles.

[Vilmar Oliveira]: E só complementando uma pergunta aqui, você acha que esse jeito de fazer também diferencia o artesanato, esse jeito de acreditar, diferencia o artesanato do Jequitinhonha? O jeito de acreditar que a lua interfere, essa forma de queimar somente em forno de lenha, não utilizando gás, você acha que isso é um diferencial também, nesse artesanato aqui?

A.A.: Eu acho que sim, eu tenho um forno que eu usava em Belo Horizonte, forno elétrico, desde que eu mudei pra cá eu nunca tive interesse em voltar a ligar esse forno, porque eu acho... é mais trabalhoso você fazer uma queima com a lenha, muito trabalho, é muito quente, você fica doze horas, oito a doze horas, do pouquinho fogo até ficar incandescente, mas eu prefiro, prefiro fazer essa queima, porque o resultado da peça, se botar no fogo elétrico aquela cor que você colocou vai ficar aquela e pronto. E com a chama, muda as cores da peça. E são coisas surpreendentes, quando você abre o forno e você vê as peças queimas, fica uma coisa muito bonita. E eu acredito muito nessa coisa, acho que dos índios, que minha avó que falava, que a lua interfere pra você arrancar o barro, o barro não fica é: um barro forte, tem que saber a época do barro pra tirar. Eu acho que para os lavradores, para plantar e colher também tem essa crença, então... Eu acho que isso é muito valioso preservar também.

L.M.: E qual que é o tempo certo pra recolher esse barro? Além da coisa da lua, tem um período específico do ano que é melhor pra recolher?

A.A.: Por causa da chuva, porque tem que o tempo estar seco pra poder recolher o barro, porque se não a gente vê que raramente tem chovido tanto assim, mas é melhor na seca, porque está mais baixo o rio e você consegue ter mais acesso a argila, porque o barro que tem menos areia que é o melhor pra gente trabalhar.

L.M.: E na sua infância, se você puder contar um pouquinho pra gente essa coisa da memória, e como que essas coisas podem ser transformadas ou não, da construção do forno, de como que era pra você pequena ali vendo sua avó lidando com aquele forno, sua mãe, e como que é hoje esse processo de você fazer esse forno?

A.A.: Era, pra mim, quando criança, isso era uma diversão, eu estava vendo eles montar o forno, que era tudo feito com adobe, não tinha, é: eles poderiam usar hoje pedaços de ferro pra fazer as vigas, pra fazer o céu, que a gente chama o céu do forno, aonde que a gente põe as peças em cima, e usava os cacos e telha pra poder dar sustentação pra ir passando, era com o barro também que a gente faz, mistura o barro, mistura a areia até ficar mais resistente. E era isso que a gente fazia, ai montando o forno como uma boneca, aos poucos, espera secar, pra poder fazer a grade com os cacos de telha e depois você ia construindo o forno aos poucos.

L.M.: Quanto tempo, mais ou menos, que levava, assim se você tem essa memória, pra construir um forno?

A.A.: Dependendo do tempo uma semana, porque a gente tinha que aos poucos ir montando o forno, esperar secar, ele era bem grosso, pra ficar mis resistente, e aí você ia montando o forno aos poucos.

L.M.: Isso era uma coisa que as pessoas da família tiravam um pouquinho dali do cotidiano pra fazer, pra ajudar, pra estar junto, ou era ela mais que...

A.A.: Não, todo mundo lá em casa sabia fazer. Os meus pais sabiam, a minha avó também sabia, e eu aprendi também, e aí eu quis... e foi legal isso, que eu levei isso pra universidade, e em uma queima de cerâmica, é: porque tem vários tipos de cerâmica, aí o meu professor 'ah, porque você não faz o forno que vocês usam lá?'. E esse forno ficou lá até bem depois que eu terminei o curso... nós construímos o forno que eu aprendi com a minha avó, dentro da universidade. O forno todo de barro e a gente conseguiu fazer uma queima nesse forno também. Então eu falei 'olha, eu aprendi todas as técnicas, que eu trouxe o tradicional pra dentro da universidade'.

L.M.: E uma pergunta, assim, que é uma curiosidade minha que eu sou leiga que não sabe muito, nem sei se é por aí que faria essa pergunta [riso], mas quando você falou que na universidade vocês falam das diferentes formas de cerâmica, como que o pessoal na universidade pensa essa forma dessa cerâmica que é feita aqui no Vale do Jequitinhonha?

A.A.: Eles valorizam muito. Tem pessoas que tem um pré-conceito, 'ah, que isso é um simples artesanato', mas tem muita gente que valoriza, que entende que isso é a nossa cultura, que é arte popular, e: foi bom, porque eu consegui levar isso até a universidade, o tradicional que eu aprendi aqui com a minha avó, com a minha família, pra os ceramistas conhecidos internacionalmente dentro da universidade. E, 'ah não, como que é isso? Essa técnica?'. Então, foi uma troca também.

L.M.: E em seu processo, de produzir as suas peças, você conta com o auxílio de alguém? Ou normalmente é um processo mais solitário?

A.A.: Não, sou eu que faço todo o processo.

L.M.: Você pode nos contar um pouquinho das suas inspirações para poder produzir as suas peças? Se tem alguma relação com a história aqui do Jequitinhonha? Às vezes de lenda, do cotidiano? Fala um pouco sobre a história de algumas peças suas?

A.A.: As minhas peças são mais baseadas no cotidiano do Vale, cenas que você vê no dia-a-dia, as pessoas trabalhando, são lavradores, são as mães, e como o senhor sentado que eu contei, do senhor, do lavrador sentado, que contava histórias, todos os dias sempre disposto contar histórias, falava da vida dele, como que ele fazia. E se cria, são cenas do cotidiano, que você vai recriando, através do barro.

L.M.: Você sabe nos dizer assim, não sei se é fácil essa coisa dessa temporalidade tão bem construída como a gente às vezes pensa, mas tem uma quantidade de peças que você faz por mês, que você consegue ter essa média? Ou isso é uma coisa que varia muito.

A.A.: Varia muito, varia do tempo, se tá sol, se tá chovendo. Porque, como o processo é todo artesanal, lento, depende do tempo pra secar, se tá calor, se tá frio, demora mais tempo pra secar,



então a gente conta muito com o clima, com a natureza. Como o tempo tá que a gente vai conseguir desenvolver o trabalho, porque se não não adianta acelerar o processo, que não dá.

L.M.: E atualmente as suas vendas, das suas peças, elas se dão mais como?

A.A.: Em feiras, nas feiras de artesanato, e com colecionadores, pra loja, pra colecionadores.

L.M.: E tem algumas lojas específicas que você sempre manda suas peças? Ou não?

A.A.: Não, não. Varia muito.

L.M.: E quais são as feiras que você mais participa?

A.A.: Tem a Feneart, tem o Expominas, que tem lá em Belo Horizonte todo ano, que a gente participa, que são assim as duas maiores.

L.M.: E outra pergunta, também não sei se tem como responder assim com essa coisa da temporalidade, mas qual que é o tempo médio que você gasta pra fazer uma peça?

A.A.: É, como eu te falei depende do tempo, mas pra montar uma peça simples, você leva uma semana. Só pra você montar, tem todos os pedaços, braço, mãe, você vai fazendo por etapas, pra depois ir montando tudo. Então, só pra você montar uma peça mais simples, com o tempo bom, nem frio nem muito calor, você consegue montar em uma semana. Mas até que ela fica pronta, preparada pra ir ao forno, até quinze dias, a um mês, dependendo da peça.

L.M.: Queria te fazer outra pergunta, a respeito das dificuldades nessa produção do artesanato da arte em barro. Quais que você acha que são as maiores dificuldades pra produção do artesanato, aqui pras artesãs e artesãos do Vale do Jequitinhonha?

A.A.: É, a divulgação. Por mais que é um trabalho reconhecido a gente precisa muito de divulgação e uma coisa que a gente também tem falado muito e pesquisado é pra transporte, porque 'ah, você manda pra São Paulo, você manda pro Rio?', não não dá pra mandar pelo correio porque não vai chegar. Então, essa tem sido a nossa dificuldade, pra estar divulgando o nosso trabalho. Tem muita gente no Brasil que não conhece a arte do Vale, o pessoal conhece fora do Brasil, mas não conhece a cerâmica do Vale. Uma das primeiras vezes que a gente foi pra Recife na feira, o pessoal não sabia nem o quê que era, 'ah, eu não conheço'. Assim como tem gente aqui do Vale que às vezes nem sabe do nosso trabalho.

L.M.: E você está ligada à associação aqui de Santana?

A.A.: Sim.

L.M.: E você pode contar um pouquinho pra gente sobre a associação?

A.A.: Essa associação, que foi fundada pelo meu pai, isso é: como se fosse... um pra ajudar o outro. É um espaço que foi criado para os artesãos conseguirem colocar as peças para venda, numa loja nossa, pra estar colocando as peças disponíveis pra venda.

L.M.: E pra essa coisa que você falou, da dificuldade do transporte, esse deslocamento das suas peças hoje quando você vende, como que você faz?

A.A.: Eu geralmente levo as peças, ou a pessoa vem buscar, ou então a gente paga alguém pra acompanhar a peça. Ou vai de ônibus, 'você entrega em tal cidade em tal lugar assim', porque pelo correio não tem como, a gente não tem transportadora aqui que faz isso. Tem empresa de avião também eu faz, mas a gente não está perto de nenhum aeroporto, relativamente não está perto. E a gente tem muita dificuldade de entregar. Ter a divulgação seria muito bom e um auxílio de transporte. Sei lá, uma transportadora que se responsabilizasse para estar entregando pros clientes, pra chegar inteira a peça.

L.M.: E você ensina, outras pessoas?

A.A.: Sim.

L.M.: Como que é normalmente esses espaços de ensinamento? Você contou um pouco sobre a trajetória que você via, a partir da experiência com a sua avó, você via ali, mas como que hoje em dia você repassa esse conhecimento?

A.A.: Contando toda a minha trajetória, e aí as pessoas 'ah, como é lindo', ou às vezes a pessoa tem até resistência, 'ah não, será que vai quebrar? Será que eu consigo modelar?', e como eu aprendi com a minha vó e minha família, isso ninguém tira de você, seu saber é só seu. Se a pessoa quiser fazer um molde ele não vai conseguir nunca reproduzir o que você fez. É uma arte tradicional, mas cada um tem a sua linha, cada lugar que você olha tem aquela diferença, 'não aquela peça é da mãe, da filha, da avó'. Então cada um tem o seu... é uma técnica tradicional, mas cada um tem sua característica própria.

L.M.: Só pra finalizar, o que o artesanato significa... o artesanato ou arte em barro significa na sua vida?

A.A.: Isso é até emocionante falar, porque é uma coisa que eu costumo falar 'o dia eu não conseguir trabalhar isso vai tirar um pedaço de mim'. Como eu falei para um colecionador, 'ah, que a peça conseguiu chegar inteira nas mãos dele?', eu falei assim 'então tá indo um pedacinho de mim', porque quando quebra alguma coisa, é muito ruim. Porque você fez todo o esforço, todo aquele carinho que você fez, aquela criação sua, então... tem uma história,, cada peça é única, tem uma história, como foi feita, o tema dela também, tudo é, não é simplesmente uma escultura em barro. Tem uma história em cada obra.

K.R.: Queria te perguntar uma coisa também, nesse caso, quando alguém faz uma encomenda, de São Paulo por exemplo, aí você pede para alguém acompanhar e levar a peça, aí você que tem que arcar com essa despesa ou pessoa que faz a encomenda?

A.A.: A pessoa, o cliente que encomendou.

K.R.: Ele que tem que fazer esse transporte?

A.A.: <Hum hum>.



K.R.: E o preço médio das suas peças, assim, a mais barata e a mais cara estão mais ou menos em que valor?

A.A.: De mil e quinhentos a três e oitocentos.

K.R.: A da sua mãe você sabe falar, a gente se esqueceu de perguntar isso pra ela.

A.A.: Acho que é mais ou menos isso.

K.R.: Tá certo, obrigada.

L.M.: Só, desculpa, é que agora eu lembrei de mais uma pergunta que está em outro contexto, mas é porque eu lembro que você estava falando uma coisa de ter semente no barro às vezes e isso pode quebrar. Você pode contar pra gente um pouquinho como que é isso?

A.A.: É porque, como a minha avó falou, se você fizer uma queima mais lenta, você consegue cozinhar o barro no processo. Então se a queima, você acelera muito assim, então não dá tempo da semente secar no barro. Então, quando está queimando ela estoura, a semente estoura e acaba danificando a peça, que seja na mão, no rosto da boneca, acaba danificando. Porque é um processo da queima que tem que estar puro o barro, não pode ter bolha de ar, porque também se no processo da queima, se não for tão lento, tem que ser mais lento, vai estourar. De qualquer forma estoura se tiver uma semente, uma bolha, ela vai estourar.

L.M.: E esse processo da retirada da bolha, ou da semente, é mais uma coisa do trabalho com o barro antes da modelagem?

A.A.: Durante a modelagem.

L.M.: Acho que é isso.

K.R.: Muito obrigada Andreia.

FICHA TRANSCRIÇÃO ENTREVISTAS			
Entrevista:	Arte em Barro		
Entrevistado(s):	Lira Marques (Lira M.)		
Apelido(s):	-		
Cargo(s)/Função(s)	Artesã		
Local da entrevista:	Araçuaí-MG		
Data da entrevista:	31/08/2018		
Duração:	01 26'03''		
Entrevistador(es):	Kelly Rabelo (K.R.), Luisa Mesquita (L.M.)		
Mídia:	DVD/Áudio, Vídeo.	Arquivo:	Trans_Arteembarro_Lira_Araçuaí_31ago18
Transcrição:	Carolina Paulino Alcântara		
Arquivamento:	Entre_Arteembarro_Lira_Araçuaí_31ago18		
Citação:	MARQUES, Lira. [31 de agosto de 2018]. Araçuaí. <i>Projeto Arte em Barro do Jequitinhonha</i> . Entrevista concedida a Kelly Rabelo e Luisa Mesquita. Disponível no acervo documental do IEPHA/MG.		

L.M.: Lira, primeiro você pode falar para a gente seu nome completo e data de nascimento?

Lira M.: É Maria Lira Marques Borges, nasci em 13 de janeiro de 1946.

L.M.: – Lira, será que você pode contar para a gente um pouquinho sobre sua trajetória de vida, onde você nasceu, como foi essa relação sua com o barro, sua relação com sua arte.

Lira M.: Oh, eu nasci em Araçuaí, nessa rua mesmo, e estou até hoje. Sou filha de Odília Borges Nogueira e Tarcísio Santana Marques, todos dois já falecidos. Minha mãe era doméstica e meu pai era sapateiro, era um artesão também, né? E eu aprendi a lidar com o barro vendo minha mãe trabalhar, porque, ocasião de natal, ela gostava de fazer os presépios e doava para algumas famílias aqui da nossa rua, né? Então, todo ano, ia chegando o natal, e o pessoal começava a cobrar dela o presepinho. E aí, eu pequena ficava vendo ela fazendo os presépios, só que eu comecei com cera de abelha, porque meu pai tinha aqueles bolos de cera que ele passava no cordão para costurar os sapatos. E aí, eu achava melhor usar cera de abelha, derreter na brasa, né, e ir modelando as coisas. Aí com o tempo eu fui crescendo, e já com aquele pensamento... eu quero ser o que minha mãe é,



lidar com o barro, porque a gente via que ela tinha vários dons. Ela gostava de fazer as flores de papel crepom, de palha de milho, e era uma pessoa assim que gostava de lidar com a arte, né, eu notava isso nela. E aí eu fui crescendo já com essa ideia, né, de seguir a minha mãe, e comecei a visitar o Mercado Municipal, e lá no Mercado o pessoal da Baixa Quente, que é uma comunidade aqui perto, lá a maioria das pessoas são artesãos. Eles faziam as peças utilitárias... era pote, panela, botija, vaso para plantar. Aí eu ficava olhando, ia lá no Mercado e ficava olhando as diferenças. Eu olhava... minha mãe não faz isso aí, minha mãe fazia mesmo escultura; as peças da minha mãe não eram dessa cor, e as peças lá eram queimadas, eram vermelhas da cor de telhas. Aí eu comecei a notar muitas diferenças, né? Eu começava a indagar por que era vermelha, e elas iam me explicar por que ia ao forno, né, para queimar, e minha mãe não queimava as peças porque ela não tinha forno em casa, nem quintal na nossa casa tinha, né? Ela não tinha o forno, não. Então para dar resistência no barro, ela colocava alguns ingredientes, era cinza, era farinha de trigo, algumas coisas eram para dar liga no barro e outras coisas para dar resistência porque a peça não era queimada. E aí, né, eu fui vendo aquelas coisas lá no Mercado, aí conheci a dona Joana Printa ((inaudível)), eles chamavam ela também de Joana Poteira, e ela morava aqui na vila São Vicente, que é perto aqui da minha casa. Aí eu comecei a visitar dona Joana, e aí comecei a indagar dela como é que ela tirava o barro, onde ela tirava. Ela me explicou que era lá no barreiro, é a olaria, né? E lá eles faziam telha e tijolo artesanal. Ela se prontificou de me levar até o local e ela já era bastante velhinha. Eu ia junto com ela, de manhãzinha, para a gente poder trazer o barro. Chegou lá no barreiro no primeiro dia ela me explicou... aqui é o barreiro. E era aquele buraco enorme. Aí ela começou a me explicar que aquela terra que dava ali por cima era uma terra superficial, não servia para fazer as peças, não, chamava desmonte, que a gente tinha que cavar mais para tirar a terra virgem do centro, né, da terra. E eu ficava escutando, aí ela falava assim... também não pode tirar na lua forte, quer dizer, essa coisa já conhecia da minha casa. Por exemplo, cortar cabelo, minha mãe só cortava na lua crescente. Também para tirar madeiramento, tirar cipó para poder amarrar para fazer casa de enchimento. Então, algumas coisas eu já sabia, né? Aí, quando ela começou a explicar a questão de lua, logo eu morei no assunto. Falei assim... ah..., também o barro é a mesma coisa. Aí eu falei... por que, senhora Joana? Porque senão o bairro racha. Racha na queima, racha no fazer. Então a gente tem que esperar a lua para a gente poder tirar a terra. Então, ela foi me dando várias explicações. Ela me explicou os tipos de lenha a serem usados, que tinha que ser lenha fraca e de madeiramento eu conheço porque eu buscava lenha. Então, ela falava assim... aí eu perguntava... por que não pode ser essa lenha que ... ((inaudível)) ... Ela falou... você não está vendo que a lenha é grossona? Pois é, então é porque aqui, esta lenha, é para ... ((inaudível))... telha e tijolo, que são mais resistentes que

as nossas peças. Então tem que ser um fogo que não dá brasa assim forte. Não pode ser lenha que tem cerne. É lenha mais fina. Então tudo que ela ia falando, eu ia guardando. Aí, ela foi me explicar também tipo de folhagens para queimar junto para dar um certo brilho na peça. Ela me ensinou como fazer um forno. Logo, assim, eu arranjei alguém que fizesse o forquinho. Então ela me ensinou muita coisa que com minha mãe eu não aprendi. Aprendi com dona Joana outras técnicas, né? E aí ela veio, no final ela veio trabalhar junto comigo. A casa dela era pertinho, a casa em que ela morava era muito próximo daqui. Então, ela trazia o barro para cá. Ela fazia os potinhos, fazia as panelas dela, e eu fazia as minhas coisas, né, que eu já gostava de fazer. E aí a gente juntou tudo, logo eu mandei fazer o forno, e a gente fez a primeira queima. Foi bonito, né? Eu juntava minhas coisas num cantinho, ela juntava as dela... Aí, no dia, aí o forno ficou pronto, né? Aí, ela foi me ensinar a arrumar as peças, no dia dessa primeira queima. Ela mesma que se prontificou para arrumar. Eu ficava olhando. Ela arrumou, falou... não pode ficar no suspiro que senão vai arrebentar tudo. Depois que ela arrumou tudo, eu olhando, ela rebuçou tudo e aí pôs o fogo. Então ela foi me explicar ... ((inaudível)) ... os mistérios do fogo, não podia jogar logo chamas para dentro, me deu essas explicações todinha, todinha, né? E aí, ela ficou aqui o dia todinho, a gente aí, queimando as peças. E assim, para mim, foi muito boa a presença dela, porque ela continuou a trabalhar aqui junto comigo. Toda vez que ia queimar, ela falava... agora experimenta arrumar... Ficava olhando. Então, com isso, eu aprendi logo a arrumar as peças no fogo, eu aprendi logo a colocar o fogo, né? E aí, eu aprendi esse pedaço com ela. Mas eu vejo, assim, aprendi uma parte com minha mãe, uma parte com a dona Joana, e o resto com os meus colegas artesãos, nessas feiras que a gente tinha na Católica, né? Então naqueles momentos que a gente almoça, e tem aquelas paradas de passear na barraca de um, na barraca de outro, aí a gente aproveita. Eu, pelo menos, aproveitava isso, né, de visitar as outras barracas, e quando a gente vê coisas diferentes... é porque que sua peça está mais lisa? A gente faz a pergunta. Por que tem esse brilho? Ah, eu coloco determinada folhagem para queimar junto ou é também no lisamento da peça, no final. Saber polir a peça. Então a gente vê que tem muita ajuda, assim, de coisas que você pode fazer, né, para dar mais brilho. Oh, por que esta está mais rústica? Ah, é porque eu gosto mais rústico, é porque eu não dei o polimento nela. Então eu vejo que cada artesão tem uma maneira de trabalhar. E, com isso, eu fui aprendendo mais, né? Por perguntar outros colegas, e a gente vê que a gente não sabe tudo ainda porque cada dia que passa a gente vê coisas diferentes que a gente pode aprender. E, depois, eu sou uma pessoa também curiosa, que gosto de fazer minhas experiências sozinha. Eu tento fazer alguma coisa para ver o resultado. Quando eu vejo que o resultado é bom, eu vou para a frente. Se eu vejo que não deu, ficou feio, que aquilo não dá, a gente por si, a gente fala... isso não ficou bom, né? E aí, a gente não faz. Foi dessa



maneira sim que eu aprendi. Com essa ajuda da minha mãe, né? Eu falo assim com orgulho que eu puxei ela nesse lado aí de gostar da arte, e aprendi com dona Joana e com outros colegas, né?

L. M.: E a mãe da senhora, além desses presépios que ela fazia na época de Natal, ela fazia outras peças também?

Lira M.: Ela fazia. Porque antigamente, aqui no Morro da Liga tem duas casas no alto, então, nessa casa do lado de cá, era a Liga Operária, eles se reuniam ali todo mês para fazer reuniões, tinha missa, era um prédio muito bonito. Araçuaí era escritos com dois “s” e o “h” no final e o “y”. Era Liga Operária Arassuayhense, então, essa casa foi demolida, né? Aí tinha jogo de baralho, falava doradinha, doradão, truco, né, que fala. O truco... E aí vinham pessoas da rua de baixo para jogar com o pessoal do Morro da Liga. Era quase todo domingo, o pessoal vinha e eles abriam a Liga e aí é que tinha esses jogos. Quando não era na Liga, era na casa de um ou na casa de outro, mas, geralmente, era lá. E minha mãe fazia umas figuras interessantes que tinham na cidade. João Vermelho, Zé Preto, era carroceira. Então ela fazia essas figuras que ela chamava de togo. Vamos colocar o togo naquela turma que estava perdendo. Então, por exemplo, ela fazia, Zé Vermelho, ele era muito branco, né, e, com esse sol de Araçuaí, ele ficava igual aquelas galinhas que ficam dentro daquela geladeira assando, aí mãe fazia o Zé Vermelho. E ela escondia porque ele ficava escondido. Ela fazia de uns cinquenta, sessenta centímetros mais ou menos, né? Fazia direitinho a pessoa, e quando aquela turma estava perdendo, ela vinha e colocava o togo ((ou toco)). Eles falavam assim, olha ((inaudível)), traz o toco aí? Ela trazia e colocava lá, em frente daquela turma que estava perdendo. O pessoal ficava com raiva, mas aquilo era coisa passageira, né? Outra hora ela fazia outros tipos de coisa. Eu lembro de uma vez, ela vestiu um pinto de pescoço pelado, um pinto preto ... ((risos))... não tinha pena, a carne dele era preta, sabe? E ela fez o vestido da minha boneca, ela ((inaudível)) o vestidinho e pôs um arame assim por dentro na roda do vestido e vestiu o pinto e amarrou as duas asas na manguinha e pôs um lacinho de fita vermelha no pinto e piou o pinto, e na hora que a turma estava perdendo, ela soltou o pinto na mesa ((risos)). Mas aí ninguém nem ficou com raiva, não. Caiu todo mundo na risada. Então, sempre ela preparava alguma coisa engraçada. Se não era de barro, ela arranjava outra coisa para colocar. Era, assim, esse jogo era muito famoso, o pessoal do Morro da Liga. Quando às vezes, era o outro domingo ia a turma daqui jogar lá na rua de baixo com a outra turma. Então ela fazia, gostava de fazer esse tipo de coisa. Eram os presépios e o toco para o jogo do baralho.

L. M.: Para brincar com o pessoal...

Lira M.: Para brincar com o pessoal. E ela era muito, assim, espirituosa, gostava muito de brincar. Mas então eu aprendi dessa maneira como eu estou contando. Com a idade mais ou menos, que eu falo para todo mundo, mais ou menos com a idade de cinco anos. A gente começou e eu achava bonito, assim, minha mãe lidar com o barro. E aí, a gente ficou até agora, né, até o dia de hoje. E eu sinto, assim, pena dela não poder ver, assim, esse desenvolvimento da gente, né? Muitas exposições que eu já tive a oportunidade de fazer... Ela não vê, né, porque ela não está aqui mais, né? E... então é assim.

L. M.: E Lira, te perguntar, essa época que você falou que aprendia com dona Joana também, quais eram as peças que você fazia e que ela fazia, as peças dela, as panelas, e quais eram as que você fazia?

Lira M.: Eu já fazia logo as máscaras, as esculturas, né? Teve uma hora que eu fiz muito busto...

L.M.: E o que te motivou a fazer as máscaras?

Lira M.: Olha, minha mãe, ela sempre falava do negro, da discriminação contra o negro. E também naquela época a gente contava muita história, não tinha ainda luz elétrica, a luz era só... meia-noite ela dava três sinais, era aquele poste de madeira, a gente ficava com a vela e o fifó em pé. Na hora que ela dava três sinais, a gente sabia que no último, na terceira, a luz ia embora. Então, a gente já riscava o fósforo e acendia ou a vela ou o fifó, né, de querosene. E aí, nessa época, a gente sentava na porta da rua para contar as histórias, brincar de roda, era muito diferente de hoje que ninguém senta mais na porta para contar histórias nem brincar de roda, né, principalmente quando tinha o (luário), era muito bonito naquele tempo. E nas histórias, contava-se muita história de escravo, como na pesquisa eu recolhi muitas histórias que falam de escravidão. Tanto que minha mãe me vestia, ela comprava os panos, era rosa, branco ou então azul claro, porque ela falava que a cor vermelha das cores não ficava bem para quem era negro, né? E aí, eu comecei a fazer assim os rostos de pessoas, né? Quando não era negro, era índio, porque também a gente tem na família descendência indígena, né? Que hoje a gente fica correndo atrás, para poder querer saber mais, como eu já corri atrás, estive lá em Graranilândia, estive em Salinas, porque minha avó Lira era de Salinas, estive lá para poder indagar mais, porque as pessoas quando se alertaram de querer saber, os mais velhos vão morrendo e os mais novos não sabem de nada. Você vai perguntar, primo para eles é só o carnal, né? Não é igual a gente que tem assim a curiosidade de saber. Mas então a gente sabe assim muito pouco. Queria saber mais. Então quando eu faço a máscara que não é negra, ela tem mais os traços de indígena. E aqui no Vale a gente vê isso muito forte, muitos traços indígenas, né? Às vezes uns



puxam mais para indígena, outros puxam mais para o negro. E aí eu comecei a fazer os rostos, e quando eu fico vendo que muita coisa que eu fiz naquele tempo, em 1974, 1975, quando começou mesmo, eu vejo as peças eram mais fortes, né? Quando não era máscara, às vezes era cabeça que eu fazia, às vezes era muito agressivo porque ela me contava aquelas coisas... eu não vestia outras cores, eu comecei a vestir outras cores depois que eu fui crescendo mais, entendendo mais com gente ... ((inaudível))..., participando mais de um encontro e de outro, lendo mais um livro ou outro é que eu fui me despertando também mais para isso, né? Mas não vestia outras cores, não. Porque ela falava, contava casos muito tristes. E como a gente encontra neste Vale todo... assim da pesquisa que eu fiz aí, você encontra coisas absurdas, verdadeiras, história verídica, né? Então, mas não é só máscara que a gente faz. É um trabalho bastante avaliado com meus bichos do sertão também, né? Então eu gosto de trabalhar mais por imaginação. Eu não sei assim... por exemplo, na época que eu estava fazendo muito busto, começaram as pessoas a me trazer fotos de *Ronnie Von*, Roberto Carlos para eu fazer. E eu falava para eles que eu não sabia fazer, eu não tenho esse dom de copiar. Os bustos eu fazia porque eu ouvia falar nos filósofos e são pessoas assim que eu tinha uma certa atração por esse tipo de pessoas, né? Ouvia falar do *Sócrates*, ouvia falar do *Platão*, aí eu comecei a fazer eles da minha maneira. Fiz muito busto mesmo numa época. E aí eu falava assim... este aqui é fulano, este aqui é ciclano, né? E dava os nomes para eles. Até que eu conheci mesmo nos livros de história, quando a gente começou mesmo a estudar. Mas, então eu não sei... minha satisfação está em criar, né? Criar.

L. M.: Lira, você pode contar um pouquinho para a gente sobre seus bichos do sertão?

Lira M.: Pois é, é o que eu estou dizendo, essa vontade de criar. Eles são diferentes. Eu faço um bicho que pode parecer uma galinha, mas não é a galinha real. É o bicho que eu... é tão gostoso depois que a gente faz que eu coloco lá e fico olhando, meditando aquilo. Então são coisas que estão na minha imaginação.

L. M.: E a senhora se vê como artesã ou como artista?

Lira M.: Oh, eu vou te falar. Esse nome de artista, eu acho esse assunto complicado. Toda vida, eu me considerei uma artesã. E logo assim que vieram os desenhos foi que eu ganhei esse nome de artista. Mas para mim, tanto faz como tanto fez. E eu vejo que tem uma... por exemplo, a galeria onde eu exponho os desenhos. Uma época eu levei lá para eles umas máscaras que eu tinha feito muito bem feitas, e máscaras bastante variadas. E cada uma era mais bonita do que a outra. Eu achei, assim, como eles compravam os desenhos, levei as máscaras. Aí quando eu cheguei lá, eles falaram assim...

Maria Lira, é um trabalho bonito, muito bem feito, mas nós queremos os seus desenhos. Aqui, a gente não trabalha com a cerâmica. Compraram umas três ou quatro, mas para levar para o sítio. Então eles não colocaram lá. As máscaras, não. Então eu vejo que tem isso, sabe? A gente percebe. Assim, eu não falo nada, sabe? Mas existe esse tipo de coisa, do artesanato com desenhos. Então eles falaram isso para mim. Eu não levei mais. Eles compraram porque eu levei para lá um tanto de máscara, voltei com elas. Eles falaram... nós gostamos dos desenhos. A Lélia (Frota) que já morreu também ela falou comigo uma vez... Lira, eu gosto muito do seu trabalho. Inclusive ela tinha na casa dela. Mas ela falava comigo... Lira, não é desmerecer, mas nós preferimos desenho. Oh... como é que ele se chama? Aquele jornalista... Valter Sebastião também falou a mesma coisa comigo. Ele falou... Lira, eu conheço seu trabalho de cerâmica há muitos anos. Quando eu levei lá, eu fui fazer uma exposição no Rio de Janeiro, a Lélia mandou que eu fosse lá dar uma entrevista, ela falou... você leva dois desenhos e uma peça de cerâmica, e vai lá no Valter Sebastião porque ela já tinha conversado com ele para dar uma entrevista. Eu fui. Aí ele falou a mesma coisa. Quando eu cheguei lá com os desenhos, ele não os conhecia, ele se espantou... Lira de Deus, seu trabalho como ceramista é lindo, mas a gente prefere os desenhos. Então eu vejo e já vi com outras pessoas também a mesma coisa. Mas eu nunca deixei de fazer a cerâmica. Estou um pouco mais parada por conta dos braços. Este já foi operado. Este eles estão pelejando para ver se eu não opero é por conta da idade, né? Então eu fico assim, faço fisioterapia um mês, dois meses, e eu vejo que essas fisioterapias você tem que ficar praticamente quase sem fazer nada. E eu não aguento ver o quintal sujo e não varrer ele. Então coisas assim que a gente faz e que irritam. Eles falaram comigo na época... se você não operar seu braço vai secar. E foi uma operação cara, que não foi feita aqui porque eles falaram... não faz nem aqui em Araçuaí nem em Teófilo Otoni. Só faz em Montes Claros ou Belo Horizonte. E foi preciso as pessoas me ajudarem para poder pagar a operação, porque é uma operação cara. Então tem essas coisas assim que você tem que ficar praticamente sem fazer nada. E a gente não tem condição de não... eu faço assim esforço de não pegar uma coisa assim muito pesada. Por exemplo, as pedras, quando são grandes que eu pinto eu peço para colocar aqui e peço para tirar, pôr no chão, né? Essas mesmas que a galeria está pedindo, Lori levou para mim quinze na semana passada. Ele me ligou ontem porque eles vão querer cinquenta pedras, mas ele vai levar. E pensei assim também... eles querendo a Ângela está querendo vir conhecer Araçuaí, eles têm empregados, têm carros, eles vêm buscar. Porque eu não vou assim carregar, porque é complicado para mim agora, né? É complicado. As pedras eu pago alguém para trazer para mim, ... ((inaudível, nome de alguém))... traz para mim, e quando é maior eu peço meu sobrinho para pôr na mesa e peço para tirar. Então eu vejo essas dificuldades. E quando você estava falando de artesanato de arte, eu já estou entendendo isso bem



porque com várias pessoas, eles falam comigo, elogiam a cerâmica, mas eles preferem os desenhos. Por exemplo, lá na galeria, eles preferem os desenhos, A Lélia também as exposições que ela fez minha no Rio, também de desenho. Uma vez ela fez misturado. Da primeira vez foi desenho e cerâmica, porque ela tinha me pedido as cerâmicas, ela não conhecia os desenhos. Os desenhos vieram por motivo do braço, né, que eu comecei a desenhar. E aí, eu estava com este braço ruim, ia tinha ido... Começou assim, a Lélia tinha me feito a proposta de uma exposição no Rio de Janeiro, de cerâmica, e eu já estava com esses problemas no braço aqui, né? E o Sesi-Minas também me fez uma proposta de uma exposição lá no Sesi. Então eu trabalhei para duas exposições, uma no Rio de Janeiro e a outra no Sesi. E fui levando a mercadoria, né? Bom, quando eu cheguei lá na casa da Claudia, Claudia Vanucci, o braço já estava ruim, isso aqui já estava alto, a clavícula. Ela me deu até as roupas dela para eu vestir porque tudo que eu tinha levado era roupa de vestir pela cabeça. Ela teve que me emprestar as blusas dela e já me levou direto no médico. Aí ela me levou no médico e eu estava em tempo de subir pelas paredes de dor. Aí, ele foi e falou assim... para o bem dela que é uma artesã é melhor você a levar num especialista. Aí, ele deu uma injeção para poder aplacar a dor. Aí, no mesmo dia ela me levou. Não lembro se foi no mesmo dia ou no outro dia, no outro médico. Aí, o médico olhou, leu aquela bula para mi e falou do problema, falou que era tendinite, e que aquilo, todo mundo que mexia com trabalho repetitivo e que era uma coisa que não tinha aquela cura. Sempre voltava, né? Eu comecei a fazer a fisioterapia, e eles arrumaram lá as coisas e ela falou assim... Lira, não vai precisar você mexer com nada porque tem o curador que vai arrumar tudo aí. Fiquei descansando lá na casa dela. O médico me deu toda aquela coisa, né, que eu não podia está mexendo porque eu podia acabar numa cadeira de rodas. Aí, eu me apavorei. O que é que eu vou fazer, né? Aí, fui lá na casa de Frei Chico. Ele morava na época em Betim. E eles estavam nessa época duplicando a Fernão Dias. E tinha muita terra revirada, de tudo quanto é cor, nas barreiras. Aí, eu cheguei lá na casa de Frei Chico e reclamei para ele a situação, né, morrendo de chorar, porque o médico tinha falado que não podia mais mexer com a cerâmica. Aí, o Frei Chico assuntou assim, falou... Lira, e jogou na mesa muitos lápis de cor que ele tinha, Lira, vai desenhar, olha aqui, vai desenhar. Você não vai poder mexer com cerâmica, experimenta desenhar que é mais leve. E a gente vai pegar algumas terras porque eu já estava, há muitos anos que eu já fazia coleção de terras aqui na região, mas para pintar cerâmica. Que eu vi as coisas de Caraí pintadas. Aí, eu falei... vou ver o que eu faço com minhas peças também, porque toda vida, eu pinte com betume. E queria fazer alguma coisa também pintada, né? Ele me pôs num carro, e falou... vamos pela Fernão Dias, vamos lá na Fernão Dias pegar umas terras. Aí, ele me ajudou, ele nem me deixou mexer, não. Estava com o braço ainda dolorido, não estava mais com aquela dor porque estava tomado remédio,

medicamento. Aí, ele pôs ((inaudível)), me ajudou, pôs num saquinho, pôs no fusquinha e a gente levou lá para a casa dele. Ele falou assim, Lira, experimenta! Oh, gente, ele me deu tinta nanquim, tinta suvinil de tudo quanto é cor porque na época eles estavam lá reformando a casa deles. Oh Lira, vai desenhar, experimenta! Eu estava nervosa, né, porque eu nunca tinha pegado num papel em minha vida para desenhar, e ele tinha pegado aqueles papéis brancos que saem lá do computador. E eu falei... Frei, mas eu nunca desenhei. Ele foi lá e pegou as máscaras minhas que ele tinha lá na parede e me mostrou, porque geralmente a frente delas é muito larga, né, e sempre eu aproveito ali para fazer uns rabiscos, fazer qualquer coisa, eu tenho que fazer alguma coisa. A imaginação manda, manda isso, né? Aí, ele falou assim... Lira, isso aqui é desenho que você faz, não precisa ser isso aqui, não. Experimenta é outra coisa no papel! E eu me sentia nervosa com aquela coisa dele de querer que eu desenhasse. Aí, eu peguei... e ele falou... experimenta aí! E sentou lá na outra sala, que estava o computador. Experimenta fazer alguma coisa! Aí eu comecei a fazer alguma coisa. Aí, toda hora, de meia e meia hora Frei Chico vinha. Aí, ele me olhava assim, e eu não tinha terminado o que eu tinha feito, né, e ele voltava. Quando ele via que dava tempo, ele chegava e olhava e falava... Lira de Deus, isso está bonito, Lira! Guarda aí para você mostrar Lélia. E eu pensava assim comigo... Ah, ele está me animando. Mas não falava com ele, não. Não acreditava nele, não. Só não falava, né? Porque realmente eu nunca tinha feito nada no papel. Falava... Não Lira, você vai ... ((inaudível, cachorros latindo))... Ele sentiu que eu podia rasgar, e ele falava... você me dá! Então todo desenho que ia fazendo, quando não tinha que mexer mais naquele desenho, ele apanhava, apanhava e guardava. Porque a Lélia ia chegar para poder ver o que eu tinha levado de cerâmica para ela carregar para o Rio de Janeiro, né? Aí, ele foi juntando, e todo que eu fazia estava bonito. Ah, que nada! Ele está me animando. Eu não acreditava mesmo. Porque na cerâmica não, na cerâmica o que eu faço está bom. Se eu vejo que não está bom, eu embolo o barro, né? E não ponho para vender, não exponho aquilo. Aí, no dia que a Lélia chegou lá na casa deles para saber o que eu tinha levado para a exposição, e assim que terminasse a exposição do Sesi-Minas, eu já ia para o Rio de Janeiro. E lá não tinha necessidade, só às vezes Cláudia me ligava... Lira, tem gente aqui querendo te conhecer. Porque muitas vezes eles não compram as peças, querem é conhecer a pessoa, conversar, né? Então, às vezes, eu pegava o ônibus e ia lá para o Sesi. Aí, no dia que a Lélia chegou do Rio de Janeiro, ela foi lá para a casa de Frei. Aí, eu mostre a cerâmica. Ela olhou, gostou muito, aí Frei Chico falou... agora, Lélia, tem uma surpresa para você. Pegou aquele monte de desenho e pôs lá na mesa. Quando abriu, ela falou... Lira de Deus! Nós vamos levar a cerâmica, mas esses desenhos vão. Aí, eu fiquei assim, falei... bom, porque a Lélia era crítica de arte, era uma pessoa culta, né, no sentido... ela tinha na casa dela peças do Brasil inteiro, que ela tinha dos artesãos e do Vale. Ela fazia, quase todo ano ela



estava na França fazendo exposição desses trabalhos. Então eu conhecia perfeitamente a casa dela e sabia que o que ela estava falando, ali eu acreditei. Aí, eu fiquei numa alegria! Ela falou... Lira, vai imediato no Valter Sebastião, porque ela já tinha conversado com ele, né? Para me dar a entrevista da cerâmica. Aí, ela falou... você leva o desenho. Tanto que eu tenho o jornal aí publicado. Uma peça de cerâmica e dois desenhos que ele publicou. Aí eu criei coragem. Quando ela falou assim, eu falei... é verdade. Porque eu não tinha experiência nenhuma em desenho, não. Assim que terminou a exposição do Sesi-Minas, eu fui para o Rio de Janeiro e foi um sucesso, foi um sucesso. E não era ainda nesse papel, porque hoje eu trabalho no papel canson. Era o papel kraft, que por sinal, a Lélia falou que era um papel bom, o kraft. E o resto era aqueles papéis... mesmo, assim, mais comum. Não era o... que depois a Lélia foi me dar explicação dos tipos de papéis a serem usados. Hoje vem de São Paulo para mim papel até importado que eles estão mandando, né? O Lori traz, está me fornecendo, também ele compra e traz, outro dá, porque aqui não tem, nas papelarias daqui não tem. E... aí eu criei essa coragem. Ela fez essa primeira lá no Rio de Janeiro e depois ela fez outras, que já não foi de cerâmica, que foram só desenhos. E ela que me levou até essa galeria, a (galeria M), ela e o Nemer. Ela me levou no Nemer, o Nemer gostou dos desenhos e falou... nós vamos te levar até a galeria porque eu tenho certeza que eles vão gostar. E aí eles abraçaram isso, né? Então tem essa coisa, mas eu não... tudo bem, mas esse nome de artista foi lá. Foi lá e outros estão falando também, né? Mas eu nunca deixei de fazer a cerâmica, não. Tem um bocado de coisinha pronta aí pequena, porque eu estou mexendo com ((inaudível)) pequena, para ainda não ir pegando assim bolo de barro grande, você entende? Mas tem muita coisa aí para queimar de cerâmica, coisas pequenas. E, aos pouquinhos, aí eu vou nas máscaras e outras coisas, né? Porque não é só máscara, não. Têm outros trabalhos também. Quando a gente quer mostrar uma peça mais... assim, que não seja máscara, que você quer mostrar é... a realidade, essa realidade que não é só no Vale do Jequitinhonha, né? Que está no mundo inteiro, da violência, que você quer retratar uma peça mais dessa maneira, né? Então, é um trabalho bastante variado. Agora entraram os bichos do sertão, eu chamo meus bichos do sertão porque eles estão na minha imaginação, na minha cabeça, no meu coração, né? Então por isso eles ganham esse nome.

L. M.: E Lira, quais são essas peças que você estava falando, quando você quer falar mais sobre essas desigualdades, essa crítica social...

Lira M.: São peças assim, por exemplo, tem ((inaudível)), "Me ajude a levantar", que se tornou nome de um livro, né? É... a peça do "Parque" e muitas outras, que às vezes a gente não dá um nome para ela, mas que ela fala por si. Por exemplo, a peça da "Penitência", que retrata..., foi muito inspirada

no próprio trabalho da pesquisa, que isso me ajudou muito também, né? Na época de seca, que o pessoal faz penitência para pedir chuva... é... então isso inspira também a gente, fazer um trabalho assim mais sério, né? Que mostra opressão...

L. M.: E Lira, como que é ser mulher, negra, artista, artesã aqui no Vale do Jequitinhonha.

Lira M.: Para mim, eu acho bonito, o papel da mulher em qualquer profissão que ela exerce, como lavadeira, como doméstica, na política, sendo uma artesã, isso é importante para a mulher, porque a gente vê que a mulher agora um pouco que está tendo vez, né? De falar e de participar das atividades, mesmo na política. Antigamente a gente não via, né? Hoje a gente já ver a mulher vereadora, a mulher candidata a deputada e outras coisas mais, participa das reuniões e que tem esse papel importante na comunidade. Em todas as atividades, né? E eu me sinto orgulhosa de herdar da minha mãe, de ser uma artesã e sinto que ela gostava da arte, ela tinha uma voz bonita, ela sabia dar alguns tons no violão, ela gostava de teatro. Antigamente aqui desse morro tinha..., eles falavam dramatização. Então geralmente era na casa de meus parentes, na casa das tias de Fatinha. Tinha essa dramatização, e mãe era aquela que eles chamavam... Odília, você tem muito jeito para isso! Para poder enfeitar as pessoas com um laço, fazer um cabelo, vestir de papel crepom, por uma coisa aqui, outra coisa ali. Ela era, fazia essa parte, né? Então, hoje eu fico assim observando que ela tinha muitos dons, mas como ela contava para a gente, foi criada sem mãe, não pôde estudar, mas tinha esses dons artísticos.

K. R.: Lira, deixa eu te fazer uma pergunta, nesta viagem que a gente está fazendo, a gente tem escutado alguns nomes, algumas categorias para definir as peças, como utilitário, decorativo. As suas peças, você usa alguma denominação assim do tipo, do tipo de peça que você faz?

Lira M.: Olha, as máscaras sempre eu procuro expressar o sofrimento do negro e também do índio. Inclusive, eu relatei, né, que antigamente elas eram bem mais agressivas. Hoje em dia, elas já saem mais serenas, às vezes de olho aberto, às vezes um semblante mais triste, mas não é tão agressivo como era antes. E, esse trabalho assim sério, que eu digo, quando quer retratar algum sofrimento, são peças sérias. E têm aquelas peças utilitárias que antigamente serviu muito, né? Por exemplo, aqui em casa a gente não tinha filtro, a gente tinha era os potes, as talhas para colocar água, as botijas para esfriar a água, as panelas para cozinhar. Mas então a gente vê que, com o progresso, o progresso vai chegando e muita coisa vai destruindo. Hoje tem o alumínio, tem os outros tipos de colher, a gente usava colher de pau, né? Então, para a gente, essas peças serviram muito. Só que mesmo a gente, com a chegada desse progresso, nem a gente mais também tem as panelas. Eu tinha



uma vizinha aqui que ela falava... ai, eu não vou mais sujar minha mão de carvão, porque as panelas “empretavam” demais com a lenha. Ela falava assim... a gente vai gastar mais o sabão. A gente tinha o fogão de lenha. Hoje, a gente tem o fogão a gás. Então muita coisa foi se perdendo. Mas então a gente vê, essas peças utilitárias muita gente ainda usa na roça, né? Ainda usa o pote, ainda usa a panela, mesmo dentro da cidade, uma pessoa ou outra gosta de cozinhar o feijão na panela de barro que a comida é mais gostosa, né? Inclusiva no fogão de lenha, a comida permanece mais quente, né? Então têm sim as peças que são utilitárias e as peças..., por exemplo, um pote dentro de Belo Horizonte, ele vai servir para enfeite. Por exemplo, num hotel, numa grande sacada lá um pote grande lá para enfeitar. Enquanto o pessoal do Vale usa aquilo para poder pôr água. Eu tenho muito pote aí no beco que eu estou colocando as terras que a gente vai... por exemplo, o Lori está trazendo muita terra para mim. Ele viaja muito pelo Vale, então está vendo minha dificuldade e a de Frei Chico de não dirigir mais, então eu não estou tendo quem pega essas terras para mim. E também não aguento mais assim fazer muito esforço físico. Então o Lori está sentido essas dificuldades e ele está trazendo as terras para mim. Então os potes que punha água, eu estou guardando as terras. Põe terra dentro dele. E dentro de Belo Horizonte vai virar enfeite, porque ninguém vai pôr água. Então aquilo que era utilitário está sendo enfeite. Uma peça lá para decorar um apartamento, principalmente quando é uma talha bonita, bem decorada, pintada, como no caso do pessoal lá de Carai, né, que tem aquelas pinturas com a terra. Então têm sim as peças utilitárias e as peças decorativas. Você faz uma coisa bonita, um prato bonito para colocar na parede.

K. R.: Deixa eu te perguntar, Lira, a terra que o Frei Chico ou o Lori trazem para a senhora, a senhora usa mais para pintar seus desenhos, né?

Lira M.: E também, eu comecei a usar para pintar a cerâmica. Pinteí muita coisa com a terra colorida. Então, a pintura com a cerâmica veio nessa ocasião que eu contei do braço, da exposição que Frei Chico falou comigo... vai desenhar! E que eu comecei a fazer os desenhos lá na casa dele e que a Lélia foi para buscar a cerâmica para a exposição no Rio e Frei Chico apresentou os desenhos que eu estava fazendo.

K. R.: E para fazer assim o molde, a peça mesmo da cerâmica, para além da pintura, o próprio molde mesmo, sua terra vinha de onde, de qual barreiro?

Lira M.: Aqui mesmo da cidade, porque aqui na cidade tem olaria. Eles faziam lá tijolo e telha artesanal. Lá do outro lado do Calhazinho tem olaria.

K. R.: A senhora tinha que comprar deles?

Lira M.: Não, eu nunca cheguei a comprar. Eles me davam, né, o barro. Mas o pessoal lá de Caraií, eles compram, né? Parece que compram o barro. Mas eu nunca cheguei a comprar. Eu pago alguém para trazer para mim. Por exemplo, eu pago o Zé Paixão para ir aqui na cerâmica, ou na cerâmica ou então quando eu não quero da cerâmica, ele vai lá do outro lado tirar para mim. Na cerâmica, como minhas peças são pequenas, ele traz às vezes dois sacos de barro para mim no carrinho lá da cerâmica, né? Eles nunca cobraram de mim, não. E lá no outro lado, no Calhaozinho, quando eu quero de lá, ele vai lá e traz para mim sem eu comprar. Mas o pessoal lá do alto, acho que eles compram a terra.

K. R.: E para fazer o pigmento para poder pintar as peças, a senhora usa tanto o pigmento que vem da terra quanto das pedras? Como é esse processo, poderia explicar um pouco?

Lira M.: Não, das pedras, não. Eu pinto as pedras com os pigmentos da terra. Ali é assim... têm terras que a gente já acha elas desmanchadinhas. Já tem outro tipo de terra que, às vezes, são os turrões. A gente bate lá a (alebanca) e sai aquele turrão. Aí, a gente pega aqueles turrões quando chega aqui em casa, que eu não estou aguentando mais levar no pilão, o Zé Paixão vem socar a terra para mim. Se eu compro na mão dele, o que ele traz lá cerâmica ou que ele pega lá da olaria, ele é que faz todo o processo para mim, porque eu não aguento mais socar. Ele vem, soca, faz todo o processo, peneira, molha e dá umas batidas para mim, faz aqueles bolos parecendo bolo de sabão e coloca em um saco plástico. E aí, eu vou trabalhar aquele barro. Aí, eu tenho que dar mais umas (muçungadas), né? Porque tem que ficar bem homogêneo. Eu dou mais uma muçugadinha nele. Estou com muito medo ainda, né, de fazer muito esforço. Então, eu trabalho assim com cautela.

K. R.: Sim. E depois que ele faz essa etapa que ele ajuda a senhora, como que é a etapa que a senhora faz com o barro?

Lira M.: Aí, depois que ele prepara esse barro, é o que eu estou falando, aí, eu vou sentar, traz um bolo de barro para cá, eu dou umas muçungadas nele, para poder iniciar o trabalho.

K. R.: E aí modela a peça?

Lira M.: Modela a peça... cada máscara é feita em cima de uma tábua minha, né?

K. R.: E depois o processo da queima...

Lira M.: Depois vem o processo da queima. Inclusive, eu tenho aí três tipos de forno. Tenho o primitivo, mais primitivo, que a dona Joana que me ensinou como que fazia esse forno. Aí, eu mandei uma pessoa fazer o forninho. E, depois, tem um segundo forno, lá da Escola de Belas Artes de Belo



Horizonte, que o... ((inaudível, cachorros latindo))... ele me deu esse modelo de forno. Até para pôr... ((inaudível))... de fazer o forno para mim, mas não tive tempo de fazer. Aí, eu procurei alguém que fizesse o forno, mas foi difícil de encontrar, porque quando dava o modelo do forno, eles esmoreciam de querer fazer. Mas, aí, eu achei, né? Procura um, procura outro, até que encontrei alguém que se prontificou a fazer o forno. Ele ainda está em pé, ali. E depois eu ganhei esse forninho a gás da “Mãos de Minas”. Eu estou queimando nele porque, com os outros dois, dá muita fumaça e, depois, eu tenho os dois olhos operados já. Então, eu ganhei esse forno que está aqui da “Mãos de Minas”. É um forninho pequeno e que, quando eu vou queimar, é minha irmã que queima. Ele dá menos fumaça. Mas eu tenho muito medo, assim, de ligar um botijão. E a Palmira ... ((inaudível))... as peças e ela faz a queima para mim.

K. R.: Esse primeiro forno, ele ainda está...

Lira M.: Está em pé lá.

K. R.: Está em pé? A senhora tem ideia de quanto tempo ele está aí?

Lira M.: Tem muito tempo, desde... foi em 1974, 1975, nessa época aí que tinha o campus avançado aqui. E para fazer essas peças crua, fazia crua, não queimava, até que veio essa ideia de fazer o forno, eu conhecendo dona Joana, conversando com ela sobre a cerâmica que ela me deu a ideia de fazer o forno, me explicou como fazer o forninho, aí eu pedi uma pessoa para fazer o forno para mim. Agora esse lá da Escola de Belas Artes, ele parece uma casinha. Ele é um forno assim complicado, por isso é que não estava achando quem quisesse fazer o forno. Até que eu encontrei alguém que topou fazer o forno. Ele vai à alta temperatura porque queima tudo fechado, né? Fica muito quente. A gente tem que ficar uns dois, três dias ali. Só que eu não esperava isso não, né? A gente tirava os tijolos e deixava aquele vapor sair. É um forno muito bom, ainda está em pé. E o outro também está lá. Está bastante estragado porque está no tempo, né? Está todo assim rebuçado, mas que eu mantenho ainda para mostrar as pessoas. E agora eu queimo neste de tijolo refratário que a “Mão de Minas” me deu.

K. R.: Lira, a senhora estava explicando, esta tonalidade verde vem de onde mesmo?

Lira M.: Olha, é uma pedra, a pedra está aqui ao lado. E isso a gente encontra aí... tinta Coral. Eu me esqueci, Anastásia que falou comigo o nome dessa pedra. Ela não é tão dura, não. Eu me esqueci o nome dela agora. Então, é... eu procuro muito, assim, a natureza, né? Por exemplo as terras, não é de hoje que eu colete essas terras para poder fazer a pintura.

K. R.: A senhora saberia me dizer quais são as cores que a senhora trabalha?

Lira M.: Tem várias tonalidades. Tem o branco, do mais branco ao creme, né? A tabatinga. E tem várias tonalidades do amarelo, do roxo, do vermelho também, várias tonalidades. Tudo tem várias tonalidades, né, de cores?

K. R.: Deixa eu te perguntar, Lira, seu conhecimento já foi repassado para várias outras pessoas, né? Eu queria que você me contasse um pouquinho sobre isso, nas oficinas que a senhora já deu, na sua família, se tem outras pessoas que deram continuidade também...

Lira M.: Olha, eu já dei oficinas para o pessoal lá... esqueci... do grupo de... oh, gente, como é que a gente se esquece? O grupo dos meninos de Tião Rocha. Aqui da cidade, "Dedo de Gente". Eu já dei oficina para eles aqui em casa. Depois eu passei a dar lá onde que eles trabalham, né? Dei bem uns meses oficina para eles. E outros vêm aqui para querer saber, né, como que a gente faz. Aí eu vou explicar. Já dei aqui oficina para os índios, né? Para uma e outra pessoa. Sempre tem alguém. Às vezes, a gente dá assim mais explicação, né? Para esses meninos foi oficina mesmo que eu dei para eles. E que eles trabalham...é... fizeram até forno. Só que o que prevaleceu mais foram os desenhos com terra, as pinturas das terras, né? Foi o que permaneceu e que eles fazem até hoje aqueles cartões. Da terra não permaneceu, não. Tinha muita gente que fazia coisas bonitas, como têm ali três máscaras dessas últimas. Essas três últimas lá foi trabalho com eles. Essas três últimas grandes. Tem uma aqui que era da pessoa que vinha com eles, que trabalhava com eles. E tem mais alguma peça guardada deles aí.

K. R.: Lira, eu queria saber, assim, para você qual é o significado do artesanato na sua vida?

Lira M.: Eu vejo assim o artesanato de suma importância. Por exemplo, minha mãe, eu aprendi com minha mãe, ela fazendo essas coisas, né? Para mim, é de grande importância o artesanato. O que eu conheci o pessoal cozinhando nas panelas, fazendo os seus pratinhos para comer, seus enfeites, as moringas para esfriar a água, os potes, né? Como alguns ainda usam, né, na sua casa, na zona rural, o pote para esfriar a água. Então, eu vejo assim a utilidade. E a gente vê que muita coisa também, assim, muita gente que fazia foi sumindo, assim, com esse alto progresso que chega. Por exemplo, o alumínio. Muitos não querem mais cozinhar nas panelas de barro e vai procurar a panela de alumínio, né, para poder fazer as coisas. E a gente vê que não é tão bom, né, está rapando aquelas panelas para fazer... Então, para mim, o artesanato é de suma importância, mesmo eu fazendo hoje os desenhos, outros tipos de coisa. Eu acho assim, cada artesão é um. Uns têm dom para uma coisa, outros têm dom para outra coisa. Uns têm mais de um dom do que outro. E vejo a vida assim dessa



maneira. Eu não vou desprezar meus colegas, não. Cada um faz aquilo que sabe, que ele gosta de fazer, que a imaginação dele manda, né? O importante é isso, é cada um fazer aquilo que gosta de fazer. Às vezes um sobressai mais do que outro, isso tudo depende também daquilo que ele faz, da aceitação no mercado das coisas. Cada artesão é um, né? Cada um faz aquilo que sabe, aquilo que a imaginação manda, e, então, todos são importantes naquilo que faz.

L. M.: Lira só uma pergunta porque eu fiquei curiosa. O artesanato aqui em Araçuaí, normalmente ele é mais o barro queimado, ele não tem muita a coisa do pigmento, não? Como que é?

Lira M.: Aquela região lá de Caraí é que eles usam mais esses pigmentos. Eu é que sou muito curiosa, comecei a coletar as terras nas viagens, né? Assim, a pessoa que repara, que olha, que tem essa curiosidade, né? E eu toda vida fui assim. Minha mãe era uma mulher muito curiosa. Era analfabeta, mas que tinha muita curiosidade era para o lado das artes. Ela tinha uma voz bonita e ela gostava de fazer as coisas. Eu me lembro muito bem, ela fazia cada mulher bonita e fazia os vestidos para vestir elas. E com essa coisa do jogo do truço, né? Que tinha aqui no nosso morro e ela gostava de fazer essas peças. Não só peça de barro, mas ela inventava, por exemplo, vestir o pinto com roupa de boneca. Vestia esse pinto, pôs a roupa na goma, né? Para ficar vestido o pinto de pescoço pelado preto e que tinha pouca pena. Então eu era uma mulher assim muito curiosa, e a gente saiu puxando, né? Cada um tem sua decisão na vida. Eu gostava de ver ela fazer as coisas. Meu pai era um sapateiro e... então eu vejo assim... a beleza da arte está é nessas coisas aí. Cada um é diferente do outro. Cada um é uma pessoa, né? Uns são mais curiosos, outros são menos curiosos, e é assim. Já pensou se o artesanato no Vale fosse tudo igual? Eu trabalhar igual ao pessoal de Caraí, eu trabalhar igual o outro lá de Minas Novas, seria uma monotonia, tudo igual. Então, cada um tem dentro do seu coração, da cabeça a ideia para poder ajudar, ter essas diferenças. Mesmo as pessoas, né, nós não somos iguais. Uns pretos, uns brancos, uns morenos. Cabelo cacheado, cabelo liso, cacheadinho ali, e assim por diante. Assim mesmo é naquilo que a gente faz. Essa diversidade é que é bonita, principalmente na arte. Já pensou todo mundo fazendo as mulheres no cavalinho, montadas no cavalinho? Ou todo mundo fazendo as bonecas de dona Izabel, imitando dona Izabel? Então a beleza na arte está aí, que cada um é uma pessoa, pode até aparecer o trabalho de um e não aparecer de outro, né? Porque, por exemplo, a dona Izabel, ela deu oficina para quase todo mundo ali no Santana. Só quem não tinha jeito para a coisa, né? Às vezes não tem o dom. Também às vezes a necessidade ajuda nisso, né? Mas eu fico vendo, assim, o que é bonito na arte é essa diversidade. Cada pessoa é um. Já pensou se todo mundo no Vale fizesse a mesma coisa? Então, o que eu vejo é a

gente respeitar a arte de cada um, um pode vender mais do que o outro porque às vezes a peça dele é mais comercial, outro vende menos, trabalha menos, e, para aí o bonde vai. O bonito é assim.

((Interferência. Fala do Guilardo Veloso)) Lira, você está falando do comércio das peças, você também começou a vender foi para a Codevale?

Lira M.: Não, o começo foi assim. O campus avançado chegou aqui...

((Interferência. Fala do Guilardo Veloso)) Que era a feira da PUC.

Lira M.: É. Então, com a chegada do campus, o artesanato foi lá em cima porque já tinha a Codevale que atuava na região, mas ela ia mais em Minas Novas, Turmalina, ia lá para Roça Grande por conta da tecelagem e, às vezes, chegava aqui. Por que que chegou aqui? Porque tinha Adão, (Pacifique) tinha já encontrado Adão. Encontrou Adão na Zona Rural, trouxe Adão para a cidade e começou a dar um apoio para Adão. Ele fazia as colheres de pau, ela logo pediu para fazer um crucifixo, um canoeiro e ia ajudando Adão. Então, eles atuavam mais naquela região e chegavam até Araçuaí, né? Para poder comprar peça de Adão. Mas... então, o Campus Avançado já estava aqui. Então, com essa visita do Campus Avançado na casa da gente é que descobriu, por exemplo... Naquela época vinha o Chico Pinheiro. Você deve lembrar de Chico Pinheiro como estudante, Chico Pinheiro, Letícia Sá Motta que era tudo da Globo. Eles eram na época estudantes. Eles vinham para cá. Ediméia Passos, né, que faleceu. Então, vinham para o Campus Avançado jornalistas, como vinha lá de São Paulo o pessoal de Medicina, Lavras tinha Agronomia, da PUC de Belo Horizonte vinha Enfermagem, o pessoal de Comunicação, né? E mais pessoas, que começaram a visitar as casas da gente para conhecer o Vale do Jequitinhonha, visitando as casas... Aí já tinha a Associação na época, então eles queriam conhecer artesãos. E, na época, o artesão forte era Adão, porque (Pacifique) já tinha encontrado ele na Zona Rural e trouxe ele para a cidade, para ajudar nesse sentido, de valorizar o trabalho dele. Então, a gente fazia... como eu fazia minhas peças eram todas cruas. Às vezes, Chico Pinheiro vinha aqui para casa, aqui tinha um pé de (carne de vaca) e a gente trabalhava debaixo. Aqui, essa casinha aqui era só um cômodo. A casa aí na frente era pequenina, quatro cômodos. Então, eles, como estudantes de Comunicação, eles vinham e se sentavam aí no chão, presenciando a gente trabalhar. A gente fazia as peças todas cruas, eu não tinha forno na época. E aí, Chico Pinheiro... vinha às vezes aquela turma de estudantes de Comunicação... eram os que mais lidavam com a gente, né? Aí o dia que fazia, eu não sei se eram quinze dias ou um mês que chegava uma turma, aquela turma ia embora e estava chegando outra. Eu me lembro que a gente ia na rodoviária levar eles e recebendo a outra turma que estava chegando. Então, eles vinham para conhecer o que



tinha na cidade. E na época, já tinham os artesãos, já tinha a Associação, Seu Luiz, estava tudo começando, naquele tempo tinha o coral “Trovadores do Vale”. Então, o que eles visitavam aqui nessa época? Era o coral, tinha aquela turma de Marcelino da contradança, a gente reunia e eles iam ver ensaio do coral, às vezes levava o coral para o Campus Avançado, ia todo mundo de carro para lá, cantar para eles. E foi assim que foi esse conhecimento, e eles alertando a gente, de saber colocar preço nas peças. Mas eu vendi muito naquela época peça crua porque ainda não tinha o forno para poder queimar as peças. Então, foi nessa época aí de 1974, 1975 é que foi esse auge do artesanato. Mas a Codevale já atuava na região lá no alto, Minas Novas, né? E eles chegavam até aqui e ia na casa de Adão e, às vezes, vinha aqui em casa também, comprar alguma coisa, né? Foi tanto que Frei Chico falava comigo... oh Lira, você faz as peças... e foi e conversou com a Adão para eu colocar lá em Adão, que ele tinha a tenda de trabalho dele na rua Dom Serafim. Pediu Adão para eu fazer alguma coisa e colocar lá para ser vista porque a Codevale ia lá no Adão, né? Então começou assim. Aí, vinha às vezes um grupo de estudante de Comunicação para cá, os que mais visitavam a gente e os que mais alertavam a gente na questão de venda, o preço, a valorizar o trabalho da gente. Falavam com a gente... põe na cestinha e vamos levar lá no Campus, né? Até que o diretor veio, que se chamava professor Galante, e fez uma proposta de fazer uma exposição da gente em São Paulo primeiro, lá em São Paulo, e que levou os trovadores também para fazer a abertura da exposição, Então, nessa época, os artesão eram eu; Zefa, também que começou, né; o Adão; e lá de Carai foi... Noemisa, na época, Noemisa não foi, levou Dona Izabel, de Santana, para São Paulo. Eu não tinha nem noção do que era cidade grande, e também nem os trovadores, né? Os trovadores foram para fazer a abertura da primeira exposição. Então, o professor Galante mandou que eu pusesse numa cestinha algumas peças e levasse lá no Campus Avançado. Eu tinha, na época, uns bustos. Pus quatro bustos lá, ele gostou muito, levou também da Zefa e falou... nós vamos levar para São Paulo. Se tiver aceitação, a gente vai fazer uma exposição suas lá. A qual teve, já veio com um dinheirinho para nós. Aí, ele falou assim, na época era o professor Mesquita o diretor... vocês agora vão trabalhar para essa primeira exposição em São Paulo. Fomos daqui eu, Zefa e Adão. Lá de Santana foi Dona Izabel. Agora eu não me lembro se Noemisa estava, acho que Noemisa não estava, não. Foi só dona Izabel. E a gente foi para São Paulo. Os trovadores foram para fazer a abertura da exposição, na época. Então, foi a primeira vez que eu entrei num carro em minha vida, para cair dentro de São Paulo. E chegou aqui minhas pernas estavam trôpegas. O ônibus parou lá na frente da Matriz, eu desci e cai, de barriga no chão. As pernas estavam... Nunca tinha entrado num carro, para de repente você cair dentro de São Paulo, nessa época, né? E eu sei que quem ficou lá conosco como acompanhante foi a professora Libânea. Ela ficou lá durante uma semana, nós ficamos num hotel. Eu me lembro o nome do hotel,

Albani, em São Paulo. O hotel era para dormir, e a gente comia no bandeirão com os estudantes lá em São Paulo. Foi a primeira vez que a gente entrou num carro, e também os trovadores. Os trovadores, logo assim que fizeram a abertura, vieram embora. Mas eu, a Zefa e a dona Izabel ficamos lá uma semana. Trabalhando, dando entrevista...

((Interferência. Fala do Guilardo Veloso)) E aí foi depois disso que começou a Feira da PUC, que foi a primeira dessas grandes feiras?

L. M.: Ah foi, foi depois disso. Aí foi a Feira da PUC, né? Que tinha todo ano, no mês de maio. Eu me esqueci até..., eu não sei se foi até a sétima, isso eu não estou, assim, com certeza, sabe? E, depois, por mudança de chefe, acho que não era Dom Serafim, eles pensaram assim, é que já tinha ajudado no Vale, aí o Campus saiu daqui, né? Foi para, me parece, Pirapora, e aí não houve mais aquela exposição, aquela feira na PUC, por sinal, foram muito boas aquelas feiras, né? E a gente levava o artesanato, tinham dois ônibus de artesãos, além da barraca da Associação que ia levando carne de sol para vender, pinga, vários tipos de doce, né, para vender para a Associação, esse dinheiro aí arrecadava para a Associação. E tinham os estudantes que nos ajudavam, né? Ficavam na barraca para nos ensinar a vender, né, as peças. Foi uma época muito boa, mas depois o Campus saiu daqui, né, para Pirapora. Eles pensaram que já tinham ajudado no Vale e foi para outra cidade, né? Mas, a experiência... foram muito boas para gente essas experiências, né? O contato com outras pessoas. Nossa senhora, eu não conhecia aqui nem Baixa Quente, na época. E de supetão você cair dentro de São Paulo. Libânea ficava lá no hotel com a gente, né, para dormir. Era nossa acompanhante a professora. E, de manhã, a gente saía tudo um cordão, dada a mão para poder não sumir dentro de São Paulo, né? Que para gente era um mundo aquela cidade. E para gente não se perder, era um cordão. Ela sai com a gente lá do hotel para poder ir lá para onde estava acontecendo a feira. E foram, assim, experiências para a gente, assim, coisas muito interessantes que aconteceram na época. A gente não conhecia cidade grande, o contato com a televisão que a gente não tinha costume, muito frio que é só Deus é que sabe, muito frio. Então foi, assim um aprendizado muito grande que a gente teve, e também, assim, o contato com essas pessoas, com outras pessoas, muito bom.

K. R.: Lira, a gente queria te agradecer bastante pela conversa, foi muito boa...

Lira M.: Eu é que agradeço.

K. R.: Abriu tanta coisa nova aí para gente...

Lira M.: Daqui, é assim, eu não saio para mais lugar nenhum, né? E sempre eu estou aqui. Só, assim, quando tem que mexer com esses exames todos que a gente está fazendo aí, né?



K. R.: Pois é, a gente sabe que hoje você teve que sair cedo e mesmo assim abriu as portas para a gente vir aqui.

Lira M.: Não...

K. R.: E às vezes era a hora da senhora descansar já, né?

Lira M.: Minha saúde está assim... eu não tenho mais aquela saúde de antes, não, sabe? Mas a gente vai fazendo assim o que pode.

((Interferência. Fala do Guilardo Veloso)) Continua cantando!

Lira M.: Continuo lá no coral trambicando... O que dá sustento para a gente é isso, Guilardo. O sustento é o coral, é participar lá do coral, que dá energia. Eu acho que, se parar, a gente pifa.

FICHA TRANSCRIÇÃO ENTREVISTAS	
Entrevista:	Arte em Barro
Entrevistado(s):	Anísia Lima de Souza Santos
Apelido(s):	-
Cargo(s)/Função(s)	Artesã
Local da entrevista:	IEPHA-MG
Data da entrevista:	15/08/2018
Duração:	54'15''
Entrevistador(es):	Kelly Rabelo (K.R.), Luisa Mesquita (L.M.)
Mídia:	DVD/Áudio, Vídeo.
Arquivo:	Trans_Arteembarro_Anísia_CAlegre_15ago18
Transcrição:	Luisa Mesquita
Arquivamento:	Entre_Arteembarro_Anísia_CAlegre_15ago18
Citação:	SANTOS, Anísia Lima de Souza. [15 de agosto de 2018]. Campo Alegre, município de Turmalina. Projeto Arte em barro do Jequitinhonha . Entrevista concedida a Kelly Rabello e Luisa Mesquita. Disponível no Acervo documental IEPHA-MG.

K.R.: Então Anísia, para começar, queria saber um pouquinho da sua história de vida, de onde você veio, se você nasceu foi aqui mesmo, um pouco sobre os seus pais também, você pode me contar um pouco da sua origem?

A.S.: Posso. Eu sou da comunidade de Campo Alegre, né? Aqui aonde eu moro é Poço D'Água. Eu nasci em Campo Alegre, que é uma comunidade tradicional, que tem um artesanato tradicional, que a gente imagina que tem mais de um século e meio. Eu imagino que sim, né? Porque pelos vestígios que a gente vê na região. Aí eu nasci lá, vivi lá vinte e um anos e com vinte e um anos me mudei aqui para a comunidade de Poço D'Água e já está com vinte e cinco anos que eu moro aqui. Minha mãe é artesã, a gente é agricultora e artesã. Mexe com artesanato e lavoura. Desde pequena, né? Desde os 09 anos de idade que eu comecei a mexer com barro. Minha mãe trabalhava com barro e eu comecei brincando, ao redor dela, ela fazendo as peças e eu brincando ali. E senti uma vontade de ser artesã também. E aí eu comecei. Com 09 anos eu comecei a fazer minhas primeiras pecinhas. Ela (a mãe) já fazia a feira em Capelinha e aí ela levou as primeiras pecinhas e vendeu e mais entusiasmada eu fiquei. E aí ajudava na roça também, né? As vezes na parte da manhã a gente ia para a roça, fazia serviço da roça, que nós plantávamos a roça mais longe, o terreno que a gente morava era em um local e aonde nós plantávamos lavoura era em outro. Aí a gente ia na roça no início da manhã, chegava onze horas, almoça e ia para a escola, depois voltava da escola, fazia um pouquinho de artesanato e aí fui crescendo assim. Só estudei até a 4ª série e continuei nessa vida até hoje.

K.R: Artesã!

A.S: Artesã!



K.R: Anísia e quando você conta um pouco dessa história que parece que tem um século e meio dessa tradição do artesanato em Campo Alegre, né? O que você já ouviu falar sobre isso? Desse período mais antigo, se de repente tem uma referência da pessoa que começou, de onde veio...

A.S: É. A gente não sabe assim bem. Porque antes a gente não tinha esse hábito de escrever as histórias, mas aí quando eu era pequena, a minha avó já era assim bem de idade e ela já trabalhava com o artesanato, né? Ela fazia, só que eram só peças utilitárias. Eram panelas, potes, botija. Fazia para usar em casa mesmo. Um Ttal de buião, que a gente falava, que a gente coava o café e tinha o aparador, que a gente fazia tipo uma panela com um biquinho, com alça, que a gente colocava debaixo do lugar que colocava o coador e coava o café, aparava nessa aparadeira que a gente fala e virava num buião que a gente colocava na boca da fornalha. Não existia garrafa térmica, então eram só as coisas de barro. E a minha vó falava que ela tinha aprendido com a mãe dela. Então a gente calcula que deve ter um século e meio. E também quando eu me mudei para aqui, para a comunidade de Poço D'Água, a gente achava uns fornos antigos. Aqui nessas grotas aqui, esses dias mesmo eu estava conversando com meu marido, eu acho que a gente sabe de uns local que existia... na época que a gente se mudou para cá existiam uns cinco fornos. Então isso quer dizer que as famílias antigas que morava por aqui, elas trabalhavam com o barro também. Eram uns fornhinhos bem, parecia que já tinham mais de cinquenta anos que não mexia ali. Então a gente calcula que os moradores primeiros que moravam aqui na comunidade já trabalhavam com o barro. Então a gente imagina que deve ter um século e meio.

K.R: Provavelmente fazendo as peças utilitárias, né?

A.S: Fazendo as peças utilitárias, isso.

K.R: Dentro de Campo Alegre também tem esses fornos antigos?

A.S: Existia esses fornos antigos. Antes as pessoas costumavam queimar muito as peças naqueles fornos que a gente queimava tijolos e telhas. Porque o povo mais antigo não costumava comprar bloco, telha. Eram os moradores mesmo que faziam. Por exemplo, se um rapaz vinha fazer uma casa e ele fazia ali os tijolos, o adobe e queimava nos fornos. E os artesãos igual a minha avó, costumava queimar nesses fornos que queimava telha. Depois, de um certo tempo para cá, que a gente deu para fazer o forno específico só para o artesanato. E foi acabando também essa tradição de fazer a telha mais rústica. O povo deu mais para comprar, então deu para fazer os fornos só para queimar artesanato.

K.R: Aí na estrutura do forno assim, o que é que muda? Do forno antigo de telha para esse forno que é específico para o artesanato?

A.S: É porque no forno antigo que queimava telha, ele era um forno quadrado. Eu acho que o jeito de arrumar telha requeria que ele fosse quadrado. E aí depois, a gente deu para fazer ele redondo. Porque a gente notou que para o fogo queimar as peças ali mais por igual, ele arredondado era um jeito melhor. Mas acabava que queimava, né? Antes não era aquela coisa que fazíamos assim para decoração, era uma panela, então se aquela panela ficasse manchada não tinha problema, porque ela ia no fogo, ela ia mudar de cor. Então o jeito de queimar não importava muito.

K.R: Você se lembra da sua mãe construindo os fornos?

A.S: Lembro. Lembro da minha mãe construindo os primeiros fornos que a gente fez.

K.R: Eles ficavam muito tempo...duravam muito tempo?

A.S: Durava, eu creio que um forno durava uns... que a gente costumava fazer ele no barranco, né? Aí tinha um barranco, aí você cavucava lá por baixo e depois você fazia as paredes em cima e aí faziam os furos assim, como se os furos fossem vazados aqui e aqui eu construía as paredes aonde as peças iam ficar dentro. E aí esses fornos duravam muitos anos. De um tempo para cá, o povo descobriu fazer ele trançado de ferragem e bater barro por cima, aí esses aí não duram muito tempo não. Agora esses que eram feitos no barranco duravam muitos anos.

K.R: O seu foi você que construiu?

A.S: Foi. Foi eu que construí.

K.R: E Já tem quanto tempo?

A.S: Tem um que deve ter uns quinze anos, aí esse eu não uso ele muito não, uso só quando vou queimar as peças maiores. Tem um outro que eu construí que tem menos tempo. Esse já é esse de ferragem, então deve ter uns cinco anos.

K.R: E a sua mãe, quais eram as peças que ela fazia com mais frequência?

A.S: Quando ela começou a fazer, ela começou fazendo essas peças utilitárias que eram os potes, os pratos, panela, moringa. Depois que começou ter mais saída, né? Que a gente descobriu vender para fora, aí que a gente começou a fazer as peças decorativas. Hoje ela faz várias peças decorativas, mas antes eram mais essas peças utilitárias mesmo.

K.R: Como foi esse processo de descobrir que podia vender para fora também, que tinha público, como vocês começaram a perceber isso e receber essas demandas?

A.S: Deve ter mais ou menos uns...creio que uns quarenta anos mais ou menos que elas começaram a descobrir. A minha mãe até conta que elas levavam muito nas feiras locais, que eram em Turmalina, Capelinha. Desde os oito anos que eu vou em Capelinha, ia com ela pequenininha. E aí com dez anos eu já comecei a ir sozinha, vender sozinha. Tem uma comunidade que chama Lagoa Grande, hoje é quase uma cidadinha. Ai a gente levava e trocava muito em despesas, sabe? As vezes, por exemplo, a gente plantava feijão, arroz. Aí você levava e trocava com o dono de um botequinho que tinha lá na Lagoa Grande. Trocava s peças em alimento, tipo sal, sabão, deu para aparecer óleo, aí óleo, essas coisas que a gente não tinha, por exemplo, não colhia na roça, ai a minha avó levava e trocava. E em Turmalina também tinha um senhor que as vezes trocava algumas coisas. E aí nessas idas para Turmalina, para levar e vender no sábado, descobriram alguém que veio de Belo Horizonte, que eu não sei se vocês já ouviram falar da Codevale? A Codevale que veio e começou a comprar as primeiras peças. Nessa época a comunidade ainda não tinha associação, eram só algumas artesãs e aí a Codevale viu essas peças lá, achou diferente, e deu a ideia para elas fazerem peças diferentes, que eles iam comprar, né? Aí elas começaram a fazer. Além dessas utilitárias, as artesãs começaram a



bolar alguns tipos de peças, fazer peças para enfeitar. Aí já deu para fazer os pratos mais coloridos e fazer as peças assim, enfeite. Eu lembro até hoje de uma peça que minha avó fazia: ela fazia uma peça parecendo que ela ia fazer um cachorro, só que ela fazia duas cabeças, uma para um lado e outra para o outro. Aí ela fazia uma cabeça de cachorro e outra cabeça de macaco. Fazia uns macaquinhos chupando coco, apanhando coco no coqueiro, umas bananeiras e os macaquinhos subindo no pé de banana. E o povo gostava muito, achava aquilo interessante. Aí toda peça que fazia, a Codevale vinha e comprava. E aí foi incentivando mais outras artesãs, as filhas das artesãs entusiasmaram e aí foi começando essas peças diferentes.

K.R: E de onde será que vinha inspiração para fazer essas peças novas assim, era baseado em alguma coisa?

A.S: Eu creio que era da cabeça mesmo. Cada uma pensava e fazia aquele tipo de peça que vinha na mente. Eu creio que não era ninguém que inspirava não.

K.R: Será que tinha a ver com o cotidiano das peças também?

A.S: Isso. Eu creio também que era do cotidiano. Igual minha avó fazia esses pezinhos de côco e tinha muito coqueiro na região e aí vinha os bichinhos para comer. Com certeza ela via aquilo ali e imagina e fazia, né? O pé de banana pela mesma forma, né? Aí ela via aquilo ali e inspirava, né?

K.R: E as suas peças? Quais foram essas primeiras que você fez que sua mãe levou para a feira?

A.S: Minha primeira peça foi um fogãozinho de lenha e uma casinha. Aí eu fiz um fogãozinho de lenha com as panelinhas, né? E depois eu fiz as casinhas e foi as primeiras peças que vendeu. Porque antes a gente fazia mais para brincar, né? E nesse dia eu fiz, minha mãe falou: “vou levar essa pecinha, essa ficou até boa”. E aí levou e vendeu e aí comecei a fazer.

K.R: Viu que deu certo.

A.S: Viu que deu certo e aí comecei a fazer outras peças, fazer prato, essas coisas assim mais simples.

K.R: E depois você foi aperfeiçoando em alguma especial? Que ficou mais a característica sua mesmo?

A.S: Na verdade, tudo. Desde a panela até...todas as peças assim, pote...ainda faço, com menos frequência: pote, botija...botija ainda faço muito. E aí depois eu comecei a fazer o filtro. Tinha uma artesã em Campo Alegre que ela dava oficina para a gente, né? Era uma artesã que fazia as peças melhores. A gente considerava ela como uma mestre, né? Ai ela sempre dava cursos para nós, que estávamos assim mais começando a fazer a peça assim...como é que eu falo? Menos acabada, né? A gente as vezes não tinha aquele capricho. E ela ficava falando: “gente, tem que caprichar nas peças” e aí ela fazia filtro. E um dia ela deu uma oficina de filtro. Eu fiz, gostei, aprendi a fazer e gostei e aí eu faço até hoje. E uma das peças que faço em maior quantidade e as bonecas também. Filtro e boneca são as peças que eu mais gosto de fazer.

K.R: Qual era o nome dela?

A.S: Era Dona Jacinta. Dona Jacinta faleceu deve ter uns dez anos mais ou menos. Era artesã mais assim...quedeu para fazer essas peças mais ...começou as peças, né? Porque antes era mais...como que eu falo...utilitário! E a partir dela que o pessoal começou a fazer as pessoas mais decorativas.

K.R: E a Jacinta fazia isso voluntário, porque ela gostava mesmo, como que era?

A.S: Ela fazia voluntário e teve uma época que teve algum órgão, eu não sei se foi a Codevale mesmo. Eu não me lembro porque eu era assim... bem nova ainda, então não tenho muita lembrança de qual foi o órgão que pagou ela para dar um curso. Uma semana. Esse do filtro mesmo foi pagado, mas antes ela ensinava qualquer uma que chegasse na casa dela, ela ensinava voluntário. Sem cobrar nada.

K.R: Esse que foi pago foi aonde mesmo?

A.S: Foi lá em Campo Alegre. Aí a gente juntou na comunidade lá. A gente tinha um galpão lá, a gente fala hoje em dia que é “Centro Histórico”, a gente deixou ele lá como lembrança. Foi a primeira casa que a gente colocava as peças. Porque antes, cada uma fazia na sua casa e aí quando chegava alguma pessoa para comprar, cada uma saia carregando um balinho de peças e levava e vendia. E depois, teve um morador da comunidade que doou um espaço que ele tinha lá, era tipo um cômodo. Aí antes era a escola, aí depois, quando construiu a escola, aí ele cedeu esse cômodo para a gente guardar o artesanato. A gente empilhava tudo lá. Era tudo amontoado. Quando chegava comprador a gente tinha que pegar as peças, esparramava em um terreiro que tinha lá, sabe? Cada uma punha seu montinho. Aí vendia. O que sobrava punha lá de novo. Depois, quando foi em 85 que criou a associação, né? Aí conseguiu um projeto para fazer a loja, a primeira lojinha da associação. E daí pra cá, né?

K.R: Aí teve que construir mesmo a loja ou já existia...

A.S: Teve! No caso esse primeiro cômodo que era o lugar que a gente guardava...a gente nem falava de loja, porque era um lugar que a gente guardava. Aí quando chegava um comprador você espalhava lá fora e vendia, porque era pequeno. Depois que nós construímos a lojinha.

K.R: Aí veio a verba de um projeto?

A.S: Foi. Do projeto da Codevale que fez esse projeto e aí a gente construiu a primeira lojinha. Depois a gente conseguiu um outro projeto com a comunidade solidária e aí deu uma outra reformada, né? Cresceu mais um pouco, porque foi aumentando as artesãs, o espaço foi ficando pequeno. Aí aumentou mais um pouco.

K.R: E no resultado do trabalho? O que você acha que foram as maiores mudanças depois da associação?

A.S: Eu acho que as melhores mudanças foi assim... porque depois da associação as pessoas começaram a trabalhar mais unidas e buscar projetos e também participar de feiras. Porque antes não existiam essas feiras longe. E com a associação a gente conseguiu participar de feiras. Nós participamos da primeira feira nacional de artesanato em Belo Horizonte. Na época a gente tinha



associação então a gente participou da primeira feira que teve, a gente foi, né? Através da associação.

K.R: Você consegue se recordar de quando foi?

A.S: O ano eu não lembro não.

K.R: Mas já tinha muito tempo de associação ou foi bem no comecinho?

A.S: Foi bem recente. Acho que ainda era bem recente ainda.

K.R: Então já inaugurou bem.

A.S: É. Já inaugurou bem!

K.R: E essas feiras mais antigas que aconteciam em Capelinha, aqui mais próximo na região, ainda não tinha uma estrutura para deslocar, por exemplo, quando você contou que ia com dez anos de idade. Como que era que fazia esse deslocamento?

A.S: A gente fazia as peças... eu acho que nessa época as estradas eram bem estreitinhas. A gente usava mais era o animal para levar peça até Turmalina. Agora Capelinha que era mais longe antes era assim, levava para a mata no lombo do animal também. Aí depois, nessa época que eu já estava indo, aí já era caminhão. A gente pegava as peças na cabeça, levava até (você não chegaram a entrar pelo asfalto não, né?) é bem pra lá dessa rede da Cemig aí que vocês passaram. Ia até um pedaço da estrada, levando na cabeça. E aí lá o caminhão passava. O caminhão passava uma hora da madrugada. Na sexta feira a tarde a gente tinha que ir levando uma viagem, levava uma caminhada, guardava lá na chapada e no outro dia de madrugada nos levávamos outra caminhada e aí pegávamos o caminhão e ia até Capelinha. E ia tudo dentro do caminhão, né? As peças, a gente, todo mundo. Tinha vez que chovia, o caminhão agarrava na estrada, atolava, a gente custava a chegar nas feiras. Fazia a feira, vendia. Comprava ali o que a gente necessitava em casa e de tarde chegava lá no ponto, tornava a por o balaio na cabeça e ia de pé. Deve dar o que? Uns dez quilômetros de pé. A gente fazia esse trajeto.

K.R: Eram muitas mulheres?

A.S: Era mais ou menos umas cinco mulheres, seis. Que todo sábado a gente ia. Tinha algumas que as vezes iam de vez em quando. Agora essas famílias, igual era a minha família, a família da minha vizinha e mais umas quatro que moravam mais embaixo, todo sábado a gente ia. Trabalhava durante a semana e no fim de semana a gente ia levando o que tinha conseguido fazer durante a semana.

K.R: Isso você tinha quantos anos?

A.S: Desde os 10 anos eu fazia esse processo do caminhão.

K.R: E você se lembra mais ou menos da sua faixa etária de quando esse processo começou a mudar? Quantos anos mais ou menos você tinha quando começou a facilitar um pouco essa questão do transporte, das estradas...

A.S: Eu não lembro o ano que foi construído o asfalto. Eu só sei que aí quando construiu o asfalto comelou a aparecer linha de ônibus que fazia esse trajeto. Para nós facilitou, em vez de ir no caminhão, nós íamos de ônibus, né? Colocava as peças no bagageiro. Era tudo muito difícil. Eu lembro que na época que eu era moça, para você ter noção, nem caixa de papelão a gente não conseguia. A gente levava as peças no saco de linhagem. Até hoje eu lembro, porque a gente comenta isso: a gente ia e colocava três botijas dentro do saco e amarrava aquela trouxa e punha na cabeça. Aquela coisa mais feia do mundo. A gente ia levando aquilo, achando que coisa mais estranha, as moças carregando aquelas bolas na cabeça. Chegava lá, quando vendia era a maior alegria. A gente tinha prazer de fazer. Era difícil. Mas a gente tinha prazer de fazer.

K.R: Tem alguma ajuda de homem também, nesse processo?

A.S: Não. Era muito Difícil. As vezes algum marido ia até o ponto. Até o ponto que a gente fala é até o ponto de pegar o caminhão. Igual, meu pai: As vezes meu pai ia algum dia, mas era muito raro. Os homens ficavam mais cuidando da parte da lavoura. Parece que não sobrava tempo para ajudar no artesanato.

K.R: Os homens não conseguiam ajudar muito, né? E para barrar? Tentar barrar um pouco o processo das mulheres saírem sozinhas, acontecia isso? De ter marido que não gostava e tentava segurar um pouco...era comum?

A.S: Na minha família não teve não. Sempre meu pai era bem liberado, sabe? Não importava que minha mãe ia nas feiras. Eu comecei a viajar com dezesseis anos. Eu já fui muito em feira em São Lourenço, Belo Horizonte. Só que eu ia acompanhada de uma artesã mais velha, né? E com ele, ele nunca falou que não era para a gente ir. Mas eu creio que deve ter outros homens que com certeza ficava meio sem querer deixar as esposas irem. Agora lá em casa, graças a Deus, nós nunca tivemos esse problema.

K.R: Anísia, como é ser para você ser mulher, ser artesã, trabalhar aqui no Jequitinhonha com essa produção que tem tanto destaque lá fora também...

A.S: A gente se sente honrada né? É muito bom a gente ser mulher, ter o próprio trabalho da gente, da gente trabalhar em casa. Eu acho uma coisa muito boa. Porque eu já trabalhei em uma escola uma época dando oficinas para os alunos e trabalhar fora não é bom, né? Porque você tem aquela carga horária que você tem que cumprir. E a gente trabalhar para a gente mesmo, trabalhar em casa, você trabalha a hora que você pode, se você não está bem você para a hora que você quer. Você está vendo o que seus filhos estão fazendo. Então eu gosto muito de ser artesã, de trabalhar aqui no Jequitinhonha e mais ainda de saber que o trabalho da gente é reconhecido.

K.R: O que você acha que faz o diferencial aqui no trabalho do Jequitinhonha nesse artesanato que é específico só dessa região, que não se encontra em outras localidades.

A.S: Eu acho que é a tradição mesmo. As cores. As cores da gente é bem característica aqui do Vale. E também acho que os modelos de peça. As vezes você acha alguns meio parecidos, mas igual você não vê, né?



K.R: O Oleio é típico daqui mesmo?

A.S: Aqui em Campo Alegre a gente sempre usa os que a gente consegue na região mesmo, né? Na própria terra.

K.R: Você já ouviu falar se algum lugar fora daqui também faz esse processo?

A.S: Você fala do processo de usar só o local?

K.R: Só o barro mesmo.

A.S: Tem. Eu acho que a maioria dos artesanatos é do próprio barro mesmo, só que a gente vê muito as pessoas... igual, quando a gente vai em feira muitas pessoas já nos procuraram para comprar. Falam assim: "Meninas, me vende o oleio, esse oleio de vocês é tão bonito, eu queria". Então assim, eu não importo se for para a gente vender, eu não importo não. Apesar que eu não faço assim para cobrar, para vender não. As vezes eu até compro, porque as vezes eu não dei conta de fazer, porque o oleio é um processo demorado, então as vezes a gente não dá conta de fazer e está precisando de queimar. A gente caça com uma colega que faz do mesmo ali, você compra. Agora para vender para outras regiões eu não acho isso bacana. Porque eu imagino assim: que a gente tem que tentar fazer com o que você tem na sua região. Eu acho que não é bacana você ter que comprar de outra região e fazer igual aquelas né? Porque nós aqui, Coqueiro Campo, é uma cor só. Você pode prestar atenção. Que as cores é a mesma. É porque é tudo tirado na própria região.

K.R: E aqui entre vocês, vocês costumam ajudar a outra na produção, quando precisa. As mulheres trabalham em conjunto?

A.S: Trabalha. As vezes eu tenho uma encomenda e eu tenho um prazo de entrega e aí uma outra artesã está ali trabalhando mais de boa, né? E se eu estou apertada eu falo: "Oh fulana, você quer vir trabalhar para mim, me ajudar?" Aí ela se prontifica de vim né? Sempre tem aquelas que mais gosta, né? De fazer isso. Tem outras que as vezes já não gostam muito, mas acaba que quando precisam, fazem. As vezes a gente fala de trocar dia, né? As vezes ela vem para mim, a hora que eu desaperto aqui, eu fico mais folgada, eu vou para ela. Costuma muito fazer isso.

K.R: E da sua família, você já ensinou outras mulheres também?

A.S: As minhas filhas. Uma trabalha com o artesanato, faz peças, fica mais na parte da pintura, porque eu sou um pouquinho lenta na pintura. Eu pinto mas eu sou lenta. E ela, sempre ela pinta mais rapinho, né? Aí ela fica mais na parte da pintura. E a minha filha caçula que é a Cibele, ela faz assim florzinha pequena, pratinho, essas coisas mais simples. Que ela estuda também, cuida da casa. E está começando a pintura. As bonequeinhas pequeninhas que eu coloco nos mobilis, ela já está pintando. Eu estou ensinando.

K.R: Além dessas duas você tem mais filhas também?

A.S: Não. É só essas duas.

K.R: E deixa eu te perguntar, com esse tempo todo de experiência que você tem com esse trabalho, você na sua técnica, você já mudou alguma coisa?

A.S: Você fala de fazer a peça?

K.R: Sim. De fazer, de pintar.

A.S: Acho que algumas coisas a gente acrescenta. Mas mudar a técnica de fazer a peça, modelar a peça não mudei nada, desde o início é as mesmas ferramentas que a gente usava que é a faca, a taquara, a sabuquinha de milho, um pedacinho de pano, a pena de galinha para pintar. Isso daí foi desde sempre que eu comecei e eu continuo nas mesmas. Agora negócio de acabamento eu acho que a gente mudou. Porque antes a gente não se preocupava muito com o acabamento das peças e hoje a gente preocupa mais, né? Por a gente vê que tem muita concorrência. A gente tem que todo dia tentar aperfeiçoar um pouquinho mais. Ainda tem muito o que aperfeiçoar né? Mas eu acho que a cada dia a gente tem que tentar fazer mais bem feito.

L.M: Eu queria, Anísia, voltar um pouquinho, que eu fiquei curiosa, quando você falou da Jacinta, tem alguma filha dela que ainda produz o artesanato? Ela deixou essas herdeiras aqui?

A.S: Têm. A filha dela faz muito pouco, mas faz. E a neta. Tem uma neta dela que faz peça também.

L.M: Como que elas se chamam?

A.S: A filha se chama Terezinha e a neta chama Elisângela.

L.M: E outra coisa, quando você falou que teve um moço que cedeu primeiro um pedacinho, um comodo para vocês colocarem as peças e tudo, você se recorda mais ou menos quando que foi isso?

A.S: Oh menina, eu não recordo não.

L.M: Lembra quando anos você tinha?

A.S: Eu creio que deve ter uns cinquenta anos. Capaz, né? Que ele deve ter cedido esse cômodo lá. Uns cinquenta anos atrás. De cinquenta para mais. Eu acho que na época, eu não tenho bem certeza não mas na época que eu comecei a fazer as peças esse cômodo já existia. Aí eu não sei se as mulheres já guardavam o artesanato, né? Eu creio que é mais ou menos esse tempo. Uns cinquenta anos.

L.M: E na comunidade de Campo Alegre, aqui na sua comunidade também, qual é o tipo de artesanato que você acha que mais tem, que é mais comum aqui nessa região?

A.S: É o artesanato em cerâmica.

L.M: E os tipos de peça?

A.S: É mais ou menos botija, pote, que assim, quase todas as artesãs fazem. São as peças mais comuns. E aí bonecas também. Só que aí as bonecas são menos artesãs. Lá na nossa associação a gente é 46 artesãs sócias. Dessas 46, devem ser umas 20 que mexem com bonecas. As outras fazem



mais as peças comuns: pratos,oringas, potes, jarros com flores, galinhas, essas peças assim. Que é mais a característica de todas.

L.M: E o artesanato é a sua principal fonte de renda hoje em dia?

A.S: É. Assim, porque a gente mexe com a lavoura, mas a gente não vende, né? Planta só para o consumo. E aí, de onde a gente tira o dinheiro é do artesanato, né?

L.M: Será que você pode contar um pouquinho para a gente como é esse processo de fazer o artesanato? Quais são as etapas? Desde colher o barro até colocar as peças no forno. Você pode contar para a gente um pouquinho?

A.S: Antes, quase toda artesã tinha um barreiro. A gente fala barreiro para o lugar que colhe o barro. Eu mesma tinha um local aqui que eu colhia o barro para fazer panela. Só que o barro, ele é um...como que eu falo? Ele é tipo uma veia que você acha lá no barranco. Não é que você vai cavacar e ali tudo vai dar barro. Aí você começa a tirar e de repente aquela veia some. Acaba. O que aconteceu muito com nós foi isso. Porque as pessoas achavam aquela veinha ali e começavam a tirar e de repente aquela veinha acabava. E aí a gente foi ficando sem o barreiro, né? Os barreiros foram ficando pouco. Aí ficou um local que tinha mais barro que era lá em Coqueiro Campo, né? Aí a gente buscava. De Campo Alegre a gente saía e ia lá em Coqueiro Campo buscar o barro. Cada uma ia. Quem tinha animal buscava no lombo do animal, quem não tinha buscava na cabeça. Levantava de manhã, caminhava uma hora, uma hora e meia, chegava no barreiro, tirava um balaio de barro, vinha embora. E aí foi ficando pouco, né? E aí, de repente, parece que os donos do barreiro também, viu que aquilo estava gerando renda e aí começou a cobrar o barro. Aí agora a gente não consegue mais o barro de graça, para você ir lá e tirar. Aí as pessoas que tem, vendem. Aí a gente compra o barro. Compra, busca, tem uns que busca...hoje em dia tá mais buscando é no animal, né? Desculpa. No animal não, no carro. Porque antes, quando eu mudei para aqui, né? Vinte e cinco anos atrás, eu buscava no burro. Eu ia lá em Coqueiro Campo. Que deve dar mais ou menos, eu creio que deve dar uns dez quilômetros ou mais um pouquinho. Daqui lá no barreiro das meninas lá. Aí nós buscávamos de animal e agora a gente busca de carro, compra já as pelotas assim tiradas. Aí a gente soca na gangorra. Tem umas que socam na gangorra, outras socam só no pilão, outras já quebram em um pedaço de lona, quebram com o martelo ou com um sepo que a gente fala, né? Tipo um sepo, você vai socando ali. Depois que você soca ele, tritura ele ali, até virar o pozinho, você peneira na peneira, tira os carocinhos, torna a voltar lá, torna a socar e vai assim por diante, né? Até triturar o tanto ali que você precisa. Aí depois que você peneira você vem e coloca a água e vai amassando, fazendo tipo uma massa de pão. Aí você amassa, eu mesma gosto de deixar o barro dar uma curtidinha, pelo menos uns dois dias. Aí depois que está curtidinho ali você começa a trabalhar a peça. Aí começa a modelar, né? Depois que modela, que a peça está durinha ali, você faz o acabamento, que é tirar o excesso de barro ali e depois então, que a peça está prontinha, você deixa secar mais uns três dias. Tem artesã que coloca as peças no sol para secar, eu prefiro deixar na sombra. Mais tranquilo. Porque quando a gente coloca no sol as vezes dá muita rachadura, né? E aí depois que está seco, você vem com o oleio que é o que eu você vai dar o tom que você quer e faz a pintura. Depois da pintura, você leva no forno e queima.

L.M: E quando você falou que no início você ia ainda com burro pegar no barreiro de Coqueiro Campo, normalmente cada um ia ou ia de mutirão?

A.S: Sempre cada um ia. Porque morava todo mundo nas grotas, que a gente fala, né? Um aqui, outro daqui a um quilômetro. Então não morava todo mundo agrupado. Era todo mundo assim, cada um na grotas. Então as vezes a combinação ali era mais difícil de você marcar: “Oh fulano vamos lá tal hora”. Então como era longe, cada um ia e trazia sua carga. Sempre era assim. Agora, quando a gente buscava na cabeça, aí a gente ia a turminha. Aí ajuntava umas cinco artesãs e ia lá buscar na cabeça. Trazia os balaios na cabeça.

L.M: Você falou que agora você compra, né? Você compra de onde?

A.S: Aí a gente compra ou lá da associação das meninas, né? Do Coqueiro Campo, ou de um outro moço que mora aqui na região de Turmalina mesmo.

L.M: E sobre os oleios que você estava falando que você faz, normalmente como é o processo de fazer o oleio, e onde você acha o barro certo para fazeros oleios?

A.S: Tem uma cor, que é esse mais escuro, o vermelho, a gente acha...essa terra eu pego, todas as artesãs de Campo Alegre pegam em um determinado terreno, que é em Campo Alegre mesmo, um pouco distante, mas lá na comunidade mesmo. E o rosa, eu mesma, o meu rosa eu pego aqui no terreno do meu sogro que é aqui pertinho. E o preto, que é o que fica branco é lá em Coqueiro Campo também. Aí a gente tem que arrumar com as meninas lá, né? O preto que fica branco. Porque esse que fica branco, ele não é todo barro. As vezes tem um barro que ele é escurinho e você pensa que na hora que vai fazer a peça ele vai ficar branquinho e quando você queima, não fica.

L.M: E como que faz, o oleio?

A.S: O Oleio a gente pega o barro e quebra, igual esse rosa aqui é um barro muito parecido com o barro que você faz as peças, aí ele é um barro mais duro. Aí você quebra ele, põe na água para amolocar, deixa ali curtir uns cinco dias mais ou menos. Depois que fica curtidinho, você vai e mexe e deixa para acentar a areia e pega só a água suja que a gente fala. A água que você mexeu ali ficou suja do barro. Aí você vai pondo ele em um outro pote, lá. Ele vai secando, ele vai decompondo ali devargarzinho, você vai derretendo mais, deixando coar a areia, aí ele vai secando, secando e vai engrossando até que fica grossinho no ponto de você passar na peça.

L.M: E normalmente, assim, você sabe dizer quantas peças você produz? Seja por semana, por mês que você costuma produzir? E o tempo que normalmente demora para cada peça ficar pronta?

A.S: É difícil a gente falar porque...eu mesma acho que nunca tirei para fazer uma peça só. As vezes a gente começa ali umas três peças e fica fazendo durante uma semana. Dependendo da peça. Igual os filtros mesmo. Eu mesma faço uns três por semana. E as vezes as peças mais fáceis de fazer, tipo as moringas, as vezes da pra fazer umas cinco, por exemplo. Para a gente falar quantas peças assim, é meio complicado. Mais ou menos umas trinta peças por mês, eu creio. Fazendo elas misturadas, né? As vezes algumas mais difíceis, outras mais simples. Outras são mais fáceis de fazer.



L.M: E normalmente assim....você participa de feira, né? Mas você também tem encomendas das suas peças?

A.S: Tenho. Sempre eu tenho algumas encomendas. Eu participo de feiras e coloco lá na loja da associação também. E as vezes algum cliente liga, pede, a gente manda.

L.M: E esses clientes você conheceu nas feiras que participa?

A.S: A maioria é nas feiras. Outros a gente nem conhece. Igual, teve um cliente mesmo que viu umas fotos de umas peças minhas numa loja de um cliente e não sei como que ela fez que ela conseguiu meu telefone. Não sei se foi o próprio cliente que passou para ela. Não sei como ela conseguiu. Só sei que um dia ela ligou para mim e falou que tinha visto essas peças, que tinha gostado, se eu fazia para ela e aí a gente combinou. Eu nem conheço ela, já fiz uns três pedidos para ela. Conheço só pelo telefone. Então esse negócio de internet hoje facilitou bastante a vida do artesão.

L.M: E quais são as feiras que você mais participa?

A.S: Eu já fui em várias feiras. Já fui em Brasília, já fui em Belo Horizonte, já fui em São Paulo, em Recife, no Sul de Minas também, que eu falei que foram as primeiras feiras que eu fui, né? Foi em São Lourenço, no Sul de Minas. Já fui em várias feiras.

L.M: E assim, para ir para as feiras, você estava falando que antigamente era essa coisa de primeiro com burro e chegava no caminhão. Hoje em dia, para participar dessas feiras, é a associação que consegue o transporte, como que é feito esse transporte para vocês participarem?

A.S: É. Agora é a associação. Para as feiras mais longe, a gente vai mais através da associação, né? As vezes junta as associações do Vale e fica mais fácil de conseguir o transporte. As vezes quando não consegue com o governo do... governo de minas, idene, assim, aí a gente as vezes vai na prefeitura, as vezes o prefeito dá uma parte e a associação, as artesãs arcam com a outra parte. Então quando a gente não consegue, aí acaba fretando carro e indo também, né? Quando a gente consegue o espaço para ir, aí a gente dá um jeito de participar.

L.M: E quais são as dificuldades que você vê ainda tanto para participar das feiras e mesmo no dia a dia de fazer o artesanato. Quais dificuldades você enfrenta assim?

A.S: Eu acho que assim... eu acho que a primeira dificuldade mesmo é conseguir vender, né? Não falo só por mim, eu falo pelo grupo. As vezes ainda tem muita artesã que ainda sente dificuldade de vender. E a gente até já conversou sobre isso em algumas reuniões, porque as vezes a artesã até acha uma pessoa para comprar, mas quando manda pelo correio, as peças chegam lá quebradas. Então as pessoas as vezes sentem dificuldade. Porque tem essa questão, as vezes a gente fala que a dificuldade é vender, alguém pode falar assim: "mas agora não está difícil por causa de internet, pode divulgar, as vezes não está difícil". Mas a gente sente essa dificuldade nessa questão. As vezes a pessoa manda a peça, a peça chega lá quebrada, aí é um prejuízo grande e você tem que mandar outra peça, né? Arcar com a despesa do correio porque o cliente...se você vendeu e garantiu que a peça vai chegar, você tem que chegar com a peça lá. Se ela não chegou inteira, você tem que mandar outra. Não importa o que que você vai gastar. Mas a peça tem que chegar até o cliente. Então a

gente que mexe com esse artesanato assim em cerâmica que é um pouco frágil, a gente tem essa dificuldade. E aí para as feiras, quando a gente consegue um todo para levar as peças em grupo, é muito bom. Mas aí, já tem essa questão, que quando a gente não consegue, para fretar o carro acaba ficando caro, né? Acaba que é uma dificuldade.

L.M: E assim, o que que você acha, já que tem essas dificuldades. O que que você acha que pode fazer para melhorar essas vendas? Que que pode ser feito que pode melhorar? Tipo divulgação...

A.S: Divulgação é uma coisa que a gente sempre fala que a gente tem que ter, tinha que ter mais. E eu acho que era chance mesmo de participar de mais feiras. Porque acaba que o local que a gente vende mais é fora. Porque aqui a gente vende, mas é muito pouco. Outra coisa também que eu acho que a gente tinha que investir mais também é no turismo porque o turismo também é uma coisa que... as vezes a gente não vai até a apessoa, a pessoa que vem até a gente. Eu acho também que é uma coisa que a gente tinha que investir mais.

K.R: Costumam vir pessoas aqui em sua casa para ver suas peças?

A.S: Muito pouco. Eu já fiz parte uma época do turismo, hoje eu quase não recebo mais. Mas tem a rede do ...era Raízes, aí elas mudaram o nome e eu não estou lembrando no momento como que chama. Ela faz o turismo, e como ela fica mais em Coqueiro Campo, porque lá tem um foco maior de pessoas que recebem. Então como elas vem com um grupo maior, aí elas acabam ficando lá. Elas vem aqui sempre um dia para o almoço. Aí a gente faz um almoço. Sempre que elas vem com um grupo, elas vem um dia aqui, né? Mas fora isso, individual é muito pouco, é só algumas pessoas mesmo que as vezes vem visitar.

L.M: E como que você acha que a comunidade aqui vê o artesanato? A própria comunidade local?

A.S: Eu acho que o povo da própria comunidade vê o artesanato com respeito porque sabe que para a gente aqui é uma coisa muito importante. Porque é um jeito de gerar renda então para o povo da comunidade isso é um privilégio. De ter o artesanato aqui perto.

L.M: E o que que o artesanato significa na sua vida?

A.S: Para mim significa muita coisa. Eu acho que desde a necessidade, porque assim, no início, a gente as vezes...foi mais uma opção, né? Porque a gente mexia com lavoura mais não vendia, então, você não tinha uma renda. Ou era, você fazia o artesanato ou assim... eu falando quando eu era moça, solteiro que a gente sempre queria ter o dinheirinho da gente e a gente não tinha uma oportunidade de estudo. Ou a gente fazia o artesanato ou você tinha que sair para ir trabalhar em casa de família na cidade. E aí, eu, para mim, eu optei pelo artesanato porque nessa época, essa coisa das moças saírem para trabalhar, aí os pais já tinham um pouco de receio, né? Porque o pai gostava muito de vigiar a moça, as moças tinham que ser certinhas ali e se as moças saíam para ir para a cidade trabalhar, eles já tinham aquele certo receio. Será que a minha filha vai estar, né? Bem ali? Porque não tem ninguém ali para poder estar vigiando. Então tinha aquela coisa assim. Pai não gostava muito de liberar as moças para saírem para fora. E eu comecei fazendo mais por opção, era essa a opção que tinha, mas aí eu tomei gosto e eu acho assim, hoje podia aparecer qualquer uma outra profissão que eu rejeitava. Eu preferia ficar como artesã. Preferiria ficar como artesã. E eu acho



que além de ser uma fonte de renda, é uma coisa que distrai muito. Eu acho que já falei isso em uma outra entrevista. Já passei por muitos problemas, assim perda na família e eu acho que o artesanato é um jeito da gente ajudar a gente a superar os problemas porque você está trabalhando ali, sua cabeça parece que ... você não tem muito tempo de pensar em outras coisas e aí acaba que aquilo distrai

AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM E VOZ

Pelo presente instrumento, autorizo ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG, sediado à Praça da Liberdade, s/nº, Prédio Verde, Belo Horizonte/MG, CEP 30140-010, e o Instituto Sociocultural VALEMAIS, CNPJ 06.036.527.0001.52, com sede em Belo Horizonte a divulgar, utilizar e dispor, na íntegra ou em partes, sem ônus, para fins institucionais, educativos, informativos, técnicos, culturais e de pesquisa, em diversas mídias, o meu nome, minha imagem, imagem dos meus produtos artesanais e som de voz, relativos à pesquisa do Inventário “Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha”.

Anísia Lima De Souza Santos

Assinatura

Nome: ANÍSLA LIMA DE SOUZA SANTOS
R.G. MG 5.565.994
CPF: 004.810.346-25
Data: 15/08/2018

C.A.M.P.O. DO VERDE



AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM E VOZ

Pelo presente instrumento, autorizo ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG, sediado à Praça da Liberdade, s/nº, Prédio Verde, Belo Horizonte/MG, CEP 30140-010, e o Instituto Sociocultural VALEMAIS, CNPJ 06.036.527.0001.52, com sede em Belo Horizonte a divulgar, utilizar e dispor, na íntegra ou em partes, sem ônus, para fins institucionais, educativos, informativos, técnicos, culturais e de pesquisa, em diversas mídias, o meu nome, minha imagem, imagem dos meus produtos artesanais e som de voz, relativos à pesquisa do Inventário “Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha”.

Andréia Pereira de Andrade

Assinatura

Nome: Andréia Andrade

R.G. MG 12.183.481

CPF: 045.620.176-94

Data: 29/08/2018

AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM E VOZ

Pelo presente instrumento, autorizo ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG, sediado à Praça da Liberdade, s/nº, Prédio Verde, Belo Horizonte/MG, CEP 30140-010, e o Instituto Sociocultural VALEMAIS, CNPJ 06.036.527.0001.52, com sede em Belo Horizonte a divulgar, utilizar e dispor, na íntegra ou em partes, sem ônus, para fins institucionais, educativos, informativos, técnicos, culturais e de pesquisa, em diversas mídias, o meu nome, minha imagem, imagem dos meus produtos artesanais e som de voz, relativos à pesquisa do Inventário “Arte em Barro: a Cerâmica do Vale do Jequitinhonha”.

Maria Leira Marques Borges

Assinatura

Nome:

R.G. _____

CPF: _____

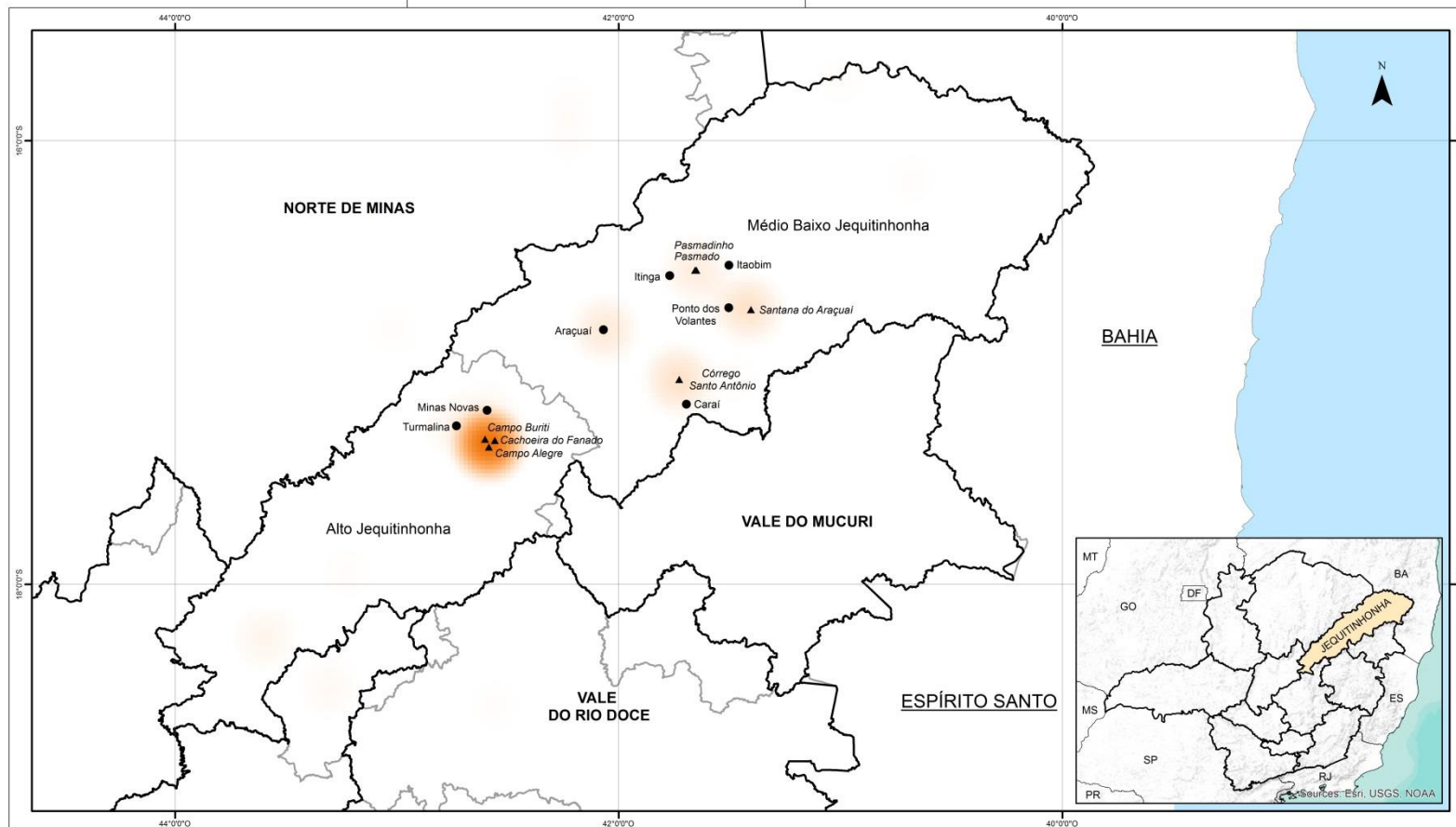
Data: ____/____/____



Documentação cartográfica
referente ao Dossiê para Registro do
***Artesanato em Barro do Vale do
Jequitinhonha: Saberes, Ofício e Expressões
Artísticas***

M i n a s G e r a i s

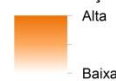
Apêndice D





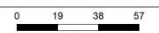
CONVENÇÕES

- ▲ Povoado
- Cidade
- ▭ Mesorregião IBGE
- ▭ Território de desenvolvimento
- ▭ Estado

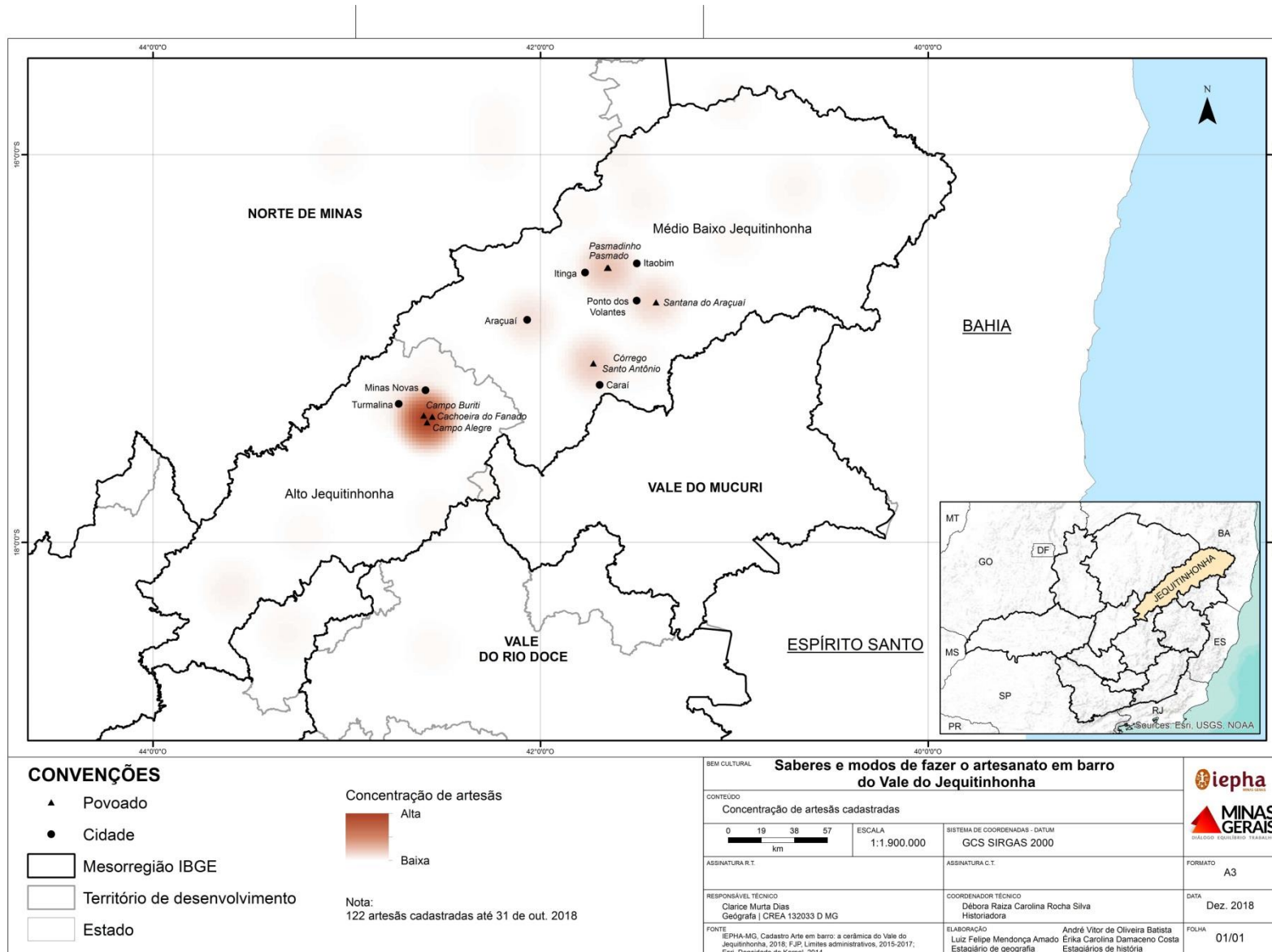
Concentração de artesãs associadas

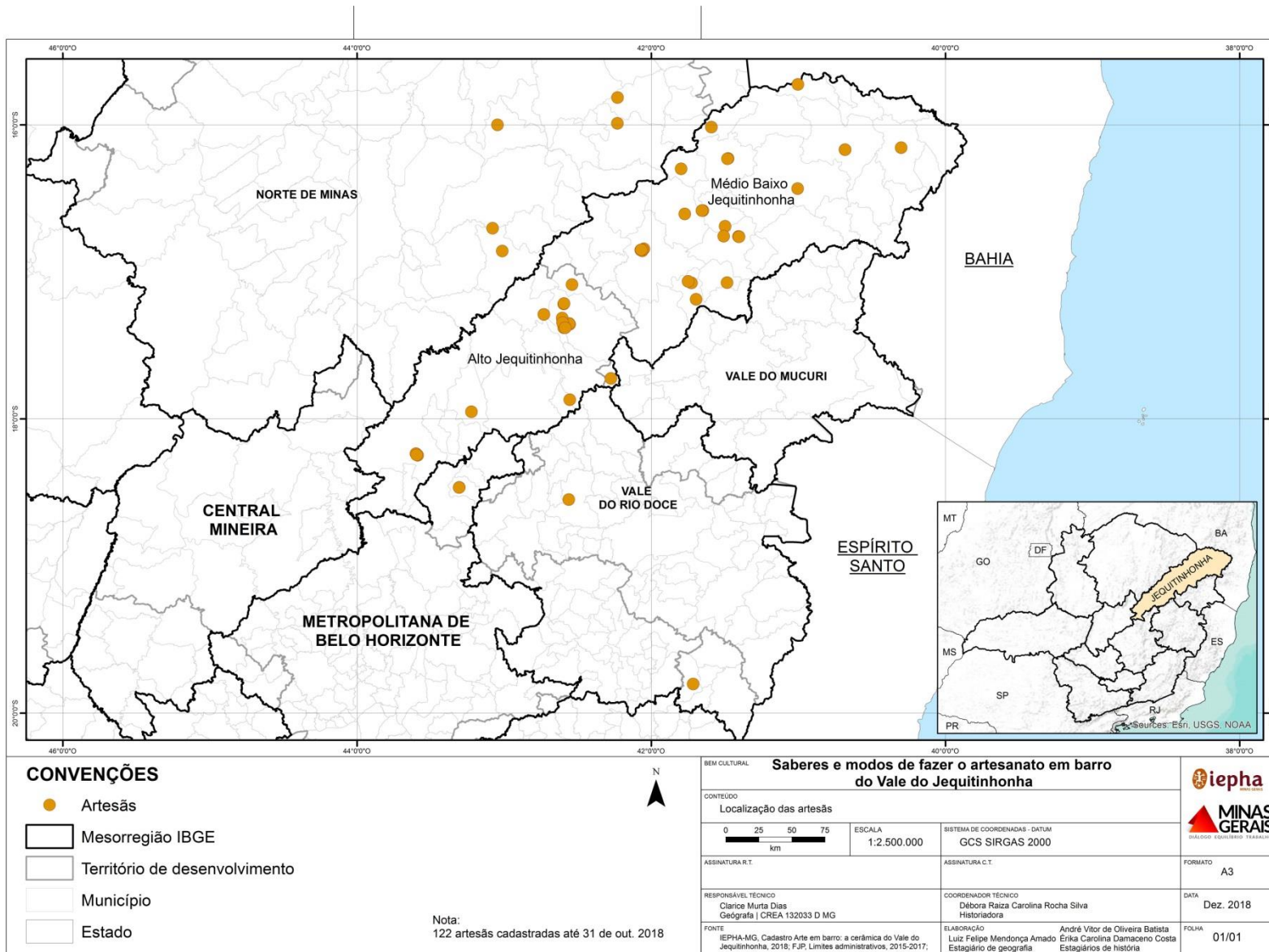


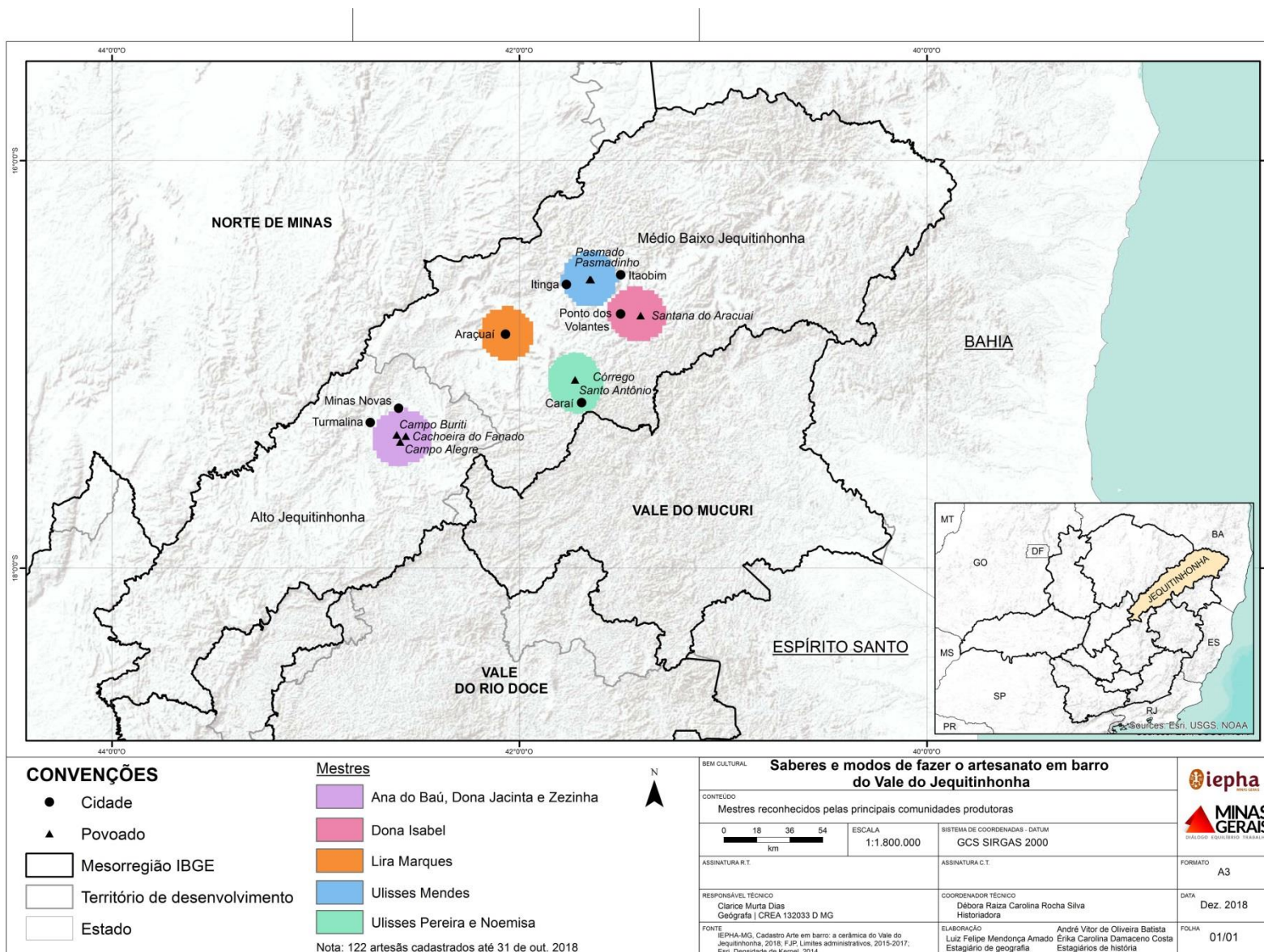
Nota:
122 artesãs cadastradas até 31 de out. 2018

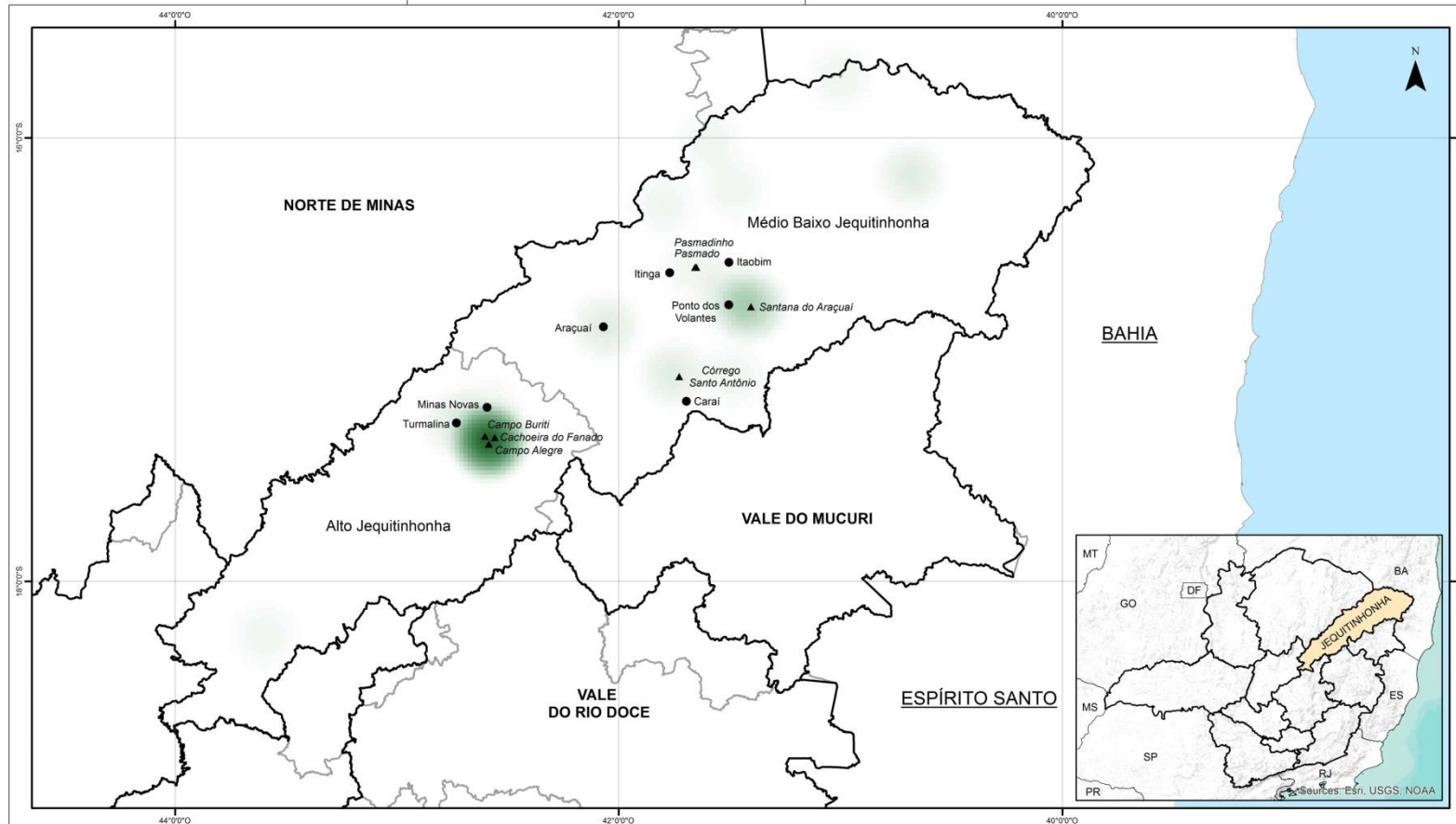
BEM CULTURAL		Saberes e modos de fazer o artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha		 
CONTEÚDO		Concentração de artesãs cadastradas associadas		
		ESCALA	1:1.900.000	SISTEMA DE COORDENADAS - DATUM
ASSINATURA R.T.		ASSINATURA C.T.		FORMATO
RESPONSÁVEL TÉCNICO		COORDENADOR TÉCNICO		DATA
Clárcio Murta Dias Geógrafo CREA 132033 D MG		Débora Raíza Carolina Rocha Silva Historiadora		Dez. 2018
FONTE		ELABORAÇÃO		FOLHA
IEPHA-MG, Cadastro Arte em barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, 2018. F.J.P. Limites administrativos, 2015-2017; Esri, Densidade de Kernel, 2014.		Luiz Felipe Mendonça Amado Estagiário de geografia		01/01
		André Vítor de Oliveira Batista Estagiário de história		











CONVENÇÕES

- ▲ Povoado
- Cidade
- ▭ Mesorregião IBGE
- ▭ Território de desenvolvimento
- ▭ Estado

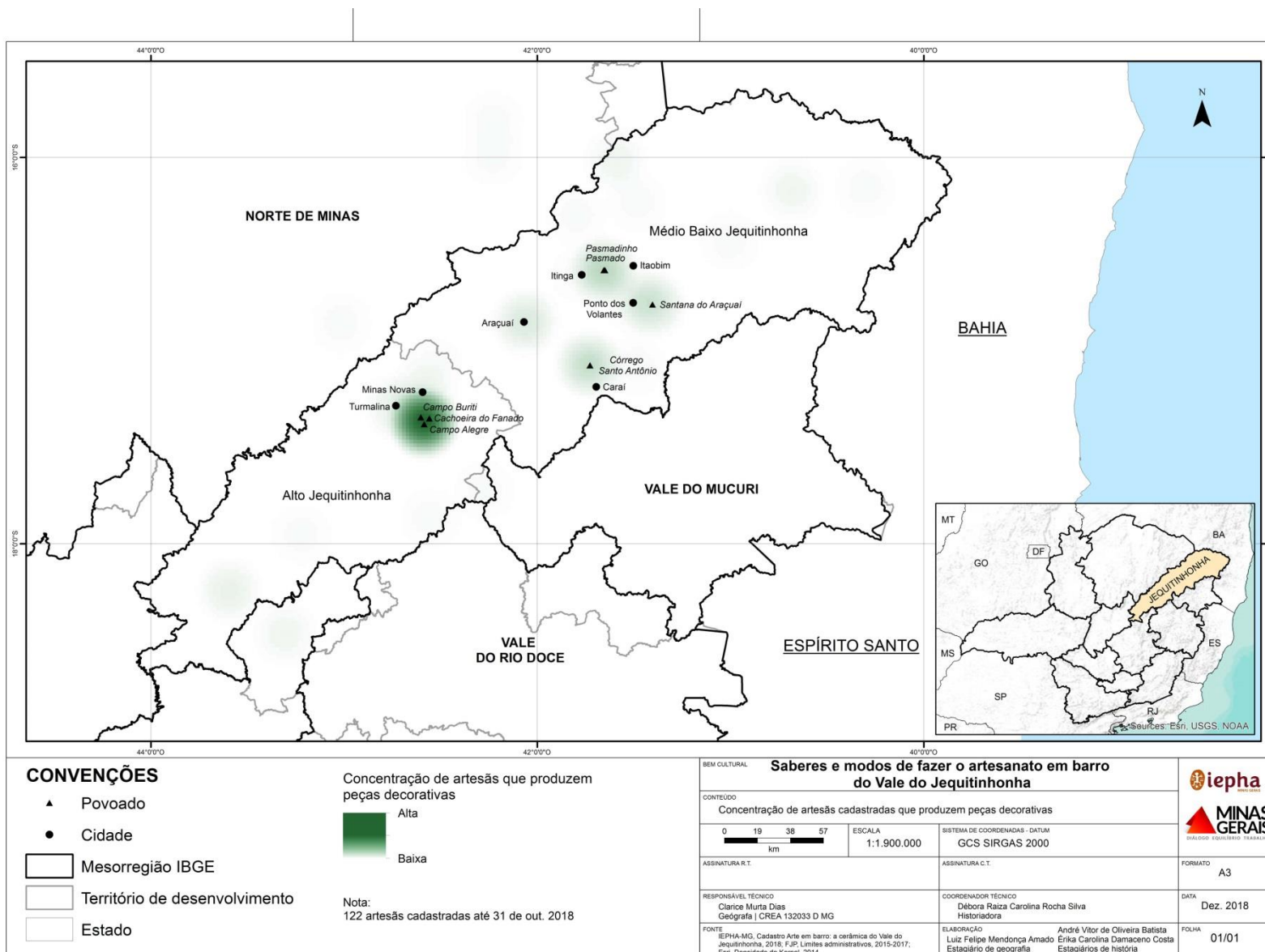
Concentração de artesãs que produzem boneca

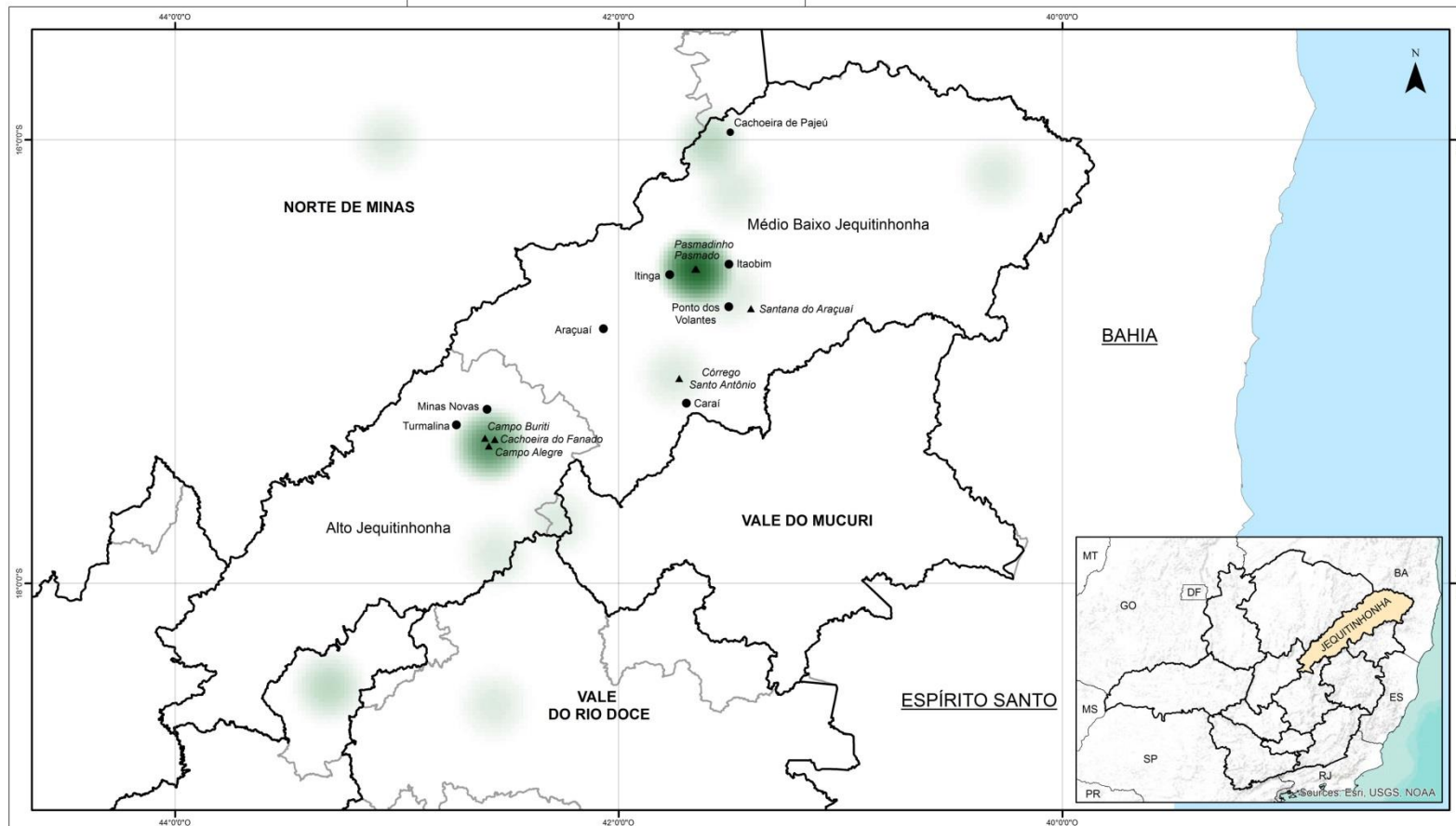


Nota:
122 artesãs cadastradas até 31 de out. 2018

BEM CULTURAL		Saberes e modos de fazer o artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha		
CONTEÚDO		Concentração de artesãs cadastradas que produzem boneca		
		ESCALA	1:1.900.000	SISTEMA DE COORDENADAS - DATUM
ASSINATURA R.T.		ASSINATURA C.T.		FORMATO
RESPONSÁVEL TÉCNICO		COORDENADOR TÉCNICO		DATA
Clarice Murta Dias Geógrafa CREA 132033 D MG		Débora Raíza Carolina Rocha Silva Historiadora		Dez. 2018
FONTE		ELABORAÇÃO		FOLHA
IEPHA-MG, Cadastro Arte em barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, 2018. FJP, Limites administrativos, 2015-2017; Esri, Densidade de Kernel, 2014.		André Vítor de Oliveira Batista Luiz Felipe Mendonça Amado Estagiário de geografia		01/01
		Érika Carolina Damasceno Costa Estagiária de história		







CONVENÇÕES

- ▲ Povoado
- Cidade
- ▭ Mesorregião IBGE
- ▭ Território de desenvolvimento
- ▭ Estado

Concentração de artesãs que produzem panela



Nota:
122 artesãs cadastradas até 31 de out. 2018

BEM CULTURAL **Saberes e modos de fazer o artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha**

CONTEÚDO		Concentração de artesãs cadastradas que produzem panela	
		ESCALA	1:1.900.000
SISTEMA DE COORDENADAS - DATUM		GCS SIRGAS 2000	
ASSINATURA R.T.		ASSINATURA C.T.	
RESPONSÁVEL TÉCNICO		COORDENADOR TÉCNICO	
Clarice Murta Dias Geógrafa CREA 132033 D MG		Débora Raíza Carolina Rocha Silva Historiadora	
FOLHA		01/01	
FONTE		ELABORAÇÃO	
IEPHA-MG, Cadastro Arte em barro: a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, 2018. F.J.P. Limites administrativos, 2015-2017; Esri, Densidade de Kernel, 2014.		André Vítor de Oliveira Batista Estagiário de geografia	
		Érika Carolina Damasceno Costa Estagiária de história	
		DATA	
		Dez. 2018	
		FORMATO	
		A3	



