Artesãos-Artistas contemporâneos

D. Izabel Mendes da Cunha
e o legado aos mestres ceramistas de
Santana do Araçuaí (MG)

Jonathan Gurgel de Lima
São Paulo | 2021

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

JONATHAN GURGEL DE LIMA

Artesãos-Artistas contemporâneos:
D. Izabel Mendes da Cunha e o legado aos mestres
ceramistas de Santana do Araçuaí (MG)

Versão corrigida

São Paulo | 2021

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

JONATHAN GURGEL DE LIMA

Artesãos-Artistas contemporâneos:

D. Izabel Mendes da Cunha e o legado aos mestres
ceramistas de Santana do Araçuaí (MG)

Tese de doutorado apresentada como exigência para a obtenção do Título de Doutor em Estética e História da Arte no *Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Linha de Pesquisa: *Metodologia e Epistemologia da Arte*.

Orientação: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L732a Lima, Jonathan Gurgel de
 Artesãos-Artistas contemporâneos: D. Izabel Mendes da Cunha e o legado aos mestres ceramistas de Santana do Araçuaí (MG). / Jonathan Gurgel de Lima; orientador Carmen Sylvia Guimaraes Aranha - São Paulo, 2021.
 193 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. arte contemporânea. 2. artesanato brasileiro. 3. Izabel Mendes da Cunha. 4. cerâmica. 5. artesãos-artistas. I. Aranha, Carmen Sylvia Guimaraes, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Jonathan Gurgel de Lima

Data da defesa:

20/ 05/ 2021

Nome do Prof(a). orientador(a): Carmen Sylvia Guimarães Aranha

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 12/ 07/ 2021

Assinatura do(a) orientador(a)

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: LIMA, Jonathan Gurgel de.

Título: Artesãos-Artistas contemporâneos: D. Izabel Mendes da Cunha e o legado aos mestres ceramistas de Santana do Araçuaí (MG)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Estética e História da Arte.

Aprovado em: 20/05/2021

Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha
Orientadora
(MAC-USP)

Profa. Dra. Mirian Celeste Martins
(Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Profa. Dra. Sumaya Mattar
(ECA-USP)

Profa. Dra. Marília Xavier Cury
(MAE-USP)

Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz
(FFLCH-USP)

Profa. Dra. Eliane Dias de Castro
(MAC-USP)

À minha mãe, minha vó Gurgel e
D. Izabel, grandes inspirações.

Agradecimentos

Nos mais de quatro anos de dedicação a este projeto, um dos meus maiores ganhos pessoais foi o imenso sentimento de gratidão. Muitos parceiros se juntaram a essa jornada e não mediram esforços para contribuir com tudo o que poderiam oferecer. As pontes construídas ao longo desse trajeto me possibilitaram uma verdadeira experiência de cura.

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos os ceramistas entrevistados em Santana do Araçuaí (MG), apresentados no capítulo 3 desta tese. Em especial, devo muito à Alice Ribeiro, que me recebeu como um velho amigo em sua casa, me ensinando sobre arte, mas, acima de tudo, sobre acolhimento e generosidade.

À Ana Julia Melo Almeida, minha amiga e maior incentivadora, pela inspiração, orientações e por ter me possibilitado a experiência com as bordadeiras de Passira (PE), lugar onde as raízes do pensamento deste projeto se nutriram.

À professora Carmen Sylvia Guimarães Aranha, por acreditar em meu projeto e aceitar a responsabilidade de orientá-lo. Pelas provocações em conversas muito enriquecedoras e com espaço para trocas e pontos de vista diferentes.

À professora Lilia Schwarcz, com a qual tive uma das mais enriquecedoras experiências em sala de aula. Ela me ensinou a ir além dos fatos dados e a interrogar minhas próprias questões, buscando identificar as relações dessas indagações com o contexto sociocultural em que se apresentam.

À professora Sumaya Mattar, que procurei após muitas indicações de ex-alunos apaixonados por sua dinâmica de aula (entrei para esse grupo), ela me proporcionou uma experiência lúdica e calorosa de ser integrante de uma comunidade acadêmica. Nesse processo, aprendi que é impossível me separar das questões pessoais que me movem como pesquisador e isso me permitiu um sentimento de leveza.

À professora Eliane Dias de Castro, que esteve presente desde o início, me orientando nos primeiros esboços deste trabalho. Na banca de qualificação, seus apontamentos foram cruciais para os rumos da pesquisa. Sua generosidade ao indicar nas entrelinhas as possibilidades deste percurso, me fez querer estar à altura.

À professora Mirian Martins, que abriu a banca de defesa com comentários generosos, ricas contribuições e indicações de leituras complementares, expondo uma perspectiva possível do viés pedagógico do tema abordado na tese.

À professora Marília Cury, pela minuciosa leitura do trabalho e observações enriquecedoras, principalmente no que tange ao cuidado necessário com a abordagem das heranças indígenas presentes na produção ceramista de D. Izabel Mendes da Cunha.

Ao meu irmão Eduardo Paschoal pelas conversas, orientações, correções e horas dedicadas ao aprimoramento do texto e imagens da tese. O grande cuidado com o tratamento das legendas nas imagens, elogiado por todas as professoras da banca.

À Alecsandra Matias de Oliveira, por quem tenho grande admiração e que me concedeu a honra de ser a revisora deste trabalho.

À filósofa Djamila Ribeiro, a quem não conheço pessoalmente, mas que muito me iluminou com sua obra **Lugar de fala** (2019), me fazendo reconhecer a responsabilidade em dar o protagonismo necessário aos indivíduos envolvidos na discussão desta tese.

À professora Francisca Mendes, que conheci no primeiro semestre de graduação. Jamais me esqueci dela e de sua postura de nunca subestimar as capacidades dos alunos, sabendo cobrar dedicação, e, ao mesmo tempo, se mostrando aberta às contribuições de todos. Lembro ainda da empolgação com sua pesquisa de mestrado, que compartilhava sempre que possível. Pergunto-me o quanto dessa convivência pode ter me inspirado nos caminhos que hoje sigo como pesquisador.

Por fim, agradeço a todos os antigos e novos amigos, que nesse tempo, nunca me culpavam pelas inúmeras ausências por conta de compromissos acadêmicos e, pelo contrário, sempre se colocaram à disposição para o apoio necessário.

Muito obrigado!

Resumo

A pesquisa dedica-se ao estudo das contribuições da artista ceramista D. Izabel Mendes da Cunha (1924-2014) para a arte contemporânea brasileira. Estão contemplados os aspectos formais que diferenciam suas obras e os impactos de sua atuação como mestra de artesãos-artistas em Santana do Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha (MG). São demonstradas as etapas de construção de uma boneca de cerâmica, peça desenvolvida por D. Izabel, com registros fotográficos e entrevistas com seus antigos aprendizes. Nesse processo de investigação sobre a obra e o legado de D. Izabel, percebe-se a existência de questões socioculturais que limitam o reconhecimento de seu trabalho pelas instituições legitimadoras da arte contemporânea. Assim, surge a necessidade de situar o percurso histórico das técnicas artesanais no país e, sobretudo, discutir o lugar ocupado pelas produções artísticas de artesãos a partir do século XX.

Palavras-chave: arte contemporânea; artesanato brasileiro; Izabel Mendes da Cunha; cerâmica; artesãos-artistas.

Abstract

The research is dedicated to the study of the contributions of ceramic artist D. Izabel Mendes da Cunha (1924-2014) to Brazilian contemporary art. The formal aspects that differentiate her production and the impacts of her work as a master of artisan-artists in Santana do Araçuaí, in the Jequitinhonha Valley (MG), are contemplated. The stages of construction of a ceramic doll, a piece developed by D. Izabel, are shown with photographic records and interviews with his former apprentices. In this investigation process about D. Izabel's work and legacy, it is possible to perceive the existence of socio-cultural issues that limit the recognition of her work by the institutions that legitimize contemporary art. Thus, the need arises to situate the historical trajectory of artisanal techniques in the country and, above all, to discuss the place occupied by the artistic productions of artisans since the twentieth century.

Keywords: contemporary art; Brazilian handicraft; Izabel Mendes da Cunha; ceramic; artisan-artists.

Lista de abreviaturas

AMAP	Associação de Mulheres Artesãs de Passira
BR 116	Rodovia Presidente Dutra
CDFN	Comissão Nacional de Folclore
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
CODEVALE	Comissão de Desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha.
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CONEP	Conselho Estadual do Patrimônio Cultural
CPC	Centro de Cultura Popular
DATASEBRAE	Inteligência para o Desenvolvimento dos Pequenos Negócios
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
EAA	Escolas de Aprendizes Artífices
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
EMBRATEL	Empresa Brasileira de Telecomunicações
EMBRATUR	Agência Brasileira de Promoção Internacional do Turismo
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MCP	Movimento de Cultura Popular do Recife
MDIC	Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MG	Minas Gerais
PAB	Programa de Artesanato Brasileiro
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PE	Pernambuco
PEC	Proposta de Emenda à Constituição

RJ	Rio de Janeiro
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.
SP	São Paulo
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Lista de figuras

Figura 1: <i>Boutique de cordonnier</i> [Loja de sapateiro], litogravura de Debret (Paris, 1835).....	32
Figura 2: Mapa do Vale do Jequitinhonha (Santana do Araçuaí está localizada na microrregião de Araçuaí que, juntamente com Pedra Azul, correspondem ao médio Jequitinhonha).....	69
Figura 3: Bonecos para suculentas.....	74
Figura 4: D. Izabel Mendes da Cunha em seu ateliê.....	75
Figura 5: Mapa da localidade de Ponto dos Volantes (MG), com destaque para a distância a pé até Santana do Araçuaí.....	77
Figura 6: Catálogo antigo (sem data precisa, provavelmente década de 1970) da galeria <i>O Bode</i> , conservado por Glória.....	80
Figura 7: Boneca moringa de D. Izabel.....	81
Figuras 8 e 9: Cuia (imagem à esquerda) e jarra com bacia (imagem à direita).....	84
Figura 10: Algumas das últimas bonecas produzidas por D. Izabel Mendes da Cunha.....	84
Figura 11: Casal de bonecas produzido por D. Izabel Mendes da Cunha.....	85
Figuras 12 e 13: Estátua de D. Izabel Mendes da Cunha, erguida na praça central de Santana do Araçuaí (imagem à esquerda) e peça da artista premiada pela UNESCO em 2004 (imagem à direita).....	86
Figura 14: Panfleto editado pelo SEBRAE, com a divulgação de prêmio recebido por D. Izabel Mendes da Cunha.....	87
Figuras 15 e 16: Roupas da estilista Zuzu Angel inspiradas em Maria Bonita.....	91
Figuras 17 e 18: Bonecas de D. Izabel.....	91
Figura 19: Destaque para detalhes nas bonecas de D. Izabel.....	94
Figura 20: Colagem com retratos dos artesãos entrevistados em Santana do Araçuaí. Da esquerda para direita e de cima para baixo: Maria Madalena Mendes Braga, Amadeu Mendes Braga, Mercinda Severa Braga, Glória Maria Andrade, Ana Ribeiro, Alice Ribeiro, Augusto Ribeiro, Andréia Andrade, Maria do Carmo Rocha dos Santos (Carminha), Anita Justino da Silva (Santa), Maurina Pereira dos Santos (Teca) e Aneli Brandão.....	98
Figuras 21 e 22: Sequência com a pilagem do barro.....	103
Figuras 23 e 24: Gilberto triturando o barro.....	104
Figuras 25 e 26: À esquerda, imagem do barro peneirado; à direita, Alice preparando a <i>canjica</i>	105
Figura 27: Alice jogando a água da <i>canjica</i> no pó peneirado, enquanto Gilberto amassa o barro....	106
Figura 28: Mercinda e Amadeu no ateliê. No canto direito, uma boneca de D. Izabel Mendes da Cunha.....	106
Figuras 29 e 30: Sequência com o artesão Amadeu demonstrando o restauro das peças.....	107
Figuras 31 e 32: À esquerda, estante com livros e fotografias no ateliê de Amadeu e Mercinda; à direita, Mercinda segura sua criação, uma miniatura de galinha em cerâmica.....	108
Figura 33: Madalena em seu ateliê, que também já pertenceu à D. Izabel Mendes da Cunha.....	108
Figura 34: Peças de Madalena à venda na Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí.....	109
Figuras 35 e 36: Madalena pintando filtro de barro (à esquerda) e uma de suas bonecas (à direita).....	109
Figuras 37 e 38: Sequência com Madalena demonstrando um método de pintura das bonecas.....	110
Figuras 39 e 40: Boneca artesã sem pinturas (à esquerda) e bonecas artesã e grávida finalizadas.....	111
Figuras 41 e 42: D. Izabel Mendes da Cunha demonstrando como se sobem os corpos das bonecas....	111
Figura 43: Campanha publicitária com obras de D. Izabel Mendes da Cunha e Glória Mendes.....	112
Figuras 44, 45 e 46: Andréia no ateliê de sua mãe (à esquerda) e duas obras da artista (no centro e à direita).....	113
Figuras 47 e 48: Artesã Teca e um de seus noivos (à esquerda) e boneca cozinhando.....	115

Figuras 49 e 50: Imagens de São Francisco feitas por Teca (à esquerda) e boneca no pilão (à direita), de Aneli.....	115
Figuras 51 e 52: Aneli segurando cabeça e buquê da boneca noiva de vermelho (à esquerda) e Aneli segurando buquê maior (à direita).....	116
Figuras 53 e 54: Cabeças de cerâmica feitas por Aneli Brandão, antes e depois de prontas.....	117
Figuras 55, 56 e 57: Cabeça de cerâmica de Delmira de Oliveira, com inscrição na parte posterior do pescoço “Delmira Ferreira de Oliveira, Santana do Araçuaí - MG”.....	117
Figura 58: Detalhe de boneca de Aneli Brandão.....	118
Figura 59: Aneli Brandão demonstrando processo de elaboração de braço de boneca.....	119
Figura 60: Aneli Brandão demonstrando a sequência de modelagem da estrutura do braço de boneca.....	120
Figura 61: Aneli Brandão demonstrando o processo de junção do braço com a mão de boneca.....	120
Figura 62: Aneli Brandão demonstrando o processo de decoração com babado no punho de boneca.....	121
Figuras 63 e 64: Peças de Aneli Brandão secando, com amarração.....	122
Figuras 65 e 66: Aneli Brandão mostrando brincos da noiva (à esquerda) e apontando detalhe da representação da renda no vestido da boneca (à direita).....	122
Figura 67: Sequência com Aneli Brandão modelando orelhas de boneca.....	123
Figura 68: Aneli Brandão demonstrando o processo de colocação dos olhos na boneca.....	123
Figuras 69 e 70: Primeira peça de Augusto Ribeiro (à esquerda) e outras criações do artista no acervo de Glória Maria Andrade.....	124
Figuras 71 e 72: Bonecas de Alice Ribeiro (à esquerda) e miniaturas de Augusto Ribeiro (à direita).....	125
Figuras 73 e 74: Processo criativo de Augusto Ribeiro na confecção da boneca da cantora Adele.....	126
Figuras 75, 76 e 77: Bonecas de Augusto Ribeiro.....	127
Figura 78: Boneca de Augusto Ribeiro.....	127
Figuras 79 e 80: Encomendas elaboradas pela ceramista Alice Ribeiro.....	128
Figura 81: Modelagem da estrutura da cabeça de boneca, executada por Alice Ribeiro.....	129
Figuras 82 e 83: À esquerda, cabeça das bonecas secando; à direita, processo de furar o barro para evitar bolhas.....	129
Figuras 84 e 85: Bonecas de Ana Ribeiro.....	130
Figuras 86, 87 e 88: À esquerda, Ana Ribeiro segurando braço de boneca doado por D. Izabel. Ao centro e à direita, demonstração do molde das mãos.....	130
Figura 89: Sequência de preparo do <i>olei</i> amarelo, que ao queimar se torna vermelho.....	131
Figuras 90 e 91: Bonecas descascando após a queima.....	132
Figuras 92 e 93: Bonecas de Alice Ribeiro, antes e depois da queima.....	133
Figuras 94 e 95: À esquerda, pedras de <i>toá</i> ; à direita, Augusto Ribeiro pintando boca de boneca....	134
Figuras 96 e 97: À esquerda, pedras de tabatinga; à direita, <i>olei</i> de tabatinga.....	134
Figura 98: Sequência com preparação da tinta preta, à base de <i>picumã</i>	135
Figura 99: Augusto Ribeiro pintando os olhos de uma boneca.....	135
Figura 100: Sequência com demonstração de uso do anil.....	136
Figura 101: Detalhe de peça de D. Izabel, com menino de olhos azuis.....	136
Figura 102: Sequência com processo de obtenção da tinta verde a partir da folha de maracujá, com a artesã Anita Justino.....	137
Figuras 103 e 104: À esquerda, boneca com mancha; à direita, peças no forno, antes de queimar....	138
Figura 105: Peças no forno, após a queima.....	139
Figura 106: D. Izabel construindo seu último forno de cerâmica (em 2009). Ao fundo, podemos observar a visão panorâmica da localidade onde a artista morava.....	140

Figuras 107, 108 e 109: À esquerda e ao centro, forno de tijolos de Alice e Augusto Ribeiro; à direita, crivos no interior do forno.....	140
Figura 110: Augusto Ribeiro preparando o forno para queima.....	141
Figura 111: Alice Ribeiro verificando estágio das peças dentro do forno.....	142
Figura 112: Forno da Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí.....	143
Figuras 113 e 114: À esquerda, peneira decorativa feita em <i>taquara</i> ; à direita, vasilhos com flores embalados para transporte.....	144
Figuras 115, 116 e 117: Ateliê de Anita Justino (à esquerda), uma das bonecas confeccionadas por ela (ao centro) e a artesã segurando uma cabeça de boneca dada a ela por D. Izabel (à direita).....	145
Figura 118: Sequência com Valmir Ferreira Moraes demonstrando a confecção dos palitos de bambu.....	146
Figura 119: Flores de barro nas quais os palitos são utilizados como hastes.....	146
Figura 120: Sequência de modelagem de miniatura de galinha em barro.....	147
Figuras 121 e 122: Miniaturas de galinhas em barro, antes (à esquerda) e depois (à direita) de serem <i>empretadas</i>	148
Figuras 123 e 124: Galinhas d'angola à venda na loja da Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí (à esquerda) e pato preto, não aceito para venda no Museu do Folclore Edison Carneiro (RJ).....	149

— Lista de tabelas

Tabela 1: Prêmios, homenagens e exposições de D. Izabel Mendes da Cunha em vida.....67

Tabela 2: Glossário de termos empregados na produção ceramista na comunidade estudada por esta pesquisa.....100

Tabela 3: Glossário de ferramentas usadas na produção ceramista na comunidade estudada por esta pesquisa.....101

Sumário

Apresentação	20
Capítulo 1: Povo brasileiro: o artesanato social e o social no artesanato	26
1.1. Raízes coloniais do artesanato brasileiro	29
1.2. A <i>cultura popular</i> brasileira em debate	40
1.3. Do discurso progressista à ordem ditatorial: perspectivas do debate cultural	50
1.4. A produção artesanal brasileira em seu contexto atual	60
Capítulo 2: Vale do Jequitinhonha e a mestra ceramista D. Izabel Mendes da Cunha (1924-2014)	65
2.1. O Vale do Jequitinhonha	68
2.1.2. O desenvolvimento da cerâmica no Vale	72
2.2. D. Izabel e a tradição ceramista	75
2.3. D. Izabel: uma artista contemporânea	88
Capítulo 3: De aprendizes a mestres: o <i>diploma</i> compartilhado	96
3.1. Ferramentas	99
3.2. Familiares de D. Izabel: filhos, nora e neta	103
3.2.1. Maria Madalena Mendes Braga (filha), Amadeu Mendes Braga (filho) e Mercinda Severa Braga (nora)	103
3.2.2. Glória Maria Andrade (filha), João Pereira de Andrade (genro) e Andréia Andrade (neta)	110
3.2.3. Maurina Pereira dos Santos (Teca, vizinha de D. Izabel) e Aneli Brandão (nora de Teca)	114
3.2.4. Ana Ribeiro (aprendiz de D. Izabel), sua irmã Alice Ribeiro e o sobrinho Augusto Ribeiro	124
3.2.5. Anita Justino da Silva (Santa, aprendiz de D. Izabel) e sua amiga Maria do Carmo Rocha dos Santos (Carminha)	144
3.3. Sobre a <i>escultura social</i> de D. Izabel: um legado de aprendizes e mestres ceramistas	149

Considerações finais	154
Referências	157
Livros e capítulos de livros	157
Artigos em periódicos	161
Teses e dissertações	164
Anais de eventos	165
Catálogo de exposição	165
Anexos	166

Apresentação

Quando iniciada, esta tese intentava validar academicamente epistemologias marginalizadas, conhecimentos desenvolvidos em localidades onde a produção artesanal aparece como potência cultural e econômica. Para isso, havia escolhido investigar a dinâmica de grupos de artesãos organizados em associações por todo o país. Seria um trabalho buscando pensar novas formas de solucionar os problemas normalmente associados a essa atividade: economicamente pouco rentável e com um número diminuto de novos aprendizes.

O objetivo principal consistia em defender as vantagens nas trocas entre artistas em formação e profissionais das diversas localidades. Entre esses proveitos, estavam: o aprendizado de técnicas com mestres artesãos e os possíveis ganhos desse tipo de turismo na região. Este projeto teve origem após vivência numa comunidade de bordadeiras, no agreste pernambucano, observando a disponibilidade e a paciência das artesãs em ensinar o que sabiam aos interessados (**Anexo 1**). Nesse sentido, ao entender a capacidade de ensino como um bem de valor agregado e de possível interesse de mercado, encontrei em minhas pesquisas a Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo, em Turmalina (MG), região do Vale do Jequitinhonha. Nessa localidade, as artesãs foram beneficiadas após a implantação de um roteiro de turismo na região: os visitantes se hospedavam em suas casas e vivenciavam todas as etapas da produção de uma peça de cerâmica. Não consegui viabilizar a realização de um estudo de campo mais detalhado na localidade, mas pude visitá-la brevemente e observar uma realidade mais próspera do que a que estamos acostumados a associar ao artesanato (**Anexo 2**).

Sabendo da existência de outras associações de artesãos no Vale do Jequitinhonha, decidi empreender o primeiro campo ainda na região. Dessa forma, eu poderia visitar a de Coqueiro Campo no caminho. Minha primeira investida foi entrar em contato com a Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí¹, que se destaca pelo reconhecimento obtido por sua fundadora: a artista ceramista D. Izabel Mendes da Cunha (1924-2014). Com a ajuda de uma das artesãs locais, Alice Ribeiro, meus

¹ Distrito de Ponto dos Volantes (MG). Contato realizado por meio da página da Associação no Facebook: <http://bit.ly/fbartesanato>. Acesso em 31 jan. 2021.

planos seguiram em frente. Naquele momento, eu não imaginava os impactos dessa experiência nos rumos do meu projeto. Os detalhes dessa vivência serão explorados ao longo dos capítulos. A princípio, irei me ater às reviravoltas que determinaram as mudanças no foco da pesquisa, que elegeu D. Izabel como sua protagonista.

Algumas inquietações que me acompanhavam foram ganhando maior proporção à medida que a pesquisa foi seguindo seu curso. O viés crítico sempre conduziu a abordagem, no sentido de questionar o lugar comum do artesanato brasileiro do qual um grupo de indivíduos faz parte, seja produzindo guardanapos de tecido ou esculturas de madeira. Quando ganham algum reconhecimento, os artesãos são, então, na melhor das hipóteses, alçados à categoria de *artistas populares*. Mas por quais motivos não são chamados, simplesmente, de artistas? Essa mudança de *status* jamais ocorre quando o produto é utilitário. Por que uma única categoria, *artesanato*, abarca um grupo tão heterogêneo de criações?

Quanto mais a pesquisa avançou, as respostas para essas questões se mostraram diretamente relacionadas à classe social e à cor da pele dos profissionais dessa atividade, que, em nosso país, são assuntos interligados. Apesar da variedade de estilos e produtos, esses são denominadores comuns que configuram o *artesanato* como um fenômeno envolvido por distinções de classe e pelo *racismo estrutural*², que dificulta o acesso de indivíduos não brancos às esferas legitimadas do conhecimento em nossa sociedade.

O Vale do Jequitinhonha é uma das regiões brasileiras com menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) e, ao mesmo tempo, é reconhecida pela variedade e expressividade da produção artesanal (artefatos de couro, cerâmica, madeira, tecido etc.). Esse cenário não configura uma contradição em nosso país, onde a profissão de artesão permanece associada à precariedade social. Essa conjuntura nos faz avaliar que a disseminação dessas atividades nas localidades periféricas encontra razões para além do desejo de alguns de investir em trabalho com tão poucas garantias de futuro. Nesse sentido, a pesquisa aqui apresentada discute, também, o lugar institucionalizado da produção artesanal elaborada nas periferias do Brasil.

Ao observarmos o desenvolvimento histórico do *artesanato brasileiro*, entendemos que os problemas comumente levantados, relacionados às suas desvantagens competitivas no mercado, são intrinsecamente ligados à desigualdade

² (ALMEIDA, 2019).

social instituída ao longo dos séculos. Tais questões ganham ênfase no texto. A produção artística de D. Izabel Mendes da Cunha surge em meio a esse contexto. Transpondo os limites das feiras regionais, ela expôs em galerias e museus de arte de grandes centros urbanos. Seu percurso profissional nos serviu de modelo para questionar fatores estruturais, que não permitiram que essa artista tivesse mais destaque no cenário da arte contemporânea.

D. Izabel foi uma das artistas ceramistas de maior impacto na região do Vale do Jequitinhonha (MG). Seu legado encontra-se no valor simbólico e expressivo de sua obra para a cultura brasileira. Mas, também, está nas técnicas desenvolvidas pela artista ao longo de décadas e compartilhadas com o grupo de mestres que formou e inspirou por toda a região. Ao conhecer o trabalho de D. Izabel mais a fundo, seu processo criativo e currículo, vemos que não há nenhum argumento sustentável que possa desqualificá-la como uma artista contemporânea. O adjetivo “popular” dado pelas instituições culturais designa um indicador social: veremos ao longo da tese algumas definições que corroboram essa afirmação e o teor pejorativo implicado nesse termo. Portanto, em substituição, optou-se por utilizar a classificação *autodidata* para se referir à artista.

Nossa proposição, com a presente pesquisa, é apresentar as contribuições de D. Izabel Mendes da Cunha para o cenário artístico brasileiro e, em especial, em Santana do Araçuaí (MG). A tese contém um debate sobre o panorama sociocultural em que essa trajetória ganha destaque. Por esse motivo, propomos uma história da produção artesanal brasileira. Iremos defender, ainda, que a atuação como mestra de outros ceramistas ao longo de seu caminho, constituindo uma verdadeira comunidade de “bonequeiros” na região do Vale do Jequitinhonha, configura parte do seu legado como criadora contemporânea.

Para compor essa última proposta, com base na pesquisa de campo realizada em Santana do Araçuaí (MG), onde D. Izabel fundou uma comunidade de ceramistas, foram registradas as técnicas e processos usados na produção das famosas bonecas de barro criadas por ela. Seus aprendizes, atuais mestres locais, são apresentados como parte de um legado vivo que a artista construiu: o compartilhamento de seus conhecimentos artesanais ao longo da vida é aqui comparado a uma prática de *escultura social*³. A maior parte das entrevistas ocorreu

³ Conceito do artista Joseph Beuys exposto ao final do Capítulo 2. Ver mais em: Harlan (2010).

enquanto eu tomava lições de cerâmica com os artesãos. Dessa maneira, as conversas fluíram com alguma espontaneidade. Os encontros eram posteriormente relatados em um diário de campo.

Sob uma perspectiva histórica, as transmissões dos conhecimentos artesanais em nosso país também dizem respeito às estratégias de sobrevivência em meio a uma sociedade muito desigual. A produção manual brasileira esteve, desde o período colonial, na competência dos povos subalternizados. Esses executavam as tarefas das quais se isentavam os colonizadores, entre elas, a produção de bens utilitários e ferramentas. Com o desenvolvimento da indústria nacional e as mudanças nas relações de trabalho, esses indivíduos precisaram, literalmente, moldar meios de sobreviver à falta de garantias sociais e ao desamparo do Estado. À medida que a economia se transformou no século XX, aliada à ampliação do consumo de bens industrializados, há a superação dos antigos meios de produção e, com isso, a queda da demanda por bens utilitários feitos de forma artesanal.

Partindo desse contexto, observou-se que artesãos de todas as regiões do país adaptaram-se ao mercado de peças decorativas. O trabalho manual configurou, também, uma alternativa de fonte de renda para as camadas mais vulneráveis da sociedade. Desenvolveu-se, então, em meio às feiras de artesanato, um cenário artístico, com obras que exprimem a poética do cotidiano, no qual seus criadores estão imersos. Tais peças testemunham não só a diversidade cultural do vasto território brasileiro, como o abismo da desigualdade entre centro e periferia. O mercado desses artefatos avolumou-se ao longo dos anos, promovido pelo turismo regional.

Sendo realizados por mãos habilidosas, com a capacidade e a necessidade impostas de produzir mais e mais barato, os objetos artesanais são lidos, contraditoriamente, como parte de uma produção em série, mesmo se tratando de peças únicas. Ao observar essa realidade, na qual D. Izabel e seus aprendizes estão inseridos, percebemos que a própria palavra *artesanato* se tornou indicativa de uma denominação genérica da produção artística de indivíduos periféricos. O problema encontra-se também nas instituições mais progressistas, empenhadas no reconhecimento do valor cultural desses trabalhos, mas nas quais ainda persiste a distinção entre arte e arte popular.

Assim sendo, o pesquisador que talvez melhor lance luz sobre esse tema seja Silvio Almeida, com sua obra **Racismo estrutural** (2019). Ao observar como os mecanismos de poder e subalternização se desenvolvem na estrutura social

brasileira, o autor compreende como o fenômeno do racismo se encontra impregnado nas instituições por meio da representatividade daqueles que ocupam os lugares de autoridade. O meio institucional das artes plásticas no Brasil é hegemonicamente um espaço ocupado por pessoas brancas e de classes altas. Isso se reflete ainda no público que frequenta museus e galerias⁴.

A onda de discussões levantada nos últimos anos por intelectuais militantes do feminismo negro contribuiu de maneira decisiva aos rumos desta tese. Assim como em **Racismo estrutural** (ALMEIDA, 2019), a obra **Lugar de fala** (2019), da filósofa Djamila Ribeiro, fez compreender a necessidade de garantir espaço no texto para o protagonismo dos artesãos que contribuíram com a pesquisa realizada em campo. E ainda, o quanto esse debate poderia se beneficiar de perspectivas de autores decoloniais, caminho que foi adotado na composição da bibliografia complementar e na escolha dos principais assuntos expostos. Então, mesmo se tratando de uma pesquisa interdisciplinar, o peso das discussões pendeu mais para o lado social.

Quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de experiência é branco. A consciência dessa hierarquização legitimou a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim inviabilizando outras experiências do conhecimento. (RIBEIRO, 2019, p. 24).

Milton Santos complementa o viés crítico estrutural da abordagem do tema. A partir da perspectiva geográfica, em **Da totalidade ao lugar** (SANTOS, 2014), o autor discute a distribuição dos meios de produção entre periferia e centro: de que maneira essa relação está fundamentada em um projeto de nação que determina como são usados os espaços e quais os recursos investidos em infraestrutura social para seus fins.

As obras citadas contribuíram na conformação metodológica da tese: defendendo que as questões que perpassam a trajetória profissional de D. Izabel, assim como a de muitos artesãos-artistas brasileiros, estão envolvidas numa estrutura social que impõe sérias dificuldades às mulheres, negros, indígenas e

⁴ O antropólogo Hélio Menezes em entrevista para a revista *online* **TAB**, onde comenta os dados de uma pesquisa estatística sobre a participação de brancos e negros em eventos culturais (CONSULTORIA J. LEIVA, 2019), explica que esses são espaços ainda elitizados e envolvidos por uma *lógica de racismo*, que, portanto, inibem a presença de corpos negros e periféricos. Disponível em: http://bit.ly/stats_museus. Acesso em 02 fev. 2021.

indivíduos de classes baixas, limitando seu acesso aos espaços legitimados de poder e marginalizando sua produção material e cultural. No Brasil, o artesanato configura um cenário no qual essas questões se interseccionam.

Como percurso desta tese, primeiramente, expusemos uma análise da estrutura social brasileira, implicada no desenvolvimento histórico dessa nação. Sendo assim, foi proposta uma argumentação sobre o fenômeno da produção manual e artesanal a partir da invasão portuguesa e como se deu a institucionalização, ao longo dos séculos, de determinada cultura popular brasileira, na qual essas atividades estão inseridas. Essa discussão está colocada no Capítulo 1 e conta ainda com a contribuição de autores, tais como, Marilena Chauí (2014), Lilian Schwarcz (1993), Darcy Ribeiro (1995), Florestan Fernandes (1989), Vicente Salles (1983) e Renato Ortiz (2012) na construção do contexto atual no qual está situada a maioria dos artesãos-artistas brasileiros.

No Capítulo 2, discorremos sobre a trajetória de vida da ceramista D. Izabel Mendes da Cunha, com ênfase para os méritos alcançados em sua profissão e contribuições na formação de novos artesãos-artistas em Santana do Araçuaí (MG). Para compor o cenário no qual ela criou e desenvolveu suas bonecas de barro, descrevemos o panorama histórico e socioeconômico do Vale do Jequitinhonha, região onde está inserida a localidade de Santana do Araçuaí, no estado de Minas Gerais. Ao final da exposição, propõem-se uma discussão relacionada aos aspectos formais das criações da artista que a posicionam no quadro da produção de arte contemporânea brasileira. Nesse sentido, D. Izabel é situada no contexto de criação *após o fim da arte*, defendido por Arthur Danto (2006).

No Capítulo 3, apresentamos os resultados da experiência de campo de 40 dias em Santana do Araçuaí. Ao tomar como viés condutor o registro das etapas e técnicas de produção das bonecas criadas por D. Izabel, são descritos os perfis de 12 dos seus aprendizes locais, incluindo os familiares da artista. Além disso, são abordados aspectos particulares das produções de cada um. Por fim, retomam-se conceitos levantados ao longo da tese, no intuito de pensar a representatividade da atuação de D. Izabel como mestra e artista contemporânea, sob a perspectiva das implicações de sua atuação no tecido vivo da comunidade local.

Capítulo 1

Povo brasileiro:
o artesanato social e o
social no artesanato

A dificuldade, porém, é maior se nos lembrarmos de que os produtores dessa cultura – as chamadas classes “populares” – não a designam com o adjetivo “popular”, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas “subalternas”. Assim, trata-se de saber quem, na sociedade, designa uma parte da população como “povo” e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é “popular”. (CHAUÍ, 2014, p. 16).

Em **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**, texto originalmente escrito em 1985, a filósofa Marilena Chauí discorre sobre o contexto hierárquico das relações sociais implicadas na produção material e intelectual da população pobre do país (CHAUÍ, 2014). É especialmente enfatizada a questão de classe e como o Estado brasileiro, essencialmente autoritário e patriarcal, influencia na manutenção e conformação dessa estrutura desigual. Ao mesmo tempo em que é apresentada uma dinâmica de resistência ao sistema de opressão, é indicado também o conformismo da sociedade com essa realidade. A exposição da autora nos faz refletir sobre o quanto são institucionalizadas essas ideias, presentes em lugares que deveriam questioná-las, assim como universidades e museus. Espaços que, em teoria, deveriam se ocupar do zelo, conservação, divulgação e valorização da cultura produzida no Brasil, terminam por desempenhar seu papel de forma seletiva quando discriminam ou subjugam produções de indivíduos em condições socioeconômicas desfavoráveis.

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. (CANCLINI, 2015, p. 211).

Em **Culturas híbridas**⁵, Néstor Garcia Canclini aponta para uma característica recorrentemente associada à produção “popular” pelas autoridades culturais: a repetição, entendida como reprodução ou cópia. Essa livre associação corresponde ao despreparo crítico carregado de preconceitos, questão que argumentamos melhor ao longo da tese. A obra do autor é vastamente conhecida e muito atual, apresentando uma discussão longa sobre o panorama sociocultural na América Latina. É muito sintomático que em mais de 30 anos essas discussões tenham caminhado tão pouco e que o senso comum prevaleça em meio aos centros acadêmicos ainda majoritariamente ocupados por indivíduos brancos e de classes abastadas. A estrutura permanece inalterada, visto que privilegia aqueles que têm acesso às instituições de ensino superior no país: mais um sinal do *conformismo* ao qual Chauí se refere.

A proposta deste capítulo é seguir adiante com essa discussão, refletindo, em especial, sobre as origens e formação dessa população marginalizada, de maioria não branca, em nosso país. O componente racial aqui é ressaltado por ser apresentado como igualmente implicador das dificuldades enfrentadas no contexto do artesanato. O racismo introjetado na estrutura social brasileira encontra-se refletido na forma como a cultura produzida nas classes baixas é situada nas diversas instituições do Estado. Portanto, categorias como *artesanato* e *arte popular* são entendidas, em seu contexto atual, como definições baseadas em critérios tão elitistas quanto racistas. Pretende-se que os argumentos a seguir ajudem a evidenciar esse problema vital para o desenvolvimento de uma real democracia brasileira.

Não é apenas extirpando a cultura que o racismo se apresenta, mas “desfigurando-a” para que a desigualdade e a violência apareçam de forma “estilizada”, como “tema de meditação” ou “peça publicitária”, e possam assim ser integradas a normalidade da vida social. (SANTOS, 2019, p. 73).

O *artesanato* tornou-se uma instituição brasileira, definida e regulamentada por leis que circunscrevem toda uma vasta e diversa produção material associada ao contexto das classes baixas. Esse panorama abarca também objetos artísticos

⁵ Obra originalmente publicada em 1989.

necessariamente denominados de *arte popular*. Há uma série de condições para que artesãos possam usufruir dos programas públicos de fomento a suas atividades. Dentre os principais benefícios oferecidos, estão as participações em feiras e eventuais cursos de qualificação. Na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro⁶, mais precisamente no Art. 8º do documento, publicado no Diário Oficial da União, está determinado que o trabalho deve ser majoritariamente manual e que o indivíduo precisa ter o domínio sobre todas as etapas do processo de criação. Estabelece ainda que os temas abordados nas produções devem refletir uma identidade local. Resta-nos compreender quem julga e define esta identidade.

1.1. Raízes coloniais do *artesanato* brasileiro

No século XX, na medida em que a industrialização supera os meios de produção artesanais, surgiram espaços para que os conhecimentos dessas manufaturas se adaptassem a outros mercados. Ressignificando suas técnicas em objetos, principalmente voltados à decoração, alguns artesãos desenvolvem muito mais do que suas habilidades manuais, passam a imprimir as próprias visões de mundo em suas criações. De tão integradas à paisagem local, suas expressões são conformadas em verdadeiros símbolos de suas regiões. A narrativa aqui proposta remete ao cenário específico no qual a atividade artesanal irá despontar como uma representatividade local: onde os conhecimentos técnicos afins foram disseminados no intuito de constituir uma fonte de renda para os que ali habitam, propiciando, também, meios para expressões artísticas. Essa perspectiva contribui na análise das questões implicadas na deslegitimação dessas produções nos espaços reservados à arte contemporânea nesse país. Para compreender o movimento de artesãos-artistas⁷, que emerge durante o século XX no Brasil, precisamos considerar o percurso histórico de como as técnicas artesanais se disseminaram em meio às transformações na sociedade e chegam aos dias atuais.

O *artesanato* carrega muito dos estigmas de sua conformação em tempos coloniais, incorporado ao serviço cativo e servil. Permanece subjugado às elites que determinam não só o que é “original” ou o grau de qualidade, mas os lugares que

⁶ MINISTÉRIO DA INDÚSTRIA, COMÉRCIO EXTERIOR E SERVIÇOS/SECRETARIA ESPECIAL DA MICRO E PEQUENA EMPRESA. **Portaria n. 1.007-SEI, de 11 de junho de 2018.**

⁷ Ver (INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO, 2012) e (INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO, 2018). Essas obras reúnem alguns dos principais nomes desse movimento, incluindo D. Izabel Mendes da Cunha.

podem ser ocupados pelos produtos e profissionais desse campo. Sob essa perspectiva, o uso do termo “local” como denominador limitante do *status* da produção material e intelectual dos artesãos se contrapõe ao “universal”, conferido aos que detêm o poder epistemológico e o comando das instituições. Darcy Ribeiro (1995), que estudou a fundo o processo de formação da civilização brasileira, afirmou que, desde a invasão dos europeus, essa foi “separada em conteúdos rurais e citadinos, com funções diferentes, mas complementares e comandadas por grupos eruditos da cidade”. (RIBEIRO, 1995, p. 193). O *artesanato* como fenômeno socioeconômico das classes baixas se desenvolve nesse mesmo fluxo e contexto: um sistema de produção integrado tanto ao cotidiano das zonas rurais quanto ao das cidades, objetivando suprir as demandas particulares de cada um.

Durante o período colonial, a ocupação com os fazeres manuais era não só tarefa dos escravizados como, também, de uma camada intermediária da população composta por brancos e mestiços livres muito pobres. Esses indivíduos não possuíam recursos próprios, além da força física e conhecimentos técnicos essenciais à sobrevivência em um território pouco desenvolvido. Esses saberes, dentre eles, o artesanato, foram apreendidos e transmitidos entre essa classe trabalhadora, fazendo da prestação desses serviços um meio de subsistência.

Cada fazendeiro ou comerciante tinha e mantinha esses agregados que os serviam devotadamente sem qualquer salário, em contrapartida dos obséquios que ocasionalmente recebiam e de que viviam. Essa gente enchia as casas, auxiliando em todas as tarefas domésticas e no artesanato singelo de panos e redes, de costura e bordado, do fabrico de sabão ou de linguiça e doces. Alguns artífices autônomos trabalhavam por encomenda em selas e tralha de montaria, em sapatos de couro, como ferreiros e mecânicos ou nos ofícios ligados às construções. (RIBEIRO, 1995, p. 196).

Em **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**, Darcy Ribeiro (1995) retoma, algumas vezes, a questão da produção artesanal, atribuída aos indivíduos subalternizados, assinalando as relações servis dos negros e dos indígenas com os colonizadores. Vicente Salles (1983, p. 1045) defende que, durante o período colonial, o sistema de servidão e as limitações que a metrópole impôs ao desenvolvimento da indústria local inviabilizaram a criação de corporações de ofícios. O pesquisador indica ainda outro motivo: esse tipo de organização entre artesãos, que se espalhou pela Europa a partir da Idade Média, nunca foi exatamente assimilada pela sociedade portuguesa. Suas associações, diferentes

das guildas medievais⁸, se conformam, principalmente, em confrarias e irmandades, que também foram adotadas no Brasil e “se espalharam por toda a colônia, agrupando os trabalhadores mais pelos laços religiosos e, possivelmente de classe, do que propriamente os profissionais” (SALLES, 1983, p. 1045). Tal conjuntura remete ao papel das companhias de jesuítas e missionários de outras congregações no treinamento⁹ forçado da mão de obra escravizada para suprir demandas do projeto de ocupação e dominação.

Nas cidades coloniais encontravam-se artesãos livres, mas a grande maioria de aprendizes e oficiais eram escravos: propriedade de um mestre europeu ou de senhores necessitados de especialistas para suas fazendas e engenhos, que os entregavam, criança ainda, ao mestre artesão, a fim de formá-lo oficial. (SALLES, 1983, p. 1046).

Segundo Salles (1983, p. 1046), o escravizado sendo *oficial artífice* constituía-se como ferramenta especializada de trabalho e, simultaneamente, se torna encarecido como mercadoria, passando a valer até o dobro do preço praticado no período. Apesar da incontestabilidade da gerência europeia da mão de obra, é importante lembrar que negros e indígenas muito somam com os próprios saberes na dinâmica do trabalho na colônia. Aos poucos, uma nova historiografia tem buscado elucidar as contribuições epistemológicas dos povos subalternizados para o desenvolvimento da nação brasileira. A esse respeito, em **Arte e tecnologia africana no tempo do escravismo criminoso**, Henrique Cunha Junior (2015) desenvolve uma análise que comprova a especialidade dos povos africanos no uso do ferro e a qualidade superior de suas técnicas de fundição, habilidades amplamente empregadas nas regiões de exploração de minérios na colônia.

É importante mencionarmos que o ciclo minerador colonial brasileiro, presente no cenário de Minas Gerais, apresenta eventos que corroboram as discussões apresentadas aqui. O advento das descobertas de ouro e diamante proporcionou à sociedade mineira grande desenvolvimento, confluindo para a formação de uma camada intermediária entre ricos e pobres, dentre eles os artífices (ourives, pedreiros,

⁸ “As guildas eram corporações que tentavam traduzir em termos profanos o princípio *rex qui nunquam moritur*: o rei nunca morre. Elas se escoraram em certa medida em diplomas jurídicos, mas ainda mais na transmissão de geração em geração dos conhecimentos concretos e práticos destinados a fazê-las sustentáveis. O ‘capital de conhecimento’ era considerado a fonte do poder econômico da guilda”. (SENNET, 2015, p. 71).

⁹ Salles (1983, p. 1043) esclarece ainda que o processo histórico de constituição da mão de obra artesanal nesses núcleos religiosos: “Trouxeram, assim, artesãos do reino. Os padres das diversas ordens, não só os jesuítas, recrutaram também de vários países europeus missionários, igualmente habilitados em artes e ofícios diversos. A metrópole, não podendo suprir a colônia de mão de obra especializada, estimulou o trabalho artesanal, mas não permitiu o florescimento do corporativismo”.

carpinteiros, ferreiros, artistas, escultores, pintores) que passam a se organizar e a se associar em grupos (RIBEIRO, 1995, p. 376). Com uma proeminente vocação para a industrialização, dado o acúmulo de capital e a formação de potencial sociedade de consumo local, se ensaiou a instalação de fábricas rudimentares, quando dos primeiros sinais de decadência da produção mineradora. A Coroa portuguesa, temendo ter os ganhos da mineração prejudicados, determinou que essas fábricas fossem derrubadas e proibiu que voltassem a se levantar. Esse cenário termina por fomentar, na própria elite letrada, um projeto republicano de emancipação, inspirado no modelo norte-americano, de cunho abolicionista.

Como resultado disso, temos o evento que ficou conhecido como Inconfidência Mineira, reprimido antes mesmo de começar e culminado na morte e esquartejamento de Tiradentes¹⁰. Consequentemente, a região cai em profundo declínio: “o artesanato local de roupas rústicas e de utensílios volta a ganhar terreno, e com ele uma economia autárquica para subsistência”. (RIBEIRO, 1995, p. 380). Essa conjuntura ilustra bem o controle que a metrópole exercia sobre o que era produzido na colônia e como essa interação barrou qualquer possibilidade das manufaturas especializadas se desenvolverem em sistemas mais complexos, de caráter industrial¹¹.

Figura 1: *Boutique de cordonnier* [Loja de sapateiro], litogravura de Debret (Paris, 1835). Fonte: Biblioteca digital luso-brasileira. Disponível em: <https://bit.ly/3bEqKAX>. Acesso em 06 jun.2020.

¹⁰ O alferes Joaquim José da Silva Xavier (1746 – 1792) é um dos participantes do movimento que se pretendia insurgir na capital Vila Rica em resposta aos impostos cobrados pela Coroa portuguesa.

¹¹ Reforçando essa perspectiva histórica, apontamos ainda a discussão acerca do Tratado de Methum (1703), que prejudicou o desenvolvimento da indústria em Portugal e na colônia, além de desviar boa parte do ouro brasileiro para o pagamento de dívidas com a Inglaterra. Alguns autores afirmam que a revolução industrial inglesa se beneficiou fortemente desse contrato. Ver Falcon (2005).

Jean-Baptiste Debret, artista francês que morou no Brasil de 1816 a 1831, descreve essa experiência em publicações iconográficas¹², espécies de diários antropológicos, representando cenários do fim do período colonial e dos primeiros anos do império. No segundo volume, lançado em 1835, em Paris, entre muitos temas, discorre a respeito das lojas de sapateiros da cidade do Rio de Janeiro, para onde a corte real portuguesa havia se mudado. Apesar de quase dois séculos depois, o conteúdo apresenta ainda questões pertinentes à conformação das desigualdades na estrutura social brasileira atual e ao lugar periférico ocupado pelos artesãos. Antes de tudo, o autor chama a atenção para o grande número de sapatarias, muitas delas pertencentes a negros livres, que aprendem o ofício em ateliês de franceses e alemães, estabelecidos no comércio da capital do novo império.

Mal o Rio de Janeiro era capital de um reino, se encontravam ali sapateiros franceses e alemães, dotados de excelentes couros da Europa; e, como era indiscutível, os trabalhadores negros ou mulatos empregados nessas lojas se tornaram, conseqüentemente, os rivais de seus senhores: encontramos agora nas lojas dessas pessoas de cor todos os tipos de sapatos confeccionados perfeitamente¹³. (DEBRET, 1835, p. 91).

Esse relato destaca a inserção no trabalho artesanal como um meio do negro escravizado comprar a própria liberdade. Narra ainda a proeza desses homens, com tão poucos recursos, serem capazes de empreender e competir com seus antigos mestres, lado a lado. O crescimento do comércio de sapatos, embora 5/6 da população à época andasse descalço, advinha do consumo de calçados de seda. A pressão social para a compra de artigos de luxo fez com que as senhoras ricas e as suas acompanhantes cativas andassem sempre de sapatos novos. Além disso, as mulheres negras livres, muitas vezes, priorizam o uso do acessório a outras necessidades (DEBRET, 1835, p. 91). O depoimento de Debret nos apresenta um cenário no qual negros e negras vivenciam e atuam na cultura local. Essa perspectiva é importante não para amenizar a violência do sistema

¹² *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S.M.D. Pedro Ier, fondateur de l'empire brésilien.* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, ou permanência de um artista francês no Brasil, de 1816 a 1831, inclusive, períodos do advento e abdicação de S.M.D. Pedro I, fundador do Império brasileiro]. Tradução nossa.

¹³ Do original: "Mais à peine Rio Janeiro fut-il capitale d'un royaume, qu'on y trouva des cordonniers-bottiers, français et allemands, munis d'excellents cuirs d'Europe; et, comme c'était indubitable, les ouvriers nègres ou mulâtres employés dans ces boutiques devinrent, par suite, les rivaux de leurs maîtres: on trouve, en effet, maintenant, dans les magasins de ces gens de couleur, toute espèce de chaussures parfaitement confectionnées". (DEBRET, 1835, p. 91). Tradução nossa.

escravocrata, mas para vislumbrarmos uma dimensão social e existencial de narrativas negras historicamente invisibilizadas.

Além disso, esse luxo não para com os mestres; ele força a brasileira rica a vestir as seis ou sete negras que a seguem à igreja ou ao calçadão, em sapatos de seda. A mãe menos afortunada tem a mesma despesa para suas três ou quatro filhas e suas duas negras. A mulata mantida quer usar sapatos novos toda vez que sai, assim como a negra e os filhos. A esposa do pobre artesão quase se priva do que é necessário para aparecer com um sapato novo em todas as festas; e, finalmente, a negra livre arruína seu amante lá para satisfazer essa despesa, renovada com muita frequência¹⁴ (DEBRET, 1835, p. 91).

Sobre a cena retratada (**Fig.1**), o artista descreve: “o desenho representa a opulenta loja de um sapateiro português, corrigindo seu escravo trabalhador; sua esposa mulata, embora ocupada amamentando seu filho, não resiste ao prazer de ver um negro corrigido¹⁵”. (DEBRET, 1835, p. 92). Debret segue comentando o mecanismo de tortura aplicado pelo português, dono da loja, nos seus ajudantes. Embora não cite a razão da punição pela palmatória, evidencia um caráter naturalizado daquela situação de violência, testemunhando que distinções raciais não se abrandavam nas classes mais baixas. O pintor francês narra um caso no qual a esposa afrodescendente e de pele clara sente prazer em ver o subalterno sendo torturado. Não podemos ignorar que se trata da perspectiva de um homem branco europeu, mas seu relato encontra respaldo na eficácia das políticas de apagamento das identidades negras ao longo dos séculos¹⁶. Nesse terreno fértil, cujas teorias raciais inundariam a segunda metade do século XIX¹⁷, as hierarquias

¹⁴ Do original: “Ce luxe, du reste, ne s'arrête pas aux maîtres; il force la riche Brésilienne à faire chausser, comme elle, en souliers de soie, les six ou sept négresses qui la suivent à l'église ou à la promenade. La mère de famille moins fortunée a la même dépense pour ses trois ou quatre filles et ses deux négresses. La mulâtresse entretenue tient à se chausser fraîchement chaque fois qu'elle sort, ainsi que sa négresse et ses enfants. La femme du pauvre artisan se prive presque du nécessaire pour paraître avec une chaussure neuve à toutes les fêtes; et enfin la négresse libre y ruine son amant pour satisfaire à cette dépense trop fréquemment renouvelée” (DEBRET, 1835, p. 91). Tradução nossa.

¹⁵ Do original: “Le dessin représente la boutique opulente d'un cordonnier portugais, corrigeant son esclave ouvrier; sa femme mulâtresse, quoique occupée à allaiter son enfant, ne peut résister au plaisir de voir corriger un nègre”. (DEBRET, 1835, p. 92). Tradução nossa.

¹⁶ Discutiremos mais esse assunto ao longo do texto, porém, é válido lembrar o papel da Igreja católica que ao pregar a não existência de alma nos negros, justifica a exploração da sua mão-de-obra nas colônias.

¹⁷ O darwinismo social ganha espaço no campo científico brasileiro, a partir da segunda metade do século XIX. Pensamentos fundamentados na poligenia têm aderência em muitos setores intelectuais proeminentes e em boa parte das elites. Todos se apresentam em defesa de uma distinção racial e evolutiva. Um exemplo é a conduta do médico eugenista Nina Rodrigues, da Escola de Medicina da Bahia, que defende que negros e mestiços são naturalmente propensos à degeneração. Esse e

com base na cor da pele já estavam bem presentes nas relações descritas na imagem do artista.

Debret conclui descrevendo a “Cola-de-sapateiro”, desenhada na base da composição da imagem. Essa orquídea terrestre do tipo *Cyrtopodium* possui outros nomes populares, entre eles, “Sumaré”. Além de fornecer a cola preferida pelos sapateiros da época, por sua qualidade de repelir insetos (DEBRET, 1935, p. 92), a planta é empregada para vários fins medicinais (SILVA, 2013). Essa informação é digna de registro, pois nos leva a desconfiar que tal tecnologia possa ter sido apropriada dos povos indígenas¹⁸, primeiros artesãos a habitar esse território e grandes conhecedores das propriedades e usos das vegetações nativas.

Sérgio Buarque de Holanda (1995), em **Raízes do Brasil**, discorre nos dois primeiros capítulos de maneira contundente sobre uma predisposta aversão do homem português ao trabalho mecânico. Por esse motivo, o autor afirma que os portugueses em muito se adaptaram às tecnologias e métodos empregados por aqueles dos quais exploravam a mão de obra: “Aos índios tomaram ainda instrumentos de caça e pesca, embarcações de casca ou tronco escavado, que singravam os rios e águas do litoral, o modo de cultivar a terra ateando primeiramente fogo aos matos”. (HOLANDA, 1995, p. 47).

Holanda (1995, p. 35-37) afirma ainda que tal despreço pelas tarefas manuais se trata de uma herança característica dos povos ibéricos que, conseqüentemente, teve sua influência nas relações interpessoais nas colônias. Confere-se aos colonizadores certa vocação para a individualidade, como parte de uma cultura social movida pela busca de honrarias e títulos. A historiadora e antropóloga Lília Schwarcz, em **Sobre o autoritarismo brasileiro** (2019), menciona texto do século XVII que corrobora essa perspectiva:

Nos idos de 1630, época em que terminou de redigir o livro *História do Brasil*, Frei Vicente do Salvador, um franciscano que se tornou o nosso primeiro historiador, concluiu: Nenhum homem nesta terra é republico, nem zela, ou trata do bem comum, senão cada um do bem particular. (SCHWARCZ, 2019, p. 41).

outros casos são discutidos e criticamente analisados na obra **O espetáculo das raças**. (SCHWARCZ, 1993).

¹⁸ Não encontrei a resposta para essa questão, mas deixo registrado, a título de curiosidade, dado que pouquíssimo sabemos sobre os conhecimentos herdados dos primeiros moradores do território hoje chamado Brasil.

Independentemente das raízes históricas dessa particularidade atribuída aos ibéricos, esse contexto se configurou em um ambiente propício à subalternização institucionalizada do trabalho manual. Tal conjuntura foi pautada não só em princípios jurídicos (regime escravocrata), como religiosos (com apoio e atuação da Igreja na escravização). Esse denominador hierárquico impregnado na cultura dos colonizadores irá se refletir diretamente no lugar social do artesanato brasileiro, atividade sabidamente inferiorizada¹⁹. Para subir de *status* na sociedade, era desejável o abandono das tarefas mecânicas, tão quando fosse possível. Holanda (1995) também deflagra nesta circunstância um caminho inviabilizador da possibilidade de um projeto de especialização e desenvolvimento da indústria de artefatos na colônia:

Era esse um dos sérios empecilhos a constituição, entre nós, não só de um verdadeiro artesanato, mas ainda de oficiais suficientemente habilitados para trabalhos que requerem vocação decidida e longo tirocínio. Outro empecilho vinha, sem dúvida, do recurso muito ordinário aos chamados “negros de ganho” ou “moços de ganho”, que trabalhavam mediante simples licenças obtidas pelos senhores em benefícios exclusivos destes. Assim qualquer pessoa com fumaças de nobreza podia alcançar proveitos derivados dos trabalhos mais humildes sem degradar-se e sem calejar as mãos. Spix e Martius²⁰ tiveram a ocasião de assinalar a total incompatibilidade entre esse hábito e o princípio medieval das corporações de mestres ainda bem vivo em muitos lugares da Europa ao iniciar-se o século passado. (HOLANDA, 1995, p. 59).

Favorecendo uma perspectiva que evidencia a relação direta do *artesanato* atual com uma inteligência dos povos subalternizados ao longo da história brasileira, Florestan Fernandes nos apresenta outros indícios. Em **Significado do protesto negro** (1989), sobre as condições da população negra e mestiça no Brasil após a abolição da escravidão, o autor discute a mitologia criada em torno desse evento, desdobrado em um contexto tão opressor e desigual quanto o anterior. Ressalta como o evento simbólico da abolição, datado em 13 de maio de 1888, se

¹⁹ A antropóloga destaca que “o que definia a nobreza no Brasil era o que ela não fazia: dedicar-se ao trabalho braçal, cuidar de um estabelecimento, atuar como artesão, arar a terra, carregar pesos, vender produtos e demais atividades manuais ficavam sob a responsabilidade de gentios ou dos cativos. Data da época, inclusive, um persistente preconceito contra o trabalho manual, considerado símbolo de atividade ‘inferior’, quando não ‘aviltante’”. (SCHWARCZ, 2019, p. 44).

²⁰ Naturalistas que chegam ao Brasil, em 1817, na comitiva da arquiduquesa austríaca Leopoldina, incumbidos de realizar pesquisas nas principais províncias. É válido ressaltar que Carl F. P. von Martius é premiado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, por sua proposta de diretrizes para uma escrita da História do Brasil. Com sua tese que aponta a nação brasileira como resultante da mistura de povos negros, indígenas e brancos, é possível afirmar que o pesquisador alemão inaugura uma corrente epistemológica que pensa o país a partir da ideia da mestiçagem. (SCHWARCZ, 2019, p. 16).

converteu em uma espécie de ficção histórica, apropriada por uma elite que apaga a atuação dos que lutaram pela própria liberdade. Nesse processo, o Estado é isento de uma real inclusão social e ainda se coloca como provedor de uma dádiva à nação brasileira. O autor explicita de onde vinha o incisivo comprometimento com a causa abolicionista: “o verdadeiro apoio de massa à libertação dos escravos provinha de baixo, dos trabalhadores urbanos e artesãos, donos e empregados de alfaiatarias, sapatarias, padarias, oficinas etc., que rompiam na prática com a ordem estabelecida”. (FERNANDES, 1989, p. 55). O corpo abolicionista, portanto, é formado majoritariamente por uma classe que milita pela libertação de homens e mulheres que não estavam muito distantes da sua própria realidade.

Nesse sentido, podemos ainda citar dois importantes levantes contra os regimes colonial e imperial, respectivamente: Revolta dos Alfaiates²¹ (Bahia, 1798) e Balaiada²² (Maranhão, 1838-1841). Os nomes que notabilizam esses eventos fazem referência à profissão dos protagonistas insurgentes: artesãos²³. Todos são negros livres, líderes de movimentos sociais que reivindicavam direitos igualitários. Também contam com o apoio de uma parte da elite intelectual e política, mas que, em todos os casos, não perdem suas vidas, assim como ocorre aos pobres e pretos.

Com o surgimento da República, as condições de trabalho ofertadas aos libertos e demais pobres não diferem muito da situação da escravidão. Por esse motivo, Florestan Fernandes (1989) destaca o completo desamparo dessa população e o quanto a política de incentivo à imigração de europeus corresponde a um ato contra aqueles que não podem competir em pé de igualdade com suas capacitações técnicas²⁴, adequadas ao novo contexto de produção. Nesse cenário desfavorável, Fernandes cita, dentre outros menos infortunados, os negros artesãos (1989, p. 57). Esses têm melhores condições de passar remediados por essa

²¹ Também conhecida como Conjuração Baiana. Revolta ocorrida em Salvador, cidade que está enfrentando um cenário decadente em consequência da perda do posto de capital da colônia para o Rio de Janeiro. Embora, conte com o apoio dos setores populares a insurreição tem membros da elite como líderes. Eles desejam inaugurar a República na Bahia. Ver: (VALIM, 2007).

²² Ocorrida durante a crise do final do período colonial, é uma revolta de grupos populares contra os mandos do regime conservador. Conta com um exército de mais de 3.000 escravizados fugidos. Ver (JANOTTI, 2005).

²³ Os alfaiates Manuel Faustino dos Santos Lira e João de Deus Nascimento, e o fabricante de balaios Manuel Francisco dos Anjos Ferreira.

²⁴ Esse argumento, no entanto, não deve ser interpretado como uma crítica à vinda dos estrangeiros para o Brasil, correndo o risco de configurar em uma posição xenófoba. A questão central aqui é a utilização estratégica dessa ação política no sentido de assistir aos interesses das classes dominantes (inclusive em termos raciais, aumentando a população branca), em detrimento de qualquer suporte à população negra do país.

transição para uma economia não escravista, situação que mais de um século depois evidencia-se não completamente superada²⁵.

O ex-escravo e o ex-liberto viram-se na contingência de repudiar as ofertas de trabalho, pois viam nelas a continuidade da escravidão por outros meios. Tiveram de retrair-se retomando os caminhos que os levavam de volta às regiões de origem, submergindo na economia de subsistência, ou recorriam ao parasitismo sobre a mulher negra, ou tinham de submeter-se aos “trabalhos sujos”, literalmente, “trabalhos de negros”. (FERNANDES, 1989, p. 79).

É importante lembrar que, já em 1890, um novo Código Penal ataca diretamente os recém-libertos com a determinação da “lei da vadiagem”²⁶, criminalizando miseráveis e desempregados, além de proibir a prática da capoeira, expressão da cultura da resistência negra²⁷. O novo regime, portanto, segue ressignificando e refinando as políticas de subalternização dos trabalhadores e encarceramento da população não branca²⁸. Outro dado indicado por Fernandes (1989) remete às ocupações para as mulheres libertas, que continuaram sendo empregadas nas casas dos mais abastados. Essa situação se naturaliza de tal forma, que a maioria das casas brasileiras, mesmo as de classe média baixa, possui, ainda hoje, acomodações próprias para essas funcionárias pernoitarem em seus locais de trabalho. Cabe lembrar que só na segunda década dos anos 2000 foram aprovadas leis trabalhistas em favor dessas profissionais, garantindo direitos essenciais, como jornada máxima e seguro-desemprego²⁹.

O cenário apresentado por Fernandes (1989) sobre a ocupação das mulheres negras, após a abolição, está igualmente refletido na história do artesanato

²⁵ Segundo a Organização Internacional do Trabalho, “Entre 1995 e 2015, foram libertados 49.816 trabalhadores que estavam em situação análoga à escravidão no Brasil”. Disponível em: http://bit.ly/OIT_trabalho, acesso em 20 mai. 2020.

²⁶ Assinale-se que a contravenção penal associada ao ócio e à mendicância é prevista desde o Código Criminal do Império (art. 295 e 296 do Capítulo IV), puníveis com prisão ou trabalho forçado.

²⁷ Ver (LIMA, 1991).

²⁸ **Encarceramento em massa** (2019), de Juliana Borges, constrói uma exposição crítica do cenário atual do racismo institucionalizado no Código Penal brasileiro, refletido no encarceramento e morte de jovens negros. A autora aponta para as medidas seletivas de punição instauradas já no Império e como elas foram sendo ressignificadas e reafirmadas ao longo da nossa história. Trata-se de uma leitura fundamental em nossos tempos, quando ainda se discute o combate à violência por meio do aumento de porte de armas, diminuição da maioridade penal, ampliação das punições e maior repressão por parte da polícia, entre outras propostas que precisam ser mais bem examinadas e debatidas pela sociedade.

²⁹ Ver a PEC das domésticas (PEC 66/2012) e Lei Complementar n. 150 (2015). É importante salientar que esses mesmos direitos já eram garantidos aos trabalhadores brasileiros desde a criação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), de 1943, mas não eram estendidos aos empregados domésticos.

brasileiro, predominantemente uma atividade feminina³⁰, desenvolvendo produtos *no* e *para* o ambiente da casa. Esse dado é mais um indicativo das desigualdades enfrentadas pelas mulheres numa sociedade que as sujeita ao poder institucional do patriarcado. É bastante equivocado aceitarmos que há natural predileção de gênero: trata-se de uma questão estrutural³¹, assim como o racismo em nossa sociedade. (ALMEIDA, 2019). É algo sintomático que só há pouco tempo, no ano de 2015, os artesãos tiveram a sua profissão regulamentada, assim como as empregadas domésticas. A Lei nº 13.180/2015 possibilita a superação do *status* de profissional informal, uma conquista social que afeta diretamente a autoestima desses indivíduos, além de firmar compromisso com o estabelecimento de políticas públicas para o suporte e desenvolvimento da atividade. Essas conquistas ocorrem enquanto o Brasil é presidido por Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores), a primeira mulher a ocupar esse cargo no país.

Nessa altura do texto, espera-se que estejamos convencidos da relação intrínseca da produção artesanal atual, periférica, com as problemáticas características da sociedade em que vivemos: racista, elitista e patriarcal. Não é possível, ao menos no âmbito científico, permanecer de olhos fechados para a existência de hierarquias muito bem expressas quando um trabalho é definido como *arte popular* e não simplesmente *arte*, ou quando optamos por chamar o indivíduo de artista ou apenas artesão. O lugar ocupado por essa produção marginalizada (economicamente, epistemologicamente e artisticamente) torna-se reflexo da história dos negros, indígenas e pobres desse país, em especial as mulheres.

Nosso próximo passo é compreender como o conceito de *artesanato* se conforma conjuntamente ao desenvolvimento das ciências sociais no Brasil e do processo de industrialização da economia do país, considerando que essas perspectivas se relacionam. Ao mesmo tempo, em que se fortalecem as teorias raciais que ensaiavam soluções para a superação dos chamados povos inferiores (necessariamente os não brancos), surgem os primeiros estudos sobre a cultura popular brasileira. Nesse sentido, o povo brasileiro torna-se objeto de estudos científicos que pretendem forjar um cenário ideal, de acordo com os interesses das

³⁰ Segundo informações do DATASEBRAE, do total de artesão brasileiros, 77% são do sexo feminino. http://bit.ly/sebrae_idade. Acesso em 15 out. 2020.

³¹ Ao final deste capítulo, são expostos alguns dados, no intuito de aprofundar esse argumento.

classes dominantes. Seguimos com essa discussão de maneira mais detalhada no próximo tópico.

1.2. A cultura popular brasileira em debate

Ainda no século XIX, outro fator de impacto se faz presente no contexto da produção artesanal no cenário brasileiro: o crescimento paulatino de uma elite intelectual burguesa de tendências mais progressistas, convivendo e debatendo os rumos da sociedade junto ao conjunto dominante de características feudais (ORTIZ, 2012). Esse dado torna-se decisivo no modo como é incorporada a produção material e cultural das camadas mais pobres no pensamento científico. Sob a perspectiva desses intelectuais, na sua maioria homens brancos de classe média e alta, registra-se e discute-se a cultura brasileira, inclusive no âmbito das políticas públicas.

Discutiremos mais adiante que, mesmo com o maior dos comprometimentos, os intelectuais que tomaram a cultura popular brasileira como objeto de seus estudos apropriaram-na de um ponto de vista próprio de uma camada social privilegiada. Tratam do povo como uma alteridade, refletindo os abismos sociais que separam os que têm acesso à educação superior num país que, nesse contexto, é de maioria analfabeta. Para essa classe, a pauta abolicionista, por exemplo, é incorporada na contenda política em oposição ao poder dos grandes donos de terras, que prejudicam o desenvolvimento industrial do país³², entendido como necessário ao progresso. É elucidativo que, a já referida situação de miséria e desamparo da população negra, após esse processo político, não tenha se tornado uma questão prioritária e integrado um debate consistente no meio intelectual da época. Com a formalização da abolição, seguida da desejada Proclamação da República, uma parte do foco das intenções críticas e analíticas dos letrados volta-se à necessidade de se pensar uma identidade para o país e o seu lugar no desenvolvimento da humanidade, em relação ao resto do mundo.

O período escravocrata é um longo silêncio sobre as etnias negras que povoam o Brasil. Em sua bricolagem de uma identidade nacional, o romantismo pode ignorar completamente a presença do negro. A situação se transforma radicalmente com o advento da Abolição. (ORTIZ, 2012, p. 19).

³² O Brasil manteve o tráfico negreiro mesmo após sua proibição em acordos com a Inglaterra e foi o último país a decretar o fim da escravidão. Em **A abolição do comércio de escravos** (2002), o historiador Leslie Bethell detalha essa relação entre Inglaterra e Brasil, com destaque para a resistência das oligarquias que descumprem os acordos de cessar o tráfico, mas o intensificam, mesmo sob a vigilância e intervenções dos ingleses.

Como constata Ortiz (2012), a figura do negro só adquire o *status* de um ser social após a abolição, embora assegurado o seu lugar como “cidadão de segunda categoria”, encarado como um problema a se resolver numa espécie de trânsito evolutivo da história. Os indígenas já eram tidos como praticamente extintos, ocupando seu lugar no imaginário mitológico, romantizados, o que resulta na invisibilidade de seus remanescentes³³.

Na segunda metade do século XIX, os negros, ao serem incorporados à vida social fora do seu contexto de escravizado, representam uma parte expressiva da população, integrantes de um grupo que logo passa a ser chamado de *povo brasileiro*. Nesse período, os intelectuais estão tentando encontrar o seu posto em meio aos avanços científicos emergentes, em especial no que diz respeito aos estudos sociais. Esse cenário é reflexo dos investimentos internos realizados com a vinda da corte portuguesa para o Brasil e, posteriormente, com a fundação do Império. Nessa época, surgem as primeiras universidades do país, primeiros museus e centros de pesquisas. Assim, nessas instituições, surge a missão de fundamentar um projeto de nação forte, em condições de alcançar um ideal de progresso econômico e científico. As teorias positivistas de Auguste Comte (1798-1857) adquirem grande influência na formação do pensamento do período³⁴. Do ponto de vista de uma intelectualidade branca e elitista, inclinada a importar e valorizar modelos de análise dos países hegemônicos, concepções raciais e evolucionistas destacam-se nas produções escritas. Ortiz (2012, p. 32) argumenta como havia, nesse período, uma intencionalidade expressa nas escolhas dos autores que serviram de referência para os escritores nacionais: eles defendiam a natural inferioridade dos indivíduos não brancos e subalternizados, bem como enxergavam na miscigenação um caminho de equilíbrio e evolução para essa nação. Essa postura ideológica embasa todo um projeto de branqueamento do povo

³³ Somente na segunda década do século XXI, vemos emergir o debate problematizando o uso da imagem estereotipada da indumentária e pinturas tribais indígenas nas comemorações festivas do carnaval, assim como pintar-se de preto não é visto mais como uma “brincadeira”, visto que essas atitudes ridicularizam populações que vivem ainda hoje as consequências de uma estrutura social que as relegou a margem.

³⁴ A máxima atribuída ao filósofo Auguste Comte - “o amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim” - encontra-se no lema escolhido para a bandeira nacional da República (1989): ordem e progresso. Com o Positivismo, a sociedade passa a ser estudada pelo viés das novas descobertas nas ciências naturais, em especial as teorias de Darwin. Existe uma espécie de senso comum no campo das ciências sociais no que diz respeito à crítica ao Positivismo comtiano. Ao partir dessa percepção, fazemos a associação no parágrafo. Porém, há pesquisadores que atribuem essa abordagem ao conhecimento superficial da obra do autor. Ver (LACERDA, 2009).

brasileiro por meio de políticas de favorecimento a vinda de imigrantes europeus para o país³⁵.

São muito relevantes as questões raciais na conceituação e recepção do artesanato como parte da cultura brasileira, porém, o viés de classe é potencializado e evidenciado a partir da virada epistemológica que ocorre ao final do século XIX. É quando os estudos folclóricos³⁶ ganham força, identificando a cultura popular em contraposição à cultura burguesa – conceito esse também trazido da Europa. Entre os principais precursores, está Silvio Romero, ao mesmo tempo em que registrou cantos e contos populares, foi aliado do darwinismo social, propagando ideais eugenistas, bem destacados entre 1870 e 1930³⁷.

O objetivo de Silvio Romero nos seus estudos sobre essas manifestações populares foi indicar o ‘corpo das tradições’ formado pela relação entre três raças – branca, negra e indígena –, apontar os elementos culturais específicos de cada uma delas e até que ponto esses elementos já estariam fundidos. Assim, Romero investiga quais seriam os agentes transformadores – o mestiço – e os agentes criadores da nossa cultura – as três raças, sendo a branca o principal agente criador. (CATENACCI, 2001, p. 30).

Em sua essência, a pesquisa sobre o folclore cria uma alteridade entre classes, sendo ainda definida, por Renato Almeida (1974, p. 28)³⁸, como “conjunto das manifestações não institucionalizadas da vida espiritual e das formas de cultura material dela decorrentes ou a ela associadas, nos povos primitivos e nas *classes populares* das sociedades civilizadas”. Retomaremos o assunto mais à frente, para não comprometermos a linha cronológica pensada para a exposição de alguns fatos relevantes ao tema.

Apesar de desvalorizada, a atividade artesanal garantiu a sobrevivência de muitas famílias, além de uma vulnerável³⁹ autogerência, valorosa e significativa em um contexto de pós-escravidão. Nos grandes centros, essa produção manual irá se fundir, aos poucos, às demandas de um contexto de desenvolvimento urbano, se especializando para o trabalho industrial. O artesanato que conhecemos nos dias

³⁵ Ver (SCHWARCZ, 1993).

³⁶ A definição de “folclórico” é uma elaboração europeia e parte “da significação do próprio vocábulo (*folk*=povo; *lore*=saber), tal como o propusera seu criador, William Thoms” (FERNANDES, 1978, p. 40).

³⁷ Período recortado na obra **O espetáculo das raças** (SCHWARCZ, 1993).

³⁸ Um dos principais líderes do movimento folclorista, de quem falaremos mais adiante.

³⁹ No que se refere a sua fragilidade em relação a todo o sistema de opressão que esses profissionais continuaram inseridos, tendo muitas vezes que trocar seus produtos por míseras quantias, garantindo o essencial para que se mantenham vivos. Uma realidade ainda muito presente: recordei quando visitei as bordadeiras em Passira (PE) pela primeira vez (2014) e muitas artesãs estavam deixando o ofício, pois não conseguiam ganhar mais que 1,50 real por dia de trabalho.

atuais, mantendo muitas técnicas e ferramentas tradicionais, se renovou e propagou, principalmente, nas áreas rurais e menos desenvolvidas. Neste cenário, concomitante à conformação de um projeto político de cultura nacional, a se implantar no decorrer do século XX, o artesanato terminou inserido como parte da identidade visual das diferentes regiões do país. Ao se tornar uma alternativa viável (embora precarizada) de obtenção de renda, o conhecimento artesanal se difundiu nas localidades pobres, também, como consequência de intervenções governamentais e instituições assistencialistas independentes.

Em 1909, a criação das Escolas de Aprendizes Artífices (EAA), quando o país era então presidido por Nilo Peçanha, é um marco que precisa ser ressaltado na história do trabalhador manual brasileiro. Configura, na Primeira República, uma política pública que formaliza uma estrutura de manutenção desse trabalho associado às classes baixas. Ainda assim, é preciso reconhecer que, no caso das EAA, o país continuava vivendo sob o domínio absoluto de oligarquias rurais pouco comprometidas com um projeto de industrialização nacional. Apesar de atender aos interesses de uma nova elite industrial e oferecer um sistema pouco eficiente de preparação, as EAA abrem um precedente de inclusão da população mais pobre nas pautas políticas alinhadas ao projeto de modernização do Brasil. Constituíram em um ato democrático, com a abertura de escolas profissionalizantes em todas as capitais do país em menos de dois anos. Não parece arbitrário pensá-lo como reflexo da representatividade do seu orchestrador: Nilo Peçanha, homem negro, filho do padeiro Sebastião de Souza Peçanha e de Joaquina Anália de Sá Freire Peçanha⁴⁰. Tanto as EAA como os Liceus de Artes e Ofícios, fundados ainda no período do Império⁴¹, ajudarão a formar uma classe trabalhadora nos centros urbanos.

O fim da hegemonia das oligarquias rurais e a tomada de poder pelos setores elitistas aliados ao desenvolvimento de uma indústria local acontece no início da década de 1930. Se fez urgente a criação de todo um aparato social necessário ao suporte da nova fase da história do país, conformada a partir da Era Vargas. A grande população miscigenada dos centros urbanos já demandava formas de análise que adequassem seu potencial de consumo e trabalho aos interesses do Estado. Aliada a isso, a ciência brasileira é impulsionada pela fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, que viria a ser um dos mais importantes

⁴⁰ Ver (CARVALHO, 2017).

⁴¹ O primeiro deles no Rio de Janeiro, em 1856 (BARBOSA, 2015, p. 42).

centros de pesquisa da América Latina. Esse dado é especialmente relevante, pois seu desdobramento relaciona-se com o florescimento das ciências sociais no país, reavivando e recolocando os debates sobre cultura popular.

Com a revolução de 1930, as revoluções que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social. Dentro desse quadro, as teorias raciológicas tornam-se obsoletas; era necessário superá-las, pois a realidade social impunha outro tipo de interpretação do Brasil. (ORTIZ, 2012, p. 40).

No início dos anos de 1930, uma abordagem um tanto romantizada do convívio e relações entre as diferentes origens étnicas da população brasileira torna-se atraente aos interesses voltados para a construção da nação moderna. O chamado “mito das três raças”, frequentemente, associado a Gilberto Freyre, autor de **Casa-grande e senzala** (1933), subteve certa harmonia entre os povos. Como já citamos, as ideias raciais e a atribuição de uma natureza particular a cada uma das “raças”, em destaque para a superioridade do homem branco, já encontrava espaço no senso comum e na ciência desde o século anterior. O que se esboça de novo nesse momento era uma perspectiva que subverte o teor hierárquico do discurso em uma relação de equilíbrio, como se todos caminhassemos de mãos dadas rumo a um único projeto de nação. Essa proposta funda uma tradição no discurso cultural brasileiro, a ser renovada e apropriada de diferentes maneiras ao longo do século XX como propaganda do Estado democrático: apesar das diferenças, seríamos um só povo.

Tal discurso é reforçado na política populista da Era Vargas. Por exemplo, a organização sindical corporativista⁴² implementada, configura mais um mecanismo de controle da classe trabalhadora. Desorganiza, repreende e enfraquece os movimentos sindicais independentes, favorecendo os direitos dos patrões. O Brasil alcança acelerado desenvolvimento econômico, no entanto, sem significativa mudança na estrutura social: a população pobre continua sendo condicionada ao trabalho mecânico pouco valorizado, enquanto as elites têm acesso garantido aos meios que viabilizam o alcance aos cargos de liderança e profissões bem remuneradas. Nesse contexto, artesãos autônomos e prestadores de serviços domésticos continuam negligenciados, por não estarem diretamente ligados aos setores industriais e devido à situação de analfabetismo, que os impedia de votar.

⁴² Com o Decreto nº 19.770, de 1931.

A configuração de uma identidade nacional segue amparada por ações do Estado, de maneira a consolidar um ideal de povo brasileiro que refletisse suas aspirações. Criam-se órgãos e instituições culturais, que também agem como mecanismos de controle: na Era Vargas, ainda podemos destacar o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, exercendo grande influência na popularização do samba, mas não sem censurar suas letras e adequá-lo aos gostos das classes médias⁴³.

Os avanços nos estudos sociais substituem as decadentes abordagens raciais por teorias associadas ao antropólogo Franz Boas (1858 – 1942): pensando as culturas a partir de suas questões locais e parâmetros particulares. No Brasil, devido às muitas raízes étnicas da população, essas ideias confluem para uma concepção de unidade dentro da diversidade, um lugar onde as culturas (não mais as raças) convivem e se fundem em uma só: sincrética e plural. Essa conjuntura é, também, terreno fértil para reacender os estudos folclóricos no país.

No cenário acadêmico, avivasse uma disputa de narrativas sobre as questões culturais, no sentido de validar as propostas científicas de cada grupo. Nesse sentido, intelectuais que circulavam no eixo Rio de Janeiro – São Paulo mantiveram relações estreitas com a política, de maneira a ocuparem certos lugares de autoridade e influência. Essa interação propiciou caminhos de ação na esfera pública.

O movimento folclórico agiu no sentido de construir políticas públicas, como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada nos anos cinquenta, que permitissem criar as condições institucionais de pesquisa, preservação e promoção do folclore e da cultura popular nacional. Essas categorias foram tratadas como homólogas pelo movimento. A importância das categorias folclore e cultura popular para os principais líderes do movimento (Renato Almeida e Edison Carneiro) e para seus principais pesquisadores (Câmara Cascudo e Rossini Tavares de Lima) residia no fato de que o conjunto das expressões e manifestações estético-artísticas populares guardava a “verdadeira” seiva tradicional da nacionalidade (Almeida, 1953). A Comissão Nacional do Folclore (1947) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958) foram instituídas para que a seiva tradicional da nacionalidade, por assim dizer, tivesse as condições de continuar brotando e escorrendo pelo território nacional. (ALVES, 2013, p. 138).

O grupo que integra o movimento folclórico é muito ativo entre as décadas de 1940 e 1960. Tomaremos como marco central “a constituição da Comissão Nacional de Folclore (CDFN), em 1947, como uma comissão temática permanente do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) do Ministério das Relações

⁴³ Ver (SIQUEIRA, 2012).

Exteriores” (ALVES, 2013, p. 145). Essa é a primeira comissão nacional criada por influência da UNESCO. Embora sua atuação tenha rendido críticas, algumas das quais comentaremos adiante, esses intelectuais são responsáveis por colocar as manifestações culturais das populações pobres brasileiras em lugar central nas discussões acadêmicas. Desenvolvem ações concretas de preservação, disseminação e inclusão dessa produção cultural no projeto da nação.

(...) o folclore propunha-se estudar os modos de ser, de pensar e de agir peculiares ao “povo”, por meio de fatos de natureza ergológica, como técnicas de trabalhar a roça, ou manipular metais, de transporte ou de esculpir objetos etc., e de natureza não material, como as lendas, as superstições, as danças, as adivinhas, os provérbios etc. (FERNANDES, 1978, p. 38).

O sociólogo Florestan Fernandes (1978, p. 14) considera: “ao contrário do folclorista, o psicólogo, o etnólogo, o sociólogo não estudam o folclore propriamente dito, mas a sua inserção e influência na organização da personalidade, da cultura e da sociedade”. Torna-se um senso comum chamar de *folcloristas* todos os que se engajam na discussão, divulgação e pesquisa do folclore (de Silvio Romero a Mário de Andrade e outros depois dele). Em 1942, Mário de Andrade tece críticas à falta de compromisso científico de uma grande parcela dos que se intitulam *folcloristas*, fazendo alusão direta aos músicos de rádio que modificam as letras e melodias populares para torná-las mais “fáceis de cantar”. (ANDRADE, 2019, p. 24). Em nosso caso, quando citarmos o termo *folcloristas*, estaremos apontando para os integrantes do movimento citado.

As décadas de 1950 e 1960 são muito relevantes para o cenário acadêmico e para os debates travados no campo da cultura. Elas configuram um período de avanços nas políticas progressistas e desenvolvimentistas, acompanhadas da criação das universidades⁴⁴. Nesse meio altamente promissor, folcloristas buscaram não só catalogar, descrever e propor estratégias de conservação dos costumes populares como, também, obter destaque para seus trabalhos. No geral, os estudos do folclore ficam marcados por seu teor empírico e por uma apropriação hierarquizada e pouco crítica. Esse cenário é bem representado na fala de Renato Almeida (1974). Depois de definir seu objeto de estudo, o autor segue situando onde esse se encontra:

⁴⁴ Só no governo de Juscelino Kubitschek, foram criadas 10 universidades federais. Ver: http://bit.ly/ifes_lt. Acesso em 17 jan. 2021.

Onde o folclore? No primitivo e no povo. Não vou retornar ao significado de povo, à acepção em que devemos entender o termo. Aceito o sentido de *vulgus in populo*, das classes inferiores, econômica, social e intelectualmente, de qualquer comunidade civilizada. (ALMEIDA, 1974, p. 28).

Almeida é um dos mais proeminentes folcloristas, tendo fundado a Comissão Nacional do Folclore⁴⁵ em 1947 e permanecido por longo tempo na direção. O discurso do autor parece indiferente ao lugar de subalternização referido, por ele mesmo, como característica imanente ao seu objeto de estudo. Ainda assim, estaríamos muito enganados se associamos uma ideia de tradição conservadora, muito refletida nas apropriações do folclore atualmente, a qualquer um dos nomes que se destacaram nesse movimento.

É a tradição um elemento fundamental ao Folclore? Não, responde a *Carta do Folclore Brasileiro* da mesma forma numerosos folcloristas, enquanto outros se inclinam em sentido contrário e só veem o folclore emergir do que é antigo. Tradição é uma palavra elástica e seria necessário antes de tudo fixar a acepção em que a podemos empregar no estudo do Folclore. Se significa, como é usual, a transmissão de fatos passados, evidentemente não pode ser específica do Folclore, mas se a consideramos como a experiência humana que vai do passado ao futuro e é sempre presente, atual e viva, um elo de continuidade, então não caracteriza apenas o Folclore, mas toda a existência humana. (ALMEIDA, 1974, p. 37).

Os folcloristas não são um grupo homogêneo, porém, observamos, dentre seus líderes, um olhar para a tradição como algo intrínseco ao presente. É possível afirmar que sua tendência é propor medidas de reconhecimento dos saberes populares em meio aos avanços científicos de seu tempo. Não por acaso, uma das maiores polêmicas desse movimento se dá em torno da defesa do folclore como uma ciência independente, discutindo métodos próprios para os estudos que se propunham. Por essa mesma razão, se reúnem e debatem com pesquisadores de dentro e fora do país, a fim de avançar nos conceitos e transformar a cultura popular em uma potência nacional.

A escritora Cecília Meireles, nesse contexto, foi uma grande militante da inclusão do folclore na educação escolar. Para ela, esse não deveria ser abordado de forma especulativa, mas vivido e experimentado para, assim, ser renovado e perpetuado. A autora defendia ainda que os museus de arte popular funcionariam como fontes de pesquisa e disseminação desses conhecimentos nos centros

⁴⁵ O autor escreve que a comissão “foi criada para ser a representante brasileira na UNESCO e acabou sendo a primeira comissão nacional criada por sugestão da UNESCO com vistas a realizar um trabalho de mapeamento das expressões culturais locais”. (ALVES, 2013, p. 145).

urbanos, onde tais manifestações já se encontram superadas ou em vias de esquecimento (ALVES, 2013, p. 144).

Florestan Fernandes faz publicamente críticas aos folcloristas e análises contundentes de alguns de seus problemas metodológicos relacionados à perspectiva empírica. Segundo o autor, é injustificável “a perpetuação indefinida de atitudes ambíguas que liberam os estudiosos de padrões definidos de produção intelectual, como se o folclore fosse um campo ideal para os livres-atiradores e para a gratuidade do pensamento” (FERNANDES, 1978, p. 19). O sociólogo se detém ainda com mais ímpeto à questão da defesa do folclore como uma ciência distinta, pauta que ele discorda e associa, principalmente, às influências positivistas do grupo. São muitos os argumentos levantados por ele, mas o central diz respeito ao folclore ser objeto de estudo de diversos campos:

Dos vários ângulos em que pode interessar a investigação científica, existe sempre uma disciplina capaz de promover a observação sistemática e a interpretação generalizadora dos dados folclóricos, como a psicologia, a psicologia social, a etnologia, a sociologia. (FERNANDES, 1978, p. 23).

As questões levantadas e seriamente argumentadas pelo autor⁴⁶ são pertinentes, porém, se observadas fora do contexto em que foram manifestadas, iluminam apenas uma pequena parte da discussão. Parece um bom caminho, incentivar na academia, uma revisita à produção dos folcloristas, a fim de nos beneficiarmos daquilo que de melhor é exposto no debate da época⁴⁷. Há vasto material: só a **Revista Brasileira de Folclore**, que circula por mais de uma década (1961 – 1976), possui 41 publicações⁴⁸. Fora isso, contamos ainda com os trabalhos individuais de cada pesquisador envolvido, dos quais os aqui citados configuram apenas uma fração.

Edison Carneiro, primeiro presidente da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1957), relata certa limitação das abordagens culturalistas das ciências sociais ao *dado folclórico*: para ele, não dão conta do caráter dinâmico da cultura popular. O autor aponta para fatores relacionais como espaço geográfico, gênero, economia e política, em uma dimensão local, mas também em conflito com as classes dominantes e a cultura chamada “erudita” (CARNEIRO, 2008a, p. 13). Ainda assim, como outros de seus colegas folcloristas, Carneiro não reconhece a

⁴⁶ Ver (FERNANDES, 1978).

⁴⁷ Para uma melhor dimensão dessas questões, ver (ALVES, 2013).

⁴⁸ Disponíveis em acervo digital: http://bit.ly/revista_folc. Acesso em 18 jan. 2021.

intervenção do Estado na própria constituição das expressões populares, propondo-as como formas genuínas de resistência: “o folclore se projeta no futuro, como expressão das aspirações e expectativas populares e da sede de justiça do povo” (CARNEIRO, 2008a, p. 23). Fernandes (1978, p. 26) rebate esse posicionamento: “tanto o controle pessoal e direto, quanto a operação de instituições têm importância e chegam a fazer parte estrutural e funcional dos sistemas de ação, que abrangem componentes folclóricos”.

Parece relevante chamarmos a atenção para o entusiasmo do debate intelectual nesse período, mesmo em suas contradições. Se, muitas vezes, os folcloristas são criticados pela falta de profundidade das análises para as quais os sociólogos estão mais direcionados, são eles que propõem alternativas de apoio à manutenção desses conhecimentos. Se negligenciam e até reforçam determinado caráter subalterno da cultura popular, ao mesmo tempo, são eles que atribuem o protagonismo desses fenômenos em seus estudos. A abordagem folclorista é, claramente, menos contestadora: as questões estruturais são citadas, porém não confrontadas. O foco dos esforços está em validar, registrar e viabilizar meios para a perpetuação desses saberes, não se opondo ao *status quo*, mas elaborando maneiras de se relacionar com ele. Como defende o pesquisador Luís Vilhena (1995)⁴⁹, há certo intuito missionário na atuação dos folcloristas.

Mais adiante, tratamos de outros importantes grupos de intelectuais que debatem a cultura e, conseqüentemente, a cultura popular. Notamos que, apesar de nem sempre ditarem explicitamente seus pressupostos hierarquizantes, suas abordagens pouco ou nada confrontam a estrutura social de seu tempo. A cultura popular continua sendo a cultura inferior, mas servindo de inspiração para uma “verdadeira arte” engajada produzida pelas classes médias. Essa apropriação é vista, por vezes, como uma proposta inclusiva em si, mesmo continuando restritas aos mesmos espaços elitizados, aos quais a população mais vulnerável permanece sem acesso e sem os recursos para questionar o modo como são representados. Surge espaço para o fenômeno do assistencialismo aqui, muitas vezes, ser convertido em autopromoção. Assim sendo, os termos *arte popular* e *artesanato* são usados nos meios institucionais e acadêmicos como sinônimos. Tal fato reflete certa

⁴⁹ Ver (VILHENA, 1995).

negligência em relação às produções intelectuais das classes baixas e periféricas, confluindo para uma abordagem crítica rasa e generalizante.

1.3. Do discurso progressista à ordem ditatorial: perspectivas do debate cultural.

No campo intelectual, no período pós-Estado Novo, destaca-se a ação de um órgão que contribui com nova perspectiva ao debate cultural: o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955. Associado ao Ministério da Cultura do Rio de Janeiro, então capital do país, o ISEB é importante base de apoio a Juscelino Kubitschek, compartilhando do ideal de desenvolvimento da nação brasileira por meio da industrialização⁵⁰. É bem significativo pensarmos que é nesse momento que se projeta a cidade de Brasília, um marco na história moderna do Brasil e do mundo: se o país se encontra capacitado para um feito tão monumental, o que poderia se esperar do futuro? Há de se reconhecer que paira uma atmosfera de grandes perspectivas e expectativas. Nesse contexto, os intelectuais do ISEB trazem ao debate cultural os temas da alienação e da situação colonial⁵¹, associando ao desenvolvimento da cultura nacional uma dimensão política capaz de transformar a realidade socioeconômica do país.

Permanecemos assim até 22, nessa posição subalterna, de colonos, de meros consumidores dos produtos industriais e culturais estrangeiros, na condição de “proletário externo”, para usar a expressão de Toynbee. A partir de 22, porém, e especialmente a partir de 30, que também foi prolongamento de 22 no plano político, o Brasil começou a despertar e a tomar consciência dele próprio. Ao processo de industrialização e de criação do mercado interno, que se deveria intensificar especialmente durante a última guerra mundial, acrescentou-se, paralela e simultaneamente, todo um trabalho de pesquisa e de conhecimento da realidade e dos problemas brasileiros. E, também, o que temos de autêntico, em arquitetura, em pintura, em romance, em poesia, data de 30, da crise e da revolução de 30. (CORBISIER *Apud*. MARTINE, 2009, p. 62).

Notemos que o discurso de Roland Corbisier, primeiro diretor do ISEB, reflete a realidade urbana na qual se insere: mais precisamente no centro econômico e político do país, circulando entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Na passagem sobre a década de 1930 e a autenticidade dos fenômenos culturais, o autor parece ignorar o que é produzido fora de seu contexto social, objetos de estudo dos folcloristas.

⁵⁰ Ver (OLIVEIRA, 2005).

⁵¹ Ortiz (2012) desenvolve um capítulo todo dedicado ao ISEB, no qual apresenta uma interessante argumentação sobre as equivalências entre o pensamento dos intelectuais desse órgão e as teorias de Frantz Fanon, no sentido de demonstrar como essa temática habita uma espécie de “espírito do tempo”.

Embora imbuídos de um ideal de avanço da sociedade como um todo, há um aspecto no debate vinculado aos interesses particulares de grupos influentes de intelectuais da classe média, que acreditam ser os únicos capazes de guiar os rumos do país. Ao ditarem os caminhos para uma cultura autenticamente nacional, colocam-se à frente, na posição de seus precursores legítimos. Para isso, elaboram estratégias para ter sua produção reconhecida e promovida, estreitando relações com a política.

Nos grandes centros urbanos, surge a demanda por uma expressão cultural mais autêntica, em nome da consolidação de uma nova identidade nacional, com a necessidade, ainda, de se preparar um público receptivo a essas ideias. Essa abordagem possibilita a ampliação do debate para o campo da educação. Ironicamente, a autenticidade é buscada por meio da intervenção de um olhar ocidentalizado numa cultura popular marginal brasileira, ressignificada aos moldes da elite culta progressista e com intenção de influenciar o pensamento crítico das massas. Nesse sentido, é válido analisarmos a ação de duas experiências associadas diretamente ao trabalho do ISEB: o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP).

No período entre 1961 e 1964, o CPC opera em conjunto com a União Nacional dos Estudantes (UNE). Carlos Estevam Martins, primeiro diretor e autor do Manifesto do CPC, firmando diretrizes para a atuação dos integrantes, atua no ISEB como assistente de Álvaro Vieira Pinto⁵². A ação desse grupo volta-se para o campo da arte, propondo um novo entendimento do conceito de cultura popular, distanciando de sua designação relacionada à produção de caráter tradicional das classes periféricas, portanto, da concepção *folclorista*. Assim sendo, o popular está mais associado à *cultura de massa*. Os intelectuais tentam desenvolver, ao extremo, a ideia da arte como ferramenta política. Algumas polêmicas surgem relacionadas à postura dogmática desse movimento, que condenava qualquer manifestação artística que não se enquadrasse nos preceitos de uma produção engajada. As críticas são direcionadas principalmente ao teor do manifesto escrito por Carlos Estevam Martins, interpretado como um documento que condensa os propósitos dos indivíduos associados. Nesse sentido, a historiadora Miliandre Garcia (2004)

⁵² Chefe do Departamento de Filosofia do ISEB até 1962, quando ocupou a diretoria executiva do órgão.

apresenta a existência de impasses entre os próprios integrantes, provando que não se trata de um grupo homogêneo⁵³.

Ao elaborar uma concepção rígida e excludente sobre a “arte popular revolucionária” e um modelo limitado e proibitivo para a produção artístico-cultural, Estevam fez emergir (e esse talvez tenha sido o principal mérito do “manifesto do CPC”) uma série de controvérsias e dissidências. (GARCIA, 2004, p. 138).

Desse contexto, o que interessa à nossa discussão: não só o debate cultural está centralizado no espaço urbano, como há toda uma articulação intelectual no sentido de fundamentar um conceito de *cultura popular* e associá-lo ao tipo de produção emergente. Quando Estevam Martins fundamenta uma condição de engajamento político da arte em seu manifesto, intui corroborar com o projeto dos isebianos, que defendem o florescimento de uma cultura nacional autêntica.

Os artistas e intelectuais do CPC escolheram outro caminho: a arte popular revolucionária (...) Radical como é nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não poder ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo (...) Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular. (MARTINS in. HOLANDA, 2004, p.149).

No cerne das propostas mais radicais do CPC habita uma aversão sincera ao conservadorismo, característica muito comum aos jovens intelectuais da época. No entanto, no afã de abandonar o passado a todo custo, a abordagem do CPC torna-se, no mínimo, equivocada, configurando uma espécie de assistencialismo: “são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade” (ORTIZ, 2012, p. 73).

Enquanto isso, no Nordeste, mais precisamente em Pernambuco, outra experiência associada ao pensamento do ISEB desenvolve uma proposta mais integrada aos setores populares: o Movimento de Cultura Popular do Recife (1960-1964). Organizado por uma elite intelectual progressista sob forte influência do Partido Comunista Brasileiro (PCB), a abordagem desse grupo não busca propor uma estética engajada, pois seus integrantes já partem do pressuposto de que a cultura é, em si, um meio possível de emancipação política. Essa perspectiva é

⁵³ Para melhor compreensão dessas questões e da problemática gerada em torno do teor dogmático do “manifesto do CPC”, ver (GARCIA, 2004).

semelhante à apresentada pelo folclorista Edison Carneiro, também associado ao PCB. Desse modo, aquilo que é entendido como folclore, expressões originais da população pobre e rural, são potências a serem desenvolvidas e apropriadas pelo próprio povo como ferramentas de afirmação do valor e legitimidade da luta por direitos. Então, o viés educacional do movimento propõe instrumentalizar as classes oprimidas de maneira a capacitá-las para essa tomada de consciência.

As forças progressistas daquele estado não estavam apenas imbuídas em proclamar verbalmente a opção pelas camadas populares, mas tinham uma prática política rigorosamente afinada com os interesses dos setores oprimidos da sociedade pernambucana. Dessa forma, podemos afirmar que quanto mais as elites progressistas ganhavam clareza sobre essa dimensão de suas práticas, tanto mais percebiam a impossibilidade de separar a educação e as manifestações culturais da dinâmica política. (SOUZA, 2014, p. 23).

É interessante notar o quanto o debate sobre cultura ganha perspectivas diversas em um mesmo período e por parte de grupos que compartilham, em teoria, interesses políticos afins. O CPC e o MCP vislumbram o problema da cultura de perspectivas distintas: o MCP nasce em meio a uma das regiões mais pobres e menos desenvolvidas do país. A quantidade de adultos analfabetos nesse contexto é expressiva⁵⁴ e os indivíduos nessa condição são impedidos de votar. A população nordestina não se encontra inerte aos problemas e estabelece um ambiente de lutas por transformações sociais. Portanto, para os intelectuais do grupo de Recife, a educação consiste não só em um meio de desenvolver a cultura popular como, também, torna-se uma estratégia para ampliar a base de apoio a uma elite progressista que deseja ocupar o poder e realizar as mudanças necessárias. A conjuntura social do Nordeste não permite que a burguesia intelectual se distancie tanto das questões do povo ou mesmo de sua cultura. Não por acaso, o MCP abriga e permite florescer as ideias de um dos mais respeitados educadores brasileiros: Paulo Freire⁵⁵.

Essas experiências contribuem para o enriquecimento do debate cultural e, conseqüentemente, da própria cultura brasileira, que vive à época momento dinâmico, reflexo do desenvolvimento urbano. Seu teor político, aliado ao pensamento de esquerda, torna-se decisivo para a extinção desses órgãos com o

⁵⁴ Em 1970, segundo dados do IBGE, a taxa de analfabetismo na região Nordeste corresponde a mais da metade da população igual ou maior do que 15 anos. Nessa mesma época, a taxa da região Sudeste equivale a menos de 1/4.

⁵⁵ Ganhador do prêmio UNESCO de Educação para a Paz em 1986, criador do método Paulo Freire de Alfabetização e autor de **Pedagogia do oprimido** (1968), entre outras obras.

Golpe Militar de 1964. Sobre esse contexto que abafa a organização dos movimentos de esquerda junto aos trabalhadores subalternizados, em especial das áreas rurais nordestinas, Darcy Ribeiro comenta:

Criavam-se condições para substituir a antiga resignação e passividade em face do grande mundo dos poderosos e a concepção sagrada da ordem social por uma atitude cada vez mais inconformada com a pobreza que se começava a explicar em termos seculares e dinâmicos. Desse modo, aos poucos se ia preenchendo as condições para a integração das populações rurais nordestinas nas formas de vida de trabalhadores livres e para o exercício do papel de cidadão de seu país. (RIBEIRO, 1995, p. 303).

Ao falar em *resignação* e *passividade*, o autor pode criar uma ideia de conformismo que não condiz com sua própria exposição na obra **O povo brasileiro** (1995), que apresenta um cenário de constantes insurgências contra os abusos de poder. Para citar outro exemplo, tem-se o movimento do cangaço (RIBEIRO, 1995, p. 354), com ápice no grupo liderado por Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Esses grupos se rebelam contra a miséria a que são submetidos em situação profundamente desigual do Nordeste. Antes de ingressar na atividade clandestina, o herói (e bandido) do sertão Virgulino trabalha produzindo artefatos de couro. Suas habilidades artesanais, no entanto, encontram um outro destino: imortalizando a imagem marcante do cangaceiro registrada na história, agregando toda uma visão estética própria ao estilo da indumentária tradicional daqueles grupos⁵⁶. Outra figura importante desse movimento, Dadá, como era conhecida a costureira Sérgia da Silva Chagas, foi uma das poucas sobreviventes do grupo de Lampião e seguiu costurando seus famosos bornais⁵⁷ até o fim da vida, mesmo com sérias limitações físicas⁵⁸. Observa-se, então, como a atividade artesanal se tece junto às narrativas de resistência de indivíduos em situação de vulnerabilidade social, mas também como expressa visões de mundo, produzindo poéticas no cotidiano desses homens e mulheres.

Feita essa observação, sigamos de onde paramos: situando o cenário político de interação com o setor cultural que, sendo entendido como potência de comunicação com as massas, permanece em meio a constantes disputas. Antes de nos determos em uma análise do período após 1964, não podemos deixar de citar o Teatro Experimental Negro, que vigora por quase duas décadas (1944 – 1961) e

⁵⁶ Pernambucano de Mello é um dos maiores especialistas sobre o tema do cangaço, tratou desse assunto mais especificamente em sua obra **Estrela de couro: A estética do cangaço** (2010).

⁵⁷ Estilo de bolsas usadas pelos integrantes do bando.

⁵⁸ Ver documentário *Assim era Dadá: a vida pós-cangaço de Sérgia da Silva Chagas* (2019), de Manoel Neto, produzido pelo Centro de Estudos Euclides da Cunha - CEEC/UNEB.

conta com a atuação engajada do sociólogo Guerreiro Ramos, também um expoente nome do ISEB. Como um dos poucos intelectuais negros a protagonizar as discussões culturais da época, assim como Edison Carneiro, o trabalho de Ramos cai no esquecimento com o passar dos anos. É especialmente interessante sua crítica aos estudos encomendados pela UNESCO sobre a condição do negro brasileiro: o sociólogo denuncia certa abordagem que coloca o negro em um lugar exótico dentro da sociedade, indicando o que ele chama de “sociologia consular”, baseada em teorias estrangeiras, consideradas por ele não eficientes ao contexto particular do país⁵⁹.

Ainda sobre esse período de debates com viés progressista, cabem algumas reflexões. É verdade que um novo contexto surge conjuntamente ao processo de industrialização e urbanização do país. Porém, a cultura brasileira pautada na perspectiva das classes médias não desconstrói e, por vezes, até reforça o conceito de marginalidade e deslegitimação dos saberes e expressões da população pobre. As intervenções dos grupos intelectuais ganham certo ar de artificialidade em vistas da estrutura social permanecer pouco alterada: mais falam em nome do povo do que com ele. Essa apropriação gera ruídos que terminam por colocar as produções culturais periféricas como deficientes e exóticas. Nesse sentido, métodos artesanais geram bens simbólicos de pouco valor em um cenário em que o próprio brasileiro é compreendido como integrante de uma nação atrasada.

Não se trata de recusar o importante papel de certos grupos progressistas no sentido de se articularem por melhorias sociais, mas sim de não deixar de realizar a avaliação crítica dos fatos: as pautas populares são, também, uma estratégia para a classe média continuar ampliando sua influência política. É exatamente essa conjuntura que incita o golpe por parte do setor conservador. O que há de novo, porém, é que as lutas populares ganham corpo; são associadas ao próprio movimento do Brasil rumo ao progresso. Os trabalhadores ensaiam certa representação, embora muito modesta e não-direta, do espaço político.

No triênio 1961-1963, o sindicalismo brasileiro alcançou um de seus momentos de mais intensa atividade. Enquanto de 1958 a 1960, sob o governo JK, haviam ocorrido cerca de 180 greves, nos três primeiros anos de Goulart foram deflagradas mais de 430 paralisações. Nesse mesmo período, diferentes organizações de coordenação dos sindicatos, no plano regional e nacional, foram criadas. Embora proibida pela rígida legislação sindical então vigente, o *Comando Geral dos Trabalhadores* – CGT teve uma destacada

⁵⁹ Ver (MAIO, 2015).

atuação na cena política brasileira. Juntamente com outras centrais sindicais de menor vulto, o CGT foi responsável pelas primeiras greves de caráter explicitamente *político* na história brasileira. (TOLEDO, 2004, p. 19).

Em 1964, no entanto, se concretiza o golpe de Estado no intuito de frear os movimentos que colocam em xeque o poder de uma elite conservadora. Essa fase da história do país torna-se marcada pelo forte regime autoritário e a repressão violenta às pautas democráticas (principalmente, após 1968), mas, também, pelo fortalecimento de uma cultura de massa, associada ao crescimento da indústria e da política de incentivo ao consumo.

O ano de 1964 inaugura um período de enorme repressão política e ideológica, mas significa também a emergência de um mercado que incorpora em seu seio tanto as empresas privadas como as instituições governamentais. Durante o período 1964-1980 ocorre uma formidável expansão, no nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. (ORTIZ, 2012, p. 83).

Como discutimos, o período pós-queda do Estado Novo (após 1945) é marcado pela tomada de consciência política da esfera cultural, na qual uma emergente classe média de tendências progressistas articula-se com os movimentos das classes baixas. Ingenuidade supor que essa potência não seria apropriada pelos setores que promovem a volta ao regime autoritário: precisamos lembrar que o golpe militar de 1964 conta não só com o apoio, como é demandado por uma parcela expressiva da classe média⁶⁰. Durante a ditadura militar, o discurso contra a alienação cultural adquire outro viés ideológico na mão dos intelectuais conservadores: combater uma “doutrinação” associada aos ideais comunistas.

Dessa forma, desenvolver uma indústria de comunicação de massa sob o controle centralizado do poder do Estado contribui para o desenvolvimento de uma sociedade de consumo e, estrategicamente, consiste numa maneira eficaz de manter o controle sobre o conteúdo que está sendo veiculado. A implementação das políticas de incentivo às produções culturais se configura como uma das táticas de promoção do governo. Todas essas medidas consolidam a condição de domínio sobre a esfera cultural por parte do Estado: cumpre um papel interno e externo na promoção do *status* de desenvolvimento econômico do país, bem como na defesa do regime de segurança nacional e na salvaguarda dos valores da família cristã conservadora.

⁶⁰ Aqui, é importante recordar as “Marchas da família, com Deus, pela liberdade”, movimento de uma classe média conservadora que demanda intervenções militares. A primeira delas, ocorre em São Paulo, em 19 de março de 1964, e se estendem até pouco depois da intervenção militar, em junho do mesmo ano.

Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p. 8).

Um projeto cultural é então definido nos moldes do novo regime. O plano político lançado em 1975 pelo MEC apresenta o panorama claro de como a esfera da cultura é entendida: há um ideal nacional e regional que deve ser amparado, protegido e promovido pelo Estado. Nesses termos, é possível notar outra compreensão do conceito de *povo brasileiro*: não necessariamente associado às classes baixas, mas abrangendo toda a população, que precisa, obrigatoriamente, refletir os valores morais e religiosos defendidos pela autoridade do Estado. Prega-se nesse documento a apropriação da cultura como responsabilidade do governo, que deve dar conta de preservar e, ao mesmo tempo, compreender sua dimensão mutável e dialógica. Embora o texto exponha uma postura pretensamente emancipadora, atenta-se para seu recorte ideológico pautado em uma “liberdade” restringida.

O atual estágio do desenvolvimento brasileiro não pode dispensar a fixação de objetivos culturais bem delineados. O desenvolvimento não é um fato de natureza puramente econômica. Ao contrário, possui uma dimensão cultural que, não respeitada, compromete o conjunto. A plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p. 8).

No governo instaurado a partir de 1964, embora haja um apelo da cultura como característica fundamental no crescimento do país, sua motivação é, basicamente, da perspectiva econômica (ainda que a citação acima tente convencer do contrário). Nessa conjuntura, além de uma política direcionada ao desenvolvimento industrial do país, há o esforço conjunto para a consolidação de um mercado consumidor interno. Essa potência é fundamental no engajamento do governo na criação de órgãos públicos dirigidos a esses interesses⁶¹. “Se a cultura é elemento de identidade nacional, primeiro, e, depois, é o elemento criador de civilização, o Estado deve atuar no sentido de incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p. 13). É bem significativo desse contexto que, em 1977, o Programa Nacional de

⁶¹ Para citar alguns: EMBRATEL (1965), EMBRATUR (1966), EMBRAFILME (1969), FUNARTE (1975), CONCINE (1976). Ver (ORTIZ, 2012, p. 86).

Desenvolvimento do Artesanato⁶² surja associado ao Ministério do Trabalho. Prioriza-se, desde então, um olhar assistencial para a produção artesanal como atividade de subsistência da população periférica: o seu valor cultural equivalente ao de uma mercadoria barata.

É possível afirmar que, a partir da década de 1970, há uma considerável organização institucional do Estado no sentido de pensar meios de promover a atividade artesanal⁶³. Uma ideia mais conservadora de tradição também se consolida, à medida em que essas produções se conformam em uma espécie de “marca local”, agregando valor ao turismo. A defesa da tradição é subvertida quando passa a ser concebida como uma tarefa do Estado: essa concepção destitui a autonomia dos indivíduos produtores de decidirem os rumos de suas práticas, atribuindo direta ou indiretamente o mérito de sua sobrevivência ao assistencialismo público ou privado. Esse tipo de abordagem ainda norteia as ações do governo nesse campo:

O Programa do Artesanato Brasileiro, integrante da programação do Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços (MDIC), e gerenciado pela Secretaria Especial da Micro e Pequena Empresa, tem o objetivo de promover o desenvolvimento integrado do Setor artesanal e a valorização do artesanato, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico. (MINISTÉRIO DA INDÚSTRIA, COMÉRCIO EXTERIOR E SERVIÇOS, 2018, p. 2, grifo nosso)

Evidenciamos ainda nesse texto de 2018 um teor hierarquizante, que entende a produção artesanal brasileira e o próprio artesão como inferiores, cabendo ao Estado promover os meios de “elevá-los” em todos os aspectos possíveis. Ao tratarmos da conjuntura das transformações sociais relacionadas ao processo de industrialização do país, intensificado a partir do período do regime militar de 1964, chegamos à compreensão mais clara do lugar ocupado pelo artesanato brasileiro nos dias de hoje.

Esse contexto também é responsável pelo desenvolvimento na área do desenho industrial brasileiro e, conseqüentemente, da figura do *designer*⁶⁴, um projetista totalmente integrado à nova dinâmica do mercado. Esses profissionais

⁶² Revogado em 1991 com a criação do Programa de Artesanato Brasileiro (PAB), atualmente gerido pela Subsecretaria de Desenvolvimento das Micro e Pequenas Empresas, Empreendedorismo e Artesanato da Secretaria de Desenvolvimento da Indústria, Comércio, Serviços e Inovação, do Ministério da Economia.

⁶³ Ver MORAES e col. (2020).

⁶⁴ Segundo a pesquisadora Ana Mae Barbosa (2015, p. 62), a palavra *Design* só passa a ser usada na década de 1960 no Brasil, para designar o desenho projetual ligado à indústria.

configuram os agentes legitimados pela modernidade a pensarem as feições da cultura material do país. Nessa conjuntura, representam, portanto, as mentes qualificadas, enquanto o artesão se mantém simbólica, estrutural e espacialmente entendido como preso ao cenário subdesenvolvido do passado. No entanto, a atuação do *designer* está constantemente em diálogo com o artesanato brasileiro: como fontes de pesquisa em nome de remeter a uma simbologia de identidade nacional ou qualificando a produção artesanal para atingir a determinadas demandas de mercado. Ou ainda, um caso bem comum na última década, unindo essas duas relações em um sistema de parceria, no qual o *designer* desenvolve um projeto utilizando a mão de obra de comunidades artesãs⁶⁵. Nesse caso, há uma propensão ao desequilíbrio das trocas entre os parceiros, quando a interação se dá a partir do entendimento dessa ação como uma forma de assistência à comunidade, justificando a valorização do artesanato pela intervenção do *design*.

Como vimos, o golpe de 1964 vem acompanhado de grandes investimentos e transformações no campo cultural, porém direcionados de acordo com os ideais de uma sociedade conservadora que nunca se afastou do poder. Nesse sentido, há também uma aparelhagem dos órgãos e instituições culturais por intelectuais apoiadores desses pensamentos:

Ao chamar para o seu serviço os representantes da “tradição”, o Estado ideologicamente coloca o movimento de 1964 como continuidade, e não como ruptura, concretizando uma associação com as origens do pensamento sobre cultura brasileira, e que vem se desenvolvendo desde os trabalhos de Silvio Romero. (ORTIZ, 2012, p. 91).

Observamos, anteriormente, que Silvio Romero é considerado um pioneiro dos estudos do folclore no Brasil, assim como disseminador e defensor das teorias eugenistas. O movimento folclorista de meados do século XX que citamos, por se tratar de um grupo acadêmico, reconhece as contribuições do autor quanto aos registros da cultura popular, mas a partir de uma perspectiva própria e de caráter progressista. Apontamos que, da parte de seus líderes, a tradição está mais indicada na forma como esses saberes se relacionam com o presente, do que com sua conexão com o passado. Não por acaso, eles propõem estratégias de sobrevivências desses saberes, em meio às transformações culturais advindas das relações engendradas no contexto social desenvolvimentista. É necessário pontuarmos que o conservadorismo que se instaura a partir do golpe de 1964 não

⁶⁵ Sobre esse tema, ver (NICOLETTI, 2018).

está diretamente ligado aos esforços políticos dos folcloristas. Isso é evidenciado com a demissão imediata de Edison Carneiro da diretoria da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro durante a instalação do regime militar.

Temos plena consciência de que a censura age e é muito mais rigorosa nos meios culturais voltados às classes médias e centros urbanos, espaços nos quais historicamente já existe a tradição política de negligenciar e reprimir expressões periféricas. No próximo capítulo, ao apresentarmos a história da ceramista Dona Izabel Mendes da Cunha, veremos como ações direcionadas ao artesanato regional durante o regime militar, embora precárias, contraditoriamente contribuíram para melhorar a realidade de famílias em vulnerabilidade social.

No século XX, o conceito de *povo brasileiro* se constitui, principalmente, à imagem daqueles que ocupam às periferias da sociedade. Apesar da condição subalternizada, eles desempenham o papel central no desenvolvimento do país: as mãos que constroem o Brasil moderno. Nesse contexto, a prática artesanal configura não só parte da herança de cidadãos que descendem de negros e indígenas como, também, uma alternativa de atividade profissional para pessoas em condições de vulnerabilidade social (não por acaso, 77% desses provisionais são mulheres). Fora isso, ainda há a potência do artesanato como meio de expressão artística individual e coletiva nesses espaços. É comum ouvirmos alguém se referir às artes do povo (ou ao próprio povo) pelo adjetivo de “simples”. O pensamento complexo fica, então, associado ao das classes médias e altas, que até hoje ocupam de forma hegemônica os lugares legitimados do conhecimento. Esses são pontos relevantes para entendermos o artesanato não só pelos seus aspectos socioeconômico e cultural, mas também como um capítulo da história da classe trabalhadora brasileira. Ao mesmo tempo, tomamos consciência de que os problemas que enfrentam nesse cenário não dizem respeito a deficiências técnicas ou criativas, mas sim a uma estrutura social excludente e desigual.

1.4. A produção artesanal brasileira em seu contexto atual

Um Estado-Nação é uma formação socioeconômica. Um Estado-Nação é uma totalidade. Assim, a unidade geográfica ou espacial de estudo é o Estado-Nação. A “região” não é mais do que uma subunidade, um subsistema do sistema nacional. A “região” não tem existência autônoma, ela não é mais que uma abstração se tomada separadamente do espaço nacional considerado como um todo. (SANTOS, 2014, p. 41).

O mercado de produtos manufaturados associado à indústria cultural, comumente denominado como artesanato local ou regional, deve ser analisado como parte do projeto estabelecido de nação brasileira. Partindo *da totalidade ao lugar*, assim como propõe Santos (2014), podemos obter uma visão geral desse cenário, entendê-lo como integrado ao sistema econômico vigente e não como uma negação ou alternativa ao capitalismo. Esses conceitos estão implícitos na discussão proposta por Silvio Almeida (2019) sobre o racismo estrutural, questão igualmente implicada em nosso tema.

Assim como o mercado de maneira geral é forjado por relações históricas, estatais e interestatais, a relação salarial, independentemente de quais mecanismos jurídico-políticos atuam na fixação de seus parâmetros, não é resultado de “forças espontâneas”, mas é decorrente de diversas mediações sociais e político-estatais na quais questões como raça e gênero farão parte. (ALMEIDA, p. 168, 2019).

A perspectiva apontada nos ajuda a compreender o espaço na sociedade ocupado pelos artesãos e a dinâmica do mercado em que se relacionam. Já discutimos como historicamente se desenvolve esse cenário: em meio as classes econômicas mais baixas, habitantes de áreas suburbanas ou rurais e, em sua grande maioria, constituído por profissionais negros, pardos e mulheres. Consequentemente, ao observarmos essa perspectiva, identificamos algumas barreiras sociais que impedem que artesãos-artistas obtenham o mesmo reconhecimento e resultados financeiros que profissionais com acesso aos espaços legitimados de ensino e promoção das artes nos grandes centros urbanos.

A divisão racial do trabalho pode ainda ser amplamente constatada nas sociedades contemporâneas, pois mesmo em países onde o racismo não é abertamente praticado pelo Estado ou em que há leis antirracistas, indivíduos pertencentes a grupos minoritários recebem salários menores e estão mais expostos a trabalhos insalubres ou precarizados. (ALMEIDA, p. 105, 2019).

Quando analisamos uma possível história do artesanato brasileiro, avaliamos que sempre está condicionada a subalternização social e econômica. No seu âmbito atual, ocorre aderência cada vez menor das novas gerações à profissão – fator comumente apontado como um risco à diversidade cultural do país. Esse sintoma parece ter muito menos relação com a mudança no cenário tecnológico, do que com a permanente precarização dessa atividade. O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) aponta, em artigo de 2019⁶⁶, que o

⁶⁶ http://bit.ly/artesa_desenv. Acesso em 19 out. 2020.

setor artesanal brasileiro cresce constantemente nos 20 anos anteriores e movimentava anualmente uma estimativa de 52 bilhões de reais. Essa informação não contradiz a falta de novos aprendizes, mas reflete o aumento do subemprego como alternativa a falta de oportunidades.

Segundo informações do DATASEBRAE⁶⁷, do total de artesãos brasileiros, 77% são do sexo feminino, 90% têm 35 anos ou mais, 60% são casados e 60% têm no artesanato a sua principal fonte de renda. Entre aqueles que dependem principalmente das vendas de seus produtos para viver, o nível de escolaridade é baixo, ao ponto de, quase 1/3, não possuir nem o ensino fundamental completo. Para reforçar ainda os poucos dados mais confiáveis que temos sobre o assunto, o IBGE⁶⁸ aponta no ano de 2006 que o bordado é a atividade artesanal mais destacada em 75% dos municípios brasileiros. Tais informações quando cruzadas apresentam um cenário expressivamente liderado por mulheres em condições de vulnerabilidade social. Encarar o artesanato brasileiro simplesmente como uma expressão regional de uma tradição manual é fechar os olhos para a realidade de um país extremamente desigual e patriarcal. Um reflexo disso é evidenciado em outro dado do IBGE⁶⁹: em 2019, as mulheres, que correspondem a mais da metade da população em condições de trabalhar, ocupam menos postos de trabalho que os homens e ainda ganham quase 30% a menos que eles.

No livro **Calibã e a bruxa** (2017), a pesquisadora feminista Silvia Federici defende que os baixos salários das mulheres são consequência direta de políticas engendradas junto ao desenvolvimento do sistema socioeconômico capitalista. Enquanto a sociedade se transforma, o Estado age no sentido de disciplinar o corpo feminino, tornando as mulheres financeiramente dependentes. Dessa forma, é possível dominar o seu sistema reprodutivo (FEDERICI, p181, 2017). Cria-se, então, uma distinção social importante entre homens e mulheres. No mais cruel sentido da expressão “dividir para conquistar”, o capitalismo promove sua hegemonia conjuntamente a consolidação de uma cultura machista que sobrecarrega ambos os sexos, separando os comuns e impedindo-os de refletir sobre a própria condição de

⁶⁷ http://bit.ly/sebrae_idade. Acesso em 15 out. 2020. A plataforma do SEBRAE se dispõe a apresentar dados relevantes a pequenos empreendedores, apesar de não dar maiores informações sobre como são obtidos tais resultados. Ainda assim, por se tratar de uma fonte oficial e os resultados serem coerentes com as impressões colhidas ao longo da pesquisa, optei por usar tais informações.

⁶⁸ http://bit.ly/ibge_bordadeiras. Acesso em 15 out. 2020.

⁶⁹ http://bit.ly/desig_salarial. Acesso em 15 out. 2020.

explorados. Em **Conformismo e resistência** (2014), Chauí nos apresenta um conceito gramsciano que corrobora a afirmação anterior:

Como cultura numa sociedade de classes, a hegemonia não é apenas conjunto de representações nem doutrinação e manipulação. É um corpo de práticas e de expectativas sobre o todo da existência social: constitui e é constituída pela sociedade sob a forma da subordinação interiorizada e imperceptível. (CHAUI, 2014, p. 25).

Dentre os fatores que comprovam a tese de Federici a respeito da institucionalização da desvalorização da mão de obra feminina, a autora cita que, ao final do século XV, artesãos se unem em campanha para proibir trabalhadoras nas oficinas: “tanto na Itália, quanto na França e na Alemanha, os oficiais artesãos solicitaram às autoridades que não permitissem que as mulheres competissem com eles, proibindo-as entre seus quadros”. (FEDERICI, 2017, p. 188). Assim, as mulheres que insistem em trabalhar fora de seus lares passam a ser, cada vez mais, perseguidas. Já explicamos que o desenvolvimento do artesanato no Brasil não possui nenhuma relação direta com o sistema das Corporações de Ofícios na Europa, mas se considerarmos a relevância desses fatos históricos apresentados, podemos concordar que as mulheres são empurradas para o subemprego e sujeitadas às ocupações não remuneradas do ambiente doméstico, circunstâncias refletidas no cenário da produção artesanal brasileira atual.

Na pesquisa do DATASEBRAE, já citada, há outras informações que merecem nossa atenção. Entre elas, os próprios artesãos apontam como suas principais dificuldades, correspondendo a quase 50% dos relatos, questões referentes à comercialização dos produtos, incluindo a desvalorização. Além disso, mais de 44% dos clientes de artesanato são os moradores do próprio município em que são produzidos. Esse último dado é reflexo da falta de acesso a mercados fora de suas regiões. Essa dinâmica ocorre intermediada por comerciantes que lucram mais do que os próprios artesãos, pois pagam menos pelas peças e as revendem, no mínimo, pelo dobro do valor. Devido a isso, também, é comum invisibilizarem os autores das peças, pedindo para que não assinem os trabalhos ou propagando a ideia de que os artesãos vivem em lugares muito isolados. Dessa maneira, os comerciantes de cidades maiores conseguem manter o monopólio sobre a venda dos produtos. Na prática, as peças são enviadas aos lojistas de cidades mais distantes via correios.

Atualmente, já é possível perceber um movimento entre os maiores comerciantes de artesanato na divulgação dos autores das peças. De certa forma, isso tem ocorrido no sentido de agregar um valor social aos trabalhos. Porém, quem mais lucra com isso continuam sendo os lojistas. Nesse sentido, veremos mais adiante que as redes sociais, como o *Facebook* e o *Instagram*, têm se mostrado ferramentas potencializadoras da autonomia dos profissionais artesãos.

Capítulo 2

**Vale do Jequitinhonha
e a mestra ceramista
D. Izabel Mendes da
Cunha (1924-2014)**

À nordeste do estado de Minas Gerais, o Vale do Jequitinhonha se distingue pela riqueza cultural e hospitalidade de seus habitantes, além das belas paisagens. Sua produção artesanal, distribuída, principalmente, em lojas especializadas e feiras locais, é muito vasta e uma importante fonte de renda para os moradores. O artesanato do Vale tem respaldo nas heranças culturais e nas condições socioeconômicas da região. A potencialidade dessa atividade está relacionada à expressividade dos indivíduos e, simultaneamente, à desigualdade e precariedade dos investimentos em infraestrutura e educação por parte do Estado. Nesse meio, a artista Izabel Mendes da Cunha (1924-2014) viveu e retirou a inspiração para transformar o barro em preciosos tesouros de cerâmica, que levam as cores da paisagem e sua história de liderança feminina.

Dona Izabel é uma das maiores representantes da arte produzida no Vale e, igualmente, um dos nomes mais relevantes da arte em cerâmica no Brasil. A força de seu trabalho é tão revolucionária e potente que funda uma nova tradição em Santana do Araçuaí⁷⁰. A localidade torna-se reconhecida pelas bonecas de cerâmica criadas por ela e seus aprendizes. De origem humilde, neta de indígenas e sem ter tido a oportunidade de obter estudo formal, Izabel consegue mudar a própria realidade e a de muitos à sua volta por meio de seu talento. A jornada até o encontro com a expressão de sua arte é árdua e marcada pela generosidade da partilha: ensina e inspira diversos artistas locais. Em sua trajetória profissional, participou de diversas exposições, recebeu homenagens e prêmios. Com base nas informações em seu perfil na página institucional da Galeria Estação⁷¹, local onde apresentou sua mostra individual (2009-2010) e que possui um importante acervo de suas bonecas, foi desenvolvida⁷² a **Tabela 1**, com o intuito de apresentar a carreira da artista.

⁷⁰ Distrito de Ponto dos Volantes, Médio Jequitinhonha (MG).

⁷¹ Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/artista/12/izabel-mendes-da-cunha>. Acesso em 20 mar. 2021.

⁷² As informações foram complementadas, incluindo a curadoria das exposições mencionadas, a fim de desenhar uma trajetória profissional da artista.

Tabela 1: Prêmios, homenagens e exposições de D. Izabel Mendes da Cunha em vida

PRÊMIOS, HOMENAGENS E EXPOSIÇÕES DA ARTISTA (EM VIDA)		
2012 - 2013	Exposição	<i>Janete Costa "Um Olhar interior"</i> (Museu Janete Costa, Niterói, RJ, Brasil). Curadoria de Mário Costa Santos.
2012	Exposição	<i>Histoires de voir: Show and tell</i> (Foudation Cartier, Paris, França). Curadoria das peças de D. Izabel atribuída à pesquisadora Lalada Dalglish.
2012	Exposição	<i>Teimosia da Imaginação - Dez artistas brasileiros</i> (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP, Brasil e Centro Cultural Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ, Brasil). Com curadoria de Germana Monte-Mór e curadoria-adjunta do crítico Rodrigo Naves.
2011	Exposição	<i>Mulheres artistas e brasileiras</i> (Palácio do Planalto, Brasília, DF, Brasil). Curadoria de José Luis Hernandez. Na ocasião da abertura, foi homenageada pela então presidenta Dilma Rousseff.
2010	Exposição	<i>Puras Misturas</i> (Pavilhão de Culturas Brasileiras, São Paulo, SP, Brasil). Curadoria de Adélia Borges.
2009-2010	Exposição	<i>Izabel Mendes da Cunha: Cerâmicas</i> (Galeria Estação, São Paulo, SP, Brasil). Curadoria da pesquisadora Lélia Frota.
2009	Premiação	Prêmio <i>Culturas Populares</i> (Ministério da Cultura do Brasil).
2007	Exposição	<i>Do tamanho do Brasil: Mostra de Arte Popular</i> (SESC Paulista, São Paulo, SP, Brasil). Curadoria de Janete Costa.
2006	Exposição	<i>Somos: a criação popular brasileira</i> (Centro Cultural Santander, Porto Alegre, RS, Brasil). Curadoria de Janete Costa.
2005	Exposição	<i>Ano do Brasil na França</i> (Carreau du Temple, bairro do Marais, Paris, França). Curadoria de Janete Costa.
2005	Homenagem	<i>Ordem do Mérito Cultural</i> (Ministério da Cultura do Brasil)
2004	Exposição	<i>Forma, Cor e Expressão: uma coleção de arte brasileira</i> (Galeria Estação, São Paulo, SP, Brasil). Curadoria de Cesar Aché.
2004	Premiação	<i>Prêmio Unesco de Artesanato para a América Latina</i> .
2001	Exposição	<i>Un art populaire</i> (Foundation Cartier, Paris, França). Curadoria não-identificada.
2000	Exposição	<i>Mostra do Redescobrimento - Brasil 500 anos Arte Popular</i> (Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil). Curador-chefe Nelson Aguilar.
1995	Exposição	<i>Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro: 300 anos de Zumbi</i> , Ministério da Cultura (Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil). Curadoria de Emanuel Araújo.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nascida em 3 de agosto de 1924, seu trabalho ganha maior destaque e reconhecimento quando já passa dos 80 anos de idade. A esse ponto de sua trajetória, sua contribuição para a arte brasileira já é bastante sólida. O trabalho de Dona Izabel é, sem dúvida, prejudicado pelo conceito limitado e hierarquizado de *arte popular* que atravessa as instituições culturais. Mesmo depois de todo seu percurso e méritos, ainda precisa justificar em suas entrevistas que se considera uma artista⁷³. Sua produção e a dos que têm o privilégio de aprender com ela, merecem mais destaque nas pesquisas e no próprio mercado de arte, para que seu legado continue vivo, dando frutos e ocupando novos espaços.

Antes de dar continuidade, indico que seguirei escrevendo em primeira pessoa, uma vez que o conteúdo desses capítulos está associado à intensa e transformadora experiência de trabalho de campo. As questões levantadas anteriormente serão lembradas junto ao que será exposto aqui. Fiz o possível para situar tais discussões de forma mais geral na parte introdutória, abrangendo o contexto social e comercial do artesanato desenvolvido no Vale do Jequitinhonha. Após isso, partiremos para a história de vida e obra de Dona Izabel em Santana do Araçuaí: abordaremos seu universo criativo, o cenário local e a trajetória anterior aos prêmios, dando especial ênfase à sua atuação como mestra ceramista de outros expoentes artistas locais.

2.1. O Vale do Jequitinhonha

No cenário brasileiro, o Vale do Jequitinhonha é costumeiramente associado aos baixos índices de desenvolvimento humano, um cálculo que considera as informações de renda, saúde e educação. Aproximadamente 2/3 de sua população vivem na zona rural⁷⁴ e a região possui diversas carências em relação ao aparato público e aos investimentos básicos do Estado em infraestrutura. Outra imagem bastante difundida é a da miséria agravada pelos períodos de seca. Não podemos

⁷³ Em entrevista para o documentário *Mãos-moldes* (Hilton Lacerda, 2009), D. Izabel responde à pergunta sobre como gostava de ser chamada: “artesã, porque a gente já fala artesã, mas eu prefiro mais ‘uma artista’ do que ‘uma artesã’”. Disponível em <http://bit.ly/maosmoldes>. Acesso em: 02 fev. 2020. Em INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO (2012, p. 120), D. Izabel retoma essa questão em um tom de dúvida, como se sua condição de mulher sem educação formal lhe desautorizasse o título de artista: “mas sabe que eu ainda não sei o que é que eu acho? Eu sinto a mesma coisa que eu sentia. Se a pessoa, num trabalho, é artista, é artesã, eu acho – eu achava né, mas não sei – que artesã é a mesma coisa de artista, o nome não demudava”.

⁷⁴ Disponível em: <http://bit.ly/sobrevale>. Acesso em: 25 jan. 2020.

negar esses fatos, mas é importante conhecer a produção cultural que se situa para além dessa realidade.

As histórias das riquezas do Vale são contadas muito antes das dificuldades alarmantes noticiadas pelos jornais. A abundância de minerais preciosos, a existência de terras adequadas ao cultivo de algodão e a criação de gado, bem como as facilidades de transporte e trocas comerciais com a Bahia, compõem alguns dos atrativos que motivam a ocupação desse território ao nordeste de Minas Gerais, durante os séculos de colonização. O curso do rio Jequitinhonha⁷⁵ é rota de comércio e proporciona pesca farta aos habitantes locais⁷⁶. A pesquisadora Sônia M. Mattos (2001, p. 45), em sua obra **Artefatos de gênero na arte do barro (Jequitinhonha)**, aponta que a região “foi ocupada por três frentes distintas: a baiana que se dirigiu para o sertão, onde se deu a expansão das fazendas de gado, a paulista que penetrou nas regiões das minas e a militar responsável pela colonização do Médio Jequitinhonha”.

Figura 2: Mapa do Vale do Jequitinhonha (Santana do Araçuaí está localizada na microrregião de Araçuaí que, juntamente com Pedra Azul, correspondem ao médio Jequitinhonha). Disponível em: https://bit.ly/jequitinhonha_mapa. Acesso em: 26 jun. 2020.

A intervenção militar no Médio Jequitinhonha no século XIX tem como principal objetivo fiscalizar a extração de pedras preciosas e a ocupação de terras da região

⁷⁵ *Jequitinhonha* é uma palavra de origem indígena que significa rio largo, cheio de peixes.

⁷⁶ Disponível em: http://bit.ly/jequi_ibge. Acesso em: 26 fev. 2020.

por colonos. A população indígena local é praticamente extinta nesse período⁷⁷. Além disso, com a devastação da vegetação nativa para a implantação de monoculturas e pastos agrícolas, o desequilíbrio ambiental gera secas cada vez mais severas, decorrentes do processo de desertificação do solo. Em paralelo, ocorre o desaparecimento da fauna local, vítima da caça predatória e destruição do seu habitat natural. Apesar de todos esses problemas, o Vale do Jequitinhonha ainda é capaz de deslumbrar a qualquer viajante e seus próprios moradores com belezas naturais que resistiram e ainda resistem à violenta exploração de seus recursos.

Em praticamente todo o território brasileiro, o cenário herdado dos séculos de colonização não diverge do citado anteriormente, porém a região de Minas Gerais possui alguns agravantes. A mineração continua sendo uma das maiores atividades econômicas do Estado, o que faz de sua população refém de uma riqueza que eles pouco ou nada usufruem. As grandes mineradoras continuam explorando o solo de forma irresponsável e pouco fiscalizada⁷⁸. Ao mesmo tempo em que os minérios são extraídos para abastecer a indústria, a falta de investimentos e o descaso para conter os danos nas localidades exploradas resultam na contaminação do ar, água e solo, gerando mais miséria e subdesenvolvimento para as regiões circunvizinhas. Nesse sentido, muitos dos problemas sociais e ambientais da área do Vale do Jequitinhonha⁷⁹ estão diretamente relacionados a essa conjuntura e aos interesses dos envolvidos e beneficiados por manter essa realidade. As dificuldades da região são também usadas como justificativas para a apropriação e especulação do território por quem detém o poder do capital.

Outro fato, bastante impactante na região e ainda recorrente nos debates sobre o atual crescimento do Vale, é a ampla difusão da monocultura do eucalipto⁸⁰,

⁷⁷ Oficialmente, restam poucos habitantes indígenas na região, identificados como Aranã, segundo a **Enciclopédia dos Povos Indígenas do Brasil**, do Instituto Socioambiental (ISA). Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Aranã>. Acesso em: 26 fev. 2020.

⁷⁸ Para exemplificar, basta citar que, em um prazo de menos de cinco anos, o estado de Minas Gerais torna-se o cenário de duas tragédias, envolvendo quebras de barragens de mineradoras: Mariana (2015) e Brumadinho (2019), responsabilidades da Samarco e Vale, respectivamente.

⁷⁹ Atualmente, encontram-se nas cidades de Araçuaí e Itinga, no Vale do Jequitinhonha, as maiores reservas brasileiras de minérios de lítio, chamado por muitos de “petróleo do futuro”, devido ao seu emprego na produção de baterias de grande desempenho. Os moradores da região denunciam a contaminação do meio ambiente, descrevendo o aumento dos casos de câncer e abortos nas localidades. Fonte: http://bit.ly/aracuai_cetem. Acesso em: 16 mar. 2021. Ver também (SILVA, 2011).

⁸⁰ No intuito de confirmar as transformações da paisagem no Médio Jequitinhonha ao longo dos últimos dois séculos, Martins (2008) faz uma análise dos registros das memórias de alguns viajantes, entre eles Auguste de Saint-Hilaire, botânico que visita a região em 1817, e do escritor Eduardo Santos Maia, em 1918. Nesse trabalho, o pesquisador aponta para a hipótese desse processo de

decorrente do projeto de incentivos do Estado, na segunda metade do século XX, a fim de desenvolver a indústria de celulose e siderurgia no Brasil. As paisagens naturais mais características do Vale do Jequitinhonha são as de caatinga e cerrado (de pequeno e médio porte), adaptadas ao clima da região, que prevê longos meses sem chuvas. Plantar árvores de grande porte, o eucalipto, desencadeou uma série de consequências negativas:

Em síntese, os efeitos ambientais adversos do plantio de eucalipto mais ressaltados por aqueles que se posicionam contrariamente a ele são: a retirada de água do solo, tornando o balanço hídrico deficitário, com o rebaixamento do lençol freático e até o secamento de nascentes; o empobrecimento de nutrientes no solo, bem como seu ressecamento; a desertificação de amplas áreas, pelos efeitos alelopáticos sobre outras formas de vegetação e a consequente extinção da fauna; a ocupação de extensas glebas de terra, que poderiam estar produzindo alimentos; a criação de empregos apenas durante a implantação do plantio, mesmo assim para mão-de-obra desqualificada, com baixos salários, e o estímulo ao êxodo rural e o consequente inchaço das metrópoles. (VIANA, 2004, p. 9).

As intervenções do Estado e governo na região, objetivando impulsionar o desenvolvimento, tomaram aspectos de uma segunda colonização, marcada por expropriações e pelo agravamento das desigualdades socioeconômicas. Em 1964, é criada a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (CODEVALE), com “a finalidade de elaborar, coordenar e executar planos, programas, projetos e atividades de aproveitamento dos recursos da região, com vistas ao seu desenvolvimento econômico e social” (MATTOS, 2001, p. 165). Como um órgão regional inserido no projeto de modernização do país, sua atuação tem implicações pouco favoráveis a população mais pobre: ao negociar e administrar boa parte dos recursos em função de favores políticos, beneficia grandes empresas e fazendeiros, obrigando pequenos produtores e trabalhadores a venderem suas propriedades ou abandoná-las. Amplia-se a desigualdade e, conseqüentemente, o êxodo rural⁸¹. Ainda segundo Mattos (2001, p. 55), a busca por trabalho fora de suas comunidades é um costume antigo dos moradores, funcionando como uma forma para complementar a renda familiar, porém “foi a partir da década de 70 que o movimento migratório se tornou na região uma estratégia permanente de sobrevivência”.

degradação ambiental ter influência direta na tendência da região para o cultivo de pasto e criação de gado, adequados às condições atuais do terreno.

⁸¹ Mattos (2001) e Leite (2013) trazem discussões muito bem elaboradas sobre a atuação dessa autarquia estadual que, por não contar com recursos próprios e nem auxílio do governo federal, fez acordos com grandes companhias, oferecendo facilidades em troca de investimentos na região.

2.1.2. O desenvolvimento da cerâmica no Vale

O êxodo rural no Vale do Jequitinhonha não abrange de maneira igual homens e mulheres. Em meio a comunidades pobres, a migração não é uma possibilidade tão viável para elas, incumbidas socialmente de administrarem os lares: afastadas de seus companheiros empregados em outras localidades ou como mães solo e viúvas⁸². A mão de obra masculina é priorizada no trabalho nas lavouras⁸³. A falta de qualificação formal ainda limita as possibilidades de empregos nas áreas urbanas para ambos os sexos. No entanto, observamos que as questões de gênero possuem implicações ainda mais severas nas condições de trabalho para mulheres em regiões de perfil rural. Nesse sentido, o desenvolvimento do comércio de cerâmica no Vale do Jequitinhonha acontece, também, como consequência dessa conjuntura social, como uma possibilidade de renda para as famílias geridas por mulheres que ali se mantêm sem muitas alternativas.

A cerâmica do Vale é associada à herança indígena⁸⁴ que, segundo alguns de seus mitos, atribui essa tarefa às mulheres⁸⁵. Na atualidade, essa produção está majoritariamente nas mãos femininas não exatamente por questões ritualísticas ou étnicas, mas, necessariamente, por decorrer da adequação a uma realidade escassa de oportunidades. Nessa estrutura social, os conhecimentos da cerâmica são transmitidos particularmente às mulheres. As meninas, costumeiramente, ficam encarregadas dos afazeres domésticos ao lado das mães, enquanto os garotos vão cedo ajudar na lavoura e trato dos animais. Os utensílios de barro, a princípio, são feitos para o próprio uso e, eventualmente, vendidos ou trocados por outros produtos nas feiras mais próximas.

No precário mercado consumidor local, as cerâmicas têm baixíssimo valor: a população, no geral, é muito pobre. Quando a atividade se torna mais rentável, a

⁸² Como foi o caso de D. Izabel. Sua filha Glória, que também iremos conhecer mais adiante, conta que a mãe rezava todas as noites para que Deus permitisse que ela não precisasse deixar os filhos para outros criarem.

⁸³ No documentário *Do pó da terra* (Maurício Nahas, 2016), que retrata os ceramistas do Vale do Jequitinhonha (a maioria de Santana do Araçuaí), a também muito conhecida Zezinha de Coqueiro Campo, distrito de Turmalina (MG), relata que quando começa na cerâmica, seu marido fica a maior parte do ano nas lavouras e o dinheiro que traz mal paga as contas. Quando suas bonecas fazem sucesso, o marido então passa a cuidar da casa e dos filhos para que ela possa se dedicar à profissão. No **Anexo 2**, apresentamos algumas imagens de sua casa – uma verdadeira instalação artística a céu aberto.

⁸⁴ Não podemos dizer que a cerâmica local é fruto somente dessa ancestralidade, já que aquele território é ocupado, há muitos séculos, por uma população miscigenada, também, de ascendência negra e europeia.

⁸⁵ Ver (LÉVI-STRAUSS, 2005).

partir de investimentos públicos na região, observa-se a aderência dos homens à produção ceramista, o aumento do número de mulheres e até mesmo famílias inteiras envolvidas nessa ocupação.

Tão logo a região foi eletrificada e, à medida que as grandes companhias foram comprando as terras e as máquinas foram chegando, a população, então predominantemente rural, começa a se deslocar para as cidades, migrando não mais apenas para as cidades do Sul, mas para as cidades do próprio Vale. Em torno dessas cidades centenárias, com uma organização social, costumes e valores bem definidos, foram crescendo as favelas, o que intensificou a pobreza. (MATTOS, 2001, p. 173).

Como já mencionada, a atuação da CODEVALE na região contribui para o agravamento da imigração da população mais pobre, não abarcada pelas ações de modernização, que expropriam muitos dos seus habitantes. Porém, como um de seus objetivos consiste em “planejar e desenvolver ações que visem incentivar a produção artesanal local e promover a sua comercialização” (MATTOS, 2001, p. 166), algumas famílias de artesãos se beneficiam. Com a prática de comprar grandes lotes de produtos artesanais de várias localidades do Vale do Jequitinhonha⁸⁶, a CODEVALE impacta no desenvolvimento do artesanato de barro em Minas Gerais, na década de 1970. Ainda que sem um projeto emancipatório consistente, exercendo uma espécie de monopólio do comércio dos produtos, a Comissão oferece alguma estabilidade para a atividade dos produtores ceramistas. Essa nova condição de fluxo de mercadorias motiva a diversificação das formas de expressão desse trabalho, ampliando o repertório de objetos de arte, que passam a ter maior demanda que os utensílios domésticos.

A partir do final da década de 1980, os artesãos se organizam em associações, com a finalidade de facilitar articulações com o poder público e com o próprio mercado. Veremos mais adiante, o caso muito especial de Santana do Araçuaí, uma das precursoras desse movimento emancipatório. Desde a intervenção da CODEVALE, que no final dos anos de 1990 já é inexpressiva⁸⁷, pouco avança-se pelo governo do estado de Minas Gerais no suporte ao artesanato. As ações públicas estagnam, restringindo-se, basicamente, à promoção de feiras locais ou dando apoio financeiro para a participação de alguns artesãos em feiras de outras regiões. Enquanto isso, a produção diversifica-se e adapta-se aos novos

⁸⁶ As aquisições eram comercializadas numa loja da CODEVALE em Belo Horizonte (MG).

⁸⁷ Segundo Mattos (2001, p. 182), “em todas estas cidades foram gastos em compras de artesanato (não apenas cerâmica, mas também tecelagem e cestaria), em 1997, a quantia de R\$ 11.645,71, e em 1998, até o mês de agosto, conforme verifiquei, apenas a irrisória quantia de 5.421,00”.

tempos: os bonecos para colocar plantas “suculentas” (**Fig. 3**), produzidos na comunidade de Coqueiro Campo, distrito de Turmalina, são um exemplo dos objetos utilitários contemporâneos. Além disso, muitos artesãos e associações já fazem uso das redes sociais para expor e vender seus trabalhos remotamente.

Figura 3: Bonecos para suculentas. Fonte: Instagram das artesãs de Coqueiro Campo (@artestascoqueirocampo). Disponível em: <https://bit.ly/2Ms39ek>. Acesso em 19 mar. 2019.

Em 2018, o Conselho Estadual do Patrimônio Cultural (CONEP) reconhece o artesanato em barro da região como patrimônio imaterial de Minas Gerais, porém são necessárias ações mais concretas, para além do valor simbólico atribuído. Ainda falta muito para que a profissão de artesão seja sustentável do ponto de vista econômico. Para a grande maioria dos envolvidos, é um desafio viver exclusivamente da renda desse trabalho. Ressalta-se o mérito dos próprios artesãos na luta pelos seus direitos – tarefa árdua e motivo pelo qual toda conquista deve ser celebrada. A partir desse cenário apresentado, vamos conhecer a atuação transformadora da artista ceramista D. Izabel Mendes da Cunha em Santana do Araçuaí, distrito de Ponto dos Volantes, município do Vale do Jequitinhonha.

2.2. D. Izabel e a tradição ceramista

Quando iniciei esta pesquisa em 2016, a mestra ceramista D. Izabel já havia falecido há dois anos. É, principalmente, por meio dos filhos, Maria Madalena Mendes Braga, Amadeu Mendes Braga e Glória Maria Andrade⁸⁸, que tomei conhecimento de sua trajetória até a criação das famosas bonecas. D. Izabel é a precursora do trabalho em cerâmica pelo qual Santana do Araçuaí fica conhecida. Sua história consiste na própria gênese dessa atual tradição local, construída ao longo das últimas seis décadas.

Figura 4: D. Izabel Mendes da Cunha em seu ateliê. Foto: Germana Monte-Mór. Fonte: Blog Arte Popular do Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/2ZPpOnR>. Acesso em: 05 fev. 2020.

Dona Izabel, nascida na fazenda Córrego Novo, na região de Itinga (MG), quando criança, cuidou dos irmãos mais novos, enquanto os maiores acompanhavam o pai no trabalho da roça. Ela relatou em entrevistas que nunca tinha visto uma boneca pessoalmente, nem mesmo as de pano⁸⁹. Brincava com

⁸⁸ A filha mais nova, Rita de Cassia Mendes Damasceno, não trabalha com cerâmica e, também, não mora mais na localidade. D. Izabel ainda teve um quinto filho, Maria das Dores, que faleceu no primeiro mês de vida (informação dada por Glória Mendes).

⁸⁹ Ela contou que onde vivia era muito isolado e as crianças não acompanhavam os adultos, quando esses iam à cidade. Em entrevista, ela comentou: “nesse tempo, ninguém levava menina pra ver as bonecas que tem no comércio, na cidade” (INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO, 2012, p. 111).

espigas de milho, um exercício de imaginação “escrevivido” por Conceição Evaristo em seu romance **Ponciá Vicêncio** (2003)⁹⁰.

Naquela época Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-de-catarro, das canas e do milharal. Divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. Elas eram altas e, quando dava o vento, dançavam. Ponciá corria e brincava entre elas. O tempo corria também. Ela nem via. O vento soprava o milharal, as bonecas dobravam até chão. Ponciá Vicêncio ria. (EVARISTO, 2003, p. 13).

Ainda menina, por volta dos sete ou oito anos de idade, Izabel tem suas primeiras experiências modelando figuras: quando os irmãos dormiam, pegava escondido um pouco do barro que a mãe, paneleira⁹¹, usava para trabalhar, e brincava de fazer bonecos. D. Izabel relata isso em muitas de suas entrevistas. Sua mãe, de ascendência indígena⁹², aprende o artesanato com a avó de Izabel. As brincadeiras com argila não são encorajadas⁹³, pois o material é obtido em um terreno distante, além de exigir muito esforço de preparo para o uso na fabricação das peças.

Dona Izabel se muda em maio de 1948, com o companheiro Gerônimo Ferreira Braga, para Santana do Araçuai, lugar onde virá a desenvolver sua arte. Em 1957, quando fica viúva, o conhecimento da cerâmica e outras técnicas artesanais se faz essencial para o sustento da família. Sobre suas habilidades com o barro, esclarece: “minha mãe nunca me ensinou fazer um prato, ela fazia vasilha, eu aprendi fazer panela porque eu vi ela fazer, e bonequinha eu nunca tinha visto ninguém fazer” (INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO, 2012, p. 111). A dinâmica de observar outro artesão e tentar fazer igual até acertar é o método comum de aprender o artesanato. Nesse período difícil, com quatro filhos para alimentar, conta que “fazia qualquer serviço que aparecesse: além de modelar o barro, carregava água do córrego para lavar as casas (dela e dos outros), tirava tabatinga para barrear as paredes das casas, tirava lenha, trabalhava na roça” (MATTOS, 2001, p. 125) e,

⁹⁰A personagem que dá nome ao título do livro é uma mulher negra, neta de escravizados, que, quando criança, modela em barro um boneco – símbolo do seu destino no mundo de provações que herda dos avós.

⁹¹É o termo mais comum na região para “louceira”. De certa forma, já nos apresenta indícios de que a produção de panelas de barro teria um papel central nesse comércio naqueles tempos, um fato que pode ser facilmente confirmado ao se conversar com os habitantes mais velhos da região.

⁹²Os primeiros moradores da localidade de Córrego Novo são indígenas Borun (ou Krenak), antes denominados indiscriminadamente “botocudos”. Disponível em: <https://www.itinga.mg.gov.br/cidade>. Acesso em: 24 jun. 2021.

⁹³Ver entrevista na página do Museu do Pontal, sem créditos de autoria. Disponível em: <http://bit.ly/museupontal>. Acesso em: 17 abr. 2020.

também, faz e vende peneiras de taquaras⁹⁴. Tabatinga, que consta na fala de D. Izabel, é uma composição argilosa branca, também usada para pintar as cerâmicas. É o branco dos vestidos das renomadas bonecas noivas que ela produz.

Para aumentar a renda do seu trabalho, a ceramista teve a ideia de levar sua mercadoria para vender nas cidades vizinhas ao povoado de Santana do Araçuaí. Para isso, caminhava todas as sextas-feiras 12 quilômetros até a estrada Rio-Bahia, que passa em Ponto dos Volantes, levando consigo a produção semanal de peças em sua cabeça. Chegando lá, pegava uma condução para Itaobim, Padre Paraíso ou Itinga, onde participava das feiras com maior movimento. Seus filhos a acompanharam muitas vezes, ajudando a carregar as peças. Glória conta que precisavam estar às sete horas da manhã na beira da estrada para pegar um transporte até as feiras. Saíam de casa “assim que o galo cantava”⁹⁵.

Figura 5: Mapa da localidade de Ponto dos Volantes (MG), com destaque para a distância a pé até Santana do Araçuaí. Fonte: Google Maps. Disponível em: <https://bit.ly/2PbSTI9>. Acesso em: 24 jun. 2021.

⁹⁴ Peneiras de palha trançada.

⁹⁵ Glória relata um episódio que fica registrado em sua memória, sobre “o dia que o galo cantou na hora errada”. A mãe, exausta, dormiu pesado e, confiando no canto do galo, que sempre tinha feito o ‘trabalho dele’, perde a hora de se levantar. Saem as duas desesperadas, já com o sol dando as caras. Por sorte, ainda em Santana, avistam um carro, coisa rara na localidade, e conseguem carona até a feira de Padre Paraíso. O senhor que as leva (em uma camionete rural, como bem lembra) fica muito impressionado com a cena da mulher carregando um balaio cheio de cerâmica na cabeça, que ele mesmo tem dificuldade para segurar e pôr no carro. Ambas são gratas pela ajuda do homem. Glória comenta que sua mãe, vez ou outra, pedia a Deus que estivesse cuidando dele. Sem ele, elas teriam perdido um dia de feira e faltaria o que comer na semana seguinte. As memórias da infância pobre emocionam Glória, não pela lembrança das dificuldades enfrentadas, que até rendem algumas risadas hoje em dia, mas recordar essa época termina por avivar a falta da mãe, companheira de toda a vida.

Unindo o seu talento para inventividade com a necessidade que tem de uma renda imediata, Dona Izabel, artesã habilidosa, está sempre atenta ao que os clientes procuram. Glória enfatiza que, naquela época, os utensílios artesanais são comuns nas casas da região: pratos, por exemplo, só se vê de barro. A mãe faz também filtros, jarras, moringas, jogos para feijoada, bules, cinzeiros, entre outros. Próximo ao fim do ano, são os presépios que ocupam a sua produção. Chega, até mesmo, a receber duas ou três encomendas de caixas d'água para banheiros. As caixas eram, praticamente, uma modernidade na localidade, que não tinha energia elétrica, nem água encanada. A função delas é para o banho: colocam no alto com a ajuda de tábuas de madeira e encaixam um chuveiro. Glória lembra que as peças foram trabalhosas para fazer e queimar, uma vez que tomam o espaço quase inteiro do forno.

As demandas definem para qual feira elas seguem na próxima semana: aprontam logo os pedidos e tratam de ir para onde existe venda garantida.

Izabel, contudo, perseguia a qualidade de sua louça, que de fato se destacava em meio as demais, e quase sempre conseguia vender, às vezes pouco, às vezes bem. Foi-se esquecendo, então, de pequenos dissabores, de propostas de entregar algum dos meninos para alguém cuidar, o que ela sequer considerava, reagindo com energia às insinuações de que, sozinha, não conseguiria criá-los. (CENTRO NACIONAL DE CULTURA POPULAR, 2002, p. 12).

Nas feiras, D. Izabel encanta pela simpatia e pela qualidade superior de suas peças, bem-acabadas e com um apelo inovador, “se comparado ao repertório cerâmico da região”, como afirma a pesquisadora Lélia Frota⁹⁶ (INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO, 2018, p. 101). São tempos árduos, mas seu talento já não passa despercebido. Em 1971, um encontro fortuito na feira de Itinga muda sua vida: um farmacêutico local, sabendo que haveria uma feira na grande festa de comemoração do centenário de Araçuaí⁹⁷, pergunta se ela não tem interesse em levar as peças para expor no evento. Ele falaria com o prefeito para viabilizar.

Como é de se esperar, D. Izabel se anima com a possibilidade e, na semana seguinte, o homem confirma que conseguiu uma vaga para ela. Na ocasião dessa feira, tem o seu primeiro contato com as pessoas da CODEVALE, que compraram,

⁹⁶ A pesquisadora tem seus primeiros contatos com Dona Izabel já em 1975, ao realizar um trabalho de campo para o IPHAN. Lélia Coelho Frota é ainda a curadora responsável pela primeira exposição individual da artista, ocorrida em 2010 na Galeria Estação, em São Paulo (SP).

⁹⁷ Informação apontada por Glória, que recorda que sua mãe sempre citou o evento do centenário. Araçuaí ganha o título de cidade em 21 de setembro de 1871, promovida por D. Pedro II.

praticamente, tudo o que levou, pagando mais do que ela pediu pelo trabalho. O acordo que fizeram, a partir daquele momento, proporciona a Izabel a garantia de vender sua produção mensal para a CODEVALE, que se responsabiliza por buscar as peças diretamente em Santana do Araçuaí. Chegam a ir duas vezes por mês, contam os filhos. A vida de D. Izabel muda para melhor e, com pouco tempo, sua prosperidade inspirou a adesão de novos aprendizes.

O papel da CODEVALE no crescimento do artesanato em toda a região do Vale do Jequitinhonha é incontestável. Com ela, foi possível gerar, de imediato, um fluxo de renda menos precário para uma classe de trabalhadores com poucas oportunidades. Um fato contado por Glória pode contribuir para uma melhor compreensão desse cenário: quando receberam o primeiro pagamento da CODEVALE, sua mãe pediu que ela pagasse um comerciante local. Deu a ela uma cédula de valor alto (50 cruzeiros), que o dono da venda, como nunca tinha visto, não aceitou. Foi preciso, segundo ela, trocar o dinheiro em uma das cidades maiores das redondezas.

Como já dissemos, apesar da atuação da autarquia mineira ter sérios problemas de gestão de recursos, sua assistência aos artesãos gera mudanças significativas. Durante seu período de maior ação, nas décadas de 1970 e 1980, os artesãos contam com destino certo para os seus produtos e conseguem, com isso, planejar o orçamento familiar.

Além disso, a visibilidade que os trabalhos artesanais adquirem ao serem levados para vender na capital e o fato de o governo ter um projeto para esses profissionais, permitem que outras possibilidades de mercado surjam, promovendo e atualizando a atividade. É possível notar o viés assistencialista da dinâmica de trabalho da CODEVALE, que ofereceu pouco mais que o mínimo para que os profissionais artesãos continuassem trabalhando, tanto que, inúmeras vezes, as visitas foram acompanhadas de doações de alimentos – algo não necessário se oferecessem condições realmente dignas de remuneração. Porém, naquele cenário de baixas expectativas, a ação da CODEVALE se mostra inédita e, até hoje, é lembrada pelos artesãos como um dos melhores momentos de sua profissão.

Outro fato que impacta na trajetória profissional de D. Izabel é a instalação de um *campus* avançado do Projeto Rondon⁹⁸ em Araçuaí, em 1973. Dois anos depois,

⁹⁸ “Uma ação interministerial do Governo Federal realizada em coordenação com os Governos Estadual e Municipal que, em parceria com as Instituições de Ensino Superior, reconhecidas pelo Ministério da Educação, visa a somar esforços com as lideranças comunitárias e com a

organizam uma mostra de trabalhos no Sesc de São Paulo, da qual D. Izabel participa⁹⁹. Na ocasião, conhece um comerciante, “Seu Jacques”¹⁰⁰, um francês dono da galeria *O Bode*¹⁰¹, que se torna um dos seus maiores clientes.

Figura 6: Catálogo antigo (sem data precisa, provavelmente década de 1970) da galeria *O Bode*, conservado por Glória. As duas peças centrais são, da esquerda para a direita, dela e de sua mãe Izabel. Fonte: Acervo pessoal Glória Maria Andrade, 2019.

população, a fim de contribuir com o desenvolvimento local sustentável e na construção e promoção da cidadania”. Fonte: http://bit.ly/proj_rondon. Acesso em 27 jan. 2021.

⁹⁹ Não foi possível encontrar informações precisas sobre essa exposição, mas há uma referência a ela no site da Enciclopédia Itaú. Disponível em: http://bit.ly/itau_izabel. Acesso em: 01 mar. 2019.

¹⁰⁰ Assim é conhecido no local o sócio da galeria *O Bode*, Jacques Bisilliat, que vinha com certa frequência na região, adquirir novos produtos. Juntamente com sua esposa, a fotógrafa Maureen Bisilliat, e o arquiteto Antônio Marcos Silva, fundaram este espaço dedicado a exposição e comercialização da arte dita *popular*. Em 1988, os três contribuíram com o projeto do Pavilhão da Criatividade do Memorial da América Latina, montando seu acervo, a pedido de Darcy Ribeiro. Algumas peças de D. Izabel, bem como de outros ceramistas de Santana do Araguaí, fazem parte da coleção. Ver documentário *Pavilhão da Criatividade/ Memorial 26 anos* (Maureen Bisilliat, 2014). Disponível em: https://bit.ly/memorial_youtube. Acesso em: 24 jun. 2021.

¹⁰¹ Na **Fig.6**, a imagem de uma página de um catálogo antigo (sem data precisa) da galeria *O Bode* conservado por Glória: as duas peças centrais são, da esquerda para a direita, dela e da mãe.

Com a melhora das vendas, sua criatividade ganha asas: tudo o que faz de diferente é bem recebido nos novos mercados das capitais. Sua filha Madalena é muito incisiva ao apontar esse fato como de extrema relevância no desenvolvimento das bonecas. Volta, então, a sonhar com as criações de quando era menina. Porém, ainda existem limitações: as bonecas, certamente, exigem mais tempo, mais trabalho e custariam mais caro do que as peças utilitárias normalmente vendidas por ela. Nesse momento, é o comprador da galeria *O Bode* que a incentiva a fazê-las. O comerciante, que também tem clientes na Europa, prevê que as peças fariam sucesso no mercado exterior.

Figura 7: *Boneca moringa* de D. Izabel. Foto: João Liberato. Fonte: Galeria Estação, São Paulo (SP). Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/artista/obra/51/12>. Acesso em: 20 mai. 2020.

As primeiras bonecas criadas estavam associadas ao repertório utilitário. Eram chamadas de *bonecas moringas* (**Fig. 7**), não possuíam braços e as cabeças eram soltas do corpo, como as tampas das típicas garrafas de barro. O trabalho foi muito bem recebido e a própria CODEVALE comprou, mesmo custando mais caro. Existiam, enfim, espaço e mercado para sua arte fluir. Dona Izabel não faria outra coisa, além das bonecas. A dedicação exclusiva era acompanhada de muita

pesquisa: adaptou a técnica usada para fazer os braços (mesmo processo que era aplicado na modelagem dos bicos dos bules), criou um jeito único de fazer os olhos, produziu uma verdadeira ciência na pintura das peças, além de refinar os detalhes decorativos com acessórios muito elaborados. Glória resumiu essa evolução das bonecas numa analogia muito boa, comparando-as ao processo de desenvolvimento de um girino em um sapo.

Hoje, declarou-nos Izabel neste mês de novembro de 2009, tanto ela faz a cabeça “separada” como “emendada”, dependendo da encomenda. “Porque”, diz ela, “é melhor queimar no forno a figura sem cabeça”, tanto para evitar perdas nesse processo como para permitir o seu acondicionamento para transporte. A escultura também pode ser dividida em duas a partir da cintura separada do resto do corpo, a outra metade queimada com a cabeça já incorporada ao tronco. “Como se da cintura para baixo a gente imaginasse um filtro de água”, acrescenta Izabel. (FROTA *in*. INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO, 2018, p. 103).

Com o sucesso das bonecas e o aumento da demanda, D. Izabel recruta membros da família para, sob sua orientação, ajudar com as encomendas. Glória tem uma recordação especial dessa época, pois seu marido, João Pereira de Andrade, torna-se um dos primeiros ajudantes da mãe.

Tinha por essa época cerca de 20 anos e anteriormente trabalhava com o artesanato em couro. João cria bonecas vestidas com roupas do dia a dia e nus. Durante a sua fase de trabalho junto com a mestra, quando modelava para ela os corpos, fez um com os seios à mostra. No dia seguinte, conta Glória, eles viram que D. Izabel havia raspado os mamilos e colocado uma gola, para vestir o corpo. Toquei nesse assunto com D. Izabel. Ela riu e disse: “é que eu ficava com medo dos outros acharem que a gente era assim”. Depois de ter-se mudado para o seu próprio local de trabalho, João passou a criar uma grande variedade de temas, dentre eles os nus; crianças pobres, mães e crianças, casais de namorados, frades. Segundo João, a parte mais difícil de modelar são as cabeças. (MATTOS, 2001, p. 129).

Não demora muito até que a mente criativa de João trilhe o próprio caminho. Nesse momento, D. Izabel perde o assistente, mas Santana do Araçuaí ganha outro mestre. Nessa época, Glória deixa a produção habitual de utilitários e aprende a fazer as bonecas para ajudar o marido, tornando-se ela, também, uma grande mestra nessa arte.

Depois que João e Glória trabalham juntos, D. Izabel conta com a ajuda dos filhos Madalena e Amadeu: dedica-se, principalmente às cabeças das bonecas, enquanto os filhos modelam os corpos (sob sua orientação meticulosa). Assim, se formam os mestres da família. Em paralelo, D. Izabel também ensinou outros

membros da comunidade local: as primeiras são Placidina Fernandes Nascimento, Delmira Ferreira de Oliveira¹⁰² e Maurina Pereira dos Santos (conhecida como Teca).

Percebendo a disposição e generosidade de D. Izabel para ensinar, a CODEVALE propôs, de forma oficial, alguns cursos para a comunidade. Daí em diante, tanto a artista como os mestres formados por ela participam de inúmeros outros projetos ensinando em Santana do Araçuaí e demais localidades da região¹⁰³. O número de artesãos cresce tanto, que são orientados a montar uma associação, fundada em 1988. No ano seguinte, quando constroem a sede, possuem 26 associados¹⁰⁴. Atualmente, são 19.

Em seus últimos anos de vida, as condições de saúde de D. Izabel impactam o ritmo de sua produção, da qual a renda depende para o seu tratamento. A artista costumava falar da vontade que tinha de voltar a modelar peças utilitárias: não que quisesse parar com as bonecas, mas que gostaria de ter tempo para fazer, também, outras coisas¹⁰⁵. Em memória, sua filha Glória, aos poucos, tem tentado montar um acervo representativo das primeiras cerâmicas que fizeram juntas¹⁰⁶. Sonha em um dia poder inaugurar um museu local em homenagem ao legado de sua mãe.

¹⁰² As duas primeiras são falecidas, mas fazem parte importante da história da cerâmica de Santana do Araçuaí. Placidina é recordada como uma das melhores parteiras da região e, quando se mudou para o povoado, pediu ajuda a D. Izabel para aprender a fazer as bonecas. Delmira Ferreira de Oliveira é lembrada por ter criado peças diferentes: grandes cabeças e sereias. Mattos (2001, p. 131) transcreve uma generosa fala da artista. Quanto a Teca, falaremos mais adiante.

¹⁰³ Turmalina, Araçuaí e Ponto dos Volantes, por exemplo. Essas trocas e trânsitos de conhecimentos realizadas oficialmente por meio de projetos do governo ou organizações não-governamentais configuram em uma importante investigação, da qual não pude dar conta neste trabalho. São muitos os cursos que são ministrados na região, em outros estados e até fora do país. Nesta pesquisa, priorizei o registro do conteúdo dessas aulas, das técnicas desenvolvidas por D. Izabel, bem como das possíveis adaptações somadas por seus aprendizes mestres. Além disso, abordei também o panorama criativo da produção atual e o quadro de novos aprendizes em Santana.

¹⁰⁴ É importante salientar que a concretização do projeto da associação deve seu mérito aos próprios artesãos, que construíram, em regime de mutirão, o espaço físico da sede. Na época, o marido de Glória, João Pereira de Andrade, um dos aprendizes mais prodigiosos de D. Izabel, é agente fundamental nessa conquista, tomando a frente dos trâmites burocráticos, supervisionando o uso dos recursos e, até, juntamente com D. Izabel, doando uma de suas peças para ser revertida em fundos para o projeto.

¹⁰⁵ Por mais que nos últimos anos de vida conseguisse vender uma boneca por até 9 mil reais, sua produção já é bem mais lenta, devido aos problemas de saúde. Boa parte de sua renda é usada nas despesas médicas.

¹⁰⁶ Em uma conversa que tivemos em 07 de abril de 2020, me falou que tinha aprontado, inclusive, algumas cuias ao jeito das que sua avó fazia (**Fig. 8**).

Figuras 8 e 9: Cuia (imagem à esquerda) e jarra com bacia (imagem à direita). Fonte: Acervo pessoal Glória Maria Andrade.

No repertório de bonecas da artista, as noivas têm destaque, sendo as peças mais vendidas e um tema recorrente na produção de D. Izabel e outras ceramistas da região do Vale do Jequitinhonha. Os noivos têm bem pouca representatividade no conjunto da obra da artista, tendo sido feitos, principalmente, por demanda de clientes que queriam adquirir o casal. A figura materna também configura grande fonte de inspiração, rendendo-lhe uma série de bonecas e o notável prêmio da UNESCO, do qual falaremos mais adiante.

Figura 10: Algumas das últimas bonecas produzidas por D. Izabel Mendes da Cunha. Fonte: Acervo pessoal família D. Izabel Mendes da Cunha.

Figura 11: Casal de bonecas produzido por D. Izabel Mendes da Cunha. Fonte: Acervo pessoal família D. Izabel Mendes da Cunha.

Em 2006, na praça central de Santana do Araçuaí, ao lado de uma construção histórica, onde funciona o antigo mercado¹⁰⁷, é erguida, uma estátua (**Fig.12**) em homenagem a Dona Izabel, cidadã ilustre da região e uma das mais reconhecidas artistas do estado de Minas Gerais. A estátua está virada para a entrada principal do distrito, por onde chegavam grande número de apreciadores e compradores¹⁰⁸, interessados não somente na arte local, mas em conhecer a artista.

¹⁰⁷ A cidade é descrita por Mattos (2001, p. 71) como um centro importante para o comércio na região: “Aqui havia lojas, bares, mercearias e uma grande e movimentada feira. Esta feira funcionava no Mercado Municipal e congregava a produção de vários povoados vizinhos. Santana foi um importante entreposto comercial e grande centro de convergência de tropas da região. Era nesta localidade que os comerciantes e feirantes de outros distritos vinham, em tropas, vender os trocar seus produtos. Em 1939, esse lugarejo foi elevado à categoria de Distrito do município de Araçuaí, com o nome de sua padroeira: Santana – daí, Santana do Araçuaí. Em 1943, Santana passou a ser distrito de Itinga, quando esta cidade, também pertencente a Araçuaí, se emancipou e passou a sediar o município.”

¹⁰⁸ Essa movimentação diminui vertiginosamente após o falecimento de Dona Izabel.

Figuras 12 e 13: Estátua de D. Izabel Mendes da Cunha, erguida na praça central de Santana do Araçuaí (imagem à esquerda) e peça da artista premiada pela UNESCO em 2004 (imagem à direita). Fontes: Acervo pessoal família D. Izabel Mendes da Cunha e Blog Arte Popular do Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/2ZPpOnR>. Acesso em: 05 fev. 2020.

A boneca sobre a mesa é uma réplica da que lhe confere o prêmio da UNESCO¹⁰⁹ no ano de 2004 (**Fig.13**). A peça *Boneca em cerâmica*, representando uma mãe amamentando, é feita especialmente para a premiação. Como vemos no panfleto (**Fig.14**), a participação de D. Izabel é intermediada pelo governo de Minas Gerais e o SEBRAE. No texto impresso, é possível refletir sobre algumas das questões estruturais que tratamos até aqui. Quando a postura assistencialista do Estado dá frutos de maior repercussão, como é o caso, a autopromoção das instituições relacionadas se sobressai no discurso que deveria destacar os méritos da artista. Vemos a imagem da bela obra usada para ilustrar a divulgação que destaca, sobretudo, o papel do SEBRAE. A menção à vencedora ocupa um lugar secundário estando, inclusive, escrito com uma letra menor. A idade de D. Izabel, que fazia 80 anos em 2004¹¹⁰, está errada. Há certa relevância em apontar esses detalhes, falhas que dificilmente ocorreriam se não estivéssemos falando de uma artista “popular”¹¹¹.

¹⁰⁹ Prêmio UNESCO de Artesanato para a América Latina e Caribe (2004).

¹¹⁰ Nascida em 3 de agosto de 1924.

¹¹¹ É particularmente incômodo quando, em pesquisas virtuais, a ferramenta do *Google* “corrige” o nome da artista para a grafia errada, com “s” no lugar do “z”. O erro ocorre com maior frequência que o acerto, inclusive, nos catálogos das exposições coletivas que participa na Fundação Cartier (Paris): *Un art populaire* (2001) e *Histoires de voir: Show and tell* (2012), essa última com participação curatorial da pesquisadora Lalada Dalgligh. Apesar da escrita equivocada, ambas as exposições

Figuras 14: Panfleto editado pelo SEBRAE, com a divulgação de prêmio recebido por D. Izabel Mendes da Cunha. Fonte: Acervo pessoal Glória Maria Andrade.

Quanto à eficácia das ações dessas instituições, é bastante questionável. A estratégia propagandista com enfoque em classificar toda a produção desse gênero como mercadorias culturais brasileiras não está dando bons resultados para os artesãos, que permanecem enfrentando sérias dificuldades econômicas. Esse cenário poderia ser diferente, caso existisse um empenho maior em dar oportunidades de crescimento e divulgação para cada artista que, assim como D. Izabel, se destaca. Ao obter reconhecimento e condições de vender a preços melhores, terminam atraindo público interessado e influenciando na dinâmica da cultura e economia local. No caso de Santana do Araçuaí, isso se reflete no cenário atual, drasticamente transformado após o falecimento da grande mestra. Os artesãos da localidade se queixam da queda do comércio de cerâmica, muito aquém do que era nos “tempos de D. Izabel”.

Desde então, no que diz respeito a novos aprendizes, o cenário é pouco promissor, dado a falta de expectativas. Não é, como cheguei a imaginar, o caso de não existir nenhum interesse por parte dos mais jovens, já influenciados por outras estéticas contemporâneas e distrações do mundo tecnológico. Minha percepção ao

questionam os limites entre o que é chamado de “arte popular” e “arte contemporânea”. A primeira delas, conta com obras do artista japonês Takashi Murakami, um dos maiores expoentes da arte contemporânea. Disponível em: <https://www.fondationcartier.com>. Acesso em 27 jan. 2021.

realizar a pesquisa de campo¹¹² é outra: o problema está mais relacionado à falta de motivação ao aprendizado, uma vez que o trabalho já não oferece garantias no presente e aponta um futuro incerto. Mesmo os familiares de D. Izabel, que são os mais procurados e valorizados por colecionadores e pelo próprio Governo de Minas Gerais, sentem a atual conjuntura em suas vendas. A maior parte da produção dos filhos é direcionada para peças sob encomenda, cada vez menos frequentes.

Apesar dos problemas, os ceramistas locais permanecem desenvolvendo peças de alta qualidade e mostrando sinais de resistência. No próximo capítulo, vamos abordar a trajetória de alguns desses artesãos-artistas e apresentar os registros dos processos de produção das bonecas de Santana do Araçuaí, herança de D. Izabel – ou, ainda, como seu filho Amadeu prefere dizer, “o diploma” deixado por ela para a comunidade.

2.3. D. Izabel: uma artista contemporânea

A produção ceramista de D. Izabel Mendes da Cunha reflete um espaço da criação artística contemporânea, deixando a intuição e sensibilidade guiar a pesquisa e conferindo um estilo próprio a suas figuras femininas. Suas bonecas se impõem pela vivacidade impressa no olhar e pelo tamanho, por volta de 1 metro de altura. São feitas a partir de técnicas tradicionais da cerâmica indígena e algumas inovações desenvolvidas pela artista. Seu trabalho se propaga como uma verdadeira escola na região do Vale do Jequitinhonha (MG), influenciando, até hoje, a produção de outros artistas locais.

Arthur C. Danto (2006) apresenta um debate sobre o fim da história da arte e o advento das expressões artísticas contemporâneas¹¹³, uma discussão que trata da pluralidade de narrativas possíveis na atualidade, sendo essa uma das características que embasa sua tese. A defesa mostra que, antes do declarado “fim”, os artistas se filiam a uma *narrativa mestra* – dinâmica que envolve a abordagem estética.

O período pós-histórico é marcado por uma separação de caminhos entre a filosofia e a arte, o que significa que a crítica de arte no período pós-histórico tem de ser como a própria arte, tão pluralista quanto pós-histórica (...). Não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte. E este é o presente e, eu diria, o momento final na narrativa mestra. (DANTO, 2006, p. 52).

¹¹² Em meu contato com os mais jovens, a partir da proposta de sessões de desenho de observação, muitos dos participantes acharam que seriam dadas aulas de cerâmica (**Anexo 3**).

¹¹³ Ver Capítulo 3 (DANTO, 2006).

De certa forma, a produção de D. Izabel, além de compor esse cenário contemporâneo de narrativas plurais, está conectada a um propósito filosófico. A influência estética exercida pela artista em Santana do Araçuaí desenha outra realidade possível, tornando a localidade reconhecida por sua arte em cerâmica, para além dos problemas socioambientais e econômicos noticiados a respeito da região. Seu processo de criação, associado ao compartilhamento de conhecimentos, incluindo, nesse ponto, a organização de uma comunidade de artistas ceramistas, funciona como uma estratégia de fortalecimento de uma visão de mundo. Nesses termos, D. Izabel parece se aproximar daquilo que Joseph Beuys chama de *escultura social*, um pensamento projetado para uma prática transformadora sobre a *matéria viva*:

Nessa hora, chegamos a um desenvolvimento da arte muito mais espiritual do que toda a evolução anterior. Trabalharíamos, então, com um material realmente vivo. (...) Aí, todos serão capazes de criar formas numa matéria viva, isto é, de realmente criar algo vivo. (...) Para chegar até lá, é preciso primeiro reaver a substância geral, aberta, viva, fluida, cuja característica maior é o fato de possuir calor. Não se trata, claro, de calor físico, como o calor do fogão, mas de um calor social. É provável que ele seja exatamente igual a substância real do amor. Ela tem um caráter sagrado. Mas é uma substância (...) real. Portanto, é uma forma superior de calor evoluído. (...) O calor interpessoal precisa ser gerado. Isso é amor. É o que está contido neste conceito misterioso de Cristo. (BEUYS *apud* HARLAN, 2010, p. 40).

Da fala de Beuys, poderíamos destacar, ainda, sua referência ao *calor*. De certa forma, o trabalho de D. Izabel configura um diálogo de *calores*: do físico ao social. É como se o cozinhar e “dar vida” às suas bonecas estivesse refletido na prática de ensinar. Suas peças representam formas idealizadas de uma realidade que ela consegue modelar e se aproximar quando seus conhecimentos promovem o bem-estar de outros ao seu redor. Esse entendimento da arte como uma experiência potencializada em trabalhos colaborativos, como um projeto social, transcendendo os objetos, é algo relativamente novo no campo. Mais do que fazer parte de um movimento de *virada social*¹¹⁴, D. Izabel se destaca por desenvolver, em conjunto, uma produção estética única, obtendo reconhecimento por isso. Confrontando uma lógica capitalista comum, ensinando tudo o que sabe (sem, necessariamente, ser paga por isso), a artista obtém valor no mercado legitimado da arte.

A história do artesanato não é uma sucessão de invenções nem de obras únicas (ou, supostamente únicas). Na realidade o artesanato não tem história, se concebermos a história como uma sucessão ininterrupta de mudanças.

¹¹⁴ Ver (BISHOP, 2008).

Entre o seu passado e o seu presente não há ruptura e nem continuidade. O artista moderno lança-se a conquista da eternidade e o *designer* a do futuro; o artesão se deixa conquistar pelo tempo. Tradicional, mas não histórico, preso ao passado, mas livre de datas, o objeto artesanal nos ensina a desconfiar das miragens da história e das ilusões do futuro. O artesão não busca vencer o tempo, mas juntar-se ao seu fluxo. Por meio de repetições que são imperceptíveis, mas variações reais, suas obras persistem. Assim, sobrevivem ao objeto *up to date*. (PAZ in. MATTOS, 2001, p. 183).

É interessante como a exposição de Octávio Paz a respeito do artesão e do artesanato parece convergir em termos conceituais com o estado pós-histórico da arte proposto por Danto (2006, p. 50): “e os artistas estão livres do preconceito histórico, confrontando algumas formas historicamente favorecidas – a abstração na mais desenvolvida filosofia da arte – com formas pertencentes a um passado (...)”. A atividade artesanal na América Latina está associada, principalmente, às culturas dos povos indígenas e pretos escravizados. Durante o processo histórico de colonização, a cultura do dominador estabelece-se como hegemônica e os demais são compelidos a se integrarem. Ocorre, ao longo dos séculos, um processo contínuo de adaptação desses conhecimentos manuais, se afastando, muitas vezes, de suas interações originais, ligadas à dinâmica cotidiana e ritualística dos diversos povos subalternizados.

Mesmo depois de “emigrar” das comunidades indígenas carregam, na mistura de materiais tradicionais e modernos (cerâmica e plástico, lã e acrílico), de representações camponesas e urbanas, indígenas e ocidentais e dos seus usos (práticos e decorativos), o conflito e a coexistência entre sistemas sociais e simbólicos. (CANCLINI, 1982, p. 91).

As transformações na sociedade submetem a produção artesanal à lógica de um mercado precarizado. Os rearranjos sociais que acompanham o desenvolvimento capitalista viabilizam o surgimento de artesãos-artistas autodidatas, que adequam os conhecimentos herdados à criação de obras contemporâneas. As bonecas de D. Izabel são um exemplo: as técnicas da cerâmica indígena apreendidas no convívio com sua mãe, D. Vitalina, são aplicadas na criação de peças originais que incorporam referências da moda (das roupas aos acessórios), além dos penteados e maquiagem (as figuras recebem até um pouco de pó de barro vermelho nas bochechas depois de prontas, para dar um aspecto corado). Notemos como é possível fazer conexões visuais com os modelos da estilista Zuzu Angel (**Figs. 15 e 16**). Ambas as criadoras buscam referências na mulher brasileira, seu gosto por estampas e tecidos leves, bem como a riqueza expressada em rendas e

bordados manuais – um luxo também acessível às classes baixas, detentoras desses conhecimentos artesanais em nosso país.

Figuras 15 e 16: Roupas da estilista Zuzu Angel inspiradas em Maria Bonita. Fonte: Instituto Zuzu Angel. Disponível em: <http://www.zuzuangel.com.br>. Acesso em: 21 jun. 2020.

Figuras 17 e 18: Bonecas de D. Izabel. Foto: João Liberato. Fonte: Galeria Estação, São Paulo (SP). Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/artista/obra/51/12>. Acesso em: 20 mai.2020.

Em **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade** (1990)¹¹⁵, Canclini aponta a necessidade de observar a produção artesanal em seu contexto de convergências e cruzamentos entre as culturas entendidas como

¹¹⁵ Ano da publicação original.

populares e cultas. Para o autor, esse é o caminho para evoluir com o debate que se esgota em comparações entre o que há de puro na arte e no artesanato:

Assim como a análise das artes cultas requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta do campo e dos objetos, o exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas autossuficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos. (CANCLINI, 2015, p. 245).

Nesse sentido, a história de D. Izabel apresenta um modelo que contribui com essa questão. A artista nunca se identificou como pertencente a nenhum povo indígena, embora compreendesse que seus conhecimentos das técnicas da cerâmica tinham essa raiz, associada a sua mãe e à avó. Sua motivação expressiva, no entanto, relaciona-se diretamente com lembranças da infância pobre e o desejo de criar figuras femininas em cerâmica para serem admiradas como bonecas. Na atuação profissional, adequou seus anseios criativos aos espaços receptivos a esses trabalhos aos quais teve acesso no contexto rural e periférico: em mercados de artesanatos.

Não reconhecer D. Izabel como uma artista contemporânea se configura como uma abstração da realidade. É um preconceito relacionado à suposição de sua raça, sua origem geográfica e sua classe social. Além disso, cabe melhor a definição de autodidata no lugar de *popular*, visto que essa segunda categoria está carregada de um sentido pejorativo que invoca todos os preconceitos citados anteriormente.

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não tem patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem dos saberes e estilos. (CANCLINI, 2015, p. 205).

Martín-Barbero (2014), em diálogo com Milton Santos (2004), propõe uma discussão a respeito das *possibilidades* engendradas nas novas relações socioculturais, para além das *perversidades* com as culturas subalternizadas. Ambos reconhecem as consequências negativas da globalização, mas criticam o discurso de viés determinista, comumente associado ao advento tecnológico. Nesse sentido, defendem como as novas interações atribuídas a esse contexto podem ativar potencialidades criativas e proporcionar oportunidades de disputa de narrativas.

Mas a globalização também representa um conjunto extraordinário de possibilidades, mudanças possíveis agora e que se apoiam em fatos

radicalmente novos, destacando-se dois deles: um, a enorme e densa mistura de povos, raças, culturas e gostos que acontece hoje – embora com grandes diferenças e assimetrias – em todos os continentes, uma mistura somente possível na medida em que outras cosmovisões emergem com grande força, pondo em crise a hegemonia do racionalismo ocidental; o outro, as novas tecnologias que vêm sendo progressivamente apropriadas por grupos dos setores subalternos, permitindo-lhes uma verdadeira revanche sociocultural, isto é, a construção de uma contra hegemonia pelo mundo. (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 18).

É esse sistema de relações que, também, torna possível que uma mulher do perfil sociocultural e econômico de D. Izabel possa despontar como uma das grandes artistas ceramistas brasileiras. Esse é um fenômeno social completamente novo na história da arte desse país: nas “brechas” do capitalismo há a infiltração, mesmo que de forma subjugada, de produções artísticas periféricas em espaços legitimados da arte, como galerias e museus. Esse movimento impulsiona, inclusive, o próprio pensamento crítico, visto que esses trabalhos confrontam diretamente as narrativas hegemônicas.

Assim, se a revolução tecnológica das comunicações agrava o fosso das desigualdades entre setores sociais, entre culturas e países, ela também mobiliza a *imaginação social* das coletividades, *potencializando* suas capacidades de sobrevivência e de associação, de protesto e de participação democrática, de defesa de seus direitos sociopolíticos e culturais e de ativação de sua criatividade expressiva. (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 19).

D. Izabel desenvolve uma arte intuitiva, mas também muito embasada em pesquisas. A artista apodera-se de conhecimentos que chegam até ela por meio de sua mãe e os ressignifica em peças jamais vistas anteriormente. Chama-as de “bonecas”, em decorrência de sua inspiração remeter aos tempos de criança, quando usa o barro para brincar. Onde espigas de milho viram brinquedos, a imaginação de Izabel segue ainda mais longe, criando um mundo novo a partir do encontro de suas mãos com o barro. Desse material, tratado como precioso por sua mãe, ela retira figuras que enriquecem sua existência.

Para o filósofo Merleau-Ponty (2013, p. 17), a arte – e em especial a pintura – é inocentemente embebida do lençol de sentido bruto do mundo. Em termos semelhantes, o autor define em 1945 que o esforço maior da fenomenologia está em “reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 01). Se caminharmos nessa direção, podemos inferir que o autor atribui ao artista a capacidade de abrir janelas para o mundo sensível: somos todos seres entre as coisas, somos nós mesmos coisas entre as coisas e só assim nos fazemos existir.

Em entrevista para a pesquisadora Sumaya Moraes (2007), D. Izabel conta do orgulho de quando descobre, ainda menina, ser capaz de modelar em barro figuras parecidas com gente, de sua própria imaginação. O uso do barro para brincar é considerado um desperdício e, além disso, D. Vitalina, sua mãe, reluta em colocar no forno, por medo da peça estourar e danificar a produção dela. Em um ambiente tão pouco receptivo aos impulsos criativos da menina, igualmente impedidos pelas responsabilidades que surgem na vida adulta, D. Izabel precisa esperar o momento mais apropriado para dar forma às suas criações mais célebres. Já com mais de 40 anos de idade, surgem as primeiras bonecas que a tornam a ceramista mais conhecida da região do Vale do Jequitinhonha e do próprio estado de Minas Gerais.

Figura 19: Destaque para detalhes nas bonecas de D. Izabel. Fonte: Acervo pessoal família D. Izabel Mendes da Cunha.

Há uma interessante contradição no fato de suas peças trazerem inovações de partes móveis, encaixadas ou presas com linha, que acentuam de tal forma a delicadeza do conjunto, inibindo uma interação manual. Instigam, porém, a contemplação, não só pela beleza que emanam, mas pela curiosidade dos que observam e tentam entender como são construídas essas obras.

A pintura é um dos recursos aplicados por D. Izabel para atrair o olhar do receptor. Quando imprime as estampas nos vestidos, a artista faz traços rápidos e

precisos, que identificamos imediatamente como flores e folhagens, uma estética que remete a pintura oriental tradicional ou a um certo impressionismo. As tintas usadas são resultado de suas próprias investigações. Em seu testemunho a artista conta que observou, na beira dos córregos, com terrenos argilosos e por onde passam animais, que o barro que respingava nas pedras dava a aparência de pinturas. Assim, inicia as pesquisas que possibilitam a inovação de colorir as peças com soluções obtidas do próprio barro¹¹⁶.

Só quem não conhece a trajetória de D. Izabel, não faz ideia do quão distantes de sua própria realidade estão as personagens que ela constrói: as noivas ricamente ornamentadas, a postura tranquila da mãe ao amamentar e segurar o filho nos braços, a vaidade e a elegância dos seus trajes são versões idealizadas de uma história que D. Izabel não tem a oportunidade de vivenciar plenamente¹¹⁷. Os olhos de suas bonecas, no entanto, podem ser interpretados como verdadeiros autorretratos da artista: doces, vivos e contemplativos, como que gratos pela paisagem que observam. Os desafios enfrentados pelo caminho não corrompem seu olhar poético para a maternidade e o matrimônio, momentos da vida de uma mulher que a artista faz reverência e põe, em função disso, todas as suas habilidades.

¹¹⁶ A história é relatada por Ana Ribeiro e Anita Justino, algumas de suas mais antigas aprendizes. As técnicas usadas para obter as tintas serão apresentadas no capítulo 3.

¹¹⁷ Sua filha Glória me contou, emocionada, sobre o dia em que calçou o primeiro par de sapatos, já usados: na ocasião, carregou consigo um paninho com o qual limpou, a todo momento, os preciosos acessórios.

Capítulo 3

**De aprendizes a
mestres: o *diploma*
compartilhado**

Amadeu Mendes Braga costuma se referir aos conhecimentos que sua mãe compartilhou com a comunidade de ceramistas locais como “o diploma deixado por ela”. Neste capítulo, conheceremos um pouco da produção atual dos familiares e demais aprendizes de D. Izabel. Por meio deles, registramos as técnicas ensinadas e aperfeiçoadas ao longo dos anos pela mestra. Dei-me a tarefa, um tanto exaustiva, de não tratar desses temas de forma separada, tentando tecer uma narrativa orgânica e contemplando particularidades e fatos que considero importantes. De outra forma, os registros técnicos remeteriam à apropriação desvinculada do seu propósito, que é o de salientar outra e, talvez, a mais essencial tradição local, a de ensinar o que aprenderam com D. Izabel. No geral, os conhecimentos da cerâmica foram sendo passados tanto pela mestra, quanto em trocas entre os aprendizes e familiares. Nesse sentido, se tivéssemos de pensar em algo que ilustrasse esse caminho dos saberes, estaríamos mais propensos a uma constelação, do que a uma árvore com seus galhos. Esse exercício de imaginação, deixarei a cargo do leitor.

Figura 20: Colagem com retratos dos artesãos entrevistados em Santana do Araçuaí. Da esquerda para direita e de cima para baixo: Maria Madalena Mendes Braga, Amadeu Mendes Braga, Mercinda Severa Braga, Glória Maria Andrade, Ana Ribeiro, Alice Ribeiro, Augusto Ribeiro, Andréia Andrade, Maria do Carmo Rocha dos Santos (Carminha), Anita Justino da Silva (Santa), Maurina Pereira dos Santos (Teca) e Aneli Brandão. Fonte: Acervo pessoal família D. Izabel Mendes da Cunha. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2020.

Passei, aproximadamente, 40 dias em Santana do Araçuaí, divididos em duas visitas: a primeira em fevereiro de 2018 e a segunda em janeiro de 2019. Fui em busca de conhecer e aprender com os artesãos do distrito, especializados em cerâmica decorativa. Na ocasião, já tinha o conhecimento da atuação de D. Izabel como a mestra de todos eles, criadora das primeiras bonecas de barro, ícones do artesanato do Vale do Jequitinhonha. Meu intuito inicial era o de imergir no processo criativo local e tentar aprender o quanto fosse possível, para pensar, junto à comunidade, como viabilizar esse tipo de vivência para outros aprendizes de cerâmica como eu.

Ao aproximar-me da comunidade, perguntei se poderia aprender e registrar os processos de produção das afamadas bonecas. Em contrapartida, propus ministrar aulas de desenho, que tiveram uma grande procura por parte dos mais jovens. Essa etapa do trabalho está documentada no **Anexo 3** desta tese. O pedido não sofreu

nenhuma objeção dos artesãos, habituados a receberem visitas de pesquisadores, jornalistas, documentaristas e curiosos em geral. Encaram isso como uma boa forma de reforçar o valor dos conhecimentos deixados por D. Izabel.

Foi especialmente difícil pensar em uma forma de retratar os artistas e os ensinamentos colhidos em campo: ao mesmo tempo em que não é possível generalizar as produções, não parece coerente separá-los individualmente, dado que, por mais que tenham suas particularidades, estamos tratando de um meio muito envolvido pela produção coletiva, compartilhada constantemente entre eles. Como foi apresentado, os conhecimentos da cerâmica foram se espalhando de forma orgânica em Santana do Araçuaí, a partir das melhorias nas condições de trabalho de D. Izabel e das consequentes experimentações bem-sucedidas da artista. A maneira como o artesanato é vivenciado no núcleo familiar é uma potência característica desse fazer, criando verdadeiras parcerias de produção e transmissão de saberes. Sendo assim, irei usar esse critério e agrupá-los por graus de parentesco, facilitando relacionar alguns diálogos importantes no decorrer do texto. Por fim, também, apresentarei duas ceramistas muito atuantes na localidade, que não produzem bonecas atualmente, mas que contribuem muito para o fortalecimento da associação local. No total, pude contar com a generosidade de 12 mestres artesãos-artistas.

3.1. Ferramentas

O material ilustrativo e descritivo das técnicas expostas neste capítulo não pretendem configurar um manual que permita, numa sequência de passo a passo, fazer igual. A observação presencial é algo essencial no aprendizado de técnicas artesanais, além da experimentação, tentativa e erro. As ferramentas principais na construção de uma peça continuam sendo as mãos dos artesãos. Esses desenvolvem suas habilidades de maneiras e em tempos próprios. Há uma série de variantes que podem ocorrer durante o processo de desenvolvimento e que influenciam no modo de lidar com o material e nos resultados. Nosso objetivo aqui é, portanto, compreender um pouco da complexidade desse trabalho, apontando também para as particularidades que surgem na relação entre a expressão individual e o conhecimento compartilhado. Opta-se por utilizar os termos técnicos empregados na localidade estudada. Nesse sentido, temos um pequeno glossário.

Tabela 2: Glossário de termos empregados na produção ceramista na comunidade estudada por esta pesquisa

GLOSSÁRIO	
Termo	Significado
Alisar	Tornar a peça lisa, restaurando possíveis imperfeições e rachaduras. Processo de acabamento usando um pano úmido. Feito na peça em estado mais seco, antes de aplicar a pintura.
Canjica	Nome dado às partículas mais grossas do barro triturado, que ficam retidos na peneira no processo de preparo da argila.
Crivos	Furos na parte inferior dos fornos de cerâmica, por onde passam as chamas do fogo.
Dar brilho	Processo feito após a peça queimada, com um pano macio e seco. Uma espécie de polimento dado à peça.
Empretar	Tornar a peça preta, por meio de um segundo processo de queima, mais rápido, no qual é envolvida em papel jornal e guardada em uma lata de alumínio tampada. No forno, a lata é banhada em chamas altas por até duas horas. O resultado é um preto homogêneo, cobrindo toda a extensão da peça.
Ocar	Tornar a peça oca, para deixá-la mais leve e para que queime de maneira mais homogênea.
Olei	Nome dado às tintas feitas com o barro e usadas para colorir as peças.
Picumã	Fuligem acumulada nas paredes dos fornos à lenha.
Subir	Refere-se à técnica de ir colocando novas emendas de barro até que a peça esteja no tamanho desejado. Nessa dinâmica, a parte inferior precisa sempre estar mais rígida (menos úmida), para não desfazer ou deformar quando a nova for acrescentada.
Tabatinga	Palavra de derivação indígena, usada para denominar tanto o barro branco quanto a tinta produzida a partir dele.
Taquara	Nome popular dado às peneiras feitas desse material, uma palha fina e muito maleável.
Toá	Composto argiloso vermelho, rico em óxidos de ferro usado na pintura das cerâmicas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para entender melhor os processos que envolvem a elaboração dos objetos em cerâmica, é importante detalhar, ainda que brevemente, as ferramentas que auxiliam os artistas a modelar e esculpir as peças. São elas:

Tabela 3: Glossário de ferramentas usadas na produção ceramista na comunidade estudada por esta pesquisa

FERRAMENTAS
Coiteba, instrumento usado para dar acabamento dentro das peças, feito a partir do fruto da cabaça , planta muito comum na região.
Facas de mesa bem afiadas, usadas para cortar, raspar e até desenhar sobre o barro.
Pedaços de madeira, usados para perfurar e rolar, criando tubos de barro, processo inicial de todas as partes ocas, com exceção do tronco das bonecas médias e grandes.
Pedaços diversos de tecido, para alisar e dar acabamento.

Sabugos de milho, que são passados no fogo para que fiquem mais secos e ásperos. Eles são utilizados para juntar emendas de barro. Sua superfície rugosa auxilia na misturar das camadas, afinar e subir (acrescentar tiras de barro) as peças.

Série de carimbos feitos de cerâmica, além de agulhas, palitos, tampas avulsas e pentes, tudo que possa servir para desenhar ou criar texturas nos cabelos, vestidos e acessórios das bonecas.

Táboas de madeira, usadas como suporte. Elas facilitam a movimentação da peça enquanto está sendo modelada.

Vasilhas com água e pincéis.

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.2. Familiares de D. Izabel: filhos, nora e neta

Dos familiares de D. Izabel, permanecem na atividade da cerâmica os três filhos mais velhos (Madalena, Amadeu e Glória), a nora Mercinda (esposa de Amadeu) e a neta Andréia (filha de Glória e João Andrade). Desses, somente Andréia possui uma produção mensal constante, em torno de quatro peças. Os demais trabalham em um ritmo próprio, não exatamente condicionado pela idade ou por uma situação financeira tranquila: a exemplo de D. Izabel, continuam muito ativos e a arte compõe, ainda, uma importante fonte de renda para todos. Porém, como já mencionado, a demanda por suas peças não é a mesma do passado. Se produzissem mais, provavelmente não teriam para onde escoar.

3.2.1. Maria Madalena Mendes Braga (filha), Amadeu Mendes Braga (filho) e Mercinda Severa Braga (nora)

Amadeu e Madalena estão habituados a receberem entrevistadores em busca de saber mais sobre a cerâmica local. Minha visita aos seus ateliês, em 2019, foi extremamente didática. Espontaneamente, fizeram demonstrações relativas aos métodos de produção das bonecas, a começar pelo preparo da matéria-prima (**Figs. 21 e 22**). Além da produção própria, ambos auxiliaram D. Izabel por muitos anos na construção dos corpos das bonecas: Amadeu, principalmente, levantando a estrutura-base e Madalena criando os vestidos por cima¹¹⁸. Enquanto isso, D. Izabel se dedicava à modelagem das cabeças.

Figuras 21 e 22: Sequência com a pilagem do barro. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

¹¹⁸ Ilustraremos melhor este processo no decorrer do capítulo.

Amadeu também ajudava D. Izabel na preparação da argila: ela pedia para que ele peneirasse um barro especialmente para o rosto delicado das bonecas, com o dobro de cuidado no refinamento. Ele, que, atualmente, também se ocupa da criação de porcos, teve a ideia, no começo dos anos 2000, de experimentar a máquina usada para triturar a ração dos animais, para processar o barro. O método **(Figs. 23 e 24)** deu certo, fazendo ganhar horas de trabalho e aumentando a qualidade. Antes dessa inovação, era necessário pilar manualmente as pedras de argila **(Figs. 21 e 22)**. Hoje em dia, nenhum artesão local faz mais do jeito antigo e quase todos possuem uma máquina própria. Sendo assim, antes de seguirmos com a apresentação dos ceramistas, vamos dar mais detalhes sobre o preparo da matéria-prima. Para isso, contaremos com algumas imagens da artesã Alice Ribeiro e seu marido Gilberto que estavam, no período da minha segunda visita à Santana do Araçuaí, repondo o estoque do material.

Figuras 23 e 24: Gilberto triturando o barro. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

A cerâmica desenvolvida na região do Vale do Jequitinhonha, apesar de ter particularidades presentes em cada localidade e na expressão individual dos diferentes artesãos, possui uma estética comum associada às técnicas artesanais e aos materiais extraídos da própria natureza. Em geral, a manufatura dos objetos começa no preparo da própria argila, que é encontrada em abundância em Santana do Araçuaí. O olhar experiente dos artesãos permite encontrar blocos de barro com maior grau de pureza, otimizando o rendimento do processo de refinamento para ser

modelado: o solo argiloso em estado sólido é quebrado e triturado para, então, ser peneirado e retiradas as impurezas (partículas de areia, principalmente).

O pó resultante dessa operação é então misturado com água e amassado manualmente para eliminar possíveis bolhas de ar em seu interior. Essa etapa requer paciência, já que pode durar muitas horas, e força para sovar o barro. Por esse motivo, quando possível, é comum engajar toda a família nessas tarefas ou, até mesmo, pagar a terceiros para realizar algum dos procedimentos¹¹⁹. É habitual se preparar grandes quantidades de barro de uma só vez, que são enrolados em sacos plásticos e guardados em tambores, para se manterem úmidos.

Figuras 25 e 26: À esquerda, imagem do barro peneirado; à direita, Alice preparando a canjica.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

As partículas mais grossas, que não foram bem trituradas, são chamadas de *canjica*, e podem ser diluídas na água (**Fig. 26**) usada para misturar o pó refinado (**Fig. 27**). Nesse caso, é preciso decantar a solução barrenta e, ainda assim, passá-la em uma peneira. Esse processo ajuda a aproveitar o máximo possível do barro que foi processado, mas sem prejudicar a qualidade final.

¹¹⁹ Nesse caso, o mais comum é pagar algum prestador de serviços gerais para extrair pedras de argila nos terrenos próximos.

Figura 27: Alice jogando a água da canjica no pó peneirado, enquanto Gilberto amassa o barro.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Amadeu e sua companheira Mercinda (**Fig. 28**) são parceiros de ateliê desde sempre. Fazem todos os tipos de peças. Porém, quando se trata das bonecas, ele segue cuidando de *subir* a base do corpo, e a esposa dedica-se ao rosto e à decoração das peças.

Figura 28: Mercinda e Amadeu no ateliê. No canto direito, uma boneca de D. Izabel Mendes da Cunha. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Na ocasião de nosso encontro em sua oficina, o casal estava restaurando os braços de duas de suas antigas bonecas, a pedido dos clientes: o pedaço quebrado

é refeito e depois colado com uma mistura elaborada a partir de pó de cerâmica (barro já queimado) e cola branca. Forma-se, com isso, uma pasta que, ao secar, fica muito resistente. Os próximos passos são lixar e pintar. Essa é uma técnica desenvolvida por D. Izabel e conhecida por todos os artesãos locais. No caso específico, Amadeu e Mercinda também tiveram que adaptar mangas que não existiam no vestido original, para disfarçar o local da emenda (**Figs. 29 e 30**).

Figuras 29 e 30: Sequência com o artesão Amadeu demonstrando o restauro das peças. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Amadeu e Mercinda mantêm uma estante de livros e fotografias (**Fig. 31**), com todo o material que conseguem coletar a respeito de D. Izabel e da cerâmica de Santana do Araçuaí. Foi lá que encontrei o livreto de um projeto¹²⁰ realizado em 2002, no qual foram promovidos alguns cursos de aperfeiçoamento de bonecas e galinhas de cerâmica, ministrados pelas artesãs mais experientes. Na ocasião, foi Mercinda quem orientou a oficina de galinhas. Credita-se a ela a invenção das miniaturas¹²¹ dessas peças (**Fig. 32**), que fazem, até hoje, muito sucesso nas feiras da região. No repertório mais antigo das tradicionais galinhas, elas eram feitas exclusivamente em tamanho próximo ao real, usadas para guardar ovos ou para servir como manteigueira (as com bandeja em baixo).

¹²⁰ O projeto é articulado pelo Programa Artesanato Solidário, dirigido por Ruth Cardoso. Na época, além dos cursos, conseguiram realizar melhorias na associação e ateliês de alguns dos artesãos. Por fim, realizam uma exposição na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Museu de Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro. Fiz um registro fotográfico do livreto, para futuras consultas (**Anexo 4**).

¹²¹ Também por volta do início dos anos 2000.

Figuras 31 e 32: À esquerda, estante com livros e fotografias no ateliê de Amadeu e Mercinda; à direita, Mercinda segura sua criação, uma miniatura de galinha em cerâmica. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Figura 33: Madalena em seu ateliê, que também já pertenceu à D. Izabel Mendes da Cunha. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Meu encontro com Madalena também foi muito especial: ela vive na casa onde sempre morou com sua mãe. Ambas foram colegas de ateliê por toda a vida. Depois do falecimento de D. Izabel, as lembranças desses tempos fizeram com que a artista interrompesse, momentaneamente, sua produção de bonecas. Quando a visitei em 2019, no entanto, ela estava retomando o ritmo de criação, tendo

aprontado alguns corpos, ainda sem pintura (**Fig. 33**). Em abril de 2020, relatou que estava se preparando para queimar uma série já finalizada.

Figura 34: Peças de Madalena à venda na Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Madalena possui ainda uma produção de objetos utilitários muito refinada. São, na maioria, bules e moringas. A fotografei enquanto ela trabalhava em um filtro de barro muito grande (**Fig. 35**), ornamentado com as flores em alto relevo – característica da sua estética.

Figuras 35 e 36: Madalena pintando filtro de barro (à esquerda) e uma de suas bonecas (à direita). Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Atendendo a um pedido meu, Madalena fez a demonstração de uma técnica inventada por sua mãe para fazer estampas nos vestidos das bonecas. O método, muito usado na cerâmica local, consiste em dobrar um pedaço de tecido, de maneira a criar uma espécie de carimbo na forma de uma rosa estilizada, que depois é mergulhado na *tinta de barro*¹²² e aplicado na peça.

Figuras 37 e 38: Sequência com Madalena demonstrando um método de pintura das bonecas.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

3.2.2. Glória Maria Andrade (filha), João Pereira de Andrade (genro) e Andréia Andrade (neta)

Glória¹²³ começou a trabalhar com cerâmica ainda pequena. Durante muitos anos, assim como a mãe, construiu peças utilitárias. Só depois de casada é que as bonecas integram seu repertório. Conta que D. Izabel dizia: “filha minha não casa para ir para longe”. Seu marido, João, sem muitas oportunidades de emprego na região, perguntou se a futura sogra não poderia ensiná-lo a trabalhar com cerâmica. Em 1970, não era comum o trabalho de homens nessa atividade, mas o desejo de casar e constituir família com Glória foi mais forte. O resto dessa história, nós já contamos: João foi tão bem-sucedido que ele mesmo ensinou a esposa. Ambos trabalharam juntos por mais de três décadas. Um acidente em sua moto impossibilitou João de continuar trabalhando com o que amava, mas Glória segue produzindo sozinha, dividindo-se entre a cerâmica e os cuidados com o marido. Foi sua ideia criar a boneca artesã, uma metalinguagem da arte local.

¹²² Falaremos sobre o seu método de preparo dos *oleis* mais adiante, quando apresentarmos a etapa da pintura das peças.

¹²³ Nascida em 24 de fevereiro de 1957.

Ela conta que, em uma exposição no Rio, uma pessoa chamou-a em particular e disse-lhe que, já que estavam sozinhos, ela podia contar que as peças que eles faziam eram modeladas com o torno. Foi daí, disse ela, que lhe veio em mente modelar a paneleira no processo de trabalho, para que as pessoas entendessem como é que eles faziam as peças, usando apenas as mãos na modelagem. (MATTOS, 2001, p. 129).

Figuras 39 e 40: Boneca artesã sem pinturas (à esquerda) e bonecas artesã e grávida finalizadas.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Figuras 41 e 42: D. Izabel Mendes da Cunha demonstrando como se sobem os corpos das bonecas. Fotos: Germana Monte-Mór. Fonte: (INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO, 2012, p. 109).

Nos registros da fotógrafa Germana Monte-Mór (**Figs. 41 e 42**), D. Izabel apresenta a técnica empregada para levantar os corpos das bonecas sem o auxílio do torno. Essa atividade é realizada lentamente, acrescentando tiras de barro, uma a uma. A tira de barro é unida à borda da base, que foi iniciada só com as mãos e o auxílio do sabugo e da *coiteba*. Como é necessário esperar a emenda anterior endurecer antes de se colocar a próxima, o artesão trabalha, no mínimo, em duas ou mais peças por vez.

As bonecas de Glória são quase tão conhecidas quanto as de sua mãe. O refinamento e a perfeição das proporções e acabamentos são características marcantes de sua estética, que faz uso de menos artifícios decorativos e uma cartela de cores mais enxuta. Em 2004, ela e D. Izabel foram convidadas, juntamente com outras artistas brasileiras¹²⁴, a fazer parte de uma campanha publicitária (**Fig. 43**). Para esse trabalho, D. Izabel realizou a criação da geladeira em cerâmica. As demais peças são de Glória.

Figura 43: Campanha publicitária com obras de D. Izabel Mendes da Cunha e Glória Mendes. Fonte: **VEJA**, jun. 2004.

¹²⁴ Infelizmente, não consegui encontrar maiores informações sobre quem mais participou dessa campanha.

Andréia, filha de Glória e João, nascida em 1981, mostrou-se interessada pela arte da família desde pequena. Ter crescido em meio a alguns dos maiores mestres ceramistas da região ajudou-a a desenvolver suas habilidades ainda menina. Ao contrário da infância da avó, brincar com o barro era permitido e encorajado. Quando adulta, buscou o sonho de estudar Artes Plásticas em Belo Horizonte (MG) e lá formou-se na Escola Guignard, com mérito, tendo sido convidada para apresentar seu trabalho na Europa logo em seguida¹²⁵. Os anos na capital não foram fáceis. D. Izabel costumava se identificar com a neta, lembrando das adversidades que antecederam ao seu sucesso. Andréia arcou com os custos de seus estudos na capital com o próprio trabalho de cerâmica. Nessa época, queimava suas peças em forno elétrico.

Figuras 44, 45 e 46: Andréia no ateliê de sua mãe (à esquerda) e duas obras da artista (no centro e à direita). Fonte: Acervo da artista Andréia Andrade.

Foram onze anos vivendo em Belo Horizonte, entre os estudos para entrar na universidade e se formar artista plástica. Após concluir a graduação, retornou para o Vale do Jequitinhonha¹²⁶, voltando a queimar as peças com o método ensinado por sua avó. Para ela, o processo permite algumas surpresas nas cores, reveladas pelas chamas do forno, algo que ela valoriza como recurso estético. Quando lhe pedi uma imagem para colocar nesta tese, enviou-me uma foto em que está segurando e

¹²⁵ Formou-se em 2008 e foi, a convite da Secretaria de Turismo de Minas Gerais, apresentar o seu trabalho na Feira Internacional de Lisboa, em Portugal, e na Feira Internacional de Turismo, na Espanha.

¹²⁶ Andréia vive com o marido e os filhos em Itaobim (MG), um município vizinho, a 30 minutos de Santana do Araçuaí. Não tive a oportunidade de visitá-la em seu ateliê, mas nos comunicamos bastante por telefone.

pintando a cabeça de uma das bonecas de sua mãe (**Fig. 44**). Isso também ilustra a comum colaboração dos artistas jovens no trabalho dos mais experientes, assim como ocorria com Madalena e Amadeu em relação à D. Izabel. Essa dinâmica em ateliê é um lugar comum aos aprendizes de uma mesma família, um caminho para se tornarem mestres.

3.2.3. Maurina Pereira dos Santos (Teca, vizinha de D. Izabel) e Aneli Brandão (nora de Teca)

Teca¹²⁷ e D. Izabel eram vizinhas. A proximidade de suas casas facilitou a dinâmica do aprendizado¹²⁸ enquanto cuidava dos seus oito filhos. O trabalho com a cerâmica foi fundamental para que a artesã, mãe solo, tornasse viável o sustento da família. Teca comprou a casa onde mora com o dinheiro obtido da venda das bonecas. D. Izabel a ajudou não somente ensinando, mas levando os compradores que apareciam na sua porta até ela. Foi assim que ficou, também, conhecendo o dono da galeria *O Bode*, já citado anteriormente. Ela guarda boas memórias desse homem, principalmente de sua prática de não comprar nenhum trabalho “copiado de outro”. Sobre o comerciante francês, relata que o ouvia comentar que, se levasse cópias, “lá onde ele vendia, a pessoa vai e diz ‘não, a arte aqui está misturada, cada um tem que ter a sua arte, a arte misturada eu não compro!’. Corrigiam ele nessa parte e ele nos corrigia também”¹²⁹.

Teca foi quem criou a boneca no pilão (**Fig. 50**). Somente ela e a nora Aneli Brandão, que foi sua aprendiz, fazem esse tipo de peça na comunidade. Ambas desenvolveram fortes laços quando seu filho e marido de Aneli, faleceu. Outras peças associadas a Teca são os bonecos de São Francisco. Ela possui uma certa predileção por fazer as figuras masculinas e, sempre que encomendam um casal de noivos para a nora, é ela quem faz o homem.

¹²⁷ Nascida em 3 de dezembro de 1946, em Santana do Araçuaí.

¹²⁸ Antes de ser aprendiz de D. Izabel, a artista já havia tido algumas aulas com a artesã Placidina.

¹²⁹ Em entrevista a este pesquisador, em maio de 2020.

Figuras 47 e 48: Artesã Teca e um de seus noivos (à esquerda) e boneca cozinhando¹³⁰.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Figuras 49 e 50: Imagens de São Francisco feitas por Teca (à esquerda) e boneca no pilão (à direita), de Aneli¹³¹. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019; e acervo próprio da artista Aneli.

¹³⁰ A história dessa peça vale ser registrada: foi encomendada e paga há, aproximadamente, 10 anos, e, até hoje, está no ateliê da artista esperando ser retirada. Teca não faz ideia do paradeiro do comprador, porém não vende a peça para mais ninguém, esperando seu dono vir buscar.

¹³¹ Boneca terminada em 2020. Foto da ceramista Aneli Brandão. Enviada para este pesquisador em abril de 2020.

Figuras 51 e 52: Aneli segurando cabeça e buquê da boneca noiva de vermelho¹³² (à esquerda) e Aneli segurando buquê maior (à direita). Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Aneli Brandão dedica a maior parte do seu trabalho às bonecas grandes, de aproximadamente um metro. São, quase sempre, encomendas de colecionadores. O valor das peças gira em torno de mil e quinhentos reais. De sua geração de aprendizes, só Aneli consegue vender a peça por esse valor. Fora ela, só os filhos de D. Izabel cobram valores superiores a um mil reais (podendo chegar a quatro mil e quinhentos reais, a depender da peça).

Peças de grande porte correspondem a uma porção menor da produção em Santana do Araçuaí, devido a uma série de empecilhos que limita suas vendas: demandam mais tempo de trabalho, custam mais caro e o tamanho dificulta o transporte, criando mais riscos de serem danificadas. Aneli, que já trabalha com cerâmica há mais de 30 anos, conseguiu fazer uma boa clientela ao longo desse tempo. As bonecas feitas por ela evocam muito da estética tradicional associada ao trabalho de D. Izabel e de sua sogra Teca. Suas peças homenageiam o repertório mais icônico produzido em Santana, principalmente as noivas.

¹³² A noiva de vermelho, cujo o corpo é visto ao fundo, é uma das peças favoritas do repertório da artista.

Figuras 53 e 54: Cabeças de cerâmica feitas por Aneli Brandão, antes e depois de prontas. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018 e 2019.

Em minha primeira visita, em 2018, Aneli estava preparando um conjunto de noivas e grandes cabeças inspiradas nas criadas pela artesã Delmira Ferreira de Oliveira (**Figs. 55, 56 e 57**), já falecida. Na ocasião, além de me explicar algumas das técnicas mais avançadas de modelagem da boneca, pediu-me que eu fizesse um par de brincos em barro. Foi a maneira que ela encontrou para analisar se eu estava mesmo ali para aprender. Fiquei muito tenso com o pedido, mas fiz. De toda forma, não acreditei que ela usaria. Para minha surpresa, quando retornei em 2019, lá estavam os brincos postos na boneca (**Fig. 54**).

Figuras 55, 56 e 57: Cabeça de cerâmica de Delmira de Oliveira, com inscrição na parte posterior do pescoço “Delmira Ferreira de Oliveira, Santana do Araçuaí - MG”. Fonte: Flávia Cardoso Leilões. Disponível em: <https://bit.ly/3syBEiJ>. Acesso em 20 abr. 2020.

Embora fortemente ligado às raízes do que aprendeu na comunidade, o trabalho de Aneli pode ser identificado facilmente, pois tem um estilo próprio, com destaque para a maneira como decora suas peças. Há muitos enfeites nos vestidos e acessórios complexos, que ela se orgulha em fazer. Além disso, é impossível não reparar nos detalhes que aplica na representação da pele. Uma curiosidade particular da artista é que ela modela o barro no exato ponto em que ele está maleável, não úmido o suficiente para sujar os dedos, sendo econômica e precisa no uso da matéria-prima. Ela é conhecida por suas colegas artesãs pela sua vaidade, estando sempre arrumada e de unhas feitas enquanto trabalha no ateliê anexo à cozinha de casa.

Figura 58: Detalhe de boneca de Aneli Brandão. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Acompanhei Aneli na modelagem de um braço da boneca grande: mais complexo, pois precisa ser oco, assim como o resto da peça. Com exceção do corpo, o processo de ocar é sempre o mesmo: faz-se uma tira grossa de barro do tamanho necessário, em seguida, insere-se um pedaço de ferro ou madeira, no sentido do comprimento, até que a ponta saia do outro lado (**Fig. 59**). O pedaço é então deslizado sobre um suporte, de dentro para fora, de maneira a afinar a espessura da parede do tubo.

Figura 59: Aneli Brandão demonstrando processo de elaboração de braço de boneca. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

No processo demonstrado (**Fig. 60**), o excesso de material da região onde o braço será dobrado é retirado com o uso da faca. Depois, o lado superior é virado, com a ajuda das pontas dos dedos, para construir a base do ombro. Cada novo detalhe é acompanhado da passada do sabugo, para selar bem as junções. A parte deve secar um pouco, antes de ser encaixada com a mão (**Fig. 61**), feita separadamente. Devido aos seus tamanhos, as mãos não precisam ser deixadas ocas¹³³. Nesse momento, também, pode-se colocar detalhes da manga do vestido, se houver (**Fig. 62**). Por último, junta-se o braço ao restante do corpo. As proporções são ajustadas por observação e dependem muito da experiência e habilidade do profissional.

¹³³ Falaremos sobre a modelagem delas no tópico sobre a artista Ana Ribeiro.

Figura 60: Aneli Brandão demonstrando a sequência de modelagem da estrutura do braço de boneca. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Figura 61: Aneli Brandão demonstrando o processo de junção do braço com a mão de boneca. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Figura 62: Aneli Brandão demonstrando o processo de decoração com babado no punho de boneca.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Enquanto estão trabalhando nas peças, essas ficam revestidas em sacos plásticos para manter a umidade. Quando prontas, são deixadas descobertas para secar, para que sejam dados os acabamentos nas possíveis rachaduras que surgem durante esse processo, antes de sua pintura. As bonecas maiores são amarradas para segurar os braços junto ao corpo durante a secagem. Esse processo é necessário, principalmente, quando o clima está mais quente: a perda rápida da umidade provoca, além das rachaduras, o afastamento dos braços, sempre modelados muito próximos ao corpo, para diminuir riscos de quebra no manuseio. No geral, os artesãos dão acabamento usando um pouco mais de barro, água e um pedaço de pano úmido para alisar a superfície.

Figura 63 e 64: Peças de Aneli Brandão secando, com amarração. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Para adornar os vestidos, são usados alguns carimbos¹³⁴, a maioria deles é feito de cerâmica. Os artesãos tiram os moldes de coisas que encontram, como pequenos objetos em forma de flor, por exemplo. Essa etapa compõe uma representação de rendas e bordados. Além dos altos e baixos relevos dos detalhes feitos com essa técnica, os tecidos também podem ser pintados diretamente sobre a peça já queimada (**Fig. 66**). Os detalhes decorativos são muito característicos da cerâmica local. Para alguns dos brincos das bonecas, que no trabalho de Aneli podem ser exuberantes, usa-se o mesmo artifício dos carimbos, construindo partes individuais, que depois são unidas com linha de costura (**Fig. 65**).

Figura 65 e 66: Aneli Brandão mostrando brincos da noiva (à esquerda) e apontando detalhe da representação da renda no vestido da boneca (à direita). Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

¹³⁴ Ver Tabela 2.

Figura 67: Sequência com Aneli Brandão modelando orelhas de boneca. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Como o tamanho das peças de Aneli permitem registros mais didáticos, foi ela quem também me mostrou a técnica da modelagem das orelhas (**Fig. 67**) e colocação dos olhos das bonecas (**Fig. 68**). Essa última é um processo muito especial: os olhos são feitos separadamente e, quando a cabeça já está modelada, preenchem-se as órbitas da face com eles, fixando-os com a colocação das pálpebras e partes inferiores. O branco deve-se ao fato de terem sido mergulhados previamente na solução de tabatinga, uma argila muito comum na região. A técnica foi inventada por D. Izabel, conferindo mais realismo ao olhar. Os detalhes da expressão do rosto das bonecas são feitos, principalmente, com a ajuda de uma faca, utilizando sua lâmina e seu cabo.

Figura 68: Aneli Brandão demonstrando o processo de colocação dos olhos na boneca. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

3.2.4. Ana Ribeiro (aprendiz de D. Izabel), sua irmã Alice Ribeiro e o sobrinho Augusto Ribeiro

A família Ribeiro foi o meu contato inicial com a comunidade de Santana do Araçuaí. Eles são muito ligados à associação de artesãos local: Ana é a presidente e Alice a tesoureira¹³⁵. Fiquei hospedado na casa de Alice, onde pude compartilhar o ateliê com ela e seu filho Augusto, atualmente, o mais jovem ceramista local. Lá, pude experimentar na prática a maioria das técnicas registradas nesta pesquisa.

Augusto Ribeiro, nascido em 1999, começou cedo a brincar com o barro: aos quatro anos já ensaiava suas primeiras bonecas de cerâmica¹³⁶. Augusto aprendeu muito do que sabe com sua tia Ana Ribeiro, que participou dos primeiros cursos oferecidos na localidade. Embora Ana tenha ficado afastada do trabalho com o barro (quando trabalhou em uma escola da zona rural), tornou-se uma especialista na arte das bonecas, influenciando e passando adiante seus conhecimentos para a irmã Alice e o sobrinho Augusto.

Alice e Augusto iniciaram seus estudos em cerâmica, praticamente, juntos, por volta do ano de 2004. Além de Ana, ambos tiveram a oportunidade de observar e aprender diretamente com D. Izabel e seus familiares. Em geral, a produção da família Ribeiro é composta, principalmente, de bonecas de pequeno e médio porte, de até pouco mais de meio metro. A maior parte dos artefatos desse estilo, exposta na associação, é feita pela família.

Figuras 69 e 70: Primeira peça de Augusto Ribeiro (à esquerda) e outras criações do artista no acervo de Glória Maria Andrade. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

¹³⁵ Até o depósito dessa tese, permaneciam em suas ocupações.

¹³⁶ Sua mãe, Alice Ribeiro, ainda guarda sua primeira noivinha (**Fig.69**). Já a artesã Glória, filha de D. Izabel, tem em casa as primeiras peças que ele confeccionou e foram vendidas na associação (**Fig.70**).

Ainda que Alice e Augusto tenham aprendido juntos e dividam o mesmo ateliê, desenvolveram estilos particulares de trabalhar o barro. Alice possui uma produção focada em bonecas menores, mas, também, faz outros tipos de peças, como buquês de cerâmica e pequenos vasos com flores. Nesse sentido, é possível notar uma estratégia voltada para trabalhos mais adequados à dinâmica das vendas de maior fluxo. Ainda que as bonecas sejam sua paixão, elas são feitas em tamanhos menores, para tornar seu preço mais acessível e facilitar seu transporte até feiras ou, em alguns casos, serem enviadas pelo correio.

As miniaturas e as flores possuem maior fluxo de venda. Seus maiores compradores são os comerciantes de cidades próximas. As bonecas de Alice, além de possuírem ângulos muito particulares, com bochechas e queixo bem pronunciados, são muito diversificadas nas poses, roupas, cabelos e alturas: cada fornada é uma coleção inteiramente nova de figuras. Os temas que eram abordados por D. Izabel, noivas e mães, ainda são os mais trabalhados por todos os artistas locais, porém, ganham outras expressões e roupagens pelas mãos de seus aprendizes. O repertório também se enriqueceu ao longo dos anos: Alice faz bonecas com cestas de frutas na cabeça (**Fig. 71**), as únicas que observei na localidade de Santana do Araçuá.

Figuras 71 e 72: Bonecas de Alice Ribeiro (à esquerda) e miniaturas de Augusto Ribeiro (à direita).
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Se pensarmos o contemporâneo como algo forjado em relações com tecnologias e cenários mais atuais, esse tipo de apelo estético pode ser reconhecido

no trabalho de Augusto Ribeiro. A cantora e compositora britânica Adele é a inspiração para a maioria de suas bonecas: ele a representa em situações reais, partindo de imagens que pesquisa na *internet* (**Figs. 73 e 74**). Mas, também, imprime o seu rosto nas bonecas do repertório tradicional local¹³⁷. Também já modelou outras figuras que lhe são caras: a *drag queen* e cantora Pablo Vittar, de quem é muito fã, e sua avó materna (**Fig. 78**). No geral, as roupas e penteados de suas bonecas são também muito atuais. Mesmo as miniaturas de bailarinas (**Fig. 72**), criadas por ele, contribuem para certo ar de novidade no acervo local. No início de 2020, Augusto Ribeiro também foi aprovado para estudar Artes Plásticas na Escola Guignard, em Belo Horizonte.

Figuras 73 e 74: Processo criativo de Augusto Ribeiro na confecção da boneca da cantora Adele. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019 (imagem à esquerda); e acervo pessoal Augusto Ribeiro (imagem à direita).

¹³⁷ Além disso, é interessante deixar registrado, por se tratar de um dado muito atual e que, de certa forma, pode impactar na história de um jovem artista, Augusto Ribeiro possui, mais de 20 mil seguidores em sua página no *Instagram* @gu_ribeiro21 e mais de cinco mil no perfil profissional @augustoarte. Acesso em 17 mar. 2021.

Figuras 75, 76 e 77: Bonecas de Augusto Ribeiro. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Figuras 78: Boneca de Augusto Ribeiro. Fonte: Instagram do artista (@augustoarte). Disponível em: <https://bit.ly/2Mw9Ax2>. Acesso em: 12 ago.2020.

O processo criativo de Augusto parece ter inspirado novas experimentações no trabalho de sua mãe, que também divulga suas peças no *Instagram*. Desde então, a artista tem recebido encomendas para realizar bonecos a partir da observação de fotografias dos seus clientes. Essa dinâmica comercial, que a *internet* possibilita, tem se mostrado muito promissora, visto que amplia a autonomia e o lucro obtido com as peças, que, dessa forma, não dependem de atravessadores para chegar ao consumidor final. No melhor dos cenários, as lojas especializadas em produtos artesanais costumam pagar aos artesãos entre 30% e 50% do valor de revenda.

Figuras 79 e 80: Encomendas elaboradas pela ceramista Alice Ribeiro. Fonte: Acervo pessoal Alice Ribeiro.

Foi Augusto quem me deu algumas das primeiras aulas. Ele ensinou-me como se faz as bonecas pequenas, que exigem menos tempo para execução, mas não menos habilidade que as demais. Quanto menor for a boneca, menos partes precisam ser deixadas ocas, o que facilita sua modelagem. Nesse caso, apenas o corpo necessita ser ocado. Isso é feito para evitar que passem bolhas de ar presas no interior de grandes massas compactas de argila, que podem fazer a peça estourar quando aquecida, e para que fique mais leve também. Alice nos demonstra a modelagem da cabeça de uma boneca média (**Fig. 81**), que já precisa ser deixada oca, devido a sua proporção maior. O processo é similar ao usado nos braços, detalhado anteriormente: tudo começa com a abertura do tubo de barro e o restante do processo depende da forma desejada. O buraco no topo da cabeça é tampado depois que a estrutura endurece um pouco. Após essa etapa, colocam-se os cabelos, olhos e orelhas. Para evitar a formação de bolhas de ar, são feitos pequenos furos com agulha nos detalhes mais volumosos das peças, como decorações dos vestidos e cabelos (**Figs. 82 e 83**).

Figura 81: Modelagem da estrutura da cabeça de boneca, executada por Alice Ribeiro. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Figuras 82 e 83: À esquerda, cabeça das bonecas secando; à direita, processo de furar o barro para evitar bolhas. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Todas as partes da boneca são feitas separadamente e encaixadas quando o barro ainda está úmido, porém não mole. O sabugo e a faca são usados para fazer ranhuras nas superfícies que serão unidas com o próprio barro. Essa mesma técnica é usada em qualquer tamanho de boneca. Nas peças maiores, as cabeças, além de ocas, normalmente, não são fixas, para caber melhor no forno e facilitar o transporte. Também é possível separar o corpo na região da cintura, mas é menos comum.

Figuras 84 e 85: Bonecas de Ana Ribeiro. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Da produção corrente de bonecas de cerâmica em Santana do Araçuaí, falta ainda falarmos das de Ana Ribeiro. Para mim, é difícil falar da artista sem deixar transparecer o quanto me emociona o seu trabalho. Ana consegue capturar e exprimir, ao seu modo, a profundidade do olhar das bonecas de D. Izabel. Além disso, sua escolha de cores e ornamentos é precisa. Tudo se integra perfeitamente ao conjunto harmônico de formas, contribuindo para a poesia tácita que emana das peças. Cada boneca imprime uma personalidade e identidade únicas, como se contassem histórias muito particulares: aparentam ter idades diferentes e, até, habitarem lugares diversos.

Figuras 86, 87 e 88: À esquerda, Ana Ribeiro segurando braço de boneca doado por D. Izabel. Ao centro e à direita, demonstração do molde das mãos. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Tive a oportunidade de frequentar o ateliê de Ana algumas vezes. Foi ela quem me encorajou a experimentar fazer as bonecas maiores. Nesse sentido, me orientou na modelagem das mãos. A base para manipular é o modelo que está sobre a mesa, no canto esquerdo da imagem da **Fig. 87**: os dedos são inicialmente separados com o

auxílio da faca. A artista conserva em seu acervo um modelo de braço de boneca doado por D. Izabel¹³⁸ (Fig. 86), feito para ser observado em seus estudos.

Figura 89: Sequência de preparo do *olei* amarelo, que ao queimar se torna vermelho. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

O colorido das peças feitas em Santana do Araçuaí é resultado de muitas pesquisas de D. Izabel, que buscava como extrair as cores mais vibrantes dos barros encontrados na região. Foi assim que ela desenvolveu o método de preparo do *olei*¹³⁹: o barro natural é triturado, misturado com água e colocado ao sol para reduzir e decantar. Empregado como tinta, o líquido encorpado é transportado para garrafas, com atenção para não retirar o material depositado ao fundo.

¹³⁸ Posteriormente, eu encontraria outro desses tesouros com a artesã Santa, de quem falaremos mais adiante.

¹³⁹ A mistura usada como tinta é conhecida como *olei* ou *água de barro*.

Cada *olei* preparado precisa ser testado antes de ser aplicado às peças. Mesmo que ele tenha a cor parecida com outro já usado, ou tenha sido feito com matéria-prima de um barreiro já conhecido. O preparo pode influenciar os resultados, para além da tonalidade obtida: há sempre a possibilidade de não reagirem bem ao calor do forno e descascarem (**Figs. 90 e 91**). Isso acontece, principalmente, se o *olei* estiver muito concentrado.

Figuras 90 e 91: Bonecas descascando após a queima. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

São realizadas duas etapas de pintura: uma anterior e outra posterior à queima das peças. Com a ação do calor, os *oleis* mudam de cor e os tons amarelados costumam ficar avermelhados, enquanto os brancos acinzentados viram gradientes de bege. Existe, ainda, um rosa cintilante que, quando queimado, se mantém inalterado (**Fig. 92**). Esse barro rosa é encontrado, originalmente, em Turmalina (MG). Alguns tons de peles negras são obtidos com a argila verde da Chapada do Norte (MG). No repertório de cores, é possível encontrar, inclusive, tintas de barros de outras regiões do Brasil¹⁴⁰.

A aplicação das tintas sobre as peças é feita com a ajuda de pincéis e requer atenção, tanto para não borrar como para não exagerar na quantidade de pinceladas: camadas mais grossas têm a tendência de rachar com o calor. Para se obter variações de tonalidades, é possível misturar barros diferentes na preparação dos *oleis* ou combiná-los depois de prontos.

¹⁴⁰ A pele da boneca na mão de Andréia (**Fig. 45**), por exemplo, é de uma argila obtida do Espírito Santo.

Figuras 92 e 93: Bonecas de Alice Ribeiro, antes e depois da queima. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Há ainda pinturas feitas após a peça ter sido queimada: olhos, boca, cabelos e outros detalhes decorativos, como a estamparia dos vestidos¹⁴¹. Nessa etapa, a cola branca é usada misturada ao *olei* ou a outros pigmentos naturais. Por exemplo, a água do barro amarelo, que ao ser queimada se torna vermelha, pode ser usada com cola para pintar um detalhe na peça já queimada. Com esse método, a sua cor original¹⁴² é mantida.

Um material de solo frequentemente usado como pigmento para vasos cerâmicos é o *tauá*, também chamado *toá* e *taguá*. Estes três termos parecem ter a mesma origem etimológica, derivando do Tupi *ta'gwa* (Houaiss e Villar, 2001), mas há variações semânticas regionais e locais nesse campo. Lima (1998) reconheceu *toá* ou *tauá* como "pigmento de origem mineral, de cor avermelhada, extraído do solo e que, no Brasil, é bastante empregado na decoração dos objetos cerâmicos de procedência indígena e popular". (ALVES, 2005, p. 6).

Para o vermelho vivo das bocas, usa-se a cola com o *toá*, um composto argiloso rico em óxidos de ferro. Suas partículas muito pesadas não se fixam firmemente na peça se aplicadas antes da queima¹⁴³. O pó do *toá* também é usado seco para dar o aspecto corado nas bochechas das bonecas, aplicado com a ponta dos dedos.

¹⁴¹ Como a demonstrada por Madalena (**Fig. 38**).

¹⁴² Observar a cor amarela das flores do vestido da boneca de Amadeu e Mercinda (**Figs. 29 e 30**).

¹⁴³ Pessoalmente, fiquei muito encantado com a cor desse pigmento e quis usar em um vaso feito por mim. O resultado me deixou muito satisfeito, mas, de fato, não oferece muita estabilidade: caso seja esfregado, é parcialmente removido. A imagem do vaso se encontra no Anexo 5.

Figuras 94 e 95: À esquerda, pedras de *toá*; à direita, Augusto Ribeiro pintando boca de boneca.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Os vestidos das bonecas noivas, pintados com o barro branco, *tabatinga*, são uma combinação dos dois métodos de pintura. Sua cor não fica uniforme depois de queimada e precisa ser retocada posteriormente com o uso do *olei* misturado à cola. *Tabatinga* é uma palavra de derivação indígena usada para denominar o barro branco e a tinta produzida a partir dele. Já é empregado na região do Vale há muito tempo. Segundo Mattos (2001, p. 70), “fazia parte da cultura tirar tabatinga (barro branco) na rampa alta da estrada que vem da BR, para barrear as casas e fogões”.

Figuras 96 e 97: À esquerda, pedras de *tabatinga*; à direita, *olei* de *tabatinga*. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Figura 98: Sequência com preparação da tinta preta, à base de *picumã*. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Figura 99: Augusto Ribeiro pintando os olhos de uma boneca. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Já o preto, é resultante de uma combinação de água, cola e *picumã*, nome dado à fuligem que se forma com a queima dos fornos a lenha (**Fig. 98, à esquerda**). Existe ainda um azul, que só vi em peças de Glória e de D. Izabel, aplicado, principalmente, nos olhos das crianças no colo das mães. Ele é elaborado a partir das folhas da anileira. O preparo do pigmento é laborioso e não foi possível registrar o seu processo, visto que somente D. Izabel produzia. Glória herdou o material da sua mãe e fez questão de fazer uma demonstração do uso: na

sequência, ela pinta uma superfície branca com a ponta do dedo, contendo uma mistura de anil e água. No processo original, seria acrescentado também um pouco de cola branca na solução, para garantir a fixação (**Fig. 100**).

Figura 100: Sequência com demonstração de uso do anil. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Figura 101: Detalhe de peça de D. Izabel, com menino de olhos azuis. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

As artesãs também conseguem preparar um verde bem vivo, que é retirado das folhas do maracujá. Costumeiramente, a cor é empregada para decorar pequenos vasos com motivos florais, peças direcionadas para o comércio turístico da região. A artesã Anita Justino¹⁴⁴, que se dedica exclusivamente a esse tipo de produção, foi quem fez a demonstração da obtenção e uso dessa cor (**Fig. 104**): as

¹⁴⁴ O perfil de Anita será elaborado no próximo tópico.

folhas são maceradas para se extrair o sumo verde bem concentrado, que é então misturado com cola e aplicado sobre a cerâmica.

Figura 102: Sequência com processo de obtenção da tinta verde a partir da folha de maracujá, com a artesã Anita Justino. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

No forno nasce a cerâmica propriamente dita. Nesse momento, a argila é cozida e adquire maior resistência. Esse processo exige grande conhecimento e horas de dedicação. Tudo começa na arrumação dentro do forno: é preciso distribuir estrategicamente, calculando uma distância mínima segura entre as peças. Há sempre o medo de alguma delas estourar ou se desequilibrar, danificando as vizinhas.

O forno redondo e de cúpula aberta é o modelo adotado em quase toda a extensão do Vale do Jequitinhonha, onde é conhecido como “forno de barranco”. Estes são, em geral, construídos pelas próprias ceramistas e adaptados as dimensões de suas peças, queimando em baixas temperaturas, de 600° a 900°C. (DALGLISH, 2006, p. 51).

O controle da distribuição das chamas é feito por meio de buracos espalhados igualmente na parede inferior do forno, chamados de crivos (**Fig. 109**). É preciso atenção para não tapar nenhum deles no momento da organização das peças. Chamas irregulares podem gerar efeitos indesejados e prejudicar o cozimento das peças. Quanto mais contato direto com o fogo, maior é a tendência de se obter manchas claras na pintura (**Fig. 103**). São usados suportes de cerâmica empilhados, de maneira a aproveitar todo o espaço do forno, para que a lenha gasta e as horas aplicadas no processo sejam bem empregadas. Quando preenchido, a parte superior do forno é coberta com placas de ferro, para ajudar a reter o calor em seu interior (**Fig. 111**).

Figuras 103 e 104: À esquerda, boneca com mancha¹⁴⁵; à direita, peças no forno, antes de queimar.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

¹⁴⁵ Essa boneca pertence a Alice Ribeiro e foi precificada com valor inferior às demais devido ao seu “defeito”: uma mancha clara na barriga da grávida. Pessoalmente, achei o efeito muito expressivo, dando maior peso à obra, que representa, ao mesmo tempo, a doçura materna e a carga de responsabilidade atribuída às mulheres na criação e sobrevivência dos filhos do Vale do Jequitinhonha.

Figura 105: Peças no forno, após a queima. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Tradicionalmente, os fornos são feitos de barro e, quanto mais velhos, melhor seu desempenho, pois as paredes internas tornam-se mais refratárias com as repetidas queimas. Porém, essas precisam passar por constantes reparos, devido ao fato de expandirem durante o processo de reter o calor e, quando esfriam, a retração provocar rachaduras. (DALGLISH, 2006, p. 52). Na fotografia feita por Glória Maria Andrade (**Fig. 106**), podemos observar D. Izabel fazendo o seu último forno: sua produção naquele momento, em 2009, já não dava conta de preencher o forno grande que possuía, portanto, decidiu construir um menor, mais adequado a suas necessidades.

Figura 106: D. Izabel construindo seu último forno de cerâmica (em 2009). Ao fundo, podemos observar a visão panorâmica da localidade onde a artista morava. Fonte: Acervo pessoal Glória Maria Andrade.

Na casa de Alice e Augusto Ribeiro, foi construída, em 2018, uma adaptação moderna desse forno, usando tijolos refratários. A ideia e a execução do projeto partiram de Gilberto, marido de Alice e pai de Augusto. Eles notaram que têm gastado menos tempo e a quantidade normal de lenha para um forno dessas dimensões.

Figuras 107, 108 e 109: À esquerda e ao centro, forno de tijolos de Alice e Augusto Ribeiro; à direita, crivos no interior do forno. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019; e acervo pessoal Alice Ribeiro (imagem à direita).

Figura 110: Augusto Ribeiro preparando o forno para a queima. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Mesmo os artesãos mais experientes sabem que não se pode dominar completamente a ação das chamas nas peças. Porém, com todos os cuidados que costumam ter, os resultados são, na maioria das vezes, os desejados. Os conhecimentos aplicados nessa etapa são reflexo de muito aprimoramento, a fim de obter bons resultados nessas condições de calor. Veremos, por exemplo, que há especificidades mesmo na busca e escolha da lenha a ser utilizada¹⁴⁶. Nas primeiras horas da queima, usa-se uma “lenha forte”, ou “mato virgem”, que mantém as chamas controladas e constantes. Elas queimam mais lentamente e não produzem chamas muito altas. Algumas madeiras citadas por Alice e seu marido Gilberto são a braúna (*Melanoxylon brauna*), jataipeba (*Dialium guianense*) e jacarandá (*Jacaranda mimosifolia*).

Dessa forma, o barro cozinha lentamente, adaptando-se à temperatura do forno. Passada essa etapa, é colocada a “lenha fraca”, de alta combustão. São usados os galhos mais secos e desidratados encontrados, além de aproveitar restos de móveis descartados. É preciso ficar atento para que não gerem muita fuligem, pois se alguma delas escapar pelos crivos e atingir as peças, corre-se o risco de manchá-las. Nesse momento, as chamas chegam a aparecer entre as brechas da tampa do forno que é, de tempos em tempos, levantada para avaliar como as peças estão se saindo em seu interior (**Fig. 111**).

¹⁴⁶ Em Santana, é comum que a lenha seja adquirida de terceiros ou, em alguns casos, são os companheiros das artesãs que se encarregam dessa tarefa.

Figura 111: Alice Ribeiro verificando estágio das peças dentro do forno. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Amadeu, que muitas vezes auxiliou a mãe na queima das bonecas, passou-me algumas informações detalhadas. Até alcançar a temperatura de 230°C, há um período crítico, no qual existe a preocupação de alguma peça estourar. Depois disso, segundo ele, o risco passa. Espera-se o forno alcançar 300°C para se pôr a lenha fraca, aumentando o fogo. Por volta dos 750°C, chega ao ponto ideal para a cerâmica local. Na fase final, o artesão consegue observar que as peças passaram de rubras para brancas, ou, como D. Izabel falava, “estão alvinhas”. É sinal de que a queima pode ser encerrada. O processo dura entre oito e doze horas, sendo que dessas, de seis a oito são da etapa conhecida como “esquento”, com a lenha forte. Se o forno é maior, tornam-se necessários mais lenha e tempo para alcançar as temperaturas de cozimento.

D. Izabel orientava que as peças não deveriam ir ao forno em dias de *lua forte*, que, segundo sua filha Glória, se refere aos dias em que a lua está cheia. De preferência, a queima deve ser feita aos sábados, que, por indicação da mestra, é quando *a lua não governa*. Assim, as peças não quebram no processo. A grande maioria dos ceramistas de Santana do Araçuaí mantêm essa espécie de ritual. Todos entendem se tratar de uma crença, mas comprovam que sempre deu certo e, por essa razão, continuam seguindo o ensinamento, que foi passado a D. Izabel por sua mãe e avó.

No geral, a cerâmica desenvolvida em Santana do Araçuaí, apesar da queima em baixa temperatura, tem boa resistência¹⁴⁷. Basta considerarmos que as técnicas

¹⁴⁷ A maioria dos casos de quebra acontece devido aos maus cuidados de manuseio. Nos compartimentos lotados dos ônibus e aviões, quando as peças são transportadas para feiras mais distantes junto com as bagagens comuns, contam mais com a sorte do que com condições favoráveis para que não quebrem.

aqui registradas são resultado de anos de aprimoramento e adaptação à dinâmica comercial na qual as peças sempre foram feitas para resistir a longas viagens.

Figura 112: Forno da Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Já foram dados cursos na região orientando os ceramistas a usarem um forno diferente, que fica totalmente vedado durante o processo e, portanto, permite alcançar maiores temperaturas. Na própria associação de Santana foi construído um modelo (**Fig. 112**) para servir à comunidade, no intuito de melhorar a resistência das peças locais, queimadas em baixa temperatura. Porém, a adaptação não foi muito bem assimilada: não é usado devido ao seu tamanho, pensado para pôr muitas peças de uma só vez. Como cada artesão trabalha no seu próprio ritmo, fica difícil coordenar uma queima conjunta. Não compensa queimar menos do que a capacidade total, por conta da quantidade de lenha necessária para um forno nessas dimensões. Há ainda a dificuldade logística de carregar peças extremamente frágeis (não queimadas) até a sede da Associação. Complementando esses argumentos, Mattos (2001, p. 96) transcreve um depoimento do artesão Ulisses Mendes¹⁴⁸ explicando outra razão pela qual, no geral, os artesãos não aderem a outros tipos de queima:

Até hoje os nossos fornos são bem indígenas. Boca aberta, que eles falam. Porque existem os fornos fechados que o desenvolvimento trouxe. Forno de chaminé, por onde sai a fumaça e tal. Eles acham que esse forno funciona melhor, mas o povo não gosta desse tipo de forno. Porque tem que

¹⁴⁸ Ceramista de Itinga, Vale do Jequitinhonha (MG).

enxergar o que está acontecendo com a peça lá dentro, para ver se está bom ou não está. Então por todo lado que a gente for aqui no Vale, vai encontrar esse forno do sistema indígena. Eu já percebi que o forno industrial economiza lenha (...) só que o povo do Vale não confia não. De repente perde o trabalho todo.

Somado a isso, existe outra questão: fornos, como o colocado na associação, precisam, em média, de três dias de esfriamento, antes de serem abertos¹⁴⁹. No método disseminado por D. Izabel, as peças são retiradas horas depois do encerramento da queima.

3.2.5. Anita Justino da Silva (Santa, aprendiz de D. Izabel) e sua amiga Maria do Carmo Rocha dos Santos (Carminha)

A artesã Anita Justino da Silva, conhecida como Santa, na juventude, vivia na zona rural e desenvolvia peças decorativas com taquaras e bordados (**Fig. 113**). Suas primeiras experiências com o barro foram ainda nessa época. Aos fins de semana, uma amiga, Maria Batista, que trabalhava ajudando Dona Izabel, visitava a mãe nas proximidades de onde ela morava. Nessas ocasiões, ensinava Anita, que havia demonstrado interesse em saber modelar as galinhas de barro.

Santa aprendeu depois a fazer as bonecas, tendo participado do curso de aperfeiçoamento ministrado por D. Izabel em 2002. Ela guarda consigo, até hoje, um modelo de cabeça (**Fig. 117**) doado pela mestra para que ela usasse em seus estudos. Foi D. Izabel que a convenceu a se dedicar ao barro, argumentando que seria um meio melhor de ganhar dinheiro. Colocou-se à disposição para ensiná-la.

Figuras 113 e 114: À esquerda, peneira decorativa feita em *taquara*¹⁵⁰; à direita, vasinhos com flores embalados para transporte. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

¹⁴⁹ Obtive essa informação em Cunha (SP), onde alguns artesãos também utilizam esse tipo de forno.

¹⁵⁰ Taquara feita por Santa. Está guardada no acervo da artesã. A peça foi feita para o filho pequeno. Está escrito “Renilson Big Boy OK!”.

Santa dedicou-se por um tempo às bonecas¹⁵¹, mas como se trata de um trabalho mais demorado e caro, foi percebendo que as miniaturas, como os modelos de galinhas e vasos de flores, se adequavam mais às suas necessidades¹⁵². Com o tempo, tornou-se mestra nesse tipo de peça, sendo chamada para ministrar alguns cursos na região. Esse trabalho exige precisão e rapidez. As peças são vendidas bem barato no atacado, entre oito e dez reais, destinadas, principalmente, para as lojas e feiras do Pasmado, distrito de Itinga (MG). Os comerciantes costumam revender pelo dobro do preço que pagam às artesãs.

Figuras 115, 116 e 117: Ateliê de Anita Justino (à esquerda), uma das bonecas confeccionadas por ela (ao centro) e a artesã segurando uma cabeça de boneca dada a ela por D. Izabel (à direita).
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Para que Santa possa se comprometer exclusivamente com a criação das peças, seu companheiro, Valmir Ferreira Moraes, a apoia na preparação do barro e recolhimento da lenha para as fornadas. Ele ainda esculpe os palitos que servem de cabo para as flores de cerâmica¹⁵³. Essa última atividade é apontada como uma das mais custosas, pois o bambu, usado na fabricação, não é encontrado facilmente e oferece certa resistência para ser arrancado e trabalhado. Para buscar o bambu, o

¹⁵¹ Confessou-me, certa vez, que quando se aposentar e não depender tanto do dinheiro das peças, vai voltar a fazer as bonecas. O assunto voltou à tona em uma conversa que tivemos no dia 02 de abril de 2020: contou-me que, devido ao fechamento do comércio por conta da pandemia de COVID-19, estava sem nenhuma encomenda e, portanto, aproveitaria o tempo para retomar as bonecas.

¹⁵² Os comerciantes costumam oferecer muito menos do que os trabalhos valem e, na situação de necessidade, as artesãs que dependem dessa renda terminam aceitando os valores propostos. Nas suas experiências, Santa teve que se sujeitar a vender suas bonecas muito barato, sem ter tempo para esperar ofertas mais justas. Assim, a artesã foi perdendo a motivação e deixando de fazer esse tipo de peça.

¹⁵³ Muitas artesãs desenvolvem o hábito de fazer essas flores na parte da noite, enquanto veem televisão. É uma forma de ganhar tempo no dia de trabalho.

casal precisa pagar um transporte que custa em média 30 reais. Ou encomendam a terceiros, pagando o equivalente a 1 real em cada pedaço. Adquirido seco, o bambu é deixado de molho de um dia para o outro, para que se torne menos rígido. É preciso paciência para esculpir cada palito, como demonstrou Valmir (Fig. 118). Além do tempo e esforço dedicado, esse gasto diminui o lucro obtido com as peças, que são vendidas, em média, por 8 reais no atacado, seu principal meio de venda.

Figura 118: Sequência com Valmir Ferreira Moraes demonstrando a confecção dos palitos de bambu. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Figura 119: Flores de barro nas quais os palitos são utilizados como hastes. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2019.

Na ocasião das minhas primeiras visitas ao ateliê de Santa (**Fig. 113**), também tive o prazer de encontrar Carminha, que havia, recentemente, voltado para Santana e procurado a colega para ajudá-la a se aprimorar na cerâmica. Mesmo depois de ter aprendido, a artesã ainda vinha, com alguma frequência, para trabalharem uma na companhia da outra. Santa estava muito ocupada terminando uma grande encomenda, então Carminha se propôs a me ensinar.

Figura 120: Sequência de modelagem de miniatura de galinha em barro. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Carminha foi extremamente dedicada ao demonstrar o processo de feitura das miniaturas de galinhas. Ela trouxe duas peças já começadas e foi montando cada um dos passos seguintes: a colocação do rabo, seguida das asas e, por fim, o encaixe da cabeça. Nesse modelo apresentado (**Fig. 120**), o buraco do topo das costas funciona como um pequeno vaso que, posteriormente, é preenchido por flores de barro.

Ainda no ateliê de Santa, algo chamou muito a atenção: o preto das galinhas-d'angola (**Fig. 123**) é obtida por queima e não por meio da mistura de cola e *picumã*, como é comum entre as ceramistas da região. Só observei ela usando esse método na localidade. Ela relata ter aprendido com um de seus alunos em algum dos cursos que ministrou fora de Santana do Araçuai. Para obter um preto intenso e uniforme, a

artesã pinta as peças com *olei* amarelo, para que saiam avermelhadas depois da queima. Depois dessa etapa, as galinhas são embaladas em papel jornal e colocadas em uma lata grande com tampa. A lata vai ao forno, com fogo alto, por até duas horas. Esse processo resulta na cor preta (**Fig. 122**).

Figuras 121 e 122: Miniaturas de galinhas em barro, antes (à esquerda) e depois (à direita) de serem *empretadas*. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Outro detalhe que se destaca no trabalho desenvolvido por Santa é o brilho das cerâmicas produzidas em seu ateliê. Ela explicou-me o método específico para obtê-lo: após pintadas, antes de irem para o forno, as peças são polidas com um pedaço de tecido seco. Em seu caso, ela utiliza um *jersey* de poliéster, material muito usado em roupas esportivas. Depois de queimadas, são novamente esfregadas para acender o brilho. Santa aperfeiçoou bastante essa técnica. Certa vez, teve uma produção inteira devolvida pelo Museu do Folclore Edison Carneiro (RJ)¹⁵⁴. Eles alegaram a “descaracterização” do produto, que parecia porcelana¹⁵⁵ e não o tipo de trabalho que eles esperavam receber da comunidade. Ainda guardava consigo um exemplar que, apesar de não tão bem conservado, demonstra seu aperfeiçoamento técnico e artístico (**Fig. 124**). Esse tipo de acabamento é mais usado em miniaturas decorativas e utilitários. Nas bonecas, as artistas procuram manter o brilho controlado, com um aspecto mais realista.

¹⁵⁴ As artesãs enviam, esporadicamente, algumas peças para a loja do museu, em regime de consignação.

¹⁵⁵ Tal fato ilustra bem o tipo de limitação que algumas instituições impõem ao desenvolvimento do artesanato, partindo de uma compreensão limitada do tradicional.

Figuras 123 e 124: Galinhas d'angola à venda na loja da Associação dos Artesãos de Santana do Araçuaí (à esquerda) e pato preto, não-aceito para venda no Museu do Folclore Edison Carneiro (RJ).
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

3. 3. Sobre a *escultura social* de D. Izabel: um legado de aprendizes e mestres ceramistas

No decorrer dos capítulos 2 e 3, observamos como a produção de cerâmica em Santana do Araçuaí (MG) tem se desenvolvido desde meados do século passado, a partir da atuação profissional de D. Izabel Mendes da Cunha como mestra artesã e artista. A comunidade de ceramistas apresentada foi fundada e fortalecida em meio a um período histórico de grandes transformações na indústria brasileira e em seu aparato tecnológico. Nesse sentido, Canclini aponta o caminho para compreender como o artesanato se potencializa nesse contexto:

Para explicar a sua persistência deve-se analisar, dentro do ciclo atual da reprodução do capital econômico e cultural nos países dependentes, quais as funções que o artesanato desempenha e que não são contra a lógica capitalista, mas dela fazem parte. Deve-se enxergar tanto os aspectos materiais quanto os simbólicos na subordinação das comunidades ao sistema hegemônico, deve-se perceber a complementação e o inter-relacionamento que se estabelece entre eles. E ao mesmo tempo deve-se superar o estudo das alterações formais dos objetos e as mudanças na produção, como geralmente se faz, para se considerar o ciclo completo do capital: as mudanças na produção, na circulação e no consumo. (CANCLINI, 1983. p. 62).

O autor segue indicando o problema do desemprego rural como um dos fatores que contribuem ao crescimento dessas atividades em algumas regiões. Nesse cenário, percebemos os impactos das políticas públicas investidas no artesanato do Vale do Jequitinhonha. As ações da CODEVALE fornecem as

condições para D. Izabel desenvolver sua produção ceramista e motivam aprendizes, ampliando o número de artesãos locais.

Corroborando a citação de Canclini, o geógrafo Milton Santos (2014, p. 122) afirma que “toda produção é técnica, mas também é socioeconômica”. O autor defende que é preciso considerar cada Estado-nação como uma *formação social* total, na qual os meios de produção, circulação, distribuição e consumo são historicamente e espacialmente determinados (SANTOS, 2014, p. 28). Por esse motivo, expusemos no primeiro capítulo um panorama possível do processo de desenvolvimento dessas atividades no território brasileiro. Assim sendo, o artesanato, como atividade produtiva expressiva em determinadas localidades brasileiras, não configura algo descolado do contexto econômico atual, mas sim faz parte do próprio sistema que o mantém funcionando. “O espaço reproduz a totalidade social à medida que essas transformações são determinadas por necessidades sociais, econômicas e políticas” (SANTOS, 2014, p. 33). Partindo dessa perspectiva, é indispensável considerar a relevância econômica dessa ocupação, potencializada em espaços deficientes em infraestrutura e com poucas oportunidades de trabalho, como um meio de manutenção da subsistência dos habitantes, para além do valor cultural de suas manifestações criadoras.

Ao ser adotada a ideologia do crescimento pela maioria dos países do Terceiro Mundo, o Estado prepara o caminho para que os “modernizadores” possam instalar-se e operar. A estrutura dos gastos públicos transforma-se, orienta-se de preferência para a construção de infraestruturas, transportes ou bens públicos, os quais servem mais, melhor e mais barato às empresas modernas que à população. (SANTOS, 2014, p. 46).

Com isso, o autor busca demonstrar o contraste entre as conformações sociais de cidades grandes e pequenas, a partir de suas interações com o sistema total, essencialmente capitalista. Essa perspectiva é bem destacada na história do desenvolvimento econômico do Vale do Jequitinhonha. O destino das verbas públicas aplicadas na região teve e tem como objetivo suprir as necessidades das grandes empresas que exploram os recursos naturais locais, em especial as mineradoras. Santana do Araçuaí chega a ser um importante centro comercial da região¹⁵⁶, mas entra em decadência a partir da década de 1940, quando a BR116

¹⁵⁶ “A grande movimentação de pessoas que se dava à época, se concentrava no distrito de Santana de Araçuaí, rota dos trechos que permitiam acesso aos municípios de Itaobim, Joáima, Jequitinhonha, Águas Formosas, Almenara e adjacências, tal a localização de confluência da estrada que interliga o médio e baixo Jequitinhonha, transformaram o então povoado no centro comercial da

Rio-Bahia é construída, passando a 12 km de distância da localidade. O povoado de Ponto dos Volantes, no entorno da beira da estrada, se expande em algumas décadas, superando Santana do Araçuaí, que é anexada como seu distrito em 1995 – no mesmo ano é emancipado à categoria de município.

Durante anos, D. Izabel Mendes caminhou até a Rio-Bahia carregando toda a sua produção semanal de cerâmica, para então pegar um transporte que a levasse a alguma das feiras nas cidades vizinhas. Até hoje, esse deslocamento não é fácil e nem barato: existe um ônibus e uma *van* que saem às 7 horas da manhã e retornam ao meio-dia, cobrando entre 10 e 28 reais, a depender do trajeto. Por conta da limitação de horário, se necessário, os moradores precisam pagar, em média, 50 reais por uma corrida em carros particulares. Essas dificuldades fazem com que os habitantes só saiam da localidade para resolver questões bancárias, consultas médicas ou fazer compras de mercado, já que os serviços e o comércio no distrito são bem restritos.

A pavimentação da estrada de terra que liga Santana do Araçuaí a Ponto dos Volantes é uma conquista, relativamente, recente: 2009 e 2010. Segundo os habitantes locais apontam, essa obra é viabilizada em resposta ao fluxo turístico atraído pelo trabalho de D. Izabel. Nesse mesmo período, a artista tem a sua primeira exposição individual realizada na Galeria Estação, na cidade de São Paulo, com curadoria de Lélia Frota, e ganha o prêmio Culturas Populares do Ministério da Cultura.

No entanto, não podemos deixar de observar que o cenário ceramista apresentado envolve outros aspectos, para além dos determinados pela estrutura social. Os fatores intrínsecos à realidade socioeconômica são importantes e devem ser considerados, mas sem ignorar as particularidades relacionadas às escolhas dos indivíduos. No caso de D. Izabel, é preciso considerar, conjuntamente, suas motivações artísticas e suas habilidades (a criação e o ensino). E ainda, a maneira como cada aprendiz artesão se apropria do conhecimento, atualizando e ampliando o repertório de cerâmicas na localidade. As técnicas ensinadas pela mestra permitem que os potenciais artesãos se descubram, também, como artistas. Esses se expressam por meio da modelagem, escultura e pintura em barro. Cada boneca e seu

região, se destacando Santana do Araçuaí como possuidora da melhor feira comercial realizada no pequeno mercado e praça local, onde estavam presentes vários produtores, moradores, artesãos e negociadores que circulavam e vendiam sua produção naqueles ermos, representam a parte mais tradicional e histórica do município”. Fonte: <http://bit.ly/ptvolantes>. Acesso em 25 out. 2020.

condensado de processos, cores e ornamentos, convida o olhar do observador a se demorar nos detalhes. Elas são testemunhos de saberes e leituras de mundo cultivadas, renovadas e desenvolvidas em espaços que margeiam os meios legitimadores dos conhecimentos técnicos e artísticos.

A dimensão do artesanato como conhecimento cultural e meio de expressão individual e coletivo é muito complexa e, pelo mesmo motivo, precisamos nos afastar de atribuições do senso comum, dado a generalizações. Seguir por esse caminho é romper um pacto com uma estrutura social fundamentada em narrativas hegemônicas e no apagamento daqueles que se encontram na base da pirâmide social.

Historiadores, arqueólogos e políticos da cultura definem quais são os bens superiores que merecem ser conservados. Reproduzem, assim, os privilégios daqueles que em cada época dispuseram de meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e ócio, para imprimir a esses bens um valor mais elevado. (CANCLINI, 2012, p. 72).

As circunstâncias históricas, políticas, econômicas e geográficas dão conta de explicar o lugar ocupado pela produção artesanal e por aqueles que são conhecidos como artesãos na sociedade brasileira. Justifica, também, a menor aderência de novos aprendizes no cenário atual. No entanto, não dão conta de elucidar as motivações daqueles que permanecem na atividade, mesmo que em condições pouco ideais. Nesse sentido, a filósofa Nancy Fraser defende:

Na minha opinião, baseada no que pode designar-se por um “modelo de estatuto”, o reconhecimento é uma questão de estatuto social. O que requer reconhecimento no contexto da globalização não é a identidade específica de um grupo, mas o estatuto individual dos seus membros como parceiros de pleno direito na interação social. Desta forma, o falso reconhecimento não significa a depreciação e deformação da identidade do grupo, mas antes a subordinação social, isto é, o impedimento da participação paritária na vida social. A reparação desta injustiça requer uma política de reconhecimento, mas isto não significa uma política de identidade. No modelo de estatuto, pelo contrário, significa uma política que visa superar a subordinação através da instituição da parte reconhecida distorcidamente como membro pleno da sociedade, capaz de participar ao mesmo nível dos outros. (FRASER, 2002, p. 15).

Reconhecemos no grupo intitulado como artesãos brasileiros, produtores de diversos tipos de artigos, que sua equivocada representação na sociedade como um conjunto homogêneo contribui para a subordinação e a limitação de suas capacidades. Para que haja uma perspectiva melhor no futuro, os campos da arte e do *design* precisam não só reconhecer o valor dos conhecimentos artesanais, mas permitir que seus agentes ocupem os espaços institucionais legitimados. Quando

artistas, como D. Izabel, são reconhecidos, ganham prêmios e passam a ocupar galerias e museus com suas produções, subvertem a narrativa social na qual esses trabalhos estão associados à precariedade. Dessa forma, é possível educar um olhar descarregado de preconceitos para as potencialidades e habilidades de cada artesão.

O fenômeno das *comunidades de artesãos* representa, em parte, uma perspectiva externa que ignora a individualidade dos cidadãos pertencentes a esse grupo. Porém, do lado de dentro, reflete a potencialidade de seus indivíduos, marginalizados, ampliarem a fala por meio da coletividade. Disseminar o conhecimento e tentar estimular o surgimento de novos artesãos configura uma estratégia local para obter maior representatividade e voz perante a sociedade. Sem a insistência criativa de D. Izabel e de seus aprendizes, talvez nunca teríamos ouvido falar da produção artística em cerâmica do povoado de Santana do Araçuaí (MG). Há uma dimensão política indissociável da atuação desses artistas, promovendo a organização de indivíduos com necessidades em comum, em prol de melhorias. A Associação de Artesãos de Santana do Araçuaí surge, nesse contexto, para viabilizar uma melhor articulação com a esfera pública.

Os atuais artesãos-artistas de Santana do Araçuaí seguem reafirmando uma filiação ao projeto estético da mestra D. Izabel, a quem tanto reverenciam pelo legado deixado à comunidade. É possível entender como uma estratégia criativa manter e atualizar essa produção, que abre portas e cria oportunidades dentro e fora da localidade. Nesse sentido, o pesquisador Martín-Barbero (2014, p. 22) afirma que “há nessas comunidades menos complacência nostálgica com as tradições e uma maior consciência da indispensável reelaboração simbólica que exige a construção de seu próprio futuro”. Buscam, com isso, iterar o direito que têm de fazer arte e disputar outros espaços de legitimação de suas produções. Vemos assim, o potencial implicado na graduação em Artes Plásticas que Andréia Andrade obteve e que inspirou Augusto Ribeiro a seguir por esse caminho. A partir dessa conquista, outros rumos podem ser traçados por esses artistas, em posse de novas ferramentas e discursos para conviver no cenário da produção artística atual. A *escultura social* legada por D. Izabel permanece em transformação e ampliando seus espaços de ocupação, como o organismo vivo que é.

Considerações finais

Nesta pesquisa, foi possível analisar o contexto no qual a ceramista D. Izabel Mendes da Cunha encontrou espaço para desenvolver suas criações mais expressivas. As circunstâncias favoráveis ocorreram quando políticas públicas, organizadas pelo projeto Rondon e pela CODEVALE, permitiram que a produção da artesã alcançasse mercados com maior poder aquisitivo, fora da região do Vale do Jequitinhonha. Com as novas oportunidades e incentivos, D. Izabel colocou em prática ideias inovadoras e criou suas bonecas de barro, bem como compartilhou seus conhecimentos, proporcionando novos recursos e melhorias sociais à localidade.

A partir dessa dinâmica, fundou-se uma verdadeira comunidade ceramista em Santana do Araçuaí (MG), onde a artista morou desde a idade adulta até seu falecimento, no ano de 2014. Colocou-se em evidência que D. Izabel aprendeu seus conhecimentos técnicos em cerâmica, do preparo da matéria-prima até a construção do próprio forno, com sua mãe, Vitalina, filha de indígenas. De certo modo, D. Izabel deu continuidade aos ensinamentos ancestrais, passando o conhecimento aos familiares e aos membros de sua comunidade. Ressalte-se, ainda, que esses saberes se fizeram essenciais no período no qual a artista precisou prover sozinha o sustento da família, vivendo em uma localidade desfavorecida em infraestrutura social e com poucas oportunidades de trabalho.

Tendo em vista, esse histórico tão comum e que descreve as condições de muitos artesãos localizados nas periferias do país, discutiu-se uma história do artesanato brasileiro. Nesse ponto, enfatizamos a argumentação que nega qualquer herança remetente às corporações de ofícios europeias, isto porque esse modelo nunca teve aderência na sociedade portuguesa e tão pouco no Brasil-Colônia¹⁵⁷ – esse dado torna-se relevante, quando compreendemos que a produção artesanal instituída a partir da chegada de Portugal limitou-se ao sistema de exploração de mão de obra subalternizada ou aos contextos originais dos povos nativos. Esse processo apresenta dois aspectos: manteve as condições precarizadas dessas

¹⁵⁷ SALLES (1983, p. 1045).

atividades na atualidade e, simultaneamente, forneceu subsídios para a diversidade de expressões que surgem das relações com o mercado do turismo e a indústria moderna. Essa discussão teve o propósito de situar a conjuntura atual da produção artística de D. Izabel Mendes da Cunha: artesã-artista contemporânea especializada em cerâmica, moradora do Vale do Jequitinhonha.

Foram levantados os aspectos formais do trabalho em cerâmica realizado por D. Izabel que situam a produção da artista no contexto contemporâneo da arte brasileira. Nesse sentido, foi ainda defendida a tese que relaciona a dinâmica de compartilhamento de seus conhecimentos com o conceito de *escultura social* de Joseph Beuys. Sua atuação como mestra ceramista se converteu em melhorias na realidade da localidade de Santana do Araçuaí (MG), contribuindo para a prosperidade financeira de seus aprendizes e constituindo a produção das bonecas como um símbolo cultural da região. Como parte desse organismo vivo legado pela artista, foi apresentado o perfil dos artesãos ativos na comunidade e registrado, por meio deles, as técnicas e etapas de produção das peças criadas e ensinadas por D. Izabel.

Buscou-se demonstrar como cada um dos aprendizes se apropriou dos conhecimentos apreendidos com a mestra D. Izabel, conformando expressões artísticas particulares e ampliando o repertório de criações locais. Com o que foi exposto, objetivou-se fundamentar a riqueza do legado de D. Izabel e sua adequação ao cenário contemporâneo de arte como uma *artista autodidata*. Nos afastamos da qualidade de “popular”, a partir da perspectiva que o termo possui: um sentido pejorativo que contribui para a inferiorização de produções realizadas por representantes de minorias sociais de localidades periféricas. Foi incluído no debate das hierarquias entre a noção de culto e popular no Brasil a questão do *racismo estrutural* (ALMEIDA, 2019), que, juntamente com as desigualdades de classes e gênero, compõe o contexto da produção artesanal no país.

Nesse percurso, ficou deflagrada a complexidade do imenso campo ainda pouco estudado das produções de artesãos-artistas brasileiros. Foi identificada a necessidade de uma análise que priorize as particularidades expressivas de cada criador, se afastando de definições pouco criteriosas do senso comum. Ainda assim, foi discutida a dimensão dessa produção que envolve uma ideia de comunidade, seja na forma como as técnicas são disseminadas, seja na maneira como os artesãos se organizam frente ao mercado e à sociedade. O uso do termo

artesãos-artistas, durante todo o trabalho, reflete um posicionamento que compreende a necessidade de afirmação do valor do sistema de conhecimentos artesanais em meio às narrativas hegemônicas do campo das artes. Dessa maneira, não defendemos uma ideia de hierarquia, mas de reconhecimento de um espaço legítimo para o desenvolvimento de artistas contemporâneos.

Concluiu-se que o reconhecimento do trabalho de D. Izabel Mendes da Cunha por instituições legitimadoras da arte brasileira, galerias e museus, pode ter motivado os dois ceramistas mais jovens de Santana do Araçuaí, Andréia Andrade e Augusto Ribeiro, a ingressar no curso superior de Artes Plásticas da Escola Guignard. Esse movimento representa a continuidade e a renovação da arte que produzem. É também a ressignificação das habilidades em cerâmica apreendidas na comunidade, para além do lugar sociocultural conferido ao artesanato.

No decorrer do trabalho, foram indicados alguns caminhos de pesquisa que poderão ser abordados em investigações futuras sobre o tema: um estudo mais aprofundado sobre a dinâmica dos cursos oficiais dados dentro e fora de Santana do Araçuaí por D. Izabel e alguns de seus aprendizes poderia ajudar a entender melhor qual o alcance atual dos conhecimentos compartilhados. Quanto à produção de bonecas de D. Izabel, cabe ainda uma catalogação de suas peças em acervos e identificar as que foram apresentadas em exposições. Quanto antes isso for realizado, mais chances teremos de ter informações precisas sobre quando e em quais circunstâncias foram realizadas. Essas informações contribuirão numa análise estética mais detalhada das obras da artista, relacionando as escolhas formais das caracterizações das bonecas com a fase em que foram criadas: é possível reparar que as peças ficaram mais complexas ao longo dos anos, com a inclusão dos braços, acessórios, vestidos muito elaborados e bonecos menores (filhos), resta pensar nas possíveis influências de suas fases. Seria possível, também, mergulhar no processo criativo de cada um dos artesãos-artistas citados.

Conhecer e valorizar trabalhos como o de D. Izabel ajuda a reparar erros históricos e a desenvolver uma crítica de arte não contaminada por preconceitos de classe social, cor da pele e gênero. Para além do reconhecimento, é necessário que essas criações ocupem os espaços legitimadores da cultura artística no país. Dessa forma, essas produções poderão seguir protagonizando estudos no campo da arte contemporânea.

Referências

Livros e capítulos de livros

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010

ALMEIDA, Renato. **Inteligência do folclore**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Americana; Brasília: INL, 1974.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos do folclore brasileiro**. Apresentação e notas Ângela Teodoro Grillo. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: **O baile das quatro artes**. São Paulo: Livraria Martins, 1963, p. 9-33.

ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães et al. Cultura de visualidades: aproximações da linguagem artístico-visual. In: **Espaços da mediação**. ARANHA, C.S.G. & CANTON, K. (orgs.). São Paulo: PGEHA/MAC USP, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho: educadores, política e história**. São Paulo: Cortez, 2015.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. 1. Ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BETHEL, Leslie. **A abolição do comércio brasileiro de escravos**. Brasília: Conselho Senado Federal, 2002.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. 1 ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. 7. reimp. São Paulo: EDUSP, 2015.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do folclore**. Apresentação e notas Raul Lody. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008a.

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. Apresentação e notas Raul Lody. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008b.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. **O reinado da lua: escultores populares do Nordeste**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**. São Paulo: UNESP, 2006.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução: Saulo Krieger, Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil [...]** (Volume 2)[...] ou, Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'Avenement et de l'Abdication de S. M. D. Pedro 1er, fondateur de l'Empire brésilien. Dédié à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France. Paris: Firmin Didot Frères, 1835.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. 5 ed. São Paulo: Globo, 2006.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Cortez, 1989.

FRASER, Nancy; JAUGGI, Rahel. **Capitalism: a conversation in critical theory**. Cambridge, UK: Polity Press, 2018.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 2000/São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FROTA, Lélia Costa. **Pequeno dicionário da arte povo brasileiro: século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FROTA, Lélia Costa. Mestra Izabel: do Jequitinhonha, do mundo. In. INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. **Arte popular brasileira: olhares contemporâneos**. Coordenação Vilma Eid e Germana Monte-Mór. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Plano de desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha**. 6v. il. Belo Horizonte, 2017.

HARLAN, Volker. A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social. In: FARKAS, Solange (org.) **Joseph Beuys: a revolução somos nós**. São Paulo: SESC, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WHF Martins Fontes, 2013.

INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. **Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros**. Textos Maria Lúcia Montes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. **Arte popular brasileira: olhares contemporâneos**. Coordenação Vilma Eid e Germana Monte-Mór. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: o desenho e a cor**. Vol. 9. São Paulo: 34, 2006.

LIMA, Beth e LIMA, Valfrido. **Em nome do autor: artistas artesãos do Brasil**. São Paulo: Proposta editorial, 2008.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (março, 1962) *in*. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MATTOS, Sônia Missagia. **Artefatos de gênero na arte do barro**. Vitória: EDUFES, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano setorial do artesanato (2016 – 2025)**. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2017.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política nacional de cultura**. Brasília, DF: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Diagnóstico da situação educacional de jovens e adultos**. Brasília, DF: MEC, INEP, 2000.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas do couro a estética do cangaço**. São Paulo: Saraiva, 2010.

MENDES, Francisca R. N. **Modelando a vida no Córrego de Areia: tradição, saberes e Itinerários das Louceiras**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed., 14 reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PRADO, Jacqueline. **A arte cerâmica de Minas Gerais**. Belo Horizonte: C/Arte, 2016.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. **Base conceitual do artesanato brasileiro**. Brasília, DF: Programa do Artesanato Brasileiro, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. Vol.1. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

SALLES, Vicente. Artesanato. In: ZANINI, Walter (org.) **História Geral da Arte no Brasil**. Vol. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. 1 ed., 3. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2014.

SANTOS, Milton. **Ser negro no Brasil hoje: ética enviesada da sociedade branca desvia enfrentamento do problema negro**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 -1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens a era Vargas**. 1. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIANA, Maurício Boratto. **O eucalipto e os efeitos ambientais do seu plantio em escala**. Brasília, DF: Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados, 2004.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

Artigos em periódicos

ALVES, Ângelo Giuseppe Chaves. Conhecimento local e uso do solo: uma abordagem etnopedológica. **INCI**, Caracas, v.30, n.9, sept. 2005, p. 07-16.

ALVES, Elder P. M. O movimento folclórico brasileiro: guerras intelectuais e militância cultural entre os anos 50 e 60. **Desigualdade & Diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**. Edição dupla, nº 12, jan./dez., 2013, p. 131-152.

BISHOP, Claire. The social turn: collaboration and its discontents. **Artforum** 44, 2006, p. 178-183.

BRASIL Jr, Antônio. As ciências sociais no Brasil: estudo realizado para CAPES por L. A. Costa Pinto e Edison Carneiro. **Sociologia & Antropologia**, v. 2, n.03, 2012, p. 269-278.

CASTRO, Eliane Dias de; SAITO, Cintia Mayumi; DRUMOND, Fernanda V.F.; LIMA, Leonardo J. C. Ateliês de corpo e arte: inventividade, produção estética e participação sociocultural. **Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo**, v. 22, 2011, p. 254-262.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo em perspectiva**, v. 15, n.2, 2001, p. 28-35.

CAVALCANTI, Maria L. V. de C.; VILHENA, Luís R. P. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n.5, 1990, p. 75-92.

CUNHA JUNIOR, Henrique A. Arte e tecnologia africana no tempo do escravismo criminoso. **Revista espaço acadêmico**, n.166, 2015, p. 104-111.

FALCON, Francisco José Calazans. O império luso-brasileiro e a questão da dependência inglesa: um estudo de caso: a política mercantilista durante a época pombalina, e a sombra do Tratado de Methuen. **Nova Economia**. Belo Horizonte, v.15, n.2, mai.-ago.2005, p. 11-34.

FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n.63, out. 2002, p. 7-20.

FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética? **Revista Lua Nova**, São Paulo, n.70, 2007, p. 101-138.

FREIRE, Cristina. Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses. **Porto Arte (UFRGS)**, v. 11, 2000, p. 52-65.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p.127-62.

JANOTTI, Maria de L. M. Balaçada: construção da memória histórica. **História**. São Paulo, v.24, n.1, 2005, p. 41-76.

LACERDA, Gustavo Biscaia de. Augusto Comte e o “positivismo” redescobertos. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 17, n. 34, out. 2009, p. 319-343.

LIMA, Jonathan Gurgel; ITALIANO, Isabel. O ensino do design de moda: o uso da *moulage* como ferramenta pedagógica. **Educação e Pesquisa: revista da faculdade de educação da USP**. São Paulo, v.42, n. 2, 2016, p. 477-490.

LIMA, Roberto Kant de; LIMA, Magali Alonso. Capoeira e cidadania: negritude e identidade no Brasil Republicano. **Revista de Antropologia**, n.34, 1991, p. 143-182.

MAIO, Marcos C. Cor, intelectuais e nação na sociologia de Guerreiro Ramos. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 13, Edição Especial, Artigo 5, set. 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. **MATRIZES**, São Paulo v. 8. n. 2 jul./dez. 2014, p. 15-33.

MARTINI, Renato R. Os intelectuais o ISEB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta. **Aurora**, ano III, n. 5, dez. 2009.

MARTINS, Marcos Lobato. O Jequitinhonha dos viajantes, séculos XIX e XX: Olhares diversos sobre as relações sociedade – natureza no nordeste mineiro. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, jul./dez. 2008, p. 707-728.

MEDEIROS, Priscila Martins. Rearticulando narrativas sociológicas: teoria social brasileira, diáspora africana e a desracialização da experiência negra. **Revista Sociedade e Estado**, v.33, n. 3, set./dez.2018, p. 709-726.

MORAES, Ana Luisa Zago de. A formação da política imigratória brasileira: da colonização ao Estado Novo. **Revista da Faculdade de Direito da UFRGS**. Porto Alegre, volume especial, 2014.

MORAES, Maria D. C. de; SERAINE, Ana B. M. dos S.; BARBOSA, Carol de A. Artesanato e políticas públicas no Brasil: uma trajetória entre economia e cultura. **Conhecer: debate entre o público e o privado**, v. 10, n. 25, 2020, p. 159-182.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 5, 2004, p. 209-224.

OLIVEIRA, Márcio de. O ISEB e a construção de Brasília: correspondências míticas. **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 21, n. 2, mai./ago. 2006, p. 487-512.

REZENDE, Vanessa Leite. A mineração em Minas Gerais: uma análise de sua expansão e os impactos ambientais e sociais causados por décadas de exploração. **Soc. & Nat.**, Uberlândia, v. 28, n. 3, set/dez/2016, p. 375-384.

RIBEIRO, Eduardo Magalhães. Agregação e poder rural nas fazendas do baixo Jequitinhonha mineiro. **Unimontes Científica**. Montes Claros, v.5, n.2, jul./dez. 2003.

SILVA, Ary G.; BOLDRINI, Rômulo F.; KUSTER, Ricardo M. Os sumarés cicatrizantes da medicina tradicional brasileira, ou, as surpresas químicas ativas do desconhecido gênero *Cyrtopodium* (Orchidaceae). **Natureza online**, v. 11, n. 3, 2013, p. 152-154.

TOLEDO, Caio N. de. 1964: um golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p. 13-28.

TORRES, Daniel Roberto Vega. Institucionalização do trabalho artesanal: classe social e identificação cultural em França e Brasil. **Ciências Sociais e Humanas**, Londrina, v. 40, n. 1, jan./jun. 2019, p. 103-120.

VALIM, Patrícia. Da contestação à conversão: a punição exemplar dos réus da Conjuração Baiana de 1798. **Topoi**, v. 10, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 14-23.

Teses e dissertações

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Design e artesanato: a experiência das bordadeiras de Passira com a moda nacional**. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, 2013 (dissertação de mestrado).

CARVALHO, Marcelo A. M. de. **Nilo Peçanha e o sistema federal de escolas de aprendizes artífices (1909 – 1930)**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017 (tese de doutorado).

COSTA, Leila Miguelina Aparecida. **O artesanato como forma de manifestação cultural e complementação de renda: um estudo de caso da Associação Comunitária do Bairro do Lambari**. São Paulo: CELACC/ECA-USP, 2012 (trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos).

COSULICH, Roberta Daniela de Marchis. **Lina Bo Bardi: do pré-artesanato ao design**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007 (dissertação de mestrado).

LIMA, Jonathan Gurgel. **O uso da *moulage* como ferramenta pedagógica no ensino do design de vestuário**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014 (dissertação de mestrado).

LIMA, Ricardo Gomes. **O povo do Candeal: sentidos e percursos da louça de barro**. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006 (tese de doutorado).

MORAES, Sumaya Mattar. **Descobrir as texturas da essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de arte**. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007 (tese de doutorado).

MENEZES NETO, Hélio S. **Entre o visível e o culto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018 (dissertação de mestrado).

NICOLAU, Evandro C. **Desenhar: pensamento, expressão e linguagem**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2010 (dissertação de mestrado).

NICOLETTE, Viviane M. **A apropriação do saber fazer artesanal e da imagem do artesão pelo mercado de luxo: o design como mediador**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2018 (dissertação de mestrado).

RAMALHO, Juliana Pereira. **Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha**. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 2010 (dissertação de mestrado).

Rossi, Luiz Gustavo Freitas. **O intelectual “feiticeiro”: Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil**. Campinas: Universidade

Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas 2011 (tese de doutorado).

SATO, Sandra Minae. **A cerâmica artística: Interfaces na contemporaneidade**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016 (tese de doutorado).

SILVA, Cassio R. da. **Avaliação do risco geológico à exposição de elementos químicos à saúde ambiental, na região de Araçuaí-Itinga, Minas Gerais – Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011 (tese de doutorado).

SOUZA, Fabio Silva de. **O movimento de cultura popular do Recife (1959 – 1964)**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014 (dissertação de mestrado).

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1995 (tese de doutorado).

Anais de eventos

LEITE, Ana Carolina Gonçalves. A produção do Vale do Jequitinhonha Mineiro como uma 'região' brasileira e o planejamento regional como instrumento da sua modernização retardatária. In: **14º Encuentro de Geografos de America Latina**, 2013, Lima. Anales 14º EGAL Perú, 2013.

LIMA, Jonathan Gurgel. Vivências artísticas em comunidades artesanais tradicionais: pesquisa em curso. In: VALENTE, Agnus (org.). **Anais da II Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP: poéticas, políticas e poéticas**. São Paulo: Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas (IA/UNESP/CNPq). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2017, p. 70-77.

NADOR, Mônica. Arte para o Brasil. In: ARANHA, Carmen; CANTON, K. (org.). **Simpósio Internacional Estratégias do Ensino da Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2013, p. 253-257.

Catálogo de exposição

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. **Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, de 31 de janeiro a 10 de março de 2002 (catálogo de exposição).

Anexos

Anexo 1: Em 2014, ano em que concluí o mestrado¹⁵⁸, me voluntariei para um projeto de capacitação em *design* de vestuário juntamente à Associação de Mulheres Artesãs de Passira¹⁵⁹ (AMAP), no agreste pernambucano. As bordadeiras dessa comunidade desejavam aprender a desenvolver peças de vestuário para aplicar a sua arte, sendo esse um produto de maior giro comercial e menos laborioso que os artigos de casa que produzem tradicionalmente. Nesse trabalho, me foi dado o desígnio de realizar, ao longo de uma semana, *workshops* de criação em *moulage*¹⁶⁰ e desenvolver, em colaboração com as artesãs, desenhos para novos bordados. A dinâmica de trabalho foi estabelecida a partir da demanda das bordadeiras.

No que diz respeito às aulas de criação em *moulage*, as artesãs, mesmo nunca tendo tido contato algum com a técnica, apresentaram bastante facilidade, sempre trabalhando juntas. Se alguma delas apresentava dificuldades, as outras paravam para ensinar, cada uma ao seu jeito. Lembro-me, especialmente, do dia em que uma delas não conseguia entender um dos processos da modelagem na qual estávamos trabalhando e, Margarida, uma das pessoas mais felizes que já conheci, esclareceu tudo com sua didática fácil e direta: “é só colocar dois dedinhos”. Margarida solucionou, brilhantemente, o nosso problema de comunicação e todos aprendemos que os “dois dedinhos” funcionavam muito bem ao nosso propósito.

Quanto aos *workshops* de desenvolvimento de novos desenhos para os bordados, as artesãs propuseram que os desenhos feitos por mim e escolhidos pelo grupo fossem transformados em gabaritos perfurados para serem transpostos com anil para os tecidos a serem bordados, técnica tradicional empregada pelas artesãs (**Fig. 1**).

¹⁵⁸ **O uso da *moulage* como ferramenta pedagógica no ensino do design de vestuário**, Programa de Têxtil e Moda na Universidade de São Paulo (2014).

¹⁵⁹ Esse projeto foi idealizado por Ana Julia Melo Almeida, em conjunto com as artesãs da Associação. O projeto aconteceu como um desdobramento da pesquisa de mestrado: **Design e artesanato: a experiência das bordadeiras de Passira com a moda nacional** (2013).

¹⁶⁰ A *moulage*, *draping* ou modelagem tridimensional consiste em uma técnica especial usada para a concepção e o desenvolvimento de artigos de vestuário, a partir do trabalho do tecido em plataforma de três dimensões. Essa técnica possibilita melhor visualização da peça em sua totalidade – altura, largura e profundidade – no processo de construção dos moldes, criados diretamente sobre manequins que imitam a silhueta humana.

Figura 1: Mãos de Dona Lúcia¹⁶¹ passando o desenho para o tecido. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2014.

Essa dinâmica na qual o meu traço foi incorporado ao processo de criação do grupo foi, principalmente em decorrência das artesãs estarem mais familiarizadas com agulhas do que com o lápis: o gesto que fazia o trabalho ser único estava no próprio ato de bordar, independente do traçado inicial. Elas estavam habituadas a copiarem os mesmos desenhos tradicionais da região. No entanto, ao longo de minha experiência na comunidade, percebi que desenhar não era uma limitação para elas: o fato de replicarem os mesmos modelos estava mais relacionado à dinâmica de trabalho em comunidade do que à deficiência no processo criativo. Passei a entender o pedido das artesãs para que eu criasse junto com elas como uma forma de acolhimento da comunidade: da mesma maneira orgânica que o processo criativo artesanal parecia fluir entre o grupo, instintivamente, me encaixaram onde eu seria mais útil para a atividade.

As artesãs se apropriaram do meu desenho de maneira bem particular (**Figs. 2 e 3**), usando diferentes técnicas de bordado presentes nos saberes da região. Além disso, observou-se que, a partir do incentivo das oficinas, algumas artesãs traçaram, bordaram e apresentaram modelos completamente novos (**Figs. 4 e 5**). Isso demonstrou que essa potência criativa já estava presente na comunidade e que o trabalho de renovação seguiria na Associação mesmo após o fim das oficinas¹⁶², sempre que a comunidade entender que há a necessidade.

¹⁶¹ Optei por usar os nomes sociais dos artesãos quando necessitar fazer referência a eles.

¹⁶² O projeto em Passira, ainda em andamento, pode ser acompanhado no site <<http://www.bordadosdepassira.com.br>>. Acesso em 12 abr. 2018.

Figuras 2 e 3: Dorinha segurando os próprios trabalhos.

Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2014.

Figura 4: Bordado criado pela Vanir.

Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2014.

Figura 5: Bordado criado pela Dona Lúcia.

Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2014.

Tão importante quanto observar o reflexo dessas oficinas no trabalho das artesãs, foi constatar o impacto dessa experiência no meu próprio processo criativo. A vivência na comunidade de bordadeiras me motivou a desenvolver uma série de bordados de observação da figura humana (**Figs. 6 e 7**), desenhando diretamente com agulha e linha. Esse exercício de uma nova linguagem plástica me possibilitou a ampliação de horizonte expressivo e a perspectiva desse processo como uma possibilidade de investigação poética.

Figura 6: Bordados de observação.

Fonte: Acervo próprio, 2015.

Figura 7: Bordados de observação.

Fonte: Acervo próprio, 2015.

Anexo 2: Na localidade de Campo Buriti, distrito de Turmalina (MG), está presente a Associação de Artesãs de Coqueiro Campo¹⁶³. O artesanato em cerâmica dessa comunidade é diversificado: as artesãs fazem de filtros a bonecas de barro, todas as peças muito ornamentadas (**Fig. 1**). As matérias-primas, incluindo as tintas de barro, são similares as usadas em Santana do Araçuaí, porém se destacam no uso das técnicas de pintura, que são aplicadas em desenhos muito finos e detalhados. Nesse sentido, os olhos das bonecas, na sua maioria, são pintados e não colocados como na técnica desenvolvida por D. Izabel Mendes da Cunha. Também é um diferencial o fato de desenvolverem gabaritos em barro, que possibilita certa padronização nas dimensões das peças na hora da fabricação.

Figura 1: Peças da comunidade de Campo Buriti.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Em Campo Buriti, as artesãs estão habituadas a receber turistas¹⁶⁴, organizadas numa proposta de acolhimento em suas próprias casas, devidamente preparadas para oferecer aos visitantes a experiência da produção da cerâmica local. Em média, a estadia dura quatro dias e é encerrada após a abertura do forno, de onde

¹⁶³ Quando as artesãs fundaram a associação, em 1994, a localidade era conhecida como Coqueiro Campo. Depois que passou a ser distrito de Turmalina, foi batizada de Campo Buriti, em homenagem ao campo de futebol que reunia os moradores das redondezas nos fins de semana e que deu origem ao pequeno povoado. Por motivos burocráticos, as artesãs decidiram manter o nome da associação como estava.

¹⁶⁴ O programa de turismo solidário foi implantado pelo governo de Minas Gerais: < <http://bit.ly/turisolid>>. Acesso em 25 jun.2018.

são retiradas as peças produzidas pelos visitantes ao longo da vivência. Interessado em observar de perto essa realidade, me propus a passar dois dias na comunidade¹⁶⁵.

Em minha breve estadia em Campo Buriti, fui recebido na casa de Adriana Xavier. Além da ótima recepção, ela demonstrou algumas das técnicas principais da cerâmica local, como a pintura usando penas de galinha como pincel (**Fig. 2**). Em troca, me ofereci para ajudar na comunicação das redes sociais da Associação de Artesãs de Coqueiro Campo (@artemascoqueirocampo)¹⁶⁶. Na ocasião, fiz algumas fotos da cidade, das acomodações disponíveis para os turistas nas casas das artesãs, bem como a sede da associação (**Figs. 3 e 4**). Dos pontos mais relevantes dessa vivência, observei como a realidade local foi impactada pelo desenvolvimento do turismo e o quanto elas conseguiram transformar a experiência de fazer cerâmica numa atração em si. Porém, a situação está longe das condições ideais: Adriana relatou que ela recebe, em média, R\$ 1.500,00 por mês. Desse dinheiro, ela gasta R\$ 250,00 só com matéria-prima. Há ceramistas na localidade que conseguem renda maior, mas, a grande maioria delas ainda obtém de R\$ 100,00 a R\$ 200,00 reais por mês.

Figura 2: Adriana pintando.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

¹⁶⁵ Achei necessário fazer uma visita à comunidade e tentar explicar pessoalmente o projeto para, dessa forma, tentar viabilizar, juntamente com elas, o meu retorno num futuro próximo, na condição de pesquisador e não como turista, considerando que precisarei ficar mais tempo na comunidade.

¹⁶⁶ As artesãs se queixaram que os turistas vão esperando encontrar muita miséria, chegam a levar o carro abarrotado de doações. Isso se deve, principalmente, ao histórico de pobreza da região no passado. Por esse motivo, a proposta do *turismo solidário*, que consiste em se hospedar na casa dos moradores locais, costuma ser mal interpretado. No entanto, a realidade é muito diferente do que esperam os desinformados: a localidade é muito próspera e esse tipo de assistencialismo fere o orgulho dos moradores.

Figuras 3 e 4: À esquerda, fachada da associação e, à direita, quarto da casa da artesã Teresinha arrumado para receber turistas em Campo Buriti. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Da localidade, Zezinha é a artesã-artista mais conhecida e melhor remunerada. Ela transformou sua propriedade em verdadeira galeria a céu aberto: há obras espalhadas por todo o terreno. Fui informado que o espaço hospeda interessados a aprender cerâmica com a mestra, que também é especializada em bonecas. Zezinha não se encontrava em casa no momento de minha visita, mas fiz alguns registros de suas obras, que compartilho abaixo:

Figura 5: Caminho para a entrada da propriedade de Zezinha. Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Figuras 6, 7, 8 e 9: Fotografias de obras espalhadas dentro da propriedade de Zezinha.
 Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Anexo 3: Em minha primeira visita a localidade, onde vivia D. Izabel Mendes da Cunha, em 2018, propus oferecer aulas de desenho como uma forma de estabelecer uma dinâmica de troca de conhecimentos entre mim e a comunidade de artesãos, visto que eu estava lá, também, para aprender a fazer cerâmica. No geral, foram as crianças que se interessaram em participar das oficinas, no total de 05 encontros. Os meninos e meninas se empolgaram tanto para desenhar, quanto para pousar. A maior parte dos encontros ocorreu no galpão do antigo mercado. No último dia, como o espaço estava fechado, uma das participantes sugeriu que desenhássemos na praça. A ideia foi logo acatada e fomos observar a estátua de D. Izabel. Abaixo, seguem algumas imagens dessa vivência:

Figuras 1: Fotografia do exercício na praça onde está a estátua de D. Izabel.
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Figuras 2, 3, e 4: Fotografia do exercício na praça onde está a estátua de D. Izabel.
 Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Figuras 5, 6 e 7: Aulas de desenho em Santana do Araçuaí (MG).
Fonte: Acervo de pesquisa de campo, 2018.

Anexo 4: Livreto distribuído na exposição realizada na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Museu de Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro, entre 31 de janeiro a 10 de março de 2002, contemplando um projeto realizado na comunidade ceramista de Santana do Araçuaí.

Sala do Artista Popular

Responsável
Ricardo Gomes Lima

Pesquisa e texto
Maria Helena Torres

Fotos
Francisco da Costa

Produção e projeto de montagem
Luiz Carlos Ferreira

Projeto gráfico
M. Alzira Reis

Edição e revisão de textos
Lucila Silva Telles

**Equipe da Coordenação
do Programa Artesanato Solidário**

*Mariana Braga
Ruth Buarque
Verônica Paiva*

**Projeto Cerâmica de
Santana do Araçuaí**

Consultora
Luciana Vale
Agente local
João Antonio Klia

C411 Cerâmica de Santana do Araçuaí / pesquisa e texto
de Maria Helena Torres. – Rio de Janeiro :
Funarte, CNFCP, 2002.

32 p. : il. – (Sala do Artista Popular ; 99).
ISSN 1414-3755

Catálogo da exposição realizada no período
de 31 de janeiro a 10 de março de 2002.

1. Artesanato em barro – Minas Gerais –
Santana do Araçuaí. 2. Artistas populares – Minas
Gerais – Santana do Araçuaí. 3. Arte popular –
Minas Gerais – Santana do Araçuaí. I. Torres,
Maria Helena, org. II. Série.

CDU 738(815.1)

SALA DO ARTISTA POPULAR

A Sala do Artista Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP, da Funarte, criada em maio de 1983, tem por objetivo constituir-se como espaço para a difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregada, são testemunho do viver e fazer das camadas populares. Nela, os artistas expõem seus trabalhos, estipulando livremente o preço e explicando as técnicas envolvidas na confecção. Toda exposição é precedida de pesquisa que situa o artesanato em seu meio sociocultural, mostrando as relações de sua produção com o grupo no qual se insere.

Os artistas apresentam temáticas diversas, trabalhando matérias-primas e técnicas distintas. A exposição propicia ao público não apenas a oportunidade de adquirir objetos, mas, principalmente, a de entrar em contato com realidades muitas vezes pouco familiares ou desconhecidas.

Em decorrência dessa divulgação e do contato direto com o público, criam-se oportunidades de expansão de mercado para os artistas, participando estes mais efetivamen-

te do processo de valorização e comercialização de sua produção.

O CNFCP, além da realização da pesquisa etnográfica e de documentação fotográfica, coloca à disposição dos interessados o espaço da exposição e produz convites e catálogos, providenciando, ainda, divulgação na imprensa e pró-labore aos artistas no caso de demonstração de técnicas e atendimento ao público.

São realizadas entre oito e dez exposições por ano, cabendo a cada mostra um período de cerca de um mês de duração.

A SAP procura também alcançar abrangência nacional, recebendo artistas das várias unidades da Federação. Nesse sentido, ciente do importante papel das entidades culturais estaduais, municipais e particulares, o CNFCP busca com elas maior integração, partilhando, em cada mostra, as tarefas necessárias a sua realização.

Uma comissão de técnicos, responsável pelo projeto, recebe e seleciona as solicitações encaminhadas à Sala do Artista Popular, por parte dos artesãos ou instituições interessadas em participar das mostras.

Q Conselho da Comunidade Solidária é um espaço em que setores governamentais e não governamentais com propostas de significado geral para a sociedade se encontram e discutem novas formas de atuação na área social.

Ao tentar abrir caminhos que conduzam à melhoria do cotidiano em comunidades ainda privadas de acesso à cadeia econômica, buscamos sempre o desenho de projetos inovadores em sua concepção, cuja ação diferenciada possa preencher lacunas existentes. Uma parte desse esforço concentra-se no Nordeste, região marcada tanto pela escassez de recursos naturais e financeiros como pela abundância de expressões culturais. Esse contraste é realmente marcante quando se observam de perto as duras condições de vida de seus artesãos e a beleza das peças que produzem.

O Programa Artesanato Solidário volta-se exatamente para essa realidade perversa com o duplo objetivo de revitalizar “saberes” e “fazeres” ameaçados de se perderem no tempo ou na massificação dos padrões globalizantes e de encaminhar possibilidades de comércio para essa produção.

A revolução tecnológica, se, por um lado, encurtou distâncias e aproximou pessoas, por outro, gerou profundas mudanças nos modos de produção, empobrecendo a criatividade e favorecendo a repetição. O artesanato de raiz constitui um contraponto a esse processo ao ressaltar identidades locais ligadas à experiência de cada um e de sua comunidade no espaço que lhe cabe viver.

É esse o campo de atuação do Programa Artesanato Solidário, desenvolvido em parceria com o Sebrae, a Sudene, a Caixa Econômica Federal e o Centro Na-

cional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. Por ora, sua ação está circunscrita a 26 municípios da Região Nordeste e, do norte do Espírito Santo e de Minas Gerais.

Esta exposição na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, da Funarte, é uma oportunidade para o público se inteirar da obra dos artesãos com que estamos trabalhando, além de oferecer excelente exercício de comercialização.

Após a avaliação da metodologia utilizada e dos resultados alcançados, pensamos estender o Programa a um número maior de comunidades em outras regiões do Brasil.

Parcerias para implementação, assim como espaços para divulgação e venda, são uma contribuição efetiva para essa expansão.

Ruth Cardoso

PRESIDENTE DO CONSELHO DA COMUNIDADE SOLIDÁRIA

Falar a respeito de artesanato implica olhar o passado, examinar as tradições, avaliar a cultura e o desenvolvimento social dos povos. Ao longo da história, o artesanato serviu de embrião para o comércio, a indústria, a ciência e para o florescimento das comunidades.

O artesão sempre foi um empreendedor solitário que trabalha e produz na célula familiar. Sua moradia, com todo o burburinho peculiar à família, confunde-se com a empresa. Naturalmente, sem angústias ou antagonismos, os familiares se unem em torno do artesão, participando ativamente de processos de produção e comercialização por vezes incipientes. Há nisso tudo uma grande virtude.

Essas pequenas empresas domésticas apresentam uma tenacidade inigualável para resistir às crises e aos difíceis embates do cotidiano. Existe por trás delas a grande motivação da sobrevivência familiar: o empreendimento representa sobrevivência econômica, esteio financeiro, mercado de trabalho e eixo de aglutinação de seus componentes.

Atento a esse importante segmento de empreendedores, o Sebrae reconhece seu papel de instituição que tem como responsabilidade tornar as micro e pequenas empresas uma parte significativa da produção nacional. Essa é a forma de a instituição cumprir, também, a função social de promover a redução das desigualdades regionais e da exclusão social.

8

Por isso, o Sebrae vê hoje o Brasil sob novas perspectivas. Essa nova concepção institucional tem como abordagem o desenvolvimento local, integrado e sustentável. Utiliza, como instrumento estratégico para a potencialização e universalização de seus propósitos, a formação de amplas parcerias com atores públicos e privados das comunidades.

A Comunidade Solidária é um dos mais importantes parceiros do Sebrae. Juntos desenvolvem vários programas voltados para o desenvolvimento local, integrado e sustentável (Dlis) e para o artesanato, em diversas localidades brasileiras.

O Dlis, principal estratégia do Programa Comunidade Ativa, um dos braços da Comunidade Solidária, começou a ser implantado em outubro de 1999, em 148 localidades de todas as unidades federativas, e deverá atingir mil localidades até o ano 2001.

A principal motivação desse novo processo de desenvolvimento reside no fato de que a própria população local identifica suas vocações e cria condições favoráveis para geração de renda e trabalho.

O papel do Sebrae nesse conjunto de ações é ajudar na organização da população local, apoiar os trabalhos de mobilização, sensibilização e constituição de desenvolvimento local. Assume, ainda, a responsabilidade pela capacitação dos empreendedores, nas áreas de

gestão, agronegócios, turismo, tecnologia, associativismo e cooperativismo.

Mas é particularmente no desenvolvimento do artesanato que o Sebrae procura resgatar os valores culturais em vias de desaparecimento.

Por isso, iniciou-se, em agosto de 1999, a parceria Sebrae/Comunidade Solidária para apoiar o artesanato, gerar renda e melhorar as condições de vida em 26 municípios localizados na Região Nordeste e no norte dos estados do Espírito Santo e Minas Gerais.

Entre os pré-requisitos para participação no Programa Artesanato Solidário destaca-se o que estabelece que a produção artesanal expresse, com fidelidade, a identidade cultural da localidade. O programa já apresenta bons resultados, e exemplos de sucesso surgem com o Projeto Brinquedos do Agreste Paraibano, implantado nos municípios de Itabaiana e Esperança.

Cerca de 60 artesãos participam ativamente do projeto nesses dois municípios e assistem a cursos e oficinas sobre associativismo, comercialização, melhoria e acabamento do produto e, sobretudo, aproveitam as oportunidades para o desenvolvimento da criatividade. O resultado já alcançado é significativo: a produção mensal, que inicialmente era de 180 bonecas e 20 caminhões de madeira, atingiu 1.800 bonecas e 82 caminhões em agosto de 2000. A comercialização desses

produtos gerou renda para a comunidade e proporcionou a essa população acesso a outros tipos de benefícios, como, por exemplo, maior contato com municípios vizinhos para compra de material e venda de seu artesanato.

Existem inúmeras manifestações iguais a essa em todo o Brasil. Nossas raízes culturais são muito ricas, e o artesanato brasileiro reflete esses traços. De norte a sul encontramos comunidades voltadas, quase exclusivamente, para a produção artesanal, propiciando melhor qualidade de vida para as populações, como, por exemplo, no município de Divina Pastora, em Sergipe, onde 114 mulheres vivem da produção artesanal de renda irlandesa.

É assim que pensamos, e todo nosso esforço está voltado não só para a inserção do artesanato no mercado como atividade de cunho cultural, além de econômica e competitiva, como para a conseqüente inclusão de importante contingente de pessoas no processo de desenvolvimento do nosso país, enquanto sujeito de sua história – com cidadania, dignidade e beleza.

Sérgio Moreira
DIRETOR-PRESIDENTE DO SEBRAE

9

CERÂMICA DE SANTANA DO ARAÇUAÍ

Maria Helena Torres

Tudo começou com Isabel. Com poucas variações de tratamento e omitindo o próprio desempenho, a frase integrou quase todos os depoimentos de artesãos de Santana do Araçuaí em maio de 2001, quando lá estive pela primeira vez e tive algumas oportunidades de conversar longamente com Mestre Isabel, cujo trabalho eu já admirava. Suas histórias, seu jeito manso, sua sabedoria deixaram-me sob encantamento, e, ao sair de lá, três ou quatro dias depois, cada trecho da estrada de terra que liga o lugar à Rio-Bahia eu fiz acompanhada por suas memórias, suas saudades de um “tempo difícil” e pelo eco de tantas falas que lhe atestam a mestria.

Aos setenta e sete anos, com sua arte reconhecida internacionalmente, ela lembra a infância pobre, ajudando o pai na lavoura, pegando pequenas porções

de barro que a mãe, louceira, defendia com zelo, pois era-lhe custoso obter a matéria-prima para o trabalho com que

complementava a pouca renda do marido. Modelava então cavalinhos, burrinhos, peças que escondia, pois que o barro fora surrupiado; o irmão também fazia alguns bichinhos, e, quando brigavam, um quebrava a produção do outro. É dessa época o sonho de ter uma boneca, que substituiu o sabugo de milho com paninhos enrolados e as flores (pequenas campânulas azuis, cujo nome ela desconhece) colhidas e espalhadas no chão de terra da casa de Itinga, com que, sozinha, brincava “de boneca”.

A cuia feita por sua mãe, dona Isabel e a neta Andréia seguram com emoção dupla: o afeto e o saber

Nas tentativas de modelar no barro seu desejado brinquedo, reproduzindo impensadamente os gestos de sua mãe, Isabel foi-se fazendo artesã. Se sua formação é semelhante à de tantos outros artistas populares, que aprendem em geral vendo fazer, a sobrevivência, em luta permanente para obter “alguma coisinha que desse para a feira”, também pouco difere da maioria. Casada, Isabel muda-se para Santana do Araçuaí e continua dividindo seu tempo entre lavoura, os cuidados com a casa e os filhos e a arte do barro, que lá encontrou farto e de boa qualidade. A venda de sua produção era feita nas feiras das localidades vizinhas, e muita madrugada a encontrou, pés nos onze quilômetros de terra, potes, travessas, figuras de presépio empilhados na cabeça, o coração apertado pela preocupação com os meninos em casa, pequenos, sob os cuidados dos mais velhos (não muito maiores), ou com algum deles pela mão, sonolento, começando a partilhar a “vida difícil”, aprendendo solidariedade, respeito e afeto.

Isabel, contudo, perseguia a qualidade de sua louça, que de fato se destacava em meio às demais, e quase sempre conseguia vender, às vezes pouco, às vezes bem. Foi-se esquecendo, então, de pequenos dissabores, de propostas de entregar algum dos meninos para alguém cuidar, o que ela

sequer considerava, reagindo com energia às insinuações de que, sozinha, não conseguiria criá-los. Só não esquecia as bonecas que desde menina quis fazer, sonho que pôde realizar a partir dos quarenta e quatro anos, quando foi descoberta, como conta, por gente de fora, tendo início o processo de reconhecimento e valorização, “com os compradores indo bater a sua porta e os pesquisadores apontando-lhe máquinas fotográficas”, segundo Mello e Souza,* e ela se permitiu, então, acrescentar peças mais criativas a seu repertório, as bonecas finalmente incluídas.

Sua extrema generosidade levou-a a repassar seu saber a quantos a procurassem, com paciência, sim, mas exigência de mestre, formando, ao longo desse tempo, uma verdadeira escola de cerâmica em Santana do Araçuai.

Santana é um lugarejo do Município de Ponto dos Volantes, Minas quase Bahia, isolado do resto do mun-

do na época da chuva – outubro, novembro e dezembro –, quando nem mesmo o ônibus diário consegue atravessar cerca de trezentos metros dos onze quilômetros de estrada de terra, larga, batida, bastante razoável na época da seca. Seus habitantes vivem da lavoura de subsistência, alguma criação e, hoje, artesanato, sobretudo cerâmica, destacando-se galinhas e bonecas. Uma praça, duas ruas – uma de terra, outra com calçamento pé-de-moleque – de poucas ramificações, uma igreja católica, um templo messiânico, uma escola de ensino fun-

damental, casas simples, a maior parte de adobe, e comércio restrito a um bar e um armazém, tudo aninhado em meio às imponentes montanhas do Vale do Jequitinhonha, uma das regiões mais pobres do país, castigada por longas secas que em alguns anos ameaçam a sobrevivência de uma população tranqüila, solidária e mineiramente hospitaleira.

Barreiros, contudo, há muitos, uns próximos, outros distantes, dos mais variados tipos e colorações de argila de boa qualidade, favorecendo modelagem de excelência e queima sem perdas sensíveis, para o encanto da então recém-casada Isabel Mendes Cunha, que conhecia a luta de sua mãe na obtenção da matéria-prima, rara em Itinga.

Se a riqueza de Santana do Araçuai é o barro, a de dona Isabel é a família, cujo núcleo original era formado pelos quatro filhos, que, afinal, bem criou sozinha, numa casa de emocionadas lembranças e dois pequenos cômodos, para onde ela, brincando, propõe voltarem “todos juntos”, talvez uma tentativa de enfeitar a saudade da filha caçula, Rita de Cássia, que, ao casar, mudou-se para Vitória, no Espírito Santo, onde não deu continuidade à técnica aprendida no dia-a-dia de sua infância, tornando-se, portanto, a exceção da família.

Maria Madalena é sua primeira filha, seu anjo da guarda, as mãos ocupadas com a modelagem do barro, as atividades na Associação de Artesãos, as tarefas domésticas na nova e confortável casa, sempre com trânsito de familiares e agregados, mas olhos e ouvidos em permanente estado de alerta para as mínimas necessidades de dona Isabel.

O filho, Amadeu, que, com Mercina, lhe deu os primeiros netos e dois bisnetos, Vítor e Isabel, é também

ceramista e a auxilia nas tarefas mais pesadas, como a confecção do corpo das bonecas grandes – tarefa que partilha com Madalena – e a preparação do forno para a queima, além de lhe fornecer a matéria-prima, que extrai de um barreiro em seu sítio, onde tem alguma plantação e criação. Costurando essas obrigações es-

tão as muitas tarefas que realiza para a Associação, da qual é membro ativo, e a incansável luta pela melhoria da vida na comunidade. Mercina, cuja tranquilidade não consegue disfarçar um espírito altamente empreendedor, impregnada pelo ofício do marido, foi aos poucos colocando suas mãos na massa e hoje passa com louvor pelo controle de qualidade de sua sogra, produzindo, em meio às muitas tarefas de dona-de-casa e aos afagos de avó, bonecas de tamanho médio.

Glória Maria, a filha do meio, que mais diretamente herdou a doçura materna, assume com mais naturalidade do que os irmãos a arte de fazer bonecas, mostrando nítida preferência por noivas e casais de noivos. Ao contrário de Madalena e Amadeu, Glória não se furta de fazer as cabeças das bonecas, embora divida com o marido, João, a confecção de algumas peças, como a artesã, por exemplo, da qual costuma fazer o corpo, deixando para ele a modelagem da cabeça. Divisão semelhante João praticou com a mestra durante algum tempo, depois de oito anos como aprendiz, quando se destacou na persistência de descobrir os segredos, roendo os ossos do ofício e alcançando excelência, que o levou à produção independente de dona Isabel, quando adotou técnica

ca diferente de iniciação da peça e passou a criar alguns tipos caracteristicamente seus, como a boneca de seios nus (que, nas primeiras tentativas, a mestra 'vestiu' com gola e botões) e segurando pássaro ou as belíssimas bonecas de janela. Como Mestre Isabel, João conta hoje com encomendas que lhe permitem sobreviver do artesanato, complementando a renda familiar com a venda de leite que diariamente retira de algumas vacas em seu sítio, onde também planta para consumo próprio sobretudo café, feijão e frutas. Na casa da cidade, Glória cultiva um jardim quase sempre florido, algumas árvores frutíferas, um seletivo herbário e uma pequena horta, que lhe permitem oferecer perfumados chás e levar à mesa saladas e verduras cujo sabor fica na memória. Nas múltiplas atividades de dona-de-casa, mãe e

16

artesã, Glória mostra harmonia digna de suas peças, dando a impressão de que tudo faz por mágica, sem que aos olhos do visitante pareça estar ocupada, mas, antes, apenas recebendo-o.

Diferente de Amadeu e Mercina, cuja casa fica na mesma rua e bem perto da de dona Isabel, Glória e João moram no outro extremo da rua principal, o que não impede a visita diária à *mãe* (assim a chamam tanto filhos como netos e bisnetos), para um dedo de prosa e o amoroso controle de suas condições de saúde. Com eles mora atualmente apenas Ananda, a caçula dos quatro filhos, pois Adriana estuda de segunda a sexta-feira em Itaobim, uma vez que a escola de Santana não oferece o segundo grau. Andréia mudou-se para Belo Horizonte, onde complementa seus estudos e dá plena continuidade a suas atividades de artesã, adotando com desenvoltura as possibilidades que a cidade grande oferece a seu saber artesanal, e Fábio trabalha no Rio de Janeiro.

Como sua avó, que surpreendeu a mãe ao apresentar a primeira boneca que satisfizesse seu desejo e sua exigência ("menina, onde você aprendeu isso?"), Andréia causou reação parecida em dona Isabel quando, menina ainda, a presenteou com uma de suas duas primeiras

peças — um casal de idosos —, modeladas e queimadas segundo a técnica requintada de sua mestra. De lá para cá, discreta, sem muitas perguntas, vem aprimorando seu dom, evolução de que se orgulha Glória, reparando nos detalhes atuais das mãos que reproduzem à perfeição a rudeza provocada pelo labor, por exemplo, de um lavrador. Nas poucas palavras do pai, contido, reconhece-se, disfarçado em respeito, o extremo prazer provocado pelo talento da filha. Da avó, que já a declarou herdeira de sua arte, o brilho do olhar à chegada de Andréia atesta a tranquilidade e a alegria que experimenta com a certeza de que suas bonecas não ficarão

17

órfãs um dia, mas estarão perpetuadas nos tipos acrescentados pela neta: noivas grávidas, mães com filhos no colo e pela mão, famílias e artesãs, reproduzindo sua experiência, a de seus pais, de sua avó, com quem tudo começou, e de sua bisavó, louceira que não terá ido em vão mais vezes ao distante barreiro para repor as porções que Isabel, menina, lhe tomava.

No sorriso hoje matreiro de dona Isabel se revela a "bênção recebida de Deus" e que ela tão bem cultivou, quando conclui que não caberiam "todos juntos" na casinha em que os meninos foram criados e que preten-

de reformar, pois, apesar das muitas propostas, não vende por dinheiro nenhum. Em seu olhar está guardado o orgulho pela família ampliada, garantia da continuidade de sua arte, floração da semente que lançou com sua coragem, sua paciência, seu respeito, seu amor. Se o vocativo *mãe* indica a força e o carisma de matriarca, a generosidade e o afeto marcam as relações entre as três gerações, vertical e horizontalmente, transbordando para as relações de compadrio e vizinhança, infiltrando-se nas demais instâncias da comunidade.

Uma delas é a Associação de Artesãos de Santana do Araguaí, criada em 1989, por iniciativa e empenho de João, com a participação ativa dos fundadores, que construíram a sede, um galpão onde funciona a loja, com uma sala nos fundos, para reuniões e secretaria. Os artesãos produzem em suas casas e expõem na loja, onde turistas e compradores podem escolher desde as flores, que estão presentes em várias peças, até – passando por morangos, jarras, galinhas, jogos para feijoada, miniaturas de casas e fo-

gões a lenha – as bonecas. Iniciadas por Mestre Isabel, são hoje confeccionadas por vários seguidores, na maioria mulheres; a mais nova, Daniela, de nove anos, na tradição do aprender fazendo e vendo (a mãe ou a avó) fazer, sem cumprir os estágios iniciais da confecção (flor, miniatura de louça, bichinhos e figuras de presépio), modelou duas bonecas, uma das quais já foi vendida, ainda que com o nome de sua mãe, pois a idade mínima para ser membro da Associação é dezesseis anos.

O PROJETO CERÂMICA DE SANTANA DO ARAÇUAÍ

Foi a Associação que abrigou projeto resultante de parceria do Conselho da Comunidade Solidária com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, o Projeto Alvorada e o Sebrae, implantado em setembro de 2001, para beneficiar os ceramistas da localidade, visando, como os demais projetos do Programa Artesanato Solidário, a sua autonomia e à possibilidade de, por meio de seu saber reconhecido e valorizado, sobreviverem com dignidade. Em função de suas necessidades – basicamente a comercialização, devido à distância entre a localidade e as feiras regionais e à falta de transporte apropriado ao escoamento da produção para outros centros mais afastados – o grupo optou pela divulgação de seu trabalho por meio de placa de sinalização, a fim de atrair compradores para a loja, e pela socialização do permanente aprendizado que cada artesão pratica no exercício de seu saber, formalizada em duas séries de oficinas denominadas “Repasse de saber”, que priorizam bonecas e galinhas, peças que caracterizam a arte dos ceramistas de Santana do Araguaí. Cada membro da Associação recebeu equipamento básico para

ter em casa, onde trabalha: mesa e pequenos quadrados de madeira, que servem de suporte para levantar as peças, balde, bacia, faca, pá e peneira. Na sede ficam uma picotadeira de papel, fundamental para a embalagem, e um carrinho de mão, que serve a todos, na medida das necessidades. Quatorze artesãos foram beneficiados com telha para cobertura do forno, construções que fizeram em mutirão. Esta exposição é uma das medidas de comercialização, o que será também facilitado pela edição do catálogo de peças com que o Programa contempla cada pólo. Estão sendo pensadas ainda a compra de máquina para preparar o barro e a forma de viabilizar um transporte, nos moldes praticados pela Codevale – que até recentemente recolhia a produção de várias localidades do Vale do Jequitinhonha e a distribuía em núcleos comerciais –, que sirva aos diversos pólos da região que integram o Programa Artesanato Solidário. A dinamização das atividades na Associação já rende, por exemplo, a solicitação de ingresso de outros oito sócios.

20

AS OFICINAS

Maria Leni de Jesus Matos e Aneli de Souza Brandão (na foto ladeando dona Isabel), Maurina Pereira dos

Santos, a Teca, sogra de Aneli, e Anita Justina da Silva são bonequeiras, tendo todas aprendido, direta ou indiretamente, com Mestre Isabel – cujos primeiros aprendizes, que declarou formados de fato, foram João, nessa época ainda namorado de Glória, Teca e Placedina, já falecida. As quatro estão participando da oficina oferecida pelo projeto, de aperfeiçoamento de boneca, cuja primeira etapa, a confecção de cabeça, é orientada por dona Isabel. A segunda etapa, corpo, será ministrada por Teca, a mais experiente do grupo. Sendo oferecida a quem já domina a técnica de modelagem, a oficina está mais voltada para proporção entre corpo e cabeça, expressão, leveza da peça, aspecto que a mestra muito valoriza, sempre erguendo as que suspeita estarem pesadas. Questões como escolha e preparo do barro e queima são dispensadas, mas sempre surgem no convívio no galpão de trabalho de

dona Isabel, em comentários a respeito de resultados obtidos ou algum possível acidente.

Aos dezoito anos, Aneli casou-se com o filho de Teca que, dois anos depois, começou a ensinar-lhe a técnica de modelar e cozer o barro, tendo-a, então, como ajudante que fazia os corpos das bonecas de sua produção. Na continuidade do fazer, Aneli foi-se desenvolvendo e hoje faz as bonecas inteiras, já tendo mesmo repassado a técnica à filha, a menina Daniela, que se insinua como continuadora.

Anita, a Santa, aprendeu com Placedina, já depois de casada, quando trabalhava na roça com o marido, e começou modelando cabeça de galinha. Embora já fizesse bonecas, só produzira das pequenas até participar da oficina ministrada por Mestre Isabel.

21

Maria Leni trabalhava para Placedina e, no dia-a-dia, foi aprendendo a técnica, que hoje procura aprimorar, participando também da oficina de confecção de galinhas, orientada por Mercina para mais oito artesãos, com o objetivo de tornar mais leves e bem acabadas uma das peças mais características de Santana do Araçuai.

Amadeu, Mercina, Zélia, Zenilda, Maria Aparecida, Placedina, Maria Leni, Ivani, Carminha

No grupo de aperfeiçoamento da galinha há quem tenha aprendido com dona Isabel, como Estelita Francisca de Jesus, Oswaldina de Freitas e Zenilda Neves da Conceição, esta última filha de um sobrinho da mestra que lidava

com olaria e, portanto, íntima da matéria-prima. Zenilda afirma que sua mãe é treinada para fazer flor, a primeira peça que aprendeu a modelar. Há também quem se tenha formado

sozinha, Zélia Gomes Pereira, por exemplo, a única que refere ter lidado com barro na infância, ainda que fazendo pelotinhas para jogar em passarinhos; depois de casada, foi morar em Santana do Araçuai e iniciou-se no ofício. Posteriormente ensinou o que sabia a Maria do Carmo Rocha dos Santos Souza, que depois de casada deixou a zona rural, onde sempre viveu, e, em contato com as demais artesãs, formou-se também. É caso semelhante o de Maria Aparecida de Jesus, que começou fazendo moranga, ajudando Mercina e Amadeu, e hoje vê na oficina a possibilidade de confeccionar peças mais bem feitas e bonitas. Ivani Soares dos Santos Moraes, de dezesseis anos, é a mais nova do grupo e desde os nove começou sozinha a fazer flor. Domina também o bordado e o crochê, e

acredita que sua principal característica seja a persistência, diferente de seus irmãos, que "não têm influência". Finalmente, há também quem nada sabia e começou a frequentar a oficina como divertimento; mas o feitiço virou, e Verícimo Rodrigues dos Santos é hoje, aos setenta e seis anos, com seu jeito alegre e cheio de humor, um dos divertimentos das oito mulheres que Mercina orienta.

Mesmo sendo Verícimo o único aprendiz iniciante, na oficina de galinha todas as etapas são abordadas, com explicações de por que é preciso *subir* apenas parte da peça, deixá-la secar um pouco para então *subir* o restante; da importância de cuidar da espessura, fazendo a galinha tão fina quanto possível; dos detalhes e segredos ao juntar corpo, asa, rabo e cabeça, garantindo beleza e perfeição.

A TÉCNICA

Do barreiro ao forno são muitas as etapas que o ceramista deve percorrer até colocar nas mãos do comprador uma peça com a qualidade encontrada em Santana do Araçuaí, a começar pela localização de barro adequado – o que, lá, não é problema – e sua coleta, para então começar o preparo: socar com pilão para desfazer grumos, peneirar, separando os resíduos (com que será preparada a

24

aguada) do pó mais fino, umedecê-lo para começar a embolá-lo – etapa das mais pesadas, pois é preciso ir temperando com água, aos poucos, a fim de dar consistência à massa – e sová-lo, então, com vontade, para eliminar bolhas de ar que inviabilizariam ou pelo menos prejudicariam o produto. A massa pronta é então guardada em plástico até o momento de trabalhar (com meio carrinho

de barro é possível fazer uma boneca ou quatro galinhas). Amadeu, que aparece nas fotos, vem substituindo esse processo pelo uso de moinho elétrico e acredita que o resultado é equivalente, com a vantagem de eliminar boa parte do esforço físico, mas com uma desvantagem: a grande quantidade de poeira que espalha no ambiente, necessariamente fechado, para proteção do equipamento.

25

Como suporte para a modelagem são usadas placas de madeira – o que permite girar a peça sem a tocar –, poucos instrumentos, como as facas, por exemplo, sendo alguns improvisados, mas sobretudo os dedos treinados do ceramista. Em geral cada parte da peça é feita separadamente, como João ilustra com a colocação de olhos e pálpebras na boneca e Verícimo com a cuidadosa confecção da cabeça de uma galinha. No final, já toda montada, passa-se ao arremate, que consiste em alisá-la, removendo qualquer excesso que tenha restado, e passar a aguada (barro diluído em água) para assegurar a cor desejada e brilho. O produto está pronto, então, para ser transportado até o forno.

A queima que ilustra este catálogo foi feita no forno de dona Isabel, abrigado em seu galpão de trabalho, pois a chuva, intermitente, inviabilizava o uso dos demais, na ocasião ainda sem cobertura. O processo, por sua vez, ilustra a solidariedade do grupo: Amadeu aproveitou a oportunidade para demonstrar a todos a maneira correta de preparar o forno, utilizando cacos, latas e peças defeituosas para apoio daquelas a serem queimadas, impedindo que encostem de forma prejudicial umas nas outras ou nas

28

paredes do forno; no final, tudo deve ser coberto também com cacos e latas, para garantir distribuição equilibrada do calor. Os participantes do grupo, por sua vez, revezavam-se trazendo lenha e alimentando o fogo.

Encerrada a arrumação das peças, o forno é aceso para o *esquente*, com pouca lenha, quando fica apenas *caldeando*, subindo então uma fumaça escura; quando clareia, é sinal de que já está queimando; faz-se, então, a primeira *embocadura*, a colocação de quantidade grande de lenha

na boca do forno — uma queima exige duas *embocaduras*, e é preciso cuidado para não deixar *morão* (carvão), pois isso impregnaria as peças, deixando-as escuras. Nas seis horas seguintes o fogo é alimentado para permanecer equilibrado, garantindo uma boa queima. A retirada das peças é o momento do controle da qualidade, quando se verifica se houve alguma perda (peça rachada ou trincada) ou pequeno acidente consertável — nesse dia uma crista se quebrou e uma galinha ficou manchada.

Durante o longo processo de queima, a casa de dona Isabel foi cenário de trânsito intenso, de conversas coletivas e reservadas, de jogos infantis, como adivinhas e pega-varetas – com os palitos que serão depois cabos das flores –, várias rodadas de café e até janta, provocando a sensação de tranqüilo estar em casa. Véspera da partida, ela renova na despedida o convite de retorno, irrecusável.

Essa foi, seis meses depois, a segunda visita a Santana do Araçuaí. A chuva, ausente em maio, se por um lado preocupava, ameaçando a saída, por outro ensinava a dimensão de sua importância: verde, viçoso e carregado de frutos tudo o que, dez dias antes, era seco, poeirento e árido. Nos depoimentos dos artesãos, contudo, ficou a melhor percepção de mudança: a mesma frase tem agora novo sotaque: *tudo começou com Isabel, mas eu aprendi e também já faço até boneca.*

* Mello e Souza, Marina de. *Mestre Isabel e sua escola*: cerâmica no Vale do Jequitinhonha. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1995 (Sala do Artista Popular n. 59).

MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO/CNFCP
Rua do Catete, 479 – Catete
Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22.220-000
Tel.: (21) 2285.0441/2285.0891 Fax: (21) 2205.0090

EXPOSIÇÃO: 31 DE JANEIRO A 10 DE MARÇO DE 2002
MINISTÉRIO DA CULTURA / FUNARTE
CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR
MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

GOVERNO
FEDERAL

FUNARTE
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE

Anexo 5: Nas minhas duas visitas a Santana do Araçuaí, recebi orientações dos artesãos a respeito das técnicas aplicadas na cerâmica produzida lá. Desenvolvi algumas peças no ateliê de Alice e Augusto Ribeiro, mas também tive o privilégio de trabalhar no ateliê de Ana Ribeiro e Anita Justino. Abaixo, seguem imagens do que produzi nesse período:

Figura 1: Peças em cerâmica produzidas pelo autor.
Fonte: Acervo próprio, 2018.