

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
“CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS”

CAROLINA MÜLLER SASSE

**ARTE E TRABALHO NA CERÂMICA DO  
VALE DO JEQUITINHONHA**

SÃO PAULO  
2023

CAROLINA MÜLLER SASSE

**ARTE E TRABALHO NA CERÂMICA DO  
VALE DO JEQUITINHONHA**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Freitas  
Barbosa

SÃO PAULO  
2023

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
Serviço de Biblioteca do  
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

S252

Sasse, Carolina Müller

Arte e trabalho na cerâmica do Vale do Jequitinhonha / Carolina Müller Sasse ; Alexandre de Freitas Barbosa, orientador -- São Paulo, 2023.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: Art and work in the ceramics of Jequitinhonha Valley – São Paulo, SP.

Descritores: 1 Artesanato. 2. Cerâmica (Artes) 3. Cultura popular 4. Capitalismo 5. Vale do Jequitinhonha I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Barbosa, Alexandre de Freitas, orient. III. Título.

IEB/SBD115/2023

CDD 22.ed. 738.30981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

Nome: SASSE, Carolina Müller

Título: Arte e trabalho na cerâmica do Vale do Jequitinhonha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo como exigência para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.  
Área de Concentração: Estudos Brasileiros

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Minha origem é lá de longe, como a maioria das pessoas em São Paulo não nasci aqui. Surgi no mundo numa Santa Casa, cuja imagem da fachada tenho cristalizada na memória por conta de uma foto preto e branca encontrada numa banca de antiguidades, ali no vão do MASP, muitos e muitos anos atrás. Nunca mais estive lá. Meu nascimento, naquela cidade, já era prenúncio de algumas andanças. No mesmo dia, na mesma banca, eu e meu pai achamos uma foto de uma tropa de recrutas do exército, no meio deles, um dos “*guris*”, era meu pai que, naquela época, tinha “pegado quartel”.

A Santa Casa era a de Pelotas, as fotos da década de 60, meu nascimento em 1981, o quartel em Porto Alegre, o ano 1966. Considerando a formação do Rio Grande do Sul, Pelotas, para os lados da fronteira com o Uruguai, é uma região de “*Estâncias*”, de produção de charque, a forma da grande propriedade no sul. Tampouco somos de lá, embora a família seja totalmente gaúcha até onde a memória dos parentes possa alcançar, nós viemos de outra região, mais ao norte, partes onde os imigrantes, os “*gringos*”, se misturaram a outros colonos pobres que já ocupavam o lugar. Nasci nos pampas, curiosamente, por obra do capital estrangeiro aplicado no Brasil.

Meu pai é de São Leopoldo, Vale do Rio dos Sinos, depois mudou-se para Porto Alegre, aparece na foto de 1966 cumprindo serviço militar obrigatório. Filho de um operário e uma costureira, trabalhando desde os treze anos com registro em carteira, abandonou a escola após um fracasso no exame de admissão. Aos 18 anos, foi recrutado para o exército. No Rio Grande do Sul, maior região militar do país, isso era/é mais comum, até mesmo desejável pelas famílias mais simples, para “*pegar disciplina*”. Durante o período de recruta, meu pai foi designado para a guarda da casa do general Garrastazu Medici, em Porto Alegre. É claro, hoje, para meu arrepio total. O que para nós que temos conhecimento histórico e posicionamento político, parece horrível, até que não era má opção. Entre os serviços disponíveis, esse era dos melhores, dado àqueles de melhor “*porte e aparência*”. Mais tarde, no decorrer da década de 70, o “*guri*” que prestou exército, tornou-se um ótimo vendedor, e seria contratado pela Gillette do Brasil, uma das empresas estrangeiras que apoiaram o golpe de 64 (como colaboradoras do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), por exemplo), mais uma mostra de como as complexas tramas históricas fazem parte, mas passam ao largo da compreensão, na vida das pessoas comuns.

É dessa forma que fomos parar em Pelotas, nos pampas, por interesse da Gillette do Brasil S/A., depois de lá viriam outras mudanças, outros estados, até chegarmos em São Paulo.

Resolvi começar esses agradecimentos traçando algumas rotas até minhas raízes, pois sempre me surpreendem os caminhos tortuosos, complicados que nos trazem aos lugares e às situações. Para o sul, são naturais as grandes sagas familiares em que as vidas flutuam ao sabor do *Tempo*, e do *Vento*, mais impotentes do que donas dos seus próprios destinos.

Nesse fio, até esse momento no IEB/USP, tivemos ainda outros personagens. Um avô operário, João Sasse, nascido em Santa Cruz do Sul, colônia alemã, filho ilegítimo, de uma colona “*alemoa*” e de pai “*desconhecido*”. Pai que, no entanto, faz-se conhecer pela cor da pele. O filho negro é dado em “*adoção*”, as aspas correspondem à falta de afeto, os outros colonos o criam mais como um agregado. Esse avô podia falar um dialeto e alemão, mas foi por toda a vida analfabeto pois, por escolha, não lhe deram instrução. Já adulto, ele abandona essa realidade, segue sua própria vida, vai para São Leopoldo, torna-se operário em uma indústria química. Ajuda a fundar, e joga, num time de futebol que existe até hoje, o Clube Esportivo Aimoré de São Leopoldo. Ele estava em campo em 5 de abril 1936 no primeiro jogo, em que foram derrotados pelo Voluntários, por 3x1.

Em São Leopoldo, João conhece minha avó, Jaci da Silva, uma mulher forte, sem medo de enfrentar qualquer desafio, muito talentosa, ela costura, borda, faz tricô, crochê, faz muito bem qualquer das ditas habilidades femininas, e ganha seu próprio dinheiro dessa forma. Juntos eles compram, ainda em construção, um apartamento na chamada “*Vila IAPI*”, em Porto Alegre, condomínio construído pelo “*Instituto de aposentadoria e pensões dos industriários*”. As obras começaram ainda durante o Estado Novo, e foram entregues no segundo governo de Getúlio Vargas, que venho inaugurar a obra. O bairro hoje é todo tombado pelo município de Porto Alegre, um pedacinho vivo da década de 1950, com suas ruas de paralelepípedo, em que eu também morei e brinquei dias a fio, nos verões escaldantes do sul do país, com as crianças da vizinhança. Lá também cresceu Elis Regina, é um lugar pitoresco e inspirador, por sua aura, um cronista da Zero Hora já chamou o bairro de “*a Liverpool de Porto Alegre*”.



Fonte: Reportagem agência RBS (RBS Rede Brasil Sul, 2020)

Minha mãe, nessa história, traz mais próximo o lado rural, da querência. Ela nasceu em Santo Antônio da Patrulha, tida principalmente como uma colônia açoriana. Contudo, os dela não são de lá, vieram de fora. Como é comum nas famílias mais pobres, não temos como traçar exatamente nossas origens, quanto mais pobre se é, menos registros se deixa. Mas nas histórias contadas de geração em geração, ficou a ideia de que a família de minha avó teria vindo de uma região próxima, ou no Paraguai. Não sei o quanto de verdade há nessa afirmação, mas minha imaginação, imediatamente, pensa em meus bisavôs, como a família “Terra”, em “O Continente”, “O Tempo e o Vento”, vinda dos grupos de colonos pobres, tropeiros, da São Paulo bandeirante, conforme contou Érico Veríssimo, de Sorocaba. Ou, como corrobora Darcy Ribeiro, sobre os *assuncenos*: *“há um Brasil ainda, tão diferente dos outros, como eles já eram entre si. Os gaúchos, dos assuncenos, da gente que veio de Assunção, dos ilhenhos que Portugal mandou buscar, para pôr uma presença portuguesa lá. E dos gringos, a gringalhada que caiu lá. Como uma onda.”*

Meu avô materno era um alemão da região de Taquara, ou Rolante, que hoje é um município independente, na época, um distrito de Santo Antônio da Patrulha. Lá existiam algumas colônias alemãs que datavam do final do século XIX pelo deslocamento de colonos vindos de outros assentamentos, mais antigos. Na década de 1920, chegaram

mais pessoas, vindas diretamente da Alemanha para ocupar a região. No caso de meu avô, também não sabemos precisar se ele nasceu aqui e viveu na colônia, ou nasceu lá e imigrou. As memórias mais confiáveis da família já se foram. Na regra geral, essas origens não eram tão valorizadas, era necessário viver e sobreviver. Sabemos que ele falava português como um estrangeiro, lia e escrevia em português e alemão, eu não o conheci.

Minha mãe cresceu num ambiente rico, mãe católica, pai protestante luterano, a família vivia numa curiosa democracia. A cada filho que nascia, dos 10 que sobreviveram, um era batizado na igreja católica, outro seria mais tarde com os luteranos. Minha mãe ia aos cultos de verão em que os protestantes levavam o piano para o lado de fora, o instalavam embaixo de uma árvore, e meu avô tocava e cantava o hino, “*Sim, sim repito, Deus é amor!*”. Ao mesmo tempo, recebiam em casa os reisados, folias reis dos açorianos. Chegavam cantando “*O senhor dono da casa... Faz favor abrir a porta que viemos cantar para Jesus...*”. Viviam num pedaço de terra arrendado, tinham criação e plantavam para comer. Minha avó, Maria da Silveira, era lavadeira, lavava roupas na *sanga*, quarava, passava, dobrava e entregava roupas para todas as pessoas “importantes” da cidade, incluindo os padres e as freiras do colégio. Nessa empresa se ocupavam todos os filhos, incluindo minha mãe que ajudava a lavar e a entregar. Esses contatos, por vezes rendiam algo de bom, como bolsas de estudos para algumas das filhas estudarem no colégio das freiras, onde ela pode aprender um pouco de francês e latim.

Minha mãe e as irmãs saíam muito cedo lá da roça para chegar ao colégio das freiras na cidade. No inverno, no caminho, ela sempre conta, iam quebrando o gelo da geadada com a sola dos tamancos de madeira. Sempre me perguntei por que na infância, os sapatos que minha mãe tinha, eram tamancos, qual a origem daquilo. De tanto fuçar achei, em algum lugar que não consigo achar novamente, a informação de que num século anterior os Açores receberam um afluxo de população batava. O que me deu muita satisfação, perceber de onde saíram aqueles tamancos.

Meu avô, Emílio Schwarz Müller foi caixeiro, trabalhou na olaria de seus irmãos (minha coincidência com as artesãs do Jequitinhonha), no fim da vida, já bem velho, vendia bilhetes de loteria na rodoviária da cidade, não tinha aposentadoria. Dessa história toda já se supõe o fim, dos 10 filhos a maioria foi para a capital, em busca de oportunidades de trabalho. Assim fez minha mãe.

Peço desculpas por me alongar nessa contação, mas confesso que tive muito prazer em escrever. Pensei ser pertinente contar tudo isso, a pretexto dos agradecimentos,



porque, estando eu no programa “*Culturas e Identidades Brasileiras*”, apresento aqui uma identidade, uma cultura, a minha, que é uma das centenas possíveis no Brasil. É a partir desse ponto de partida, desse ponto de vista, que vi o Vale do Jequitinhonha. E lá encontrei, apesar das diferenças, muito de mim.

Vocês conhecerão nas páginas que se seguem Deuzani, artesã com quem me hospedei. Nos dias que fiquei com ela compartilhei sua rotina, convivi com suas filhas, visitei sua mãe. Particpei de novena, vi festa popular. E aquilo tudo não me era estranho, fez com que sentisse saudade de casa, da minha casa original.

No campo dos agradecimentos, agradeço a todos esses que vieram antes de mim e que sobreviveram para eu existisse aqui, nesse momento. Tenho muito orgulho dessas origens. Agradeço a minha família, a família nuclear que está aqui em casa nesse momento, na casa das 4 mulheres. Peço desculpas pelo tempo que é roubado do nosso convívio, agradeço demais o apoio cotidiano.

Agradeço à Cileida, mãe, Carla e Carina irmãs. À Carlos Alberto, meu pai.

Na Universidade, agradeço em primeiro lugar e especialmente ao Prof. Alexandre de Freitas Barbosa, que durante todo o trajeto além da orientação e da experiência, compartilhou humanidade e sensibilidade, sem as quais esse projeto não poderia ser feito. Acredito que de uma forma ou de outra a vida nos leva até os lugares e as pessoas certas, esse com certeza, foi o caso.

Agradeço aos Profs. Ana Paula Cavalcanti Simioni e Jaime Tadeu Oliva, pelas ideias, correções, e sugestões que generosamente compartilharam no momento da qualificação. Espero que eu tenha podido aproveitar bem as contribuições na construção do trabalho.

Agradeço ao Prof. Acácio Almeida, que como chefe, teve a generosidade de me conceder licença do trabalho como servidora pública, para que eu pudesse enfim, após a pandemia, visitar pela segunda vez o Vale.

Agradeço às servidoras da secretaria de pós-graduação, de quem eu precisei muito, em vários momentos, e que sempre responderam com presteza e eficiência exemplares. Agradeço à Cristina e à Rosely.

Agradeço à Juliana Bonomo que se prontificou e de fato ajudou, nos segredos da história oral.

Agradeço, principalmente, às mulheres da Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo, à Deuzani Gomes dos Santos e suas filhas. Elas são, por si, a razão da existência deste trabalho.

## RESUMO

SASSE, Carolina Müller. **Arte e trabalho na cerâmica do Vale do Jequitinhonha**. 2022. 162f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho investiga aspectos da arte, das formas estéticas, da inserção social, e os aspectos do trabalho, do mercado e do capitalismo, que se manifestam na materialidade da produção artesanal em cerâmica do Vale do Jequitinhonha. Realizamos uma investigação a respeito de, em qual medida, a grande evolução comercial e o relevante desenvolvimento estético dessa produção se relaciona ao processo de modernização, integração, e inclusão de regiões como o Vale ao padrão nacional do capitalismo, que já havia despontado na região centro-sul do Brasil. Considerando, em perspectiva histórica, os projetos governamentais de desenvolvimento, que pretendiam equalizar economicamente todas as regiões do território, e que fomentaram também o trabalho das artesãs, seguidos do surgimento do associativismo como estratégia para o crescimento da atividade econômica do artesanato e inserção em mercados mais amplos.

A relação do artesanato em cerâmica com mercados distantes, dos centros econômicos do país. E como essas relações repercutiram numa mudança significativa nos modos de vida e, em consequência, nos modos do trabalho e, por fim, na fatura da materialidade das obras em cerâmica do Vale do Jequitinhonha.

**Palavras-chave:** Artesanato; Cerâmica (Artes); Cultura Popular; Capitalismo; Vale do Jequitinhonha.

## **ABSTRACT**

SASSE, Carolina Müller. **Art and work at Jequitinhonha Valley**. 2022. 162f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This work investigates aspects of art, aesthetic forms, social insertion, and aspects of work, the market and capitalism, which are manifested in the materiality of artisanal ceramic production in Jequitinhonha Valley. We carried out an investigation about, the extent to which, the great commercial evolution and the relevant aesthetic development of this production is related to the process of modernization, integration, and inclusion of regions such as the Valley to the national pattern of capitalism, which had already emerged in the central region -south of Brazil. Considering, in historical perspective, the governmental development projects, which intended to economically equalize all regions of the territory, and which also fostered the work of artisans, followed by the emergence of associativism as a strategy for the growth of the economic activity of handicrafts and insertion in markets wider.

The ceramic craftsmanship's connexions with distant markets, from the country's economic centers. And how these connexions have been resulted in a significant change in the ways of life and, consequently, in the ways of working and, finally, in the materiality of the ceramic works in the Jequitinhonha Valley.

**Keywords:** Craftsmanship; Ceramics (Arts); Popular Culture; Capitalism; Jequitinhonha Valley.

## LISTA DE IMAGENS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 Municípios do Vale do Jequitinhonha  | 60  |
| Figura 2 Principais municípios e divisão: alto, médio, baixo Jequitinhonha  | 61  |
| Figura 3 Título editorial jornal "O Serro"  | 80  |
| Figura 4 Trecho sem asfalto da MG-308   | 90  |
| Figura 5 Corte esquemático relevo Alto Jequitinhonha  | 107 |
| Figura 6 Vegetação Campo Buriti – Grotas.   | 109 |
| Figura 7 Declive em direção às Grotas   | 110 |
| Figura 8 Diferença de intensidade na vegetação  | 110 |
| Figura 9 Rua da Associação das Artesãos de Coqueiro Campo   | 118 |
| Figura 10 Mapa Campo Buriti – ruas  | 118 |
| Figura 11 Manchete sobre o Vale do Jequitinhonha  | 120 |
| Figura 12 Print de frame do quadro no programa "Esquentá", Regina Casé  | 126 |
| Figura 13 Print de frame do quadro no programa "Esquentá", Regina Casé  | 127 |
| Figura 14 Algumas bonecas disponíveis na AACC em uma das visitas  | 128 |
| Figura 15 Algumas bonecas disponíveis na AACC em uma das visitas  | 129 |
| Figura 16 Algumas bonecas disponíveis na AACC em uma das visitas  | 130 |
| Figura 17 Casa de adobe, receptivo familiar   | 140 |
| Figura 18 Casa de adobe, receptivo familiar   | 140 |
| Figura 19 interior, quarto que recebe hóspedes, casa de adobe   | 142 |
| Figura 20 Interior casa de adobe, receptivo familiar  | 142 |
| Figura 21 Interior casa de adobe, utilizada para depósito de peças prontas  | 143 |
| Figura 22 Interior casa de adobe  | 143 |
| Figura 23 Interior casa adobe com peças na parede   | 144 |
| Figura 24 Artesã oleando peça, trabalham sentadas no chão   | 145 |
| Figura 25 Artesã oleando peça   | 145 |
| Figura 26 Forno queimando peças   | 146 |
| Figura 27 Fornos no centro do pátio   | 147 |
| Figura 28 Mercado Distrital que homenageia um membro da grande família Gomes. Joaquim Gomes dos Santos, Joaquim Grande, marido de Deuzani, a poeta e viúva do Vale. | 148 |
| Figura 29 Documento tombamento "Sobradão do Fôro", 1959   | 151 |
| Figura 30 Segunda página documento de tombamento do   | 151 |
| Figura 31 Fachada do "Sobradão", ou "Casarão da Cultura", ou "Casarão do Fôro"  | 154 |
| Figura 32 Trecho de documento de tombamento, "Sobradão do Fôro". Assinado por Paulo Santos, relator.  | 160 |
| Figura 33 Instituições que apoiaram a Associação de Artesãos de Coqueiro Campo  | 163 |
| Figura 34 Cobertor doado por candidato a Deputado Estadual  | 181 |
| Figura 35 A farinha é um dos produtos que costumam ir para venda nos grandes varejistas   | 182 |
| Figura 36 Esquema/ Fluxo operação de venda  | 191 |
| Figura 37 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 195 |
| Figura 38 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 196 |
| Figura 39 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 196 |
| Figura 40 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 196 |
| Figura 41 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 197 |
| Figura 42 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 197 |
| Figura 43 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 197 |
| Figura 44 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 198 |
| Figura 45 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 198 |
| Figura 46 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 198 |
| Figura 47 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 199 |
| Figura 48 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  | 199 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Figura 49 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima</i>                   | 199 |
| <i>Figura 50 Forno com peças pronto para ser fechado para a queima</i>                | 200 |
| <i>Figura 51 Frame do documentário "A árvore dos sonhos", de Carlos Augusto Calil</i> | 202 |
| <i>Figura 52 Escultura Zezinha que fica no galho de uma árvore</i>                    | 207 |
| <i>Figura 53 Forno de Zezinha</i>   | 208 |
| <i>Figura 54 Peças da imaginação Zezinha</i>  | 209 |
| <i>Figura 55 Cabeça na cerca Zezinha</i>  | 209 |
| <i>Figura 56 Cabeça cerca Zezinha</i>   | 210 |
| <i>Figura 57 Cabeça cerca Zezinha</i>   | 210 |
| <i>Figura 58 Barranco com Flores Zezinha</i>  | 211 |
| <i>Figura 59 Bonecas Zezinha</i>  | 211 |
| <i>Figura 60 Barranco casa Zezinha</i>  | 212 |
| <i>Figura 61 Vaso mão Zezinha</i>   | 212 |
| <i>Figura 62 Animas e frutas Zezinha</i>  | 213 |
| <i>Figura 63 Bonecas pátio Zezinha</i>  | 214 |
| <i>Figura 64 Detalhe da artesã pintando com pena de galinha</i>                       | 216 |
| <i>Figura 65 Socar o barro</i>  | 217 |
| <i>Figura 66 Peneirar o barro</i>   | 218 |
| <i>Figura 67 Amassando barro</i>  | 219 |
| <i>Figura 68 Detalhe grafismos</i>  | 220 |
| <i>Figura 69 Inovação "azulejos"</i>  | 221 |
| <i>Figura 70 Ferramentas de Trabalho</i>  | 222 |
| <i>Figura 71 Ferramentas de trabalho</i>  | 223 |
| <i>Figura 72 Ferramentas de trabalho</i>  | 224 |
| <i>Figura 73 Ferramentas de trabalho</i>  | 225 |
| <i>Figura 74 Diferentes traços da pintura prateleiras Associação</i>                  | 226 |
| <i>Figura 75 Diferentes traços de pintura prateleira da Associação</i>                | 226 |
| <i>Figura 76 Diferentes traços de pintura prateleiras Associação</i>                  | 227 |
| <i>Figura 77 Diferentes traços de pintura prateleiras Associação</i>                  | 227 |
| <i>Figura 78 Diferentes traços de pintura prateleiras Associação</i>                  | 228 |
| <i>Figura 79 Pratos com pinturas detalhadas</i>                                       | 249 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| Introdução .....  | 14         |
| <b>1. Cultura Popular, Folclore, Artesanato, o Vale .....</b> | <b>17</b>  |
| 1.2. Cultura Popular, o conceito base.....                    | 24         |
| 1.3. Cultura Popular e a criação do nacional .....            | 32         |
| 1.4. Folclore aspectos políticos e ideológicos.....           | 48         |
| 1.5. Artesanato.....  | 54         |
| 1.6. O Vale.....  | 57         |
| 1.6.1. Aspectos políticos e econômicos: .....                 | 65         |
| 1.6.2. Aspectos Culturais, Políticos e Ideológicos.....       | 69         |
| <b>2. O Vale da abundância.....</b>                           | <b>73</b>  |
| 2.1. Os caminhos.....   | 75         |
| 2.2. Um mar de eucaliptos .....                               | 97         |
| 2.3. A primeira viagem .....                                  | 115        |
| 2.4. A Associação das artesãs .....                           | 147        |
| 2.5. A segunda Viagem .....                                   | 168        |
| 2.6. O trabalho das artesãs .....                             | 200        |
| 2.7. O mercado .....  | 229        |
| 2.7.1. O mercado distante.....                                | 241        |
| 2.7.2. O mercado faz a arte .....                             | 248        |
| 2.7.3. Mercado ou solidariedade.....                          | 250        |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>   | <b>252</b> |
| Bibliografia.....   | 254        |

## Introdução

“O que está dentro de mim  
Vou expressando nas mãos  
Na modelagem do barro  
Na pintura, pintando com o coração  
Representando nós mulheres  
Um pedaço de nação  
Com um pedaço de torrão.”  
(Santos D. G., 2018, p. 19)

Da nação, aos tempos imemoriais.

O barro é o rei de todas as cosmologias.

Na antiga civilização mesopotâmica as narrativas são inúmeras, o barro é um dos principais elementos que as liga. Cada cidade conta uma história. Em *Nipur* o deus criador do homem é *Enlil*, que modelou o homem com as próprias mãos, como um oleiro. Para *Eridu*, o homem foi criado a partir de argila amassada e sangue divino, para atender a deuses que se multiplicavam e precisam de quem os servisse. Para o deus *Nintu*:

“Com a carne e o sangue deste deus, que Nintu misture a argila a fim de que deus mesmo e o homem se encontrem mergulhados em conjunto na argila; que, nos tempos futuros, nós ouçamos o tamburim, que saído desta carne de deus seja um «espírito»; como vivo, que ele revele o homem por este sinal, para que não se obrigue. Que seja um «espírito».”

(..)

“Nintu misturou a argila”

(...)

“Nintu amassou essa argila”

(...)

“Depois que Nintu amassou essa argila, ela chamou os grandes deuses Anunnaki, os grandes deuses Igigi que cuspiram sobre a argila.” (Tavares, 1978, p. 45)

Da Bíblia, em gêneses, temos: “*O Senhor Deus tomou então pó da terra e fez daí um homem: insuflou-lhe nas narinas o sopro de vida e o homem começou a viver.*”. António Augusto Tavares explica em “*Didaskalia*” que: “*O termo «homem» traduz «adam» de «adamá» que significa terra.* (Tavares, 1978, p. 51)

O barro é a criação, a força, a defesa. Para os judeus a criatura Golem:

“...compreendeu então que o visitante poderia ser um lamedvovnik, um dos Trinta e Seis Justos por cujos méritos o mundo existe, segundo a tradição.”

(...)

“ – Honrado hóspede, nós aqui em Praga, estamos em grandes apuros. Os nossos inimigos estão a ponto de nos destruir. Estamos afundados em tribulações até o pescoço.

- Sei disto - respondeu o visitante.

- E o que podemos fazer?

- Faça um Golem e ele há de salvá-los.

- Um Golem? Como? Do quê?

- De barro. Grave um dos nomes de Deus na testa do Golem e com o poder do Sagrado Nome ele viverá por algum tempo e realizará a sua missão. O nome dele será Iossef. Mas tome cuidado para que ele não caia nas loucuras das criaturas de carne e sangue.” (Singer I. B., 2010, p. 27)

Ou como na cultura *Shillul*, do Sudão do Sul, África Oriental, com seu deus criador *Jouk*, que criou o a partir do barro. O barro de diferentes cores deu origem aos diferentes tons de pele dos seres humanos. (Life, 2023)

O barro é um elemento primordial que quando acionado, imediatamente liga uma série de circuitos de significação, em diversas culturas, especialmente na referência judaico-cristã. O barro vida, também é barro nação, ele é a gênese, a formação. Nos versos da poeta do Vale, as artesãs amassam torrão para construir um país, uma nacionalidade.

Podemos dizer que isso de fato acontece. Na cerâmica do Vale do Jequitinhonha veremos a questão do nacional, do popular, os circuitos e a integração econômica do país, as questões de gênero, o território. Somadas todas essas dimensões, temos, por certo, um objeto de estudos somente passível de compreensão sob um olhar interdisciplinar.

As peças de cerâmica produzidas por mulheres ceramistas no Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, detentoras de um estilo inconfundível, comercializadas em circuitos muito específicos dos grandes centros urbanos brasileiros, oferecem muitos desafios a uma compreensão, digamos, *holística*, do problema estudado.

A cerâmica do Vale do Jequitinhonha, será possível ver, é um desafio e uma aventura. Um desafio intelectual por suas várias dimensões, e uma aventura de vida, na sua realidade, no deslocamento no espaço e no tempo (pois essa viagem inclui também uma jornada em diferentes temporalidades). Não poderíamos pensar num objeto mais digno do olhar transversal a que o programa de Pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, propõe-se.



Nas próximas páginas nos esforçaremos para decompor, combinar e coordenar as diferentes dimensões, aspecto e transversalidades que compõe o contexto da produção e da materialidade da cerâmica, feita por mulheres, no Vale do Jequitinhonha.

## 1. Cultura Popular, Folclore, Artesanato, o Vale

Antes de darmos início a este capítulo dedicado aos termos e aos conceitos teóricos que envolvem o universo da produção artesanal, cabe uma explicação com relação à estratégia formal adotada no texto. À guisa de introdução, utilizamos como apoio o ensaio de Octavio Paz, “*O Uso e a Contemplação*”, a partir dele realizamos um exercício de derivação livre, no qual retiramos algumas ideias e conceitos pertinentes à discussão do universo do artesanal que queríamos desenvolver.

“Tão firme que não parece ter sido posto: é como se tivesse brotado ali mesmo. Ocre, da cor de mel queimado. A cor de um sol há mil anos enterrado, descoberto apenas ontem. Listras verdes e laranja percorrem o seu corpo ainda cálido. Círculos, padrões ornamentais: vestígios esparsos de um alfabeto perdido? A barriga de uma mulher prenhe, o pescoço de um pássaro. Se taparmos e destaparmos sua boca com a palma de nossa mão, ouviremos como resposta um murmúrio grave, o som de água em ebulição, erguendo-se do seu fundo; se batermos em suas laterais com nossos dedos, emitirá uma risada aguda, como moedas de prata caindo sobre uma pedra. Poliglota, conhece a linguagem do barro e dos minerais, do ar que corre por entre as paredes de um cânion, de lavadeiras esfregando roupa no rio, de céus tempestuosos, da chuva. Um pote de argila cozida: não o coloque numa vitrine, ao lado de objetos raros e preciosos. Parecer ia fora do lugar. Sua beleza está relacionada ao líquido que ele contém e à sede que deve saciar. Sua beleza é corpórea: eu posso vê-lo, tocá-lo, sentir o seu cheiro, ouvi-lo. Se estiver vazio, deve ser enchido; se estiver cheio, deve ser esvaziado. Eu o tomo pela alça como a uma mulher pelo braço, ergo-o e derramo numa bacia o leite ou o pulque – líquidos lunares que abrem e fecham as portas da aurora e da escuridão, da vigília e do sono. Uma jarra de vidro, uma cesta de palha, um vestido rústico de musselina, uma bandeja de madeira: objetos belos, não apesar de sua utilidade, mas por causa dela. Sua beleza lhes é inerente, como o perfume ou a cor das flores. É inseparável de sua função: são coisas belas porque são coisas úteis. O artesanato pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo. Tal distinção é mais recente do que se imagina.” (Paz, *El uso y la contemplación*, 1997, p. 01)

Logo no início do ensaio “*O Uso e a Contemplação*” de Octávio Paz, somos surpreendidos por um conjunto de frases breves, de conteúdo descritivo, dadas quase sem encadeamentos ou conexões. Essa construção textual fragmentada cria o efeito de uma

sequência de imagens que, num exercício de associação livre, parece revelar afetos latentes. Para Paz, *“O prazer que o artesanato nos dá é uma dupla transgressão: contra o culto à utilidade e contra o culto à arte.”* (Paz, *El uso y la contemplación*, 1997, p. 05). O objeto artesanal seria, então, um caminho de catarse, de purificação, que nos libertaria de amarras dadas por categorias historicamente construídas, como a arte ou a mercadoria, marcadores da racionalidade do mundo moderno. Na concepção de Paz o objeto artesanal *“pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo”* (Paz, *El uso y la contemplación*, 1997, p. 01), anterior à Revolução Cultural do Renascimento, da arte como a entendemos hoje, anterior à Revolução Industrial. O objeto artesanal oscila, troca, entre essas dimensões. E Octávio Paz associa esse descompromisso com categorias estritas, essa liberdade *de ser* do objeto artesanal, com o *“prazer”*, algo que existe naturalmente. Seria daí que vem a sua fruição: *“No trabalho do artesão, há um constante movimento pendular entre utilidade e beleza. Esse intercâmbio contínuo tem um nome: prazer. As coisas são prazerosas porque são úteis e belas.”* (Paz, *El uso y la contemplación*, 1997, p. 05).

Ainda na coleção de imagens apresentadas por Paz, vemos: *“Ocre, da cor de mel queimado...”*, *“A cor de um sol há mil anos enterrado...”*, *“Círculos, padrões ornamentais: vestígios esparsos de um alfabeto perdido?...”*, seguindo, *“A barriga de uma mulher prenhe, o pescoço de um pássaro...”*, *“Um pote de argila cozida...”*, *“Sua beleza é corpórea: eu posso vê-lo, tocá-lo, sentir o seu cheiro, ouvi-lo...”*, *“Eu o tomo pela alça como a uma mulher pelo braço...”* (Paz, *El uso y la contemplación*, 1997, p. 133). As imagens nos sugerem uma materialidade, e sua ambiência, fundadas a partir do esplendor de algo que estivera *“mil anos enterrado”*, até que a arqueologia retomasse os despojos das antigas civilizações americanas. As culturas antigas, originais, o pré-colonial, o natural, e o *“primitivo”*, são ideias/afetos que surgem a partir desse encadeamento. São objetos cuja *“beleza lhes é inerente, como o perfume ou a cor das flores”* e que são *“objetos belos, não apesar de sua utilidade, mas por causa dela”* (Paz, *El uso y la contemplación*, 1997, p. 133).

Além da evocação do natural, do antigo, e do atávico, sobre os objetos artesanais, o poeta ensaísta descreve esses objetos/obras como uma reminiscência de um universo mágico, em que *“o propósito e a existência”*, da obra, do objeto, *“fundiam-se numa raiz indissolúvel: a divindade”* (Paz, *El uso y la contemplación*, 1997, p. 02). A atribuição de qualidades divinas à obra/objeto sugere um retorno à ideia de encantamento do mundo,

ao *status naturalis*, em que a magia estava presente como meio de salvação. (Weber, 2004, p. 107).

“*O Uso e a Contemplação*”, do prêmio Nobel, Octavio Paz, é um dos textos mais lembrados quando se quer refletir sobre a questão do artesanato. A beleza poética do ensaio, e o repertório de questões que ele levanta, as aproximações de imagens, a arte, a indústria, a beleza, o estilo, a técnica e a tecnologia, são elementos pertinentes ao debate do fazer artesanal

Contudo, o que gostaríamos de ressaltar aqui, é que o desenvolvimento das ideias apresentadas por Octavio Paz nesse ensaio, diz muitíssimo mais a respeito de um determinado projeto intelectual, de um ideário e de certa concepção filosófica, compartilhado pelo autor, do que a elaboração de um referencial teórico sobre o Artesanato (com letra maiúscula), como um conceito em si. Uma contextualização se faz necessária.

No ano de 1945, Octávio Paz passou a integrar o corpo diplomático mexicano e vai viver em Paris. Essa experiência foi marcante para sua vida intelectual e artística posterior. Lá, o poeta se encanta com as poesias simbolista e surrealista (Paz, 2014, p. 314). Apresentado por Péret, ele é introduzido a uma geração de ‘neófitos do surrealismo’, como Joan Miró, Roberto Matta, e Georges Bataille; (Antonio Paranaguá, 2015, p. 155) ele conhece André Breton e registra em suas memórias: “*Aquí me limitaré a repetir que el surrealismo, en el momento en que conocí a Breton y a sus amigos, había dejado de ser una llama pero era todavía una brasa*”. (Paz, Itinerario, 1993, p. 86). Octavio Paz, por um acaso de geração, havia perdido o período heroico dos manifestos e das primeiras experiências de desconstrução da razão e da consciência do surrealismo francês, mas o espírito surrealista marcou o autor, como vemos: “*As reuniões eram cerimônias rituais. Mais de uma vez me disse que tinha chegado a elas vinte anos tarde. Mas as brasas da grande fogueira que foi o Surrealismo ainda esquentavam meus ossos e acendiam minha imaginação*” (Paz in Antonio Paranaguá, Estrela de três pontas 2015, p. 152).

Reafirmando a influência do surrealismo no pensamento Octavio Paz, Paulo Antônio Paranaguá, historiador e cineasta brasileiro, um dos organizadores da exposição surrealista de São Paulo de 1967, destaca em artigo que “*Alguns discípulos e exegetas de Paz procuram minimizar a importância do Surrealismo na sua vida e obra, como se isso pudesse reduzir a sua singularidade. No entanto, o próprio Paz insistiu em dar relevância à sua inserção no movimento surrealista.*” (Antonio Paranaguá, 2015, p. 152). A partir

de seu período parisiense, ele incorporou em sua exploração do que chamou “*dialética da solidão*”, os ideais poéticos e libertários do surrealismo. (Nota introdutória, *A busca do presente e outros ensaios*, 2017, p. 7) A obra ensaística de Paz, passando pelo notável “*O labirinto da solidão*”, em que o autor concretiza uma das mais importantes obras do ciclo das grandes interpretações nacionais dos países latino-americanos, também é perpassado por esse espírito.<sup>1</sup>

Michael Löwy expressa os traços principais do espírito surrealista, ele é “*um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de reencantamento do mundo, ... de reestabelecer no coração da vida humana os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa.*”. Ou, “*se assim preferirmos, é um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha e o realismo rasteiro da nossa sociedade capitalista industrial, além de uma aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar de vida’.*”. Considerando essas características, podemos afirmar que o surrealismo é “*o exemplo mais marcante e mais fascinante de uma corrente romântica do século XX*”. (Löwy, 2018, p. 13 e 81)

Nesse contexto, o artesanato de que trata Paz serve como objeto da reafirmação de um ideário específico, que tange certo recorte romântico de reencantamento do mundo por meio do mito, que “*oferece um reservatório inesgotável de símbolos e alegorias, de fantasmas e demônios, de deuses e víboras*”. Ou, numa sequência lógica, pelo surrealismo que se apropria da visão romântica e vai além, pretende “*assumir como tarefa ‘a elaboração do mito coletivo de nossa época’*”, uma alternativa de civilização aos moldes surrealistas. (Löwy, 2018, p. 21 e 23)

Visto dessa maneira, romântica, surrealista, o artesanato se coloca como uma peça de resistência, anticapitalista, anticristã, antindustrialista, antiracionalista, deslocado de sua realidade imediata. Ele é ferramenta e bandeira de resistência O artesanato apresentado por Paz retoma o socialismo utópico de Fourier, o transcendentalismo romântico de Thoreau, ou do romantismo poético de William Blake. (Paz, *El uso y la contemplación*, 1997, p. 08)

A ele não escapou o caráter dos povos originários, os astecas e todas as nações que os compunham, o resultado do encontro com o espanhol, a independência, passando pela Revolução como “*um mergulho brusco e mortal em nós mesmos*” (Paz, *O Labirinto da Solidão*, 2014, p. 147), a Revolução Mexicana, a primeira das grandes revoluções do

---

<sup>1</sup> Em um percurso análogo ao percorrido no Brasil por autores como Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* e Gilberto Freyre, com *Casagrande e Senzala*.

século XX, seguindo até a concepção de uma inteligência mexicana, e os dias contemporâneos, àquele início da década de 50 do século XX.

Poderíamos ver no apreço pelo artesanal, pelas formas de produção e pelas formas materiais das peças artesanais, a mesma operação de sentido realizada pelo romantismo. Uma negação da realidade contemporânea, numa volta ao essencial e ao primordial e primitivo, uma negação do industrial, do seriado e do impessoal. Contudo, considerando o resgate feito pelas vanguardas, em especial pelos surrealistas, das formas do passado, podemos dizer que estamos diante de “*um desvio pelo passado em direção ao futuro*”. Numa perspectiva revolucionária que nega as formas sociais e econômicas vigentes.

Para Argan, o Surrealismo como “*teoria do irracional ou do inconsciente na arte*” (Argan, 1992, p. 360), tem muitas afinidades com o universo das peças artesanais, da chamada arte popular, da arte não racionalizada. Algumas das obras produzidas no contexto do Vale do Jequitinhonha validam esse entendimento, podemos citar o trabalho de Ulisses Pereira Chaves, ceramista do Vale do Jequitinhonha, que produz nas palavras de Lalada Dalglish, uma:

“cerâmica escultórica antropozoomorfa de grande dimensão. São figuras sobrenaturais expressionistas e surrealistas, com inúmeras cabeças, ou grandes corpos sob um único pé. Os olhos nas figuras de Ulisses, em forma de ‘grão de café’ são únicos entre as peças produzidas no Vale. Estes olhos empapuçados, que já eram usadas na cerâmica mesoamericana pré-colombiana, lembram também esculturas africanas, que é a origem direta de Ulisses.” (Dalglish, 2008, p. 166)

Contudo, o artesanato como peça de resistência social e econômica, não precisa necessariamente se apresentar de uma forma tão pouco ligada ao universo prático. As peças de utilitárias também poderiam cumprir esse papel, no que nos apresenta Paz.

“*Tão firme que não parece ter sido posto: é como se tivesse brotado ali mesmo.*”. Esta é a frase que abre o texto, dita sobre uma peça artesanal ou sobre todas, ressalta a ideia de força, de longa duração, naturalidade, demonstra o caráter de sobrevivência do artesanato que Paz pretende ressaltar, a metáfora de raízes fortes é inevitável. A retórica ensaística de Octavio Paz traz à tona questões fundamentais que também motivam o texto corrente: o artesanato, a sua força e a sua permanência, o que motiva a manutenção de práticas manuais, morosas e ineficientes frente aos recursos da indústria moderna?; qual seu papel dentro do modo de produção capitalista atual?; qual seu valor artístico diante

de faturas aparentemente mais simples quando comparadas às sofisticadas formas e conceitos de arte contemporânea?

O artesanato eleito como marco de resistência a uma realidade socioeconômica insatisfatória para a maioria das pessoas, é uma operação compreensível uma vez que ele representa uma volta aos princípios da civilização humana. Ele se apresenta como um recomeço. Essa forma de encarar o artesanato, o artesanal-natural, espontâneo, inato, habita nosso senso comum e se origina no pensamento da antiguidade clássica, já nas definições aristotélicas aparece a ideia de que o homem imita os processos da natureza, fazendo isso por meio da prática das artes e dos ofícios, a *téchne* (Panofsky, 1986, p. 44). O artesanato é tão antigo quanto o trabalho em si, remonta para além da antiguidade, até os períodos pré-históricos, sua lógica tem ligações com os primeiros processos de adaptação do homem à natureza, com os processos de sedentarização, com a fabricação dos utensílios; ao falar sobre a emergência da cultura da América Central, Alfred Kroeber faz a seguinte relação entre a agricultura do milho e a presença da cerâmica:

“Pottery has so nearly the same distribution as maize agriculture, as to suggest a substantially contemporaneous origin, probably at the same center. This is the more likely because the art is of chief value to a sessile people, and farming operates more strongly than any other mode of life to bring about a sedentary condition.” (Kroeber, 1923, p. 353)

O artesanato que é produzido atualmente, a exemplo de suas manifestações antigas, tem uma ligação estrutural com uma certa temporalidade das formas sociais e econômicas, pertence, em vários aspectos, ao “*mundo anterior*” citado por Paz, anterior à Revolução Industrial, anterior às formas capitalistas hoje estabelecidas. Sua lógica geradora tem conexões com um estágio histórico em que o “*valor de uso*” ainda tinha preponderância sobre o “*valor de troca*”, um estágio anterior à existência plena da mercadoria, utilizando a classificação marxista. Falamos de um momento histórico em que a “*ontologia singularmente humana do trabalho*” (Antunes R. , 1999, p. 20), e da produção material resultante dele, sendo ela expressa na produção gêneros para a subsistência, ou na confecção de produtos, como ferramentas, utensílios e vestimentas, resultados de uma associação entre a habilidade e domínio dos materiais naturais, de uma cultura material, promovia o desenvolvimento da “*autoprodução*”. Entendida como a

produção da própria comunidade sem interferências externas, para o consumo próprio, e da “*reprodução societal*”, das formas de vida daquele grupo social. Esse momento estava relacionado ao que Ricardo Antunes explica, baseado em experiências extraídas de Mészáros, ser “*mediações de primeira ordem, cuja finalidade é a preservação das funções vitais da reprodução individual e societal*”; uma das características definidoras dessas mediações seria que, “*os seres humanos são parte da natureza, devendo realizar suas necessidades elementares por meio do constante intercâmbio com a própria natureza*”, pois, ao contrário dos animais, não podem ser regulados por um “*comportamento instintivo determinado diretamente pela natureza*”, precisando de instâncias de mediação (formas do trabalho) para sobreviver (Mészáros *apud* Antunes, 1999, p. 19). Esse tipo de mediação vital, corrobora com a ideia do intercâmbio estreito entre os fazeres artesanais e a moldagem da vida às matérias e formas propostas pelo meio natural, em última análise, conecta-se à ideia clássica, aristotélica, de imitação da natureza pelo homem.

As “*funções vitais de mediação primária*”, incluem aspectos básicos da vida das comunidades, como: a regulação da atividade biológica com os recursos existentes; intercâmbio com a natureza; o estabelecimento de um sistema de trocas; organização da multiplicidade das atividades que se complexificam; a alocação racional dos recursos materiais e humanos; a organização de regulamentos que incluam a totalidade dos seres sociais (Mészáros *apud* Antunes, 1999, p. 20). Nesse estágio das demandas humanas e da organização social que se satisfaz plenamente por meio de “*mediações primárias*”, não há a necessidade do “*estabelecimento de hierarquias estruturais de dominação e subordinação, que configuram o sistema de metabolismo societal do capital e suas mediações de segunda ordem*” (Antunes R. , 1999, p. 20).

Isto quer dizer, para nossa preocupação específica a respeito da produção artesanal, do trabalho e da arte que ela implica, que o artesanato está originariamente ligado às finalidades de reprodução social, às necessidades materiais e simbólicas primordiais do homem, sendo seu envolvimento nas chamadas “*mediações de segunda ordem*” (compreendidas como as relações e o contexto capitalista) um fenômeno posterior ao seu aparecimento, e originalmente estranho a sua natureza. Contudo, não é menos determinante das manifestações da produção artesanal que encontramos vivas nos dias de hoje. Este é um aspecto de fundamental importância e será um dos temas centrais deste trabalho.



## 1.2. Cultura Popular, o conceito base

Assim como vimos anteriormente, em nossa introdução, a diversidade de aspectos, recortes e possibilidades interpretativas que emanam da leitura do ensaio de Octavio Paz a respeito do artesanato, demonstra o potencial interdisciplinar do estudo das peças e do contexto da produção artesanal. O artesanato/arte-popular é, ao mesmo tempo, arte, técnica, trabalho, recursos naturais, atividade econômica, vida comunitária, espaço, classe social, identidade, estágio de desenvolvimento econômico, folclore, tradição, reminiscência e atualidade. Um estudo histórico a respeito da produção de cerâmica artesanal do Vale do Jequitinhonha - categoria de peças que têm características comuns, são produzidas por uma comunidade específica, e é surgida numa temporalidade determinada, apesar do recorte delimitado, e da natural característica *sui generis* do caso. Presta-se a interações com teorias e conceitos que foram formulados por diferentes campos das ciências humanas, em especial naquelas que trabalham com o objetivo (embora sem nunca o atingir plenamente) de “*fornecer conclusões universalmente válidas do ponto de vista diacrônico e sincrônico*”, isto feito a partir do estudo das diversas sociedades (Lévi-Strauss, 2014, p. 19). Assim, mesmo que a condução deste trabalho se dê a partir de um ponto de vista historiográfico, de um inventário específico das condições dadas pelo recorte estabelecido, diversos documentos<sup>2</sup> produzidos por outros campos do conhecimento podem, e devem, ser utilizados na tentativa de melhor compreender o fenômeno.

Esta pesquisa se propõe a estudar os aspectos da arte, das formas estéticas, das subjetividades, e os aspectos do trabalho, do mercado e do capitalismo, que se manifestam na materialidade da produção artesanal em cerâmica do Vale do Jequitinhonha. O esforço historiográfico está em compreender como, e quanto, a grande evolução comercial, e o relevante desenvolvimento estético dessa produção (décadas de 70 e 80) se deveu ao processo de modernização, integração, e inclusão de regiões como o Vale, ao padrão nacional do capitalismo que já havia despontado na região centro-sul do Brasil. Para que possamos nos instrumentalizar para o entendimento desses processos, três termos/conceitos<sup>3</sup> são fundamentais, por seu sentido e por relacionarem-se diretamente

---

<sup>2</sup> Aqui consideramos que o termo “documento” inclui teorias, conceitos e informações recolhidas dentro sistema metodológico de outras ciências que não a História, a serem tratados por vezes como fontes secundárias, mas também como fontes primárias.

<sup>3</sup> Ao longo deste capítulo nos referiremos à cultura popular, ao folclore e à arte popular e ao artesanato como “*termos/conceitos*”, pois dessa forma levaremos em consideração as duas cargas que as expressões

com a definição das peças e da comunidade que as produz, mas, sobretudo, pelas categorias ideológicas e, ou subjetivas que cada um deles representa<sup>4</sup>. Esses termos/conceitos impõem-se à discussão, são eles: a cultura popular, o folclore e a arte popular. A imposição deles ao debate pode ser verificada quando conseguimos facilmente formular questionamentos envolvendo a produção artesanal estudada e as ideias que ficam assentadas a partir do universo semântico e conceitual desses termos/conceito. Poderíamos formular questões como: as peças de cerâmica produzidas no Vale do Jequitinhonha, sendo elas escultóricas ou utilitárias, são arte popular? As peças são a expressão material do folclore encontrado na região, itens a serem inventariados? Elas são um elemento sistêmico de uma cultura específica que, nesse caso, é considerada popular? Em qual categoria a produção de cerâmica do Vale do Jequitinhonha se encaixa, ou de qual maneira, qual dessas formas melhor ajuda a descrever as peças e os processos sociais e econômicos nelas envolvido? Por certo todas, contudo precisamos levar em consideração as nuances do processo histórico que delimitou esses termos/conceitos e o significado resultante dele.

Torna-se fundamental estabelecermos uma diferenciação semântica/conceitual entre eles, uma vez que em linguagem corrente, e para o poder estatal e organismos internacionais, são utilizados como sinônimos. Como podemos ver pelo capítulo I, artigo 1º, da *“Carta do Folclore Brasileiro”*, da Comissão Nacional do Folclore,

---

trazem consigo. Em primeiro lugar, com o uso de *“termo”*, tentaremos contemplar a importância do sentido denotativo e conotativo, sincrônico e diacrônico, das palavras que compõe as expressões, tais como popular, folclore, arte e, em especial, cultura; pois o campo semântico das palavras e seu uso corrente muitas vezes difere das delimitações conceituais esboçadas pela ciência, ele é múltiplo e variável no tempo, e mais do que os conceitos, influencia a construção do significado partilhado dessas expressões. Esta escolha foi feita a exemplo do raciocínio de Terry Eagleton em *A ideia de Cultura*, no qual o entendimento de *“cultura”* se dá a partir evolução histórica do significado da palavra para além do seu conteúdo conceitual dado, especialmente, pela antropologia e pela estética; a partir da palavra *“cultura”*, o autor vê a passagem de um significado inicial ligado à natureza (como no sentido original de cultura de alimentos), para o campo das *“questões do espírito”*, e nesse processo são apreendidas as diversas vertentes de análise social que podem emergir da palavra *“cultura”*. Terry Eagleton é professor de literatura inglesa na Universidade de Oxford, o que condiz com a tradição inglesa que a partir do pensamento conhecido como *“Culture and Society”*, dado em especial no campo de estudos sobre a literatura inglesa, *English Studies*, evoluiu numa *“lenta gestação de uma concepção sócio-histórica da ideia de cultura que levará à criação dos estudos culturais.”* (Mattelart & Neveu, 2004, pp. 20-21). Em segundo lugar, com o uso de *“conceito”*, procuramos contemplar o conteúdo teórico, como expressões que nomeiam conceitos científicos determinados (mesmo que esses conceitos ainda estejam em disputa), considerando principalmente os conceitos propostos pela antropologia.

<sup>4</sup> Dizemos *“categorias ideológicas e, ou subjetivas que estes conceitos representam”*, pois, termos como o folclore, a arte popular, e até mesmo a cultura popular, vão bastante além dos seus conceitos aplicáveis, constituindo também grupos, movimentos e correntes de pensamento (no contexto brasileiro), que representaram orientações de investigação científica, mas também orientações de atuação política, esses aspectos serão explorados mais à frente.

originariamente do ano de 1951, relida no VIII Congresso Brasileiro de Folclore, em 1995:

“Capítulo I - CONCEITO

1. Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.” (Folclore, 1995)

Os dois primeiros, cultura popular e o folclore, misturam-se, Carlos Rodrigues Brandão nos dá um exemplo de como isso acontece ao mencionar a introdução escrita por Bráulio do Nascimento, diretor do Instituto Nacional do Folclore, para um álbum sobre o Museu de Folclore Edison Carneiro:

“A cultura popular pode intervir como elemento moderador no processo cultural, pois dispõe de instrumentos próprios para o equilíbrio necessário ao seu harmônico desenvolvimento...” em um trecho mais à frente, “A valorização do folclore, o reconhecimento da importância das manifestações populares na formação do lastro cultural da nação, constituem procedimentos capazes de assegurar as opções necessárias ao seu desenvolvimento”. (Nascimento apud Brandão, 1984, pp. 23-24)

Dentro de um mesmo texto, até mesmo de um mesmo parágrafo, os termos, cultura popular e folclore são utilizados como pertencentes a um campo semântico compartilhado. Brandão utiliza o trecho para demonstrar como, mesmo num texto especializado, os dois termos são apresentados como sinônimos, contribuindo apenas para um alívio de variação vocabular, não acrescentando nuances de sentido à compreensão do significado. (Brandão, 1984, p. 23)

Contudo, essa afirmação só se sustenta quando fazemos uma leitura que não leva em consideração os aspectos históricos e conceituais implícitos nesses termos/conceitos; por certo existem intersecções nos campos semânticos, mas quando vamos mais a fundo na constituição deles, existem diferenças fundamentais. Assim, poderíamos discordar do

olhar de Brandão, e dizer que o uso dos termos/conceitos como vimos no parágrafo acima, carregam sim, uma sutileza de significação que os diferencia. A primeira menção, “*cultura popular*”, descrita como “*elemento moderador no processo cultural*”, dá-nos a ideia de uma categoria abstrata, ampla<sup>5</sup>, que tem participação ativa em outro fenômeno maior que ela mesma, também abstrato, o “*processo cultural*”. Ela assim está colocada, inserida numa instância maior, chamada de *processo cultural*, muito provavelmente para ser distinguida de outras categorias atuantes nesse processo mais amplo, categorias como a cultura de massas<sup>6</sup>.

Enquanto a menção seguinte, com o uso do termo/conceito “*folclore*”, sugere uma delimitação mais precisa, em que o folclore (subentendido como uma ciência) seria a ferramenta que reconhece as “*manifestações populares*”, que as inventaria como parte de um patrimônio nacional, concreto, formando um “*lastro cultural da nação*”; o trecho ainda liga esse *lastro cultural*, às condições de base para o desenvolvimento da nação, revelando a crença de que os bens culturais nacionais autênticos e reconhecidos são parte integrante de um projeto nacional bem-sucedido.<sup>7</sup> São termos/conceitos, que justamente por sua complexidade e pluralidade de significados, quando colocados próximos, numa leitura comum, parecem ter difícil distinção; para que possamos melhor compreendê-los, na nuance desejada pelo texto, é necessária uma leitura consciente que mobilize outros conhecimentos, uma leitura que precisará contar com elementos que estão além do texto propriamente dito.

O terceiro termo/conceito, a arte popular, subentende-se como parte dos demais, tratada como um derivado, que versa sobre a natureza das peças sem função utilitária que surgem do universo e das técnicas populares, peças da imaginação e da beleza, que só mais tarde foram introduzidas nos campos de compreensão da arte:

“No Brasil, apenas em meados do século XX uma determinada classe de objetos foi integrada pelos estudiosos ao domínio da arte... Trata-se de obras

---

<sup>5</sup> A exemplo dos sentidos dados pelo conceito antropológico de cultura, e pelo acréscimo de sentidos dado pela qualificação popular. Trataremos dessa questão um pouco mais à frente.

<sup>6</sup> Creemos ser uma menção implícita à dicotomia entre os conceitos de cultura popular e cultura de massas, conceitos em disputa, cujo entendimento passa pela incidência do capitalismo e da globalização.

<sup>7</sup> Como nos mostra a metáfora de “*lastro*”, aproximando os bens culturais do sentido financeiro do termo. Bens culturais concretos que lastreiam uma cultura abstrata, e o folclore, como ciência se ocupava do mapeamento e inventário desses bens. O trecho também sugere uma ligação entre os bens culturais nacionais e o desenvolvimento do país (social e econômico), em consonância com uma longa tradição brasileira, nacionalista e desenvolvimentista. Trataremos do Folclore especificamente e exploraremos essas relações mais à frente.

oriundas das camadas menos favorecidas da sociedade, dotadas de uma estética particular e que integram um mundo próprio sobre cuja produção seus autores têm pleno domínio mas nem sempre sobre o circuito de consumo.” (Gomes R. L., 2015, p. 325)

O termo/conceito arte popular é recente, como nos diz Gomes e, talvez por conta disso, “*carece de entendimento e consenso*” (2015, p. 325). Ele comporta toda a carga de abstração e incompreensão que o conceito de arte pode deter, sendo a arte “*um dos problemas mais tradicionais da cultura humana*” (Velthem *apud* 2015, p. 325), acrescido das implicações interpretativas que agrega a ele o termo popular. A incorporação desses objetos ao campo de investigação e pertencimento da arte, aparentemente faz parte de uma dimensão conceitual que vislumbra uma proposição política, inclusiva, que investigaremos mais à frente.

Essa consciência dos termos/conceitos, uma precisão no uso do léxico e dos significados, será especialmente necessária para nossa compreensão do universo das obras originadas na produção de cerâmica do Vale do Jequitinhonha. A separação ou a interlocução entre essas categorias, cultura popular, folclore, arte popular/artesanato, é um capítulo antigo nas ciências sociais. Trata-se de um debate que somente pode ser feito observando-se a evolução histórica dos termos/conceito, as origens e as maneiras como foram apropriados pela ciência e pelo senso comum. A nós cabe apenas nos situarmos nesse debate da melhor maneira para a instrumentalização de um estudo do fenômeno da produção de cerâmica do Vale do Jequitinhonha.

Sendo assim, é importante destacar que esses três conceitos não se apresentam numa ordem de grandeza equivalente, o primeiro deles, a Cultura Popular, sem dúvidas, é o conceito de base, o mais abrangente, fundamento a partir do qual podemos entender as outras determinações. Podemos colocá-lo dessa forma, não por ser o mais antigo, a origem a partir da qual os outros foram formulados. Pelo contrário, sua formulação é posterior e diz respeito a um desenvolvimento mais tardio das ciências humanas que tocam essas questões (como a história e a antropologia), mas por melhor definir uma categoria que subentende uma rede intrincada relações, sendo elas sociais, econômicas, da produção de saberes, e de hábitos compartilhados. Sobre a gênese desse conceito, explica Renato Ortiz:

“Na virada do século, a tradição popular é descoberta pelos intelectuais; daí o número crescente de publicações versando sobre as baladas,

as canções, a fala, enfim sobre o povo. Ocorre de fato uma transformação do pensamento, a ponto de um autor como Peter Burke considerar ser este o instante em que o conceito de cultura popular é inventado.” (Ortiz, 1985, p. 20)

Ortiz faz referência ao fenômeno da virada do século XVIII para o século XIX em que, o “*‘povo’ (o folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus*” (Burke, 2010, p. 26); à medida que a cultura popular tradicional começava a se extinguir, graças às grandes mudanças estruturais da sociedade, uma “*transformação do pensamento*”, materializada pelo espírito do Romantismo, foi a reação e a manifestação de revolta frente à perda dos antigos modelos de sociabilidade. Sobre o papel do Romantismo: “*Muitos autores vão interpretá-lo como uma sensibilidade que procura dar conta da dupla transformação que penetra o mundo europeu: a Revolução Francesa e a Industrial*” (Ortiz, 1985, p. 17) . A leitura que Ortiz faz da narrativa histórica de Peter Burke é precisa no que diz respeito às transformações sociais e ao movimento estético e filosófico que surge nesse contexto, sendo apenas, talvez mais adequada a troca da palavra “*inventado*” por “*surgido*”, quando faz menção ao conceito de cultura popular. Pois trata-se de um conceito aplicável à virada XVIII, para o XIX, mas que faz parte do léxico conceitual das ciências sociais do século XX.

Burke chama esse capítulo: “*A descoberta do povo*”, uma escolha acertada, uma vez que fora apenas isso o que os intelectuais românticos descobriram no século XIX. No vocabulário e no conjunto de ideias que compartilhavam, não havia a concepção de uma *cultura popular*, não havia a concepção de cultura, nos moldes, ainda que fluídos, que temos hoje<sup>8</sup>. Sobre a palavra *cultura* no século XIX: “*Na era chamada ‘descoberta’ do povo, o termo ‘cultura’ tendia a referir-se a arte, literatura e música,*”, tudo muito distante do conceito amplo, antropológico, de cultura que usamos hoje, que serve para “*referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante*”. (Burke, 2010, p. 22)

Assim, o conceito de *cultura popular*, não nasce do pensamento do século XIX, Burke usa uma construção teórica muito mais recente para categorizar e explicar um fenômeno que começou a tomar forma naquele período histórico, e criou uma tradição

---

<sup>8</sup> A propósito disso, Roque de Barros Laraia comenta que, “*as centenas de definições formuladas após Tyler serviram mais para estabelecer uma confusão do que ampliar os limites do conceito. Tanto é que, em 1973, Geertz escreveu que o tema mais importante da moderna teoria antropológica era o de ‘diminuir a amplitude do conceito (cultura) e transformá-lo num instrumento mais especializado e mais poderoso teoricamente’.*” (Laraia, 1986)

que nos alcança até hoje. Os românticos não se debruçaram sobre uma *cultura popular*, mas sim sobre uma *folk-lore*, sabedoria do povo, buscava-se os equivalentes da produção erudita em meio à vida do povo, de maneira que “*Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias.*” (Burke, 2010, p. 26).

Mas se o termo/conceito *cultura popular* não se esboçou no século XIX, quando isso poderia ter ocorrido, a qual contexto do pensamento acadêmico e científico ele pertence? Poderíamos dizer que a composição feita com as palavras “*cultura*” e “*popular*” já nos dá uma boa ideia disso. Além do intrincado termo “*cultura*”, para o qual Raymond Willians faz a seguinte observação:

“Culture is one of the two or three most complicated words in the English language. This is so partly because of its intricate historical development, in several European languages, but mainly because it has now come to be used for important concepts in several distinct intellectual disciplines and in several distinct and incompatible systems of thought.” (Williams, 1985)

O termo “*popular*” é familiar a um contexto próprio de meados do século XX, sobre isso nos diz Canclini:

“A elaboração de um discurso científico sobre o popular é um problema recente no pensamento moderno. À exceção de trabalhos precursores como o de Bakhtin e Ernesto de Martino, o conhecimento que se dedicava de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos, é uma novidade das três últimas décadas.” (Canclini, 1989, p. 208)

Neste período se consolidou uma vasta produção de inspiração marxista, de uma história material da cultura, no universo dos Estudos Culturais, em que há “*a convicção de que é impossível abstrair a ‘cultura’ das relações de poder e das estratégias de mudança social.*” (Mattelart & Neveu, 2004, p. 45). Não estamos aqui incluindo Burke nessa tradição, uma vez que ele se inclui em outra, a da História da Cultura, mas, referimo-nos a um fluxo do cenário intelectual que era marcado pelo interesse nos temas das classes populares e na sua resistência ao capitalismo como sistema, como na obra do historiador

E.P.Thompson; assim como no interesse acerca das culturas populares, das classes subalternas, numa relação de oposição com as culturas hegemônicas, numa leitura gramscianiana.

O historiador inglês Peter Burke, ao escolher escrever uma história da “*Cultura Popular na Idade Moderna*”, utiliza um campo conceitual próprio do século XX para realizar uma leitura dos séculos XVIII e XIX. Faz uma operação de sentido que demonstra uma das peculiaridades do funcionamento da ciência histórica, em que o ambiente intelectual contemporâneo do historiador, a cultura na qual ele está imerso, orienta as formas, as leituras e os recortes que este estabelecerá a respeito de um outro momento histórico. Isto não consiste em um problema, mas sim numa característica, uma vez que o reexame do passado é o ofício por excelência do historiador, com a ressalva de que as devidas temporalidades estejam sempre esclarecidas. Nesse sentido, os termos/conceitos que elencamos no texto, cultura popular, folclore, arte popular/artesanato, por seu significado textual, conceitual ou por sua carga ideológica, mesmo que não sejam parte integrante do contexto da produção de cerâmica do Vale do Jequitinhonha, serão as ferramentas que vamos utilizar.

Como esboçamos mais acima, a cultura popular é uma categoria intrinsecamente ligada à questão de classe, e Roger Chartier, na abertura de uma conferência acerca do conceito historiográfico de cultura popular, faz uma colocação taxativa: “*A cultura popular é uma categoria erudita.*”. A frase traz implícita uma definição da cultura popular que se dá por exclusão, do que é “*Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita*” (Chartier, 1995). Na sequência, ele mesmo se faz a pergunta: “*Por que enunciar, no começo de uma conferência, tão abrupta proposição?*” (Chartier, 1995). Com isso o autor pretende destacar que as maneiras mais usuais de entendermos o conceito de cultura popular baseiam-se na alteridade, em práticas que nunca são enunciadas pelos próprios atores. Por fim, temos a desmistificação da aplicação desse conceito, que apesar de tratar do popular, não provem do popular, compõe uma visão sobre ele, visão que não é desprovida de uma natureza ideológica, propositiva e por vezes política. A seguir discutiremos a atuação do termo/conceito cultura popular na formação da nacionalidade brasileira, como o nacionalismo expresso numa ideia de cultura popular serviu ao projeto de brasilidade que se consolidou ao longo do último século.



### 1.3. Cultura Popular e a criação do nacional

#### “I-DESCOBRIMENTO

Abancado à escrivaninha em São Paulo  
Na minha casa da rua Lopes Chaves  
De sopetão senti um friúme por dentro.  
Fiquei trêmulo, muito comovido  
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! muito longe de mim,  
Na escuridão ativa da noite que caiu,  
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos  
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
Faz pouco se deitou, está dormindo.  
Esse homem é brasileiro que nem eu.”  
(Andrade M. , Clã do Jabuti, 2016)

Em Dois Poemas Acreanos, parte I, Descobrimto, Mário de Andrade expressa seu desejo de conhecer, no íntimo, a alteridade do povo brasileiro. Quando, “*de sopetão*”, o autor sente em seu interior um friúme que provoca tremedeira e comoção, a imagem que vem a sua mente é a prosaica contemplação de um homem que dorme. Esse homem está geograficamente distante e assim, como numa viagem, partimos do logradouro específico da Rua Lopes Chaves e somos transportados para o norte longínquo, separado do autor pelas proporções colossais do país/continente Brasil, mas também pelas diferenças no espaço, no ambiente material e imaterial, e no tempo histórico que constituem aquele outro homem.

O movimento que parte da Rua Lopes Chaves em direção ao “*lá no norte*”, entendido como um espaço genérico na visão dos habitantes do sudeste brasileiro, descreve-nos uma trajetória do conhecido, do determinado, do descrito, do seguro e civilizado; em direção à indefinição de um espaço pouco demarcado, pouco acessível, selvagem, em grande parte desconhecido e, por isso, muito imaginado. De sua escrivaninha em São Paulo, e da imagem inicial de um homem dormindo, Mário de Andrade começa a construção da figura do seu seringueiro.

O homem erudito debruçado sobre a sua cultura, personificada num “*livro palerma*” que olhava para si, tem seu pensamento interrompido pela emoção provocada

por uma imagem do prosaico, contudo, um prosaico carregado de exotismo, pois o seringueiro, apesar de “*brasileiro que nem eu*”, representava um outro ainda desconhecido, mais adiante o poema nos diz: “*Não sabemos nada um do outro, Não nos veremos jamais!*”. O estremecimento sentimental revela a ineficiência do livro e de todo um sistema epistemológico e estético, em sua maior parte importado, que regia o pensamento dos intelectuais até o início do século XX, na compreensão do país e das diferenças que compunham o cenário nacional. Num trecho à frente o autor revolta-se com essa condição:

“Seringueiro, eu não sei nada!  
E no entanto estou rodeado  
Dum despotismo de livros,  
Estes mumbavas que vivem  
Chupitando vagarentos  
O meu dinheiro o meu sangue  
E não dão gosto de amor...”

Do ponto de vista lírico, é tocante o interesse demonstrado por Mário de Andrade pela figura específica do seringueiro acreano, um homem simples, inserido numa composição com ares que se situam entre o árcade e o romântico; contudo, faz-se necessário um exercício de distanciamento do tom emotivo predominante no texto para que possamos levar em consideração que a figura do seringueiro pode sofrer ainda mais um grau de despersonalização. Ao inserirmos o poema no contexto do pensamento modernista, em especial no pensamento moriodeandradeano, o homem que está dormindo torna-se um representante, metonimicamente, do povo brasileiro na plenitude de sua alteridade. O que presenciamos no poema de Mário é um manifesto emocional, em favor de um empreendimento de busca do nacional brasileiro em que a cultura popular é a chave, por seus tipos humanos e por meio de sua cultura material e artística; falamos do seringueiro do Acre, no entanto, ele bem poderia ter seu lugar ocupado pela ceramista do Vale do Jequitinhonha indo dormir após colocar suas peças no forno para a queima. Essa busca do popular está contida nas formas de ação do movimento modernista. No caso de Mário de Andrade, ela será feita principalmente pelo campo estético, em seu trabalho como escritor, poeta, ensaísta, professor e estudioso da cultura popular nacional, mas também por sua atuação política como agente público, e de maneira mais ampla, no campo ideológico, no papel que acabou por ocupar dentro da tradição intelectual nacional,

papel de um dos principais intérpretes e formadores do conceito e da síntese da nacionalidade brasileira.

Para Mário de Andrade: “*O modernismo no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional*”. E se “*o espírito modernista e suas modas foram diretamente importados da Europa*”, fazendo com que o movimento pudesse ser acusado de internacionalista e europeizado, o que Mário crê “*ser falta de sutileza crítica*”, isso se deu apenas por conta da teoria libertária, questionadora das formas acadêmicas, que deu origem ao movimento, do contato e da incorporação de crenças das vanguardas europeias que questionavam a longa tradição artística ocidental. (Andrade M. , 1974, pp. 235-236) Mário crê que o sentido libertário do movimento, além dos domínios da arte, transbordou para outros campos do espírito nacional, “*Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional.*” (Andrade M. , 1974, p. 231)

Nesse mesmo sentido, Antônio Candido explica o papel amplo do movimento modernista no desenvolvimento do espírito e das ciências nacionais:

“Nesta ordem de considerações, o Modernismo representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, que vinham, desde o fim da Monarquia, em lenta mudança, acelerada pelas fissuras que a Primeira Guerra Mundial abriu também aqui na estrutura social, econômica e política. A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs encarar a nova situação, facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política. Não é preciso lembrar a sincronia dos acontecimentos literários, políticos, educacionais, artísticos, para sugerir o poderoso impacto que os anos de 1920-1935 representam na sociedade e na ideologia do passado.” (Candido, 2006, p. 141)

Contudo, e justamente por conta da aplicação estética e propositiva dos elementos da cultura popular na obra mariodeandradeana, o reconhecimento da relevância da contribuição do conjunto da obra de Mário de Andrade para os domínios do folclore e da cultura popular brasileira, demorou algum tempo para se consolidar. Florestan Fernandes em artigos publicados nos jornais *Correio Paulistano* e *Jornal de São Paulo*, no ano de

1946, faz a reclamação de que àquela altura a contribuição de Mário de Andrade ao folclore brasileiro ainda não havia sido adequadamente estudada, ou reconhecida pelas principais obras de bibliografia que reuniam os nomes dos intelectuais de diversos campos que se interessavam pelo folclore brasileiro. (Fernandes, 1978, p. 147). Essa demora. Deveu-se, principalmente, ao fato de que embora muito rica, a presença do folclore, ou da cultura popular na obra de Mário de Andrade estava inserida no contexto estético de suas obras literárias e críticas de caráter erudito, sobre isso Florestan Fernandes nos diz:

“Quanto ao aspecto de aproveitamento ativo do material folclórico em suas produções literárias, a distância de dez anos, para um estudo completo, até parece pouca. São precisos outros trabalhos especializados sobre as técnicas de transposição de elementos folclóricos ao plano da arte erudita brasileira, desde o romantismo até nossos dias.” (Fernandes, 1978, p. 148)

Um ponto citado por Fernandes, ao qual daremos atenção especial em outro momento deste texto, diz respeito às “*técnicas de transposição de elementos folclóricos ao plano da arte erudita*” (onde lemos folclore, o mais adequado seria cultura popular, segundo nossa premissa), já que nos importa para compreender o status de uma determinada produção artesanal, as relações de valor, envolvendo as peças, as técnicas e os próprios símbolos, que se estabelecem entre os diferentes grupos sociais.

Florestan nos diz que a segunda parte do poema, “*Acalanto do Seringueiro*”, é “*a poesia mais emotiva e brasileira mais ecumênica de Mário...*”, ou seja, ele reconhece na figura do seringueiro uma representação universal do povo, no trecho a seguir detecta o conflito implícito no texto poético, no qual “*...o drama da separação entre o ‘litorâneo’ e o ‘sertanejo’ aparece em toda a sua plenitude e brutalidade, marcado pela distância cultural que os torna reciprocamente estranhos e ausentes.*” (Fernandes, 1978, p. 153)<sup>9</sup>. A escolha dos termos “*litorâneo*” e “*sertanejo*”, destacados

---

<sup>9</sup> Trata-se de uma transcrição de texto publicado na Revista do Arquivo Nacional, edição de fevereiro de 1946, ano seguinte ao do falecimento de Mário de Andrade. Neste momento, o movimento modernista já podia ser observado numa perspectiva histórica. Considerando as formas artísticas e literárias anteriores e as influências externas incidentes, não podemos deixar de observar no modernismo de Mário de Andrade a acumulação das considerações dos intelectuais que deram início a um processo de “*descoberta*” e de “*invenção*” do país, acrescidos das novas formas e uma nova visão. Os ventos estéticos que sopraram do exterior se aliaram a um projeto de valorização do nacional e de preocupação com o elemento popular, sem dúvida autêntico, mas não completamente inédito no âmbito nacional. Por ocasião da efeméride dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade em artigo para o jornal *O Estado de São Paulo*, de 22 de fevereiro de 1942, faz menção à crítica de que eram os modernistas antinacionais (por sua adesão às

e inexistentes no texto de Mário de Andrade, estranhos ao universo do Acre e de seu seringueiro, é uma provável referência à oposição elementar construída por Euclides da Cunha, em “*Os Sertões*”. Essa oposição parece inaugurar, como imagem e representação, a dinâmica fundamental do conflito nacional brasileiro, conflito descrito também por pares em oposição de sentido, como: progresso e atraso, urbano e rural, passado e futuro; pares que extrapolam ainda as fronteiras brasileiras, e também se conformam com as dinâmicas de formação identitária dos demais países do continente latino-americano, como fica explicitado no título e subtítulo do argentino Domingos Faustino Sarmiento, *Facundo, ou civilização e barbárie*. (Hardman, 2010, pp. 474-75-76)<sup>10</sup> Para muitos a tradicional comparação feita entre *Os Sertões* e *Facundo*, obras com uma diferença de idade de meio século, é imprópria, já pela oposição categórica contida no subtítulo de Sarmiento, pelo caráter enfático da dicotomia fundadora da realidade argentina, demonstrada nas estruturas de poder, e nas formas da vida, europeizadas ou locais, entre portenhos e caudilhos. A ideia dessa impropriedade vem do entendimento de que existia no olhar de Euclides da Cunha sobre Canudos, diferentemente, e apesar da dicotomia *sertão x litoral*, uma proposta conciliatória, de integração, construída a partir da sensibilização do autor com a realidade do outro, numa afirmação vinda da experiência, de que “*o sertanejo é, antes de tudo, um forte*”, sendo sua cultura merecedora de um lugar no constructo social brasileiro. Contudo, é inegável que a obra de Sarmiento, assim como a de Cunha no caso brasileiro, ocupa um papel inaugural nas formas do imaginário nacional argentino. Indiferentemente à polêmica contida na fortuna crítica a respeito de uma obra fundadora como *Facundo*, é flagrante a presença dela como uma das bases fundamentais do pensamento intelectual que procurou dar conta da síntese da cultura nacional.

---

formas estéticas importadas), o que ele refuta citando o movimento regionalista presente na primeira fase da *Revista do Brasil*, de Monteiro Lobato e a arquitetura neocolonial de Dubugras (tido como um dos precursores da arquitetura moderna no Brasil).

<sup>10</sup> Francisco Foot Hardman, no posfácio da edição de *Facundo*, explica a trajetória da recepção de *Facundo* no Brasil. Desde a primeira edição brasileira da obra, em 1923, vários artigos e comentários na grande imprensa ligaram a obra de Sarmiento a de Euclides da Cunha, tratava-se de um primeiro momento de recepção da obra marcado por uma perspectiva conservadora da obra de Euclides, atrelado ao perfil nacionalista e autoritário do Estado Novo e a uma perspectiva de um Estado orgânico, corporativista e modernizador. Apenas mais tardiamente, já nos anos noventa, e com a disponibilização de novas traduções da obra de Sarmiento, começam a aparecer trabalhos que se preocupam com questões como as fronteiras culturais da América Latina e as literaturas de identidade nacional (perspectiva esta, que promove a aproximação colocada aqui). Tampouco ficou comprovado que Euclides da Cunha tenha tido acesso direto à obra de Sarmiento, ele faz citações de Sarmiento em *À margem da História*, mas elas aparecem ao longo de uma resenha de um texto do autor uruguaio Martín García, e estas foram provavelmente retiradas do texto resenhado. Hardman fala que *Facundo* é um “*fantasma invisível*” em *Os Sertões*.

Assim também o fez a vanguarda argentina, que não pode se eximir de dialogar com sua obra fundadora. As palavras de Jorge Luis Borges, mostram-nos uma proposição mais sofisticada do sentido da obra de Sarmiento, e apresentam melhores bases para a comparação. Beatriz Sarlo, em *Modernidade Periférica*, resgata uma frase de 1943, de Borges, a respeito de Sarmiento e da criação da “*argentinidade*”: “*Num incompatível mundo heteróclito de provincianos, de orientais e de portenhos, Sarmiento é o primeiro argentino, o homem sem limitações locais*” (Borges apud Sarlo, 2010, p. 81). A frase de Borges reconhece em Sarmiento a capacidade de promover, e a gênese de um processo de criação da argentinidade, que dizia respeito à reunião e à síntese de componentes populacionais antes “*incompatíveis*”. Borges reconhece já em Sarmiento o gérmen da vocação do “*argentino*”, cuja cultura não estaria mais definida por “*limitações locais*”. Sarlo, no entanto, destaca o anacronismo contido na frase, uma vez que o “*mundo heteróclito*” de Sarmiento era essencialmente *criollo*, ao contrário da Buenos Aires dos anos 20, que acumulava o resultado da imigração europeia que notadamente ocorreu a partir da segunda metade do século XIX; espaço em que argentinos velhos conviviam com os filhos da imigração, no qual compartilhavam a nacionalidade argentina, *provincianos, orientais e portenhos*. A frase de 1943 parece demonstrar a superação da fase *jovem* de Borges, pertencente à renovação literária da vanguarda dos anos 20, que em seus primeiros trabalhos como, *Fervor em Buenos Aires* e *Inquisiciones*, revirou “*de ponta cabeça o antigo debate entre civilização e barbárie*. (Miceli, 2007) Nesse primeiro momento da sua obra, Borges condenava o conteúdo modernizante de Sarmiento, pregando um nacionalismo *criollo*, puro e autêntico. Parece-nos, pela proposição de 1943, a considerar seu anacronismo, que no curso de seu relacionamento com o processo de elaboração de uma cultura nacional argentina, Borges passa a valorizar a obra de Sarmiento como elemento construtivo, e cria, por meio de um novo anacronismo retórico, a atribuição à Sarmiento do caráter cosmopolita da sua argentinidade contemporânea.

Semelhanças e diferenças no contexto latino-americano à parte, as imagens inauguradas por obras como *Os Sertões*, são as bases sobre as quais construímos o nosso entendimento de nacional e da cultura popular que o constitui. As existências paralelas do poeta e do seringueiro, do litorâneo e do sertanejo, do civilizado (urbano) e do bárbaro (rural), e o “*drama da separação*” dito por Florestan, marcam o desafio essencial da construção da ideia de Brasil, o desafio da integração, da síntese e da unidade, que se na

época de Canudos já estava praticamente consolidada do ponto de vista territorial<sup>11</sup>, ainda sofria com instabilidades institucionais do ponto de vista político<sup>12</sup>, sofria pela falta de coesão do elemento humano, pelo processo ainda incompleto da constituição conceitual de nacionalidade brasileira, e pelo desafio da interligação e dinamização do espaço econômico.

Como já foi sugerido anteriormente, a oposição semântica, literal e sugerida, presente nos termos “sertanejo” e “litorâneo” que se depreende da obra máxima de Euclides da Cunha, não se apresenta como uma concepção fatalista de dualidade. Apesar das declarações de fundo determinista (marcas do pensamento da época) contidas na *Nota Preliminar de Os Sertões*, como quando Euclides da Cunha nos diz que “*A civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável ‘força motriz da História’ que Gumpłowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes.*” (Cunha E. ), declaração que reservava aos tipos humanos como o jagunço, o tabaréu e o caipira o lugar das “*tradições evanescentes e extintas*”, em certo ponto o autor reconhece qualidades na constituição do sertanejo, vendo nele um grande potencial que não pôde ser realizado: “*Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada ou equilíbrio, que lhes não permite a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século.*” (Cunha E. ). O olhar de Euclides da Cunha sobre o sertanejo, mesmo ao afirmar a necessidade de assimilação, estando contido aí um julgamento hierárquico e de valor, considera que ao ser incorporado à civilização, numa demonstração de reconhecimento de identidade, o sertanejo comporia como um elemento importante na construção do pretendido caráter nacional.

O reconhecimento desses dois espaços geográficos e desses dois modos de ser, ou dois modos de homem, não impediu que o autor fizesse de seu trabalho literário um exercício propositivo de integração nacional. Nicolau Sevcenko chama atenção para a

---

<sup>11</sup> A última grande alteração no território brasileiro ainda por vir à época de *Os Sertões* foi a aquisição do Acre, em 1903, por mãos do Barão do Rio Branco, no Tratado de Petrópolis. Essa informação torna mais acentuada a significação do conflito materializado no seringueiro do Acre imaginado e descrito por Mário de Andrade. O Acre, apesar de já ter sido ocupado por populações brasileiras antes de integrar o território nacional, era parte do Brasil há apenas vinte anos na época em que o poema foi escrito. O país não era apenas díspar, mas em muitas partes novo; senão pela questão material da aquisição de território, pela chegada de novos componentes humanos pela imigração.

<sup>12</sup> O Estado, o poder centralizado forjado na colônia e mantido ao longo do Império, torna-se a nova República por meio de uma proclamação com ares de golpe, e que precisava se firmar, necessidade expressa diretamente no contexto da Revolta de Canudos que ganhou proporções federais.

“missão” de elaboração conceitual de Euclides da Cunha e diz que o autor preconiza por meio de sua obra: “a incorporação do sertão à vida nacional e o revigoramento da civilização pela matéria prima ética e social do sertanejo.” (Sevcenko, Literatura como Missão, 1989). Nesse anseio e no raciocínio elaborado por Euclides da Cunha, Sevcenko vê uma perspectiva evolucionista em que a conciliação dos esforços das partes e das energias individuais são as responsáveis pelo resultado final, de cooperação geral, reconhecendo a existência de uma interdependência entre as partes do todo social. Dentro do ideário que Euclides da Cunha lança mão, todo “progresso” ou “evolução” corresponde à condução da sociedade brasileira a um “estado normal” ou “estado de equilíbrio” em que “o dualismo essencial se consumiria, absorvido pelo termo representativo da ideia de harmonia” (Sevcenko, 1989). Essa maneira de elaborar a integração, almejada pelo racionalismo de Euclides da Cunha seria baseada em diretrizes spencerianas, construídas sobre o fundo do utilitarismo britânico, em que “A energia que desencadeia e conduz o efeito cooperativo seria a fórmula soberana da divisão do trabalho” (Sevcenko, 1989). Dessa forma, tal olhar, não poderia deixar de lado a participação do sertanejo na construção do todo social, o indivíduo(s) exótico(s) apresentado à Euclides da Cunha deveria ser parte da cooperação diversificada que constrói a sociedade, mas também a economia brasileira, como sugere o uso de outra expressão contida excerto: *divisão do trabalho*, da qual se depreende a ideia de que o sertanejo deva ser inserido nos circuitos da economia nacional.

Do ponto de vista da economia, Euclides da Cunha demonstra preocupações que vão se perpetuar ao longo de todo o século seguinte, e que ainda fazem sentido, até mesmo hoje. Sevcenko descreve que:

“Para Euclides da Cunha, tratava-se antes de mais nada de redistribuir a renda gerada pelo setor cafeeiro, transferindo-a para a promoção econômica do interior do país, com a diversificação de atividades e a elevação da condição social e humana do sertanejo. Nesse contexto é que se deve *compreender o enlevo* com que o autor alardeia a importância do capital e do imigrante estrangeiro, a sua ênfase sobre o modelo da grande propriedade e da preponderância da ação privada, em especial a paulista, sobre a ação pública, e mesmo a sua paixão pelo industrialismo.” (Sevcenko, Literatura como Missão, 1989)



A dicotomia *sertão x litoral* apresentada em *Os Sertões*, não se constitui como uma visão pessimista de partes irreconciliáveis do tecido social, ou numa visão em que um grupo social deve se sobrepor ao outro, na análise de Sevcenko. Dentro do espectro do pensamento circulante nos primeiros anos da Primeira República, Euclides da Cunha renega, por exemplo, o “*positivismo xenófobo e intolerante dos florianistas, identificando-se somente com a corrente pacifista e integradora de Benjamin Constant.*” (Sevcenko, 1989).

A experiência que Euclides da Cunha materializou em *Os Sertões*, quando enviado pelo jornal *O Estado de São Paulo* ao sertão da Bahia para realizar a cobertura jornalística da Guerra de Canudos no ano de 1897, adquiriu uma dupla importância pois, por meio dela, podemos ter conhecimento dos fatos políticos que constituíram os primeiros momentos da jovem república e, mais importante, pela apresentação social, ou sociológica, de uma outra realidade, a visão do outro, da alteridade nacional. O romance social, ou sociológico de Euclides da Cunha segue a tradição brasileira que diz que “*as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade*” têm sempre assumido no Brasil, a forma literária. (Candido, 2006, p. 137)

Os Sertões, de Euclides da Cunha, e os fatos ocorridos no arraial de Belomonte, acabaram por assumir no Brasil um papel simbólico. O episódio fica marcado como o primeiro grande embate da república entre as forças oficiais e a vontade popular, mais especificamente, tornou-se um símbolo das lutas por terra e trabalho que se perpetuam até nossos dias, por todo o país. Nesse sentido, numa análise teórica de aproximação marxista, como o faz Rui Facó, (Facó)<sup>13</sup> em *Cangaceiros e Fanáticos*, vemos que nas formas de organização social próprias da comunidade de Canudos, e da resistência que ofereceram à entrada de tropas militares que pretendiam a dissolução da comunidade e reintegração da região às relações sociais e espaciais anteriores, existiu a expressão

---

<sup>13</sup> Nesta obra *Cangaceiros e Fanáticos*, Rui Facó descreve a desorganização do espaço produtivo do Nordeste no início do período republicano. Quando Canudos começa a tomar forma a escravidão estava abolida há cinco anos e república tinha então quatro anos, mas as mudanças políticas e econômicas ocorridas no país não melhoraram as condições de vida dos trabalhadores rurais, grande massa submetida às condições dos senhores latifundiários. Facó lança mão da comparação hoje superada da existência de um regime semifeudal nas grandes propriedades, especialmente as do Nordeste do Brasil, contudo, a eloquência da escolha da figura da servidão para designar a realidade do sertanejo, trabalhador rural, expressa a dureza das condições de vida que pretendia descrever. O autor também comenta que desorganização do espaço social e econômico gerou grandes migrações, o despovoamento de fazendas do Nordeste, como a fazenda abandonada sobre a qual surgiu Canudos; o período marca a gênese dos grandes fluxos migratórios oriundos das partes do Nordeste, em direção ao Sul, mas também à Amazônia, pois nesse período a produção de borracha encontrava destaque. Em última instância, o seringueiro do Acre descrito por Mário de Andrade é a mesma pessoa que o sertanejo descoberto por Euclides da Cunha.

embrionária da luta pela terra diante do latifúndio e de interesses maiores que marcará a vida das populações rurais do Brasil ao longo de todo o século XX.

A obra de Euclides da Cunha, foi o ponto de partida primordial de uma “*tradição da cultura nacionalista militante*” (Sevcenko, 1992, p. 237). Nessa longa tradição que perdurará em diferentes versões até os dias contemporâneos, o elemento popular sofrerá uma trajetória pendular, em que sua contribuição para a construção do tecido social brasileiro oscilará, de uma posição passiva, de elemento problema a ser corrigido ou assimilado, em que será entendido como subdesenvolvimento ou alienação, a uma posição de progressivo protagonismo, na qual será considerado a solução, um componente fundamental e principal responsável, ou fonte, da autenticidade nacional. Embora exista essa oscilação de sentido na maneira com que se encara o elemento popular, a crescente relevância dada ao nacional e, por consequência, ao popular, condiz com o processo empreendido pela intelectualidade brasileira no longo do seu percurso em busca de uma identidade nacional. As camadas intelectuais encarregadas de dar conta da tarefa de construção do nacional brasileiro desde meados do século XIX, variaram suas abordagens, mas acabaram por chegar a um consenso sobre a centralidade da cultura popular.

Sobre as formas dessa tradição nacionalista em *Os Sertões*, Sevcenko nos explica que:

“À parte o profundo teor crítico ao descaso e irresponsabilidade social criminosa das elites políticas, o que se queria destacar no livro era sobretudo a peculiaridade da cena brasileira e o empenho de se lhe revelar a originalidade como sendo a mais elevada das disciplinas intelectuais ou artísticas.” (Sevcenko, 1992, p. 237).

O contato do escritor com a crua realidade do sertão baiano e sua descrição dos contrastes entre as regiões centrais e os rincões do país, somado ao ideário contido na grande obra literária e historiográfica de Euclides da Cunha, serviu de inspiração para alguns movimentos que tinham como questão principal o nacional, ao longo da década de 10. O potente discurso de Olavo Bilac em 1915, no Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em que o poeta provoca: “*Que se tem feito, que se está fazendo, para a definitiva constituição da nossa nacionalidade? Nada.*”

(Hansen, 2011)<sup>14</sup>, foi o estopim de dois movimentos cívicos de caráter nacionalista, mais especificamente a *Liga de Defesa Nacional* e a *Liga Nacionalista de São Paulo*. Olavo Bilac percorreu o país para propagar ideias nacionalistas, estimulando o desenvolvimento de organizações nos mesmos moldes daquela que ele mesmo fazia parte, a *Liga de Defesa Nacional*. Ao exemplo dela e inspirada pelo discurso inflamado proferido na Faculdade de Direito, muito comentado nos veículos de imprensa da época pela sensação provocada nos ouvintes, em São Paulo foi criada a *Liga Nacionalista*, ou *Liga Nacionalista de São Paulo*. Entre os membros importantes da organização paulista, podemos citar: Amadeu Amaral e José Bento Monteiro Lobato, participantes de seu Conselho Deliberativo (Levi-Moreira, 1984, p. 71), e intelectuais notáveis por sua interlocução com as questões da cultura popular. Para Sevcenko:

“A partir do paroxismo da pregação patriótica sobrevivendo em 1915, com o início da cruzada de Bilac na Academia do Largo de São Francisco e a criação da Liga Nacionalista, cunhou-se o que seria uma tradição da cultura nacionalista militante, cuja raiz primordial seria a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.” (Sevcenko, *O Orfeu extático na metrópole*, 1992, p. 237)

Esses dois movimentos se não se colocavam como agentes políticos diretos, pretendiam promover mudanças na estrutura política e social, expressando descontentamento com as estruturas de governo da República Velha.

Se Nicolau Sevcenko, em “*Literatura como Missão*”, vê na obra de Euclides da Cunha (assim como na de Lima Barreto), a gênese de um projeto e o exercício da intelectualidade brasileira na síntese de um Estado Nação e de uma cultura própria e original para o país, num ponto de vista menos otimista com relação à contribuição de *Os Sertões*, muitos estudiosos veem Euclides da Cunha como um seguidor das ideias do médico baiano Raimundo Nina Rodrigues, com suas teorias racialistas. Levando em consideração esses dois modos de ver, poderíamos dizer que, se o pensamento científico do século XIX é parte fundamental da lógica dessa obra fundadora, isso não impediu que o contato de Euclides com a cultura popular sertaneja proporcionasse um avanço em

---

<sup>14</sup> Bilac, Olavo. “Em marcha!” (Aos estudantes da Faculdade de Direito de S. Paulo – 9 de outubro de 1915). *A defesa nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1965. Apud: Hansen, Patrícia Santos. Um discurso duas ligas. Olavo Bilac e a criação da Liga da Defesa Nacional (1916) e da Liga Nacionalista de São Paulo (1916-1924), in: Relatório final do projeto de pesquisa apoiado pelo Programa de Apoio ao Pós-Doutorado no Estado do Rio de Janeiro da CAPES/FAPERJ (09/2010-08/2011). Trabalho apresentado no VIII Colóquio Tradição e Modernidade no mundo Iberoamericano, realizado em Coimbra em setembro de 2011.

direção ao entendimento do espectro das diversidades brasileiras. *Os Sertões*, em *A Terra*, *O Homem*, e *A Luta*, apresenta ao país partes ainda desconhecidas de seu território, e grupos importantes do conjunto humano que compõe o Brasil.

*Os Sertões* inspiraram as ligas, uma militância nacionalista inspirada pelo viés racionalista do romance social ou sociológico de Euclides da Cunha, um nacionalismo do campo do incentivo da unidade política. O modernismo na sequência de tudo isso, empreendeu a libertação da pesquisa e da unidade estética nacional, sobre isso Mário de Andrade nos diz: “*Essa normalização do espírito de pesquisa estética, antiacadêmica, porém não mais revoltada e destruidora, a meu ver, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira.*” (Andrade M. , 1974, p. 249). No entanto, a preocupação com o nacional e o popular, não são uma novidade do modernismo, são sim, suas formas expressivas. O nacionalismo foi a característica marcante também do movimento romântico, sobre esses dois marcos inflexivos no pensamento nacional, romantismo e modernismo, comenta Antônio Candido:

“Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão.” (Candido, 2006, p. 119)

No modernismo, já superadas as ligações de subordinação aos moldes e ao pensamento acadêmico que vinha na metrópole, a liberdade das formas e uso dos temas nacionais foram os marcadores do protesto e do espírito revolucionário.

Em linhas gerais, o nacional e o popular, quando abordados na literatura e no pensamento social anterior a esse período, eram delimitados por contornos estéticos ideais e de inspiração estrangeira, como no nacionalismo romântico. Ou ainda, mesmo em momentos nos quais a produção literária e intelectual continha um forte viés de crítica social, na literatura podemos enumerar o realismo e o naturalismo, existiam dificuldades para verdadeira interlocução com os elementos da cultura popular. No ambiente

intelectual do século XIX prevaleciam formas científicas em que a lógica e a metodologia das ciências naturais eram transpostas para outros domínios, como as humanidades, sob esse viés os conhecimentos ligados à sociedade e ao comportamento e a trajetória humana se consolidavam como ciência. A sociologia, a geografia, a etnologia, a antropologia, a geografia e uma abordagem científica da historiografia, surgiram ou se firmaram ao longo do século XIX. Já do ponto de vista das correntes de pensamento figuravam conceitos como o positivismo e o evolucionismo, que quando aplicados como forma de classificação ao contexto brasileiro acabavam por colocar os elementos nacionais numa posição de inferioridade.

Com isso, o ambiente cultural trazido pela leitura das novas ciências nascidas no berço do pensamento século XIX, num ideário transportado pelo discurso de cientistas como Comte e Spencer, havia uma espécie de tensão no trato das coisas nacionais que, embora não estivesse fora do horizonte das preocupações da intelectualidade brasileira do período, acabava por figurar como defeitos de constituição, colocando assim numa posição de inferioridade as imagens, ou expressões humanas mais expressivas do povo.

Tudo isso se distanciava enormemente da busca positiva e apaixonada por uma intimidade com os elementos da cultura popular como observamos em Mário de Andrade e em seus companheiros modernistas, especialmente os da primeira geração.

Essa busca se mostra na segunda parte do poema, chamada “*Acalanto do Seringueiro*”:

“Seringueiro, seringueiro,  
Queria enxergar você...  
Apalpar você dormindo,  
Mansamente, não se assuste,  
Afastando esse cabelo  
Que escorreu na sua testa.”  
(Andrade M. , 2016, p. 207)

O “*Acalanto*” mencionado no título é um exemplo de composição musical popular usada para ninar, sugere a ideia de proximidade, o desejo de conhecer e de transpor as distâncias e as diferenças. Além de um manifesto, o poema parece demonstrar em sua expressão lírica a contribuição maior de Mário de Andrade como intérprete do Brasil: a proposta de um inventário crítico da Cultura Popular, e de outros gêneros que derivam dela, como o folclore, a arte e a cultura material produzidos pelo povo, um inventário a

ser usado como ferramenta de construção, trata-se de uma arte engajada na execução de um projeto estético e ideológico de nacional; o poeta crê que apenas a partir da apropriação, e de um relacionamento com os elementos de base do popular, pela arte erudita e por outros campos da produção intelectual, poderá construir uma verdadeira identidade nacional para o país. Numa carta escrita em Araraquara, em 26 de junho de 1925, para Câmara Cascudo, outra das maiores figuras no trabalho de recolhimento dos produtos da cultura popular, aqueles produtos tidos como “estabilizados” na forma de folclore, Mário de Andrade envia a primeira parte de seus *“Dois Poemas Acreanos”*, *“Descobrimento”*. O texto da missiva contém um comentário emocionado daquilo que se pode depreender do texto do poema, Mário diz à Câmara Cascudo: *“Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento!”*. E Mário de Andrade segue: *“Queria ver tudo, coisas e homens bons e ruins, excepcionais e vulgares. Queria ver, sentir, cheirar. Amar já amo.”*, e logo em seguida nos deixa perceber como se coloca para o poeta a angústia diante de uma tentativa de consolidação do nacional na sua forma brasileira, *“Porém você compreende demais, este Brasil monstruoso tão esfacelado, tão diferente, sem nada nem sequer ainda uma língua que ligue tudo, como é que a gente pode sentir íntegro, caracterizado, realisticamente? Fisicamente?... Como eu vivo e vibro de ânsia brasileira!”* (Moraes, 2010, p. 47).

Ironicamente, além da potência de seu trabalho de busca de conhecimento das figuras e das realidades nacionais, e da disponibilidade de suas vastas pesquisas para a elaboração de um conhecimento objetivo do país e do povo, o legado mais sólido deixado por Mário de Andrade foi a síntese mariodeandradeana do nacional. Se o escritor não pôde conhecer na intimidade todo o vasto espectro da Cultura Popular, do Folclore, da Arte e da cultura material produzidos pelo povo, mesmo porque esse empreendimento se constitui impossível, senão por seu caráter hercúleo, pela própria impossibilidade de conciliação plena de dimensões tão complexas e díspares, Mário de Andrade concretizou em sua obra uma versão de Brasil que é parte fundamental da ideia de país, nacionalidade e brasilidade que temos hoje. A resposta a todos esses estímulos era uma síntese criativa, que se não era o retrato fiel do nacional, era uma versão mais elaborada dele, nesse viés, em carta para Manuel bandeira: *“tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável!”* (Rufinoni, 2014, p. 254).

Em consonância com efeito de síntese que percebemos na obra mariodeandradeana, Florestan Fernandes vê no processo de criação de Mário de Andrade uma relação dialética em que, por meio da arte popular, a arte erudita criaria uma terceira forma que, segundo ele “*do ponto de vista da fatura chama-se ainda arte erudita, mas que é uma coisa nova, mais essencial, mais expressiva.*” (Fernandes, 1978, pp. 146-47)

Mário de Andrade tinha consciência da diferença entre a produção erudita e a produção popular, no entanto na trajetória em busca de conhecimento e elaboração do nacional o escritor que a diferente

“Os antagonismos e as limitações provocaram nele uma reação que é um grito épico de revolta, o espetáculo mais emocionante aos meus olhos na literatura brasileira, como exigência afetiva e como inquietação – agitada pela falta de sincronização humana de milhares de brasileiros que se ignoram recíproca e simplesmente. Como esta falha de sensação de presença dos homens de nossa terra revela-se sob a forma de conflitos, entre o ‘progresso’ e o ‘atraso’, a ‘civilização’ e o ‘interior’, é sob esse aspecto que Mário de Andrade fixa dolorosamente o problema” (Fernandes, 1978, p. 145)

O ápice desse legado é representado por sua obra maior, *Macunaíma*, o herói brasileiro, o herói sem nenhum caráter, a personificação da síntese mariodeandradeana, em carta de junho de 1944, Câmara Cascudo chama seu interlocutor: “*Meu Macunaíma!*”.

“*Dois Poemas Acreanos*” foi publicado no volume “*Clã do Jabuti*”, em 1927, e relatado em carta já em 1925, precede as viagens de fundo etnográfico empreendidas pelo autor nas regiões norte e nordeste do país, a poética desses textos foi inspirada pela viagem feita pelo autor à Minas Gerais por ocasião da Semana Santa de 1924 (Lopez, Mariodeandradeando, p. 93) (Manifesto pau brasil publicado no correio da manhã dia 18/03/1924, em plena viagem). Desta viagem fizeram parte Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Dona Olívia Penteadó, o poeta suíço Blaise Cendrars e “*uma grande caravana de jornalistas e intelectuais de São Paulo*”, conforme descreveu o próprio Mário à Folha de Minas, em 1939. (Lopez, 2018) Mário de Andrade esteve na Amazônia no mesmo ano da publicação dos “*Dois Poemas Acreanos*”, 1927, e o relato dessa

jornada pode ser encontrado na publicação de duas das suas grandes viagens ao interior do país, reunidas em no volume, “*O Turista Aprendiz*”.<sup>15</sup>

Numa carta à Manuel Bandeira no momento em que se preparava para a viagem programada “*pro norte*”<sup>16</sup>, para visitar seu “*amigo do coração*” Câmara Cascudo, Mário de Andrade descreve a nova postura que pretendia adotar no decorrer da viagem, mudando a maneira enxergar e a maneira de descrever a realidade imediata ao seu redor, ele diz à Bandeira:

“Com os dois contecos que levarei daqui a viagem se paga e eu fico conhecendo o Nordeste. Só que você deve perder a esperança de algum novo poema gênero Noturno ou Carnaval. O tempo dessas coisas já passou e estou de novo reconciliado com a inteligência.” (Lopes, 1983)

Contudo, fiquemos por mais um momento com o seringueiro de Mário:

“Nem você pode pensar  
Que algum outro brasileiro  
Que seja poeta no sul  
Ande se preocupando  
Com o seringueiro dormindo,  
Desejando pro que dorme  
O bem da felicidade...  
Essas coisas pra você  
Devem ser indiferentes,  
Duma indiferença enorme...  
Porém eu sou seu amigo  
E quero ver si consigo  
Não passar na sua vida  
Numa indiferença enorme.”  
(Andrade M. , 2016, p. 207)

---

<sup>15</sup>Nessa reunião de histórias relacionadas à cultura popular de autoria de Mário de Andrade, organizada por Ivan Marques, em texto crítico este lembra de “*Dois Poemas Acreanos*” como um exemplo simbólico da busca de Mário de Andrade pelo popular, no poema encontraríamos o “brasileirismo desesperado” de Mário de Andrade, condizente com a primeira fase no modernismo brasileiro, de meados da década de 20, e a necessidade de afirmação do nacionalismo estético.

<sup>16</sup>Como norte enumera: Bahia, Recife, e Rio Grande do Norte, embora faça uso do termo Nordeste, com letra maiúscula, em trecho logo à frente.



Assim como “*O Clã do Jabuti*”, livro em que o poema “*O Seringueiro do Acre*” foi publicado, a viagem de Mário de Andrade ao *Norte* aconteceu em 1927. A “*reconciliação*” de Mário de Andrade com a “*inteligência*” a partir desse período, coincide com a atuação no desenvolvimento da cultura nacional, de uma geração de intelectuais que além de Mário de Andrade, contou com Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo e Rodrigo Melo Franco, citando alguns poucos (Bonemy, 2012, p. 68). Os anos 30 e 40 foram o momento de os intelectuais inspirados pela movimentação da década 20, colocassem o projeto em ação.

A carreira política de Mário de Andrade passou por importantes atuações como as que teve na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e no SPHAN (Serviço do patrimônio histórico e artístico nacional), no governo federal. A preocupação com o nacional em Mário de Andrade, na consolidação da sua obra, pode ser entendida em duas vertentes: a intuitiva e a racionalista. (Pires Júnior, 2013, p. 119). A primeira composta pelo romancista, poeta e teatrólogo, que mais tarde abre espaço para o teórico, folclorista, crítico literário e formador de políticas públicas na área da cultura.

#### **1.4. Folclore aspectos políticos e ideológicos**

“Macunaíma foi ‘explicado’ de maneiras inúmeras e nenhuma justificável, Macunaíma não tem a menor explicação. É um desabafo, uma variação de mil temas, o assunto que nuclearia todas as opiniões, ironias e paradoxos. Mário teve o maior trabalho deste mundo em fazer a confusão geográfica do Macunaíma e costurar as histórias gaúchas com as acreanas, as paulistas de Sorocaba com as norte-rio-grandenses de Caicó. Bateu, misturou, serviu. O erudito ficou um horror de tempo procurando identificar os tacos de onde Mário erguera o livro esplêndido.” (Cascudo, 2010, p. 351)

Macunaíma, a obra máxima de Mário de Andrade, “*livro mais importante do nacionalismo modernista brasileiro*” segundo Gilda de Mello e Souza, é todo construído a partir de fragmentos do nosso repertório popular. O livro é o resultado de um período de muitos estudos sobre a cultura brasileira. Durante a década de 20, Mário de Andrade se dedica a leituras de etnografia, folclore, psicanálise, e “*mergulha fundo no longo debate do período sobre a mentalidade primitiva, procurando retirar do confronto de Tylor, Lévy-Briühl e Frazer algumas conclusões que auxiliem a compreender os nossos processos coletivos de criação;*” (Mello e Souza, 2003, p. 11).

E é na expressão “*nossos processos coletivos de criação*” que fica a chave para compreendermos a maneira como Mário de Andrade se relaciona com o universo do folclore em Macunaíma. Como pode parecer numa leitura imediata, Macunaíma não é um livro sobre o folclore, mas sim, um livro construído a partir do folclore. Em “*O tupi e o Alaúde*”, Gilda de Mello e Souza utiliza um estudo de Haroldo de Campos que, por sua vez, desenvolve uma análise baseada na linguística de Jakobson.

Para Jakobson, a diferenciação elementar entre uma “*obra de folclore*” e uma “*obra literária*”, seria que, “*a obra de folclore é extra-individual e tem existência apenas potencial é somente um complexo de normas estabelecidas e de estímulos, um esqueleto de tradições presentes que o contador vivifica mediante os ornamentos da criação individual*”, enquanto “*A obra literária é objetivada, existe concretamente, independentemente do leitor; cada leitor subsequente retorna diretamente à obra*”. Com base nessas proposições, entendemos que o folclore pertence ao universo da oralidade, é um fenômeno performático que muda a cada apresentação; diz Jakobson, ele é um fato da *langue*. Enquanto a obra literária, no caminho oposto, depende uma realização individual, que uma vez executada, seguirá a mesma, com variações muito pequenas de performance, a obra literária é um fato ligado à *parole* (Jakobson apud Campos apud e Souza, 2003).

Ao perseguir a compreensão dos “*nossos processos coletivos de criação*”, no estudo extensivo das coisas populares que foi uma das marcas maiores da vida do intelectual, Mário compreende o caráter aberto do fato folclórico, sua eslasticidade e sua impessoalidade. Poderíamos supor que ele entendeu esses mecanismos e os empregou, num frezei narrativo que durou seis dias, compilando vividamente uma assustadora quantidade de recursos do nosso “*esqueleto de tradições*”. Ao fazer isso, Mário subverte o sentido do repertório folclórico, estabilizando-o e fixando sua criação individual. Ao contrário do que fazem os nomeados folcloristas, Mário não se limita a inventariar essas tradições, ele toma posse delas e as vivifica numa peça de síntese, por sua abrangência de repertório e pelo domínio do método.

Conforme diz Câmara Cascudo: “*O erudito ficou um horror de tempo procurando identificar os tacos de onde Mário erguera o livro esplêndido*”. Puro tempo perdido, de nada importa uma genealogia das histórias e mitos em Macunaíma, importa-nos as formas de apropriação do folclore e o projeto político de síntese do nacional que ele contém.

No contexto da história da cultura no Brasil, o termo/conceito folclore, tem sua real importância por seu conteúdo político e ideológico, nesse caso, mais do que o conceito, nos importa o termo. Contudo, algumas observações relacionadas à estrutura conceitual também são pertinentes.

Voltando ao comentário de Gilda de Mello e Souza, a expressão “*longo debate*” nos leva, ao menos até a década de 70 do século XIX, mais precisamente ao ano de 1871, com a publicação do livro, “*Cultura Primitiva*”. Naquele momento a leitura de Tylor (cuja obra pertencia aos primeiros momentos da sistematização científica dos estudos do homem) interessou especialmente aos folcloristas, por validar a aproximação do homem primitivo com o “*selvagem moderno*”; essa aproximação ajudou a delimitar e conceitualizar o campo de estudos do Folclore como ciência (Ortiz, 1985, p. 33). Temos:

“A influência de Tylor na conceptualização do folclore pode ser facilmente traçada. Basicamente, os folcloristas ingleses estabelecem uma divisão de trabalho entre as áreas que se ocupam das coisas primitivas. Reconhecendo a importância da Antropologia, eles reivindicam como objeto a análise da cultura selvagem no seio das sociedades modernas.” (Ortiz, 1985, p. 33)

Seriam então os objetos de estudo da ciência do Folclore, as reminiscências selvagens, as permanências fundamentais na cultura popular, aqueles que não foram tocados “*pela educação moderna, pela Revolução Industrial e Comercial dos últimos cem anos*”, completa Ortiz. Tal quadro inicial da concepção de Folclore (nesse momento como ciência) nos remete imediatamente a uma outra relação, marcada pela determinação da classe social. Se o selvagem moderno, dito objeto dos estudos do folclore, situa-se numa escala evolutiva entre o homem primitivo e o plenamente civilizado; dos pontos de vista econômico e de classe, o folclore ocupa uma posição intermediária entre a pobreza absoluta, e o desenvolvimento pleno (tendendo mais à pobreza). Essa ideia aparece na obra do sociólogo e administrador de serviços públicos, Souza Barros, num trabalho que se declara “*dedicado à redenção do Nordeste*”. Assim a comenta Roger Bastide, no prefácio: “*No contínuo subdesenvolvimento absoluto – desenvolvimento acelerado – o folclore parece ocupar uma posição intermediária, a do desenvolvimento lento das populações agrícolas e das técnicas tradicionais.*” (1977, p. 13). Tal proposição define o folclore, economicamente e espacialmente, sugerindo uma faixa de renda e um espaço geográfico como as condições elementares para ele ser encontrado; o exclui por completo

o ambiente urbano, e libera as classes sociais mais abastadas de qualquer participação. O folclore seria um fenômeno essencialmente ligado aos pobres e à miséria, à subalimentação crônica, seria um *“folclore mágico de sobrevivência”*, em sua maior parte de fundo religioso.

Roger Bastide tem um ponto de vista diferente (embora consonante) ao propor qual seria a situação ótima para a expansão do folclore. Para ele isto ocorreria numa *“estrutura equilibrada da sociedade”*, em que diferentemente do que diz Souza, não predomine a miséria que leva ao extremo da imaginação mágica folclórica, mas em que esteja presente *“pelo menos a subalimentação, particularmente a falta de alimentação carnívora”*; *“Assim, todo o folclore organizado de comunidades rurais comporta um setor mágico ou religioso, ligado à subalimentação crônica e que, na França, foi conservado até a Guerra de 1914-18; a melhoria da classe camponesa fez com que desaparecesse por completo.”* (Bastide, 1977, p. 13)

Muitas polêmicas também envolveram a concepção do folclore como ciência. No andamento do século XX, com sistematização e profissionalização das ciências sociais, o folclore teve dificuldades de se firmar como uma ciência, como um campo do conhecimento distinto e autônomo. A ciência do folclore foi sempre marcada pela imprecisão do seu objeto de pesquisa, desde os primeiros contornos no século XIX e dali em diante. Também no contexto político, nos congressos e simpósios no século XX, estabeleceu-se um campo das disputas teóricas e semânticas, que além do esforço de delimitação conceitual, pretendiam dar subsídios às políticas culturais, de fomento e de preservação dos elementos culturais produzidos pelo povo. Como apenas um de muitos exemplos, temos a discussão ocorrida no III Congresso Brasileiro de Folclore, realizado na Bahia em 1957, Cavalcanti e Vilhena reproduzem a fala de Thales de Azedo, apresentado como *“antropologista, desejoso de esclarecimento”*:

“A divergência teria uma base internacional, pois ‘enquanto que para os anglo-saxões o folclore é um dos campos de estudo da cultura e se integra na etnologia ou antropologia cultural, como a tecnologia, a lingüística, ou o estudo da organização social, para os europeus e seus seguidores é uma disciplina ou mesmo uma ciência autônoma com objeto e método próprios”  
(Cavalcanti & Vilhena, 1990, p. 82)

O trecho reflete a grande tensão que existiu entre os adeptos do folclore como ciência e os acadêmicos das demais ciências sociais. Em *“Projeto e Missão, o movimento*

*folclórico brasileiro 1947-1964*”, Luís Rodolfo Vilhena dedica o primeiro capítulo ao problema da “*marginalização dos estudos de folclore no Brasil*”. Neste capítulo Vilhena mapeia a participação do folclore nos circuitos acadêmicos, na composição do pensamento social, na trajetória histórica das ciências sociais e da antropologia. O livro segue abordando mais esses outros problemas: a busca da “*institucionalização dos estudos de folclore*” e “*os caminhos da institucionalização*” (1997, pp. 11-12). A reunião desses temas demonstra claramente o desconforto em que o termo/conceito folclore se encontrava no Brasil, naquelas décadas, no que concerne a uma definição teórica-metodológica que tornasse a atuação do folclore como ciência delimitada. Contudo, o que é desconforto da sua adequação técnica, é fluência na atuação política. O livro é proficiente e profícuo ao historicizar décadas de atuação política e institucional do grupo conhecido como Folclorista. Se o folclore não se firmou como ciência, se é ambíguo na sua materialidade, por certo se consolidou como uma bandeira sólida de atuação política. O termo folclore, que já participava de projetos políticos-intelectuais de emancipação nacional desde o romantismo, passando por sua relação com os modernistas, como vimos em Mário de Andrade, consolida-se como braço institucional da cultura popular. Como vemos neste trecho breve de Marilena Chauí: “*Enfim, do ponto de vista oficial ou estatal, ‘popular’ costuma designar o regional, o tradicional e o folclore.*” (1989, p. 10)

Se o termo/conceito *cultura popular*, mais abrangente e teoricamente confiável, consiste numa concepção contemporânea, cunhada apenas no século XX:

“A elaboração de um discurso científico sobre o popular é um problema recente no pensamento moderno... o conhecimento que se dedicava de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos, é uma novidade das três últimas décadas.” (Canclini, 1989, p. 208)

O termo/conceito *folclore* tem a mesma idade que a preocupação dedicada pelos intelectuais às atividades do povo, isto quer dizer, desde a virada do século XVIII para o XIX, tendo como expressão forte os românticos. O *folclore* nos serve como ferramenta de compreensão, menos por ter estabelecido uma metodologia de trabalho lógica e reprodutível, mais pelo conjunto de ideias que fundou e pela riqueza do repertório que seus adeptos reuniram ao longo dos últimos dois séculos. Embora, bastante eclético do ponto de vista metodológico, para não dizermos amador, o *corpus* reunido é um dos mais

significativos conjuntos de documentos que servem a uma historiografia interessada no popular. Assim, justifica-se a percepção de que os estudos sobre o popular, da forma razoavelmente delimitada como entendemos hoje, já existiam desde então, sobre isso:

“Alguns acusarão de injusta essa afirmação porque lembram a longa lista de estudos sobre costumes populares e folclóricos que vêm sendo realizados desde o século XIX. Reconhecemos que esses trabalhos tornaram visível a questão do popular e instauraram os usos habituais, mesmo em nossos dias, dessa noção. Mas as suas táticas gnosiológicas não foram guiadas por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses ideológicos e políticos.” (Canclini N. G., 1989, p. 208)

Os contornos ideológico e político que o folclore tomou no Brasil, principalmente por sua configuração como um movimento organizado, com atuação institucional, garantiu a sua participação no Estado, na definição das diretrizes do que é cultura e seus subprodutos, e o que deve ser apoiado, ou não. Falamos do movimento folclorista que em meados do século XX consegue espaço de atuação junto ao Estado; já na década de 50, contando pelo marco inicial da criação da Comissão Nacional de Folclore (1947), o Movimento Folclórico Brasileiro tem sua primeira vitória a fim de criar uma instituição própria para assuntos da “*cultura popular tradicional*”. Em 1958 é criado por meio de decreto presidencial, no governo de Juscelino Kubistcheck, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) (Cavalcanti & Vilhena, 1990, pp. 75-76).

A atuação política desse grupo e os resultados práticos obtidos, expressam um recorte ideológico, uma determinada premissa do que é o popular e de como ele se relaciona com os demais elementos ao seu redor. Trata-se de um ideário bastante ligado ao conceito de tradição e de preservação, essa corrente acreditava que:

“A realidade cultural do povo para os folcloristas em questão estava ameaçada pela ação corrosiva dos tempos modernos, pela intromissão intermitente da cultura de massa e precisava, portanto, da ação de homens bem-intencionados e, de preferência patrocinados pelo Estado, para garantir que o elemento folclórico sobrevivesse.” (Soares, 2017, p. 8)

Esse conjunto de ideias partia de um conceito *folclore* que pretendia alcançar os vários campos de atividade da produção popular, incluindo arte e artesanato populares,

como a produção de cerâmica do Jequitinhonha; ele propagava uma visão mais estática e purista da cultura popular, em que:

“Para os folcloristas, a cultura em sua vertente folclórica era a mais genuinamente nacional, pois resultava da interação das três principais matrizes culturais: portuguesa, indígena e africana, além de ser mais livre da contaminação de modismos. A ameaça de uma perda iminente das características que forneciam ao folclore a autenticidade capaz de fornecer uma identidade nacional, permeou, grosso modo, todo o discurso das folcloristas...” (Soares, 2017, p. 8)

Essa visão do movimento folclorista predominou, e ainda predomina até hoje, na concepção de projetos de organismos governamentais, assim como no senso comum compartilhado acerca do conceito de folclore e cultura popular (senso comum que os toma como sinônimos)<sup>17</sup>. Essa visão, carregada de uma boa dose de condescendência para com as populações portadoras dessa materialidade, ou imaterialidade inventariada da cultura popular, foi a que predominou nos primeiros entendimentos da arte/artesanato popular como possibilidade de dinamização econômica<sup>18</sup>.

## 1.5. Artesanato

“As a work ideology, an aesthetic, and a form of work organization, craft can and does exist independent of art worlds, their practitioners, and their definitions. In the pure folk definition, a craft consists of a body of knowledge and skill which can be used to produce useful objects: dishes you can eat from, chairs you can sit in, cloth that makes serviceable clothing, plumbing that works, wiring that carries current. From a slightly different point of view, it consists of the ability to perform in a useful way-to play music that can be danced to, serve a meal to guests efficiently, arrest a criminal with a minimum of fuss, clean a house to the satisfaction of those who live in it.” (Becker, 2008, p. 272)

A “*Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*”, estabelecida em Paris, em outubro de 2003, pela Conferência Geral da Organização das

---

<sup>17</sup> Assim como nas concepções de Souza Barros e Roger Bastide, a respeito das pré-condições para o folclore.

<sup>18</sup> Ideia de que o folclore não sobrevive ao desenvolvimento.

Nações Unidas para a Educação Ciência e a Cultura (UNESCO), reconhece o patrimônio imaterial como uma “*uma fonte de diversidade cultural*”, assim como, uma “*garantia de desenvolvimento sustentável*”. (UNESCO, 2022)

O artesanato figura no universo do patrimônio imaterial por sua propriedade de, ao contrário da arte, ter o valor envolvido na sua operação/existência, depositado na técnica e no conhecimento. E não, principalmente, na materialidade do objeto realizado. O que nos interessa preservar, em primeiro lugar, são as formas do fazer. Isso não quer dizer que os objetos produzidos dentro do escopo dessas técnicas, não merecem preservação, guarda, ou exposição, eles merecem, e muitas vezes participam desse circuito. Entretanto, quando isso acontece, como no caso da exposição organizada por Lina Bo Bardi, “*A mão do povo brasileiro*”, mais do que a atribuição de um valor a uma, ou outra peça, pretendia-se destacar a originalidade, imaginação, ou criatividade do povo brasileiro na produção de artefatos. O espírito de tais exposições recaia, muito mais, numa base antropológica, do que numa demonstração de virtuosismo das peças.

Adélia Borges destaca que, no Brasil, diferentemente do que acontece em outros países cuja produção de design é respeitada (notadamente: Itália, Japão e países escandinavos), o design clássico e industrial não se desenvolveu a partir das tradições artesanais locais. A institucionalização do design no Brasil representou, na verdade, uma ruptura com quaisquer manifestações da cultura material, e sabedoria manifestada, pelo povo brasileiro. (Borges A. , 2011, p. 31)

Segundo Borges: “*The heritage of four artifacts – in a long history that preceded and succeeded the arrival of the Portuguese and the subsequent migratory waves from different European countries – was completely disregarded and depreciated.*” (Borges A. , 2011, p. 31). E assim, o país assumiria, no ensino e na prática do design, um currículo, totalmente baseado na Escola de Design de Ulm (*Hochschule für Gestaltung Ulm*). Uma escola de design surgida ao fim da Segunda Guerra Mundial, em reação à disseminação de produtos produzidos de acordo com as ideias do “*american way of life*”, criados a partir de, e para, esse padrão de consumo. Era uma proposta de design que ia contra o consumismo, criados com bases na objetividade e na análise racional.

As ideias de um “*good design*”, ou de uma “*linguagem internacional*” que perpassaram essa escola e as fundações do pensamento do design profissional no Brasil, colocaram de lado qualquer diálogo com as culturas tradicionais. Para eles: “*If ‘form follows’, it is not necessary to pay attention to local cultures as, once an ‘adequate’ for*



*is reached, it can be repeated Forever and independently from time and place.*” (Borges A. , 2011, p. 32)

Lina Bo Bardi foi uma das poucas profissionais a se rebelar contra o padrão incorporado ao nascente design profissional brasileiro. Lina, numa análise crítica, insere essa característica de adesão direta do design brasileiro, nas condições históricas, políticas e econômicas encontradas no país, temos: *“Qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrática-burguesa não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais?”*, e completa, *“A industrialização abrupta não planejada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontável acontecimento natural, e não de um processo criado pelos homens.”* (Bardi, 1994, p. 11)

Nesse sentido, Lina conclama os artistas ao *“reexame da história recente do país”*, a fazer um *“balanço da civilização brasileira ‘popular’”*, que é necessário mesmo que ela pareça “pobre” a luz da alta cultura. (Bardi, 1994, p. 12)

No mesmo sentido, numa análise ligada ao funcionamento do capitalismo no que diz respeito à produção e valorização das suas mercadorias, Néstor Garcia Canclini, fala sobre as *“Necessidades contraditórias do capitalismo”*:

“A expansão do mercado capitalista, a sua reorganização monopolista e transnacional tende a integrar todos os países, todas as regiões de cada país num sistema homogêneo. Este projeto ‘estandardiza’ o gosto e substitui a louça a roupa de cada comunidade por produtos industriais padronizados, os seus hábitos particulares por outros de acordo com um sistema centralizado, as suas crenças e representações pela iconografia dos meios de comunicação de massa: o mercado da praça cede o seu lugar para o supermercado, a festa indígena para o espetáculo comercial.” (Canclini N. G., 1983, p. 65)

Canclini destaca a tendência geral de padronização e massificação do capitalismo que podemos encontrar de maneira particular (também de maneira um pouco mais sofisticada) no pensamento racional aplicado nas correntes predominantes do design no pós-guerra, especialmente nas seguidas no Brasil. O *“Bom Design”*, aquele que encontrou a resposta certa, definitiva, esgota quaisquer possibilidades de reconhecimento das sabedorias locais. Contudo, Canclini também chama a atenção para outra característica, própria do capitalismo, que é a de renovar o interesse dos consumidores por meio de novidades em suas mercadorias. Temos:

“Mas de modo simultâneo as exigências de renovar vez por outra a demanda não permitem que a produção se estanque na repetição monótona de objetos uniformizados. Contra os riscos de entropia no consumo, recorre-se à introdução de inovações na moda, mas a cada ano devemos mudar o modelo;”. (Canclini N. G., 1983, p. 65)

Essas noções dizem respeito à necessidade do capitalismo em criar mecanismos de promoção social da diferença. Nesse sentido o artesanato pode cumprir um importante papel, por suas características. Ele pode revitalizar o consumo por conta de seus desenhos originais, por certa variedade e imperfeições que permitem que as peças sejam diferenciadas individualmente, o caráter único que agrega valor. Num segundo passo, o artesanal estabelece “*relações simbólicas com modos de vida simples, com a natureza nostálgica ou com os índios artesãos que representavam esta proximidade perdida*”, também essas relações simbólicas podem ser vendidas, como mercadoria. (Canclini N. G., 1983, p. 65)

A definição de artesanato dada por Lina Bo Bardi corrobora essa ideia:

“O artesanato popular corresponde (o artesanato é sempre popular, vamos excluir de nossa conversa as diversas boutiques que se reclamam do artesanato) a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de CORPORAÇÕES.” (Bardi, 1994, p. 16)

Essa perspectiva, é a que perpassa toda a questão do mercado das peças artesanais contemporâneas. O problema, a pergunta a ser respondida, vai além do gosto pelas peças, da qualidade das peças. Há todo um mercado ligado a uma “*aura*” que diz respeito à história, as formas de produção, e a quem faz as peças.

## 1.6. O Vale

Beira-mar, beira-mar novo  
Foi só eu é que cantei  
Ô beira-mar, adeus dona  
Adeus riacho de areia

Vou descendo rio abaixo  
Numa canoa furada  
Ô beira-mar adeus dona  
Adeus riacho de areia

Arriscando minha vida  
Por uma coisa de nada  
Ô beira-mar adeus dona  
Adeus riacho de areia

Adeus, adeus toma Deus  
Que eu já vou-me embora  
Eu morava no fundo d' água  
Não sei quando eu voltarei  
Eu sou canoeiro  
Vou remando minha canoa  
Lá pro poço do pesqueiro  
Ô beira-mar, adeus dona  
Adeus riacho de areia

Eu não moro mais aqui  
Nem aqui quero morar  
Ô beira-mar, adeus dona  
Adeus riacho de areia (Dalglisch, 2008)  
Moro na casca de lima  
No caroço do juá  
Ô beira-mar, adeus dona  
Adeus riacho de areia  
(Chico & Marques, Beira-mar Novo, 2002)

A canção “*Beira-mar Novo*”, também conhecida como “*Riacho de Areia*”, é uma obra coletada do folclore popular pela artesã/artista Maria Lira Marques e por Frei Chico, de Araçuaí. Provavelmente foi gravada pela primeira vez, antes mesmo de Milton, por Dércio Marques no LP, “*Fulejo*”, de 1977. Mas ainda antes disso, em 1955, uma versão da letra aparece do curta-metragem, parte da coleção “*Brasilianas*”, “*Cantos do trabalho, música folclórica brasileira*”, de Humberto Mauro. Assim Mauro introduz o tema: “*Canto do trabalho é a música para suavizar e alegrar as tarefas braçais. As cantigas de trabalho – inspiradas na própria tarefa – existem em todo o Brasil, e nelas se encontram muitos dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro.*” (Mauro, 1955)

A canção fala das idas e vindas pelo rio Jequitinhonha, dos canoeiros, no ritmo dos remadores. As canoas eram o símbolo do Rio Jequitinhonha, o único meio de navegação, marcavam o rio, assim como o barro marca a vida das mulheres artesãs.

“A casa, o local de trabalho e os fornos de queimar a cerâmica e de assar biscoito – nome genérico para bolos, roscas, pães de queijo, biscoitos de

polvilho - são considerados uma mesma unidade e, em geral, estão construídos em bloco e emendados entre si; a vida da ceramista gira em torno desse círculo de barro, forno e fogo.” (Dalglish, 2008, p. 68)

A imagem sugerida pela descrição, dos elementos do barro emendados entre si, numa unidade aparentemente autônoma de subsistência e produção, uma vida de aspectos circulares, própria de um tempo ainda não apropriado pelas molduras do trabalho formal, alienante e distanciador da identidade cultural original, é bastante forte e nos remete a outro momento histórico. As palavras de Lalada Dalglish descrevem a vida das artesãs da região do Jequitinhonha, vidas fundadas no barro do chão. O chão que dá a agricultura de subsistência, que dá a construção da casa, que dá o forno que cozinha o alimento, que faz o utensílio e que consolida as formas das peças do artesanato que carregam a identidade cultural do Vale. O cotidiano e o trabalho dessas mulheres (sendo a atividade tradicionalmente feminina, embora existam homens que trabalhem com a cerâmica), boa parte da lógica da vida doméstica, social e econômica dessas comunidades passam pela manipulação do barro, bem disponível e que gera oportunidades de inserção das comunidades produtoras em redes da economia.

A prática e a técnica da cerâmica encontradas no Jequitinhonha têm uma herança principalmente indígena, mas também possuem em seu escopo influências africanas e do colonizador. Essas tradições herdadas das várias tribos ceramistas que habitavam o Vale do Jequitinhonha foram transmitidas oralmente de maneira matrilinear e por várias gerações. Poderíamos traçar um breve panorama histórico da evolução social e econômica da região, que pode servir de explicação, senão de contextualização para o cenário em que a cerâmica do Jequitinhonha se preservou.

Celso Furtado na parte três da *Formação Econômica do Brasil, Economia Escravista Mineira no Século XVIII*, nos fala sobre as consequências econômicas, espaciais e populacionais do declínio da produção mineradora no contexto da colônia brasileira. A atividade mineradora se constituiu de maneira intensiva e especializada, gerou um novo contexto social no espaço colonial e dinamizou as redes de contatos comerciais dentro do território por conta de suas necessidades de abastecimento. Furtado ressalta que a atividade mineradora não criou “*formas permanentes de atividades econômicas*”, deixando após o seu declínio um grande vazio econômico preenchido pela incidência de atividades de subsistência. (Furtado, *Formação Econômica do Brasil*, 2007, p. 132)

“Dessa forma, uma região cujo povoamento se fizera em um sistema de alta produtividade, e em que a mão-de-obra fora um fator extremamente escasso, involuiu numa massa de população totalmente desarticulada, trabalhando com baixíssima produtividade numa agricultura de subsistência. Em nenhuma parte do continente americano houve um caso de involução tão completa de um sistema econômico constituído por população principalmente de origem europeia”. (Furtado, Formação Econômica do Brasil, 2007)

Contudo, a formação histórica do Vale do Jequitinhonha foi diversificada e além do processo descrito por Celso Furtado, dela fizeram parte também outras dinâmicas. A mesorregião mineira é dividida em três partes, chamadas: Alto, Médio e Baixo Jequitinhonha, seguindo nessa ordem, de maneira longitudinal, o sentido sul para norte.

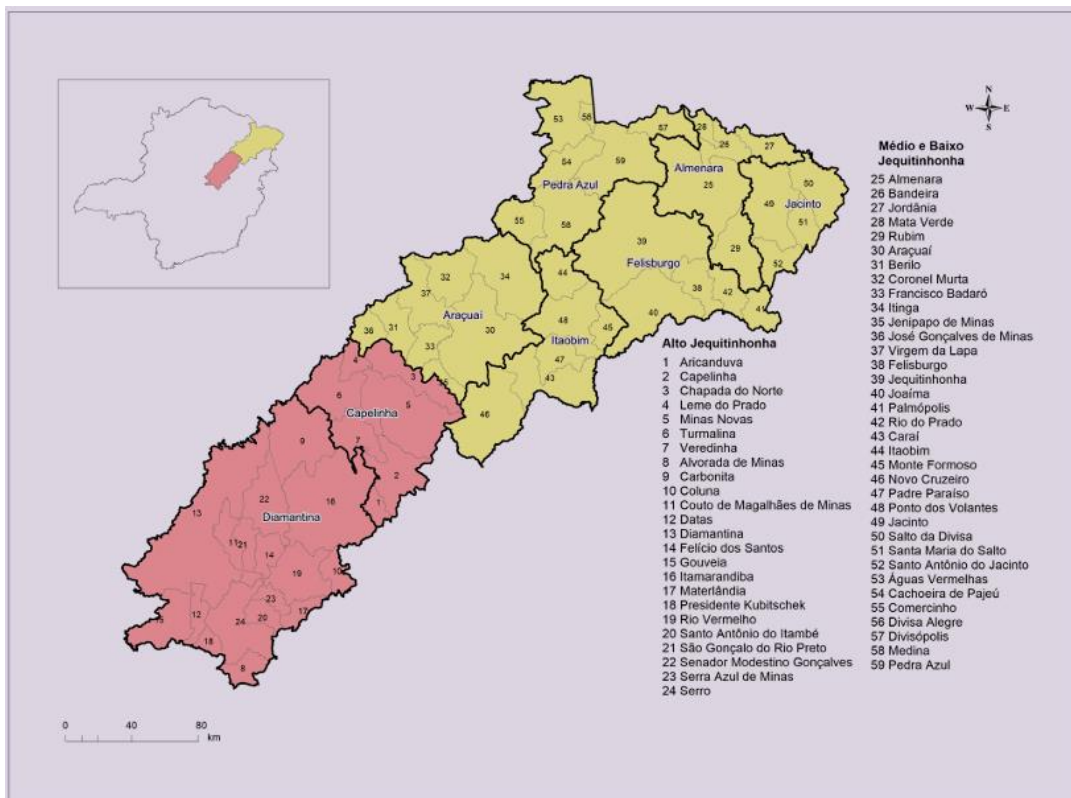
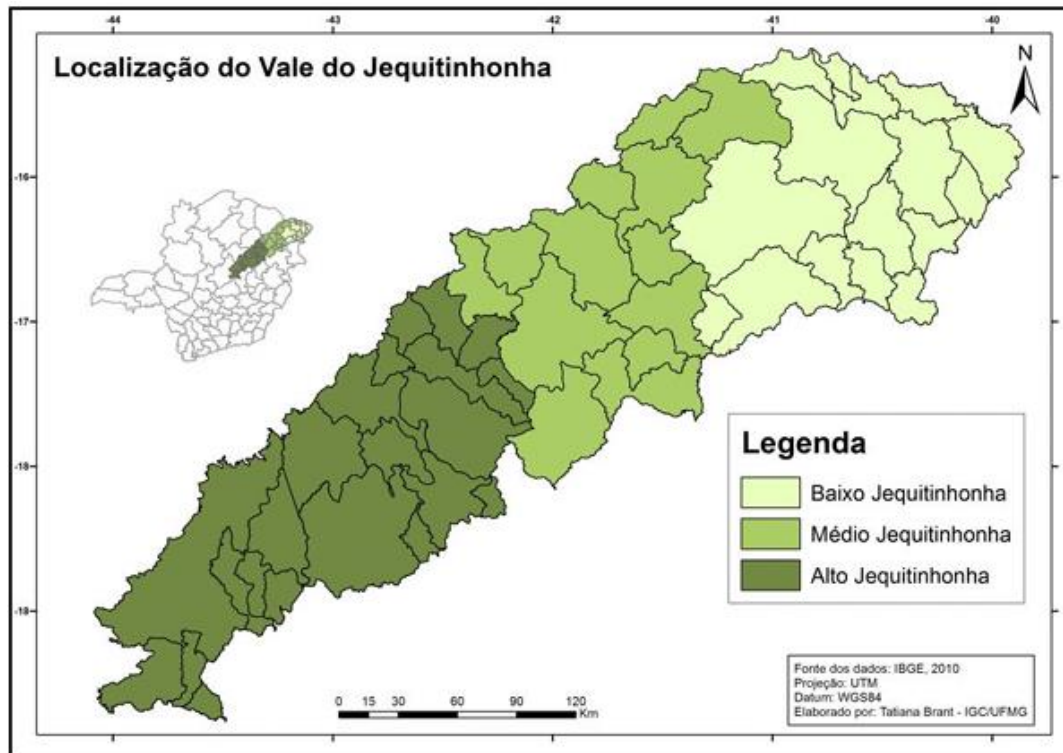


Figura 1 Municípios do Vale do Jequitinhonha

Fonte: Plano de Desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha (Fundação João Pinheiro, 2017)



*Figura 2 Principais municípios e divisão: alto, médio, baixo Jequitinhonha  
Fonte: 19º Seminário de Diamantina/ CEDEPLAR. (Brant, Garcia, & Lobo, 2016, p. 06)*

O Alto e o Médio Jequitinhonha são as partes da Vale que mais se adéquam à dinâmica descrita por Furtado, tendo a sua ocupação acontecido desde o início do século XVIII como resultado da atividade das bandeiras paulistas e do estabelecimento da mineração em Minas Gerais que começa a partir dos fins do século XVII. (Souza V. A., 2017) Já a região denominada Baixo Jequitinhonha foi ocupada mais tardiamente, no século XIX, inicialmente com expedições que partiram de Porto Seguro com a finalidade de explorar o rio Jequitinhonha por ordens do governo da Capitania, em seguida com uma expedição militar que fundou a Sétima Região Militar do Jequitinhonha, ordenada em Carta Régia de 1808 que declarava “Guerra Justa” contra os indígenas habitantes da região. (Moreno, 2001)

A atividade econômica que se estabeleceu no Baixo Jequitinhonha, parte mais setentrional, deriva da expansão da pecuária que chega ao território mineiro seguindo o caminho do Vale do São Francisco (Moreno, 2001), dos “caminhos do gado”, das estradas e as ocupações humanas que surgiram ao longo do curso do Rio São Francisco. Ocupações empreendidas a partir dos esforços de pernambucanos, paulistas e baianos, nas diferentes alturas do curso do rio, como nos descreve em uma obra de sua juventude

Milton Santos (Santos M. A., 1948, p. 71), e que se expandiram para além das margens do São Francisco atingindo também a região nordeste do atual estado de Minas Gerais.

É nesse espaço, tomado pelo do vazio de subsistência que seguiu a decadência da mineração e pela equivalente rusticidade da pecuária e da agricultura sertaneja, na região chamada Vale do Jequitinhonha, mais tarde também conhecida por infelizes alcunhas como Vale da Fome ou Vale da Miséria, por conta das secas prolongadas e pela pobreza, que surge uma produção artesanal/artística que a partir da década de setenta passa a merecer atenção por suas qualidades técnicas e de expressão artística.

Muito se diz sobre o conjunto arquitetônico das cidades coloniais que foram criadas em razão da presença do ouro e das pedras preciosas no Estado de Minas Gerais. O declínio da produção mineradora e a depressão econômica seriam um dos fatores que possibilitaram que o conjunto do casario colonial chegasse até nossos dias com um bom nível de preservação. No caso do Vale do Jequitinhonha, em que na mineração, a extração de pedras preciosas predominava, temos cidades com nomes sugestivos tais como: Minas Novas, Diamantina, Pedra Azul, Berilo, Turmalina, Malacacheta (Dalglish, 2008, p. 60), nelas essa lógica se repete. Assim, indo um pouco mais além, poderíamos inferir que o isolamento e a decadência econômica também foram os fatores que mantiveram os modos de vida e as formas do trabalho nos quais sobreviveram a produção artesanal que hoje se destaca no Vale. As técnicas cerâmicas se propagaram de geração em geração, num primeiro momento por conta da sua dimensão utilitária, como na citação inicial de Lalada Dalglish, o uso do barro permeia várias esferas da vida; a dificuldade de acesso a produtos industrializados, por muito tempo, manteve o domínio das técnicas nessas comunidades. Em outras palavras, o isolamento enfrentado pela região que durante um período que se estendeu por mais de um século, viveu numa dinâmica quase exclusiva de autoconsumo, fez com que a chegada das facilidades e novidades da vida moderna se mantivesse fora do alcance dessas populações, que por mais tempo precisou do barro como matéria prima em várias áreas fundamentais para sua sobrevivência, como moradia, alimentação, utilidades domésticas e, em última instância, a necessidade estética. No Vale a questão da coexistência e dos limites entre uma dada *Vida Material*, do autoconsumo e dos valores de uso dos objetos, e as possibilidades de inserção numa *Economia de Mercado*, universo das trocas, usando termos de Braudel, se expressam no cotidiano dos produtores de cerâmica. O objeto de cerâmica utilitário produzido no Vale, as panelas e afins, existem e transitam entre esses dois contextos, na vida material e na economia de mercado, pois além do uso doméstico também são comercializados, enquanto o objeto de cerâmica

agregado de qualidades estéticas existe apenas no universo da economia de mercado e, ou, surge em função dela.

“Outro aspecto observado é que estas ceramistas não usam mais as cerâmicas que fabricam na decoração de suas próprias casas; as suas obras são produzidas apenas para serem vendidas – as únicas peças de cerâmica usadas por elas são as utilitárias...” (Dalglisch, 2008, p. 23)

A partir da observação de que as peças ditas artísticas têm uma relação estreita com a economia de mercado, poderíamos deduzir que o surgimento qualificado da cerâmica (artistas), que as mudanças na intensividade e na qualidade da produção artesanal, são relacionadas a algum fator externo à dinâmica da vida e das formas produção que seguiam relativamente estáveis por um longo tempo no Vale. Notadamente, o período em que podemos observar certa transformação na materialidade das peças de cerâmica produzidas no Vale do Jequitinhonha é marcado no cenário nacional por projetos de desenvolvimento que pretendiam a integração dessa e de outras regiões do país ao processo de desenvolvimento capitalista nacional, e com o projeto de país que se pretendeu a partir da primeira metade do século XX. Assim, poderíamos supor uma relação de causalidade entre esses dois acontecimentos: integração aos padrões do capitalismo nacional gerando uma nova materialidade nas obras.

No que diz respeito a questão espacial, a região do Jequitinhonha chama atenção por sua peculiaridade dentro da região sudeste, região mais rica e desenvolvida do país. Escondida dentro do quadro das diversidades do Estado de Minas Gerais, o Vale tem aspectos naturais e características sociais que muito se assemelhavam aos encontrados no nordeste brasileiro com sua agenda de problemas, trazendo à tona a discussão acerca da ideia de nordeste, do constructo geográfico, social e cultural que definiu as regiões brasileiras, materializado pelo trabalho do IBGE na primeira Divisão Regional do Brasil, com base no projeto de integração, centralizador e nacionalista empreendido pelo Estado Novo. (Invenção do Nordeste, 2017)

Dessa forma, como as divisões cartográficas políticas pouco dizem sobre as dinâmicas de formação regionais, tampouco sobre a integração dos espaços e das comunidades às redes econômicas e aos projetos de desenvolvimento, o Vale do Jequitinhonha acabou por ter lugar em projetos governamentais de desenvolvimento regional como a SUDENE, Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, criada



em 1959 para gerir projetos de desenvolvimento na região Nordeste (Portal CPDOC/FGV, 2017), mas que, já no ano de 1960 passa a incorporar também parte da mesorregião mineira. No âmbito estadual, o Vale foi objeto da Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, a CODEVALE, criada em 1964 como uma autarquia administrativa autônoma, que respondia diretamente ao governo estadual de Minas Gerais, como “*um plano de aproveitamento total das possibilidades econômicas do Vale do Jequitinhonha e seus afluentes*” (Badaró, 1981, p. 212).

Tais projetos tentaram fomentar a implantação de atividades que o conceito de desenvolvimento tecnocrático vigente na época, que via o processo de industrialização como chave para a solução das desigualdades, acreditava serem relevantes para a integração econômica da região, e para a elevação das condições de vida da população. A iniciativa da SUDENE para com a região tentou estimular o crescimento da atividade industrial, mais especificamente por meio do desenvolvimento de um pólo industrial no município de Montes Claros (Sindeaux & Ferreira, 2017), região norte de Minas, que deveria atrair e promover o desenvolvimento da área ao redor, de regiões como a do Vale do Jequitinhonha. Já a CODEVALE, em seus objetivos iniciais, demonstra de maneira mais restritiva o que o ideário da época tinha como parâmetros de desenvolvimento. Os conceitos aceitos no período traziam em seu bojo o descrédito ao incentivo das formas de produção atávicas do Vale do Jequitinhonha. Em “*Vale do Jequitinhonha. Temas e Problemas*”, publicado pela Imprensa Oficial em 1971, Rafael Santos discorre sobre a missão da instituição:

“Inserida essa região em processos produtivos seculares, com exígua participação efetiva dos poderes públicos, a preocupação pelo seu desenvolvimento limitava-se, simplesmente, à cristalização dos métodos de trabalho individualizados e substanciados pela tradição. Daí, o intenso esforço que a CODEVALE deverá desenvolver para eliminar êsses traços de cultura não integrados no processo de desenvolvimento de várias regiões.” (Santos apud Pessoa, 2012, p. 53)

Uma afirmação tão dura, “eliminar traços” faz crer que atividades como a do artesanato em cerâmica não seriam contempladas nas ações de fomento de uma instituição como a CODEVALE, mas ela começa a realizar trabalhos de assistência nessa área desde 1972. Tal posicionamento não era estranho, nem inédito, já que desde os anos 50 o artesanato despertou o interesse dos governos como uma alternativa na solução de

problemas ligados ao ritmo lento de transformação de estruturas produtivas em algumas regiões (Lacerda, 1980, p. 01). As experiências pioneiras nesse sentido aconteceram no Nordeste, algumas inclusive no âmbito da SUDENE.

A CODEVALE cria programas como o *Primeiro Programa de Artesanato*, que pretendia realizar “*trabalhos visando o amparo e fortalecimento do artesanato como atividade cultural, sem prejudicar sua originalidade e seu aspecto rudimentar, procurando preservar a criatividade e os estilos próprios da região*”. (CODEVALE apud Mattos, 2001). Temos daí uma indicação interessante da ideologia que perpassa a questão do artesanato para uma instituição como a CODEVALE e para suas congêneres, trata-se de uma ideologia que se compõe de elementos ligados a economia, mas também à valorização de um determinado conceito de cultura.

Coincidência, ou não, tal ampliação na visão institucional de um órgão como a CODEVALE nos anos 70 é concomitante com o aparecimento da produção artesanal em cerâmica do Vale do Jequitinhonha dita “artística”. Nessa década temos que “*potes e panelas, eventuais figurinhas de animais para presépios e destinava-se ao consumo interno...*”, “*desenvolve-se no Vale com muita rapidez o figurado por nós denominado de ‘artístico’, destinado ao consumo nas grandes cidades.*” (Soares apud Dalglish, 2008, p. 79)

Assim, a virtude da exploração dos materiais naturais presentes nos solos ricos do estado de Minas Gerais, “*onde além da ocorrência de pedras preciosas, semipreciosas e metais preciosos, o Vale acusa a presença de minerais estratégicos... para a produção de cerâmica, porcelana e refratários – caulim, feldspato, cianita, etc.*” (Ribeiro apud Dalglish, 2008, p. 32), ofereceu então, a partir do barro do chão, a matéria prima que atendeu às necessidades utilitárias de uma população excluída do universo das trocas comerciais, e também uma produção que transcendeu os aspectos utilitários e passa a ser um caminho de inclusão na realidade do mercado nacional, e também suporte dos sentidos daquele povo. O barro na arte cerâmica do Vale do Jequitinhonha passa a ser o porta voz de uma cultura, carrega profundos significados e as marcas da trajetória histórica e a luta desse povo.

### **1.6.1. Aspectos políticos e econômicos:**

A partir da década de 1950 os governos começam a perceber nas atividades artesanais uma boa oportunidade para atenuar os efeitos do subdesenvolvimento de algumas regiões. A geração de renda e fixação da população que o fomento da produção e da circulação das peças artesanais proporcionava se mostrou uma alternativa importante para tentar minimizar graves e complexos problemas estruturais tais, problemas climáticos, a estrutura da propriedade de terras, a baixa ocupação da força de trabalho e a migração forçada.

Curiosamente, a condição de relativo isolamento dos circuitos do capitalismo nacional em que algumas regiões do país permaneceram, manteve vivas práticas produtivas que supriam deficiências nas necessidades utilitárias e geravam a oportunidade da manutenção de pequenos circuitos de mercado locais, num cotidiano não conectado ao capitalismo propriamente dito, mas fortemente baseado na vida material e com apenas incipientes oportunidades de troca, oportunidades de estabelecimento de um mercado em si. Contudo, a expressão desarticulada do processo de expansão do capitalismo nacional, associada aos problemas estruturais citados anteriormente, promoveram a progressiva transformação de produtores diretos, de muitos agricultores e artesãos, em trabalhadores livres sem ocupação, o que acabou por ocasionar um grave processo de proletarização.

Na década de 1970, de especial interesse para o recorte temporal desse projeto, o uso da ferramenta de planejamento em nível federal previu, dentro do PND II (segundo Plano Nacional de Desenvolvimento) investimentos para o desenvolvimento de regiões como o Nordeste, e a implantação de uma política de emprego e salário que criaria as bases de um mercado consumidor interno (Portal CPDOC/FGV, 2017). Dentro dessa perspectiva o Ministério do Trabalho formula um projeto de alcance nacional para o treinamento de mão-de-obra em trabalhos artesanais, que mais tarde se torna mais abrangente, executando ações na promoção, na comercialização, assim como na preservação da produção artesanal. Dois Encontros Nacionais do Artesanato foram promovidos em Brasília, nos anos de 1975 e 1977, até que se chegasse ao formato e o lançamento definitivo do programa em 8 de agosto de 1977. Ele foi chamado: Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) (Lacerda, 1980).

Do que parte do âmbito federal, esse foi o ambiente no qual observamos o desenvolvimento da produção de cerâmica do Vale do Jequitinhonha. Entretanto, outros programas governamentais de atuação mais pontual e específica podem ter exercido também um importante papel.

O Vale possui nítidas afinidades no que diz respeito à paisagem e a composição social e econômica, com a região nordeste do país, ele fica dentro do território determinado “*polígono das secas*”. A partir da década de 60 a região do Vale do Jequitinhonha e do norte de Minas Gerais começa a chamar a atenção pela necessidade de integrá-las, juntamente com o Nordeste e o Norte do país, aos planos de desenvolvimento nacional. Um grande indicador disso é a já citada criação da SUDENE em 1959 e a inclusão nela de regiões mais setentrionais do Estado de Minas Gerais. Via-se a necessidade de diminuir as desigualdades inter-regionais geradas pelo processo de industrialização do sul do país, e aplacar o efeito das secas recorrentes e prolongadas, que faziam de toda a região abrangida pela superintendência, zona de expulsão populacional. A Superintendência foi criada no governo de Juscelino Kubitschek, mas se estendeu por décadas ainda nos governos militares, o que causou grandes mudanças nas diretrizes e maneiras de atuação da SUDENE.

Francisco de Oliveira em “*Elegia para uma Re(li)gião*”, considera seu texto “*uma obra engajada, que não é, portanto, residência da ciência*” (Oliveira F. , 1981, p. 13), faz a crítica da atuação da superintendência em sua trajetória, do governo democrático de Kubitschek, até o decorrer da ditadura militar, a partir de 1964, em sua tentativa de promover o desenvolvimento e a diminuição das diferenças entre o Nordeste (mais norte de Minas Gerais) e a região Centro-Sul: “*O projeto mais imaginoso e refletido se converte numa arma que o capital, sediado no Centro-Sul, dispara com o fito de absorver, no seu movimento de reposição, uma fimbria econômica e social, que se desdobrava em outro ritmo.*” (Oliveira F. , 1981, p. 01)

O autor expressa a decepção com o que avalia que se tornou o projeto de desenvolvimento, “*o drama da intervenção do Estado capitalista*” (Oliveira F. , 1981, p. 01), que após 1964, apresentou a solução de incentivos fiscais que financiou a expansão monopolista no Brasil, subsidiando o capital e implantando na região empreendimentos de tecnologia avançada, *capital-intensives*, em detrimento de projetos *labour-intenses*, que inicialmente pretendia-se adotar para empregar o excedente de mão-de-obra na região. Assim, “*O planejamento da expansão industrial escapou inteiramente da SUDENE: foram as características da expansão industrial à escala nacional que, de fato, determinaram os rumos da industrialização do Nordeste sob a égide dos incentivos fiscais*” (Portal CPDOC/FGV, 2017).

Especificamente na região mineira da SUDENE, os investimentos se concentraram em algumas cidades que possuíam uma infra-estrutura mais propícia a

implantação de indústrias, a cidades de Montes Claros é o melhor exemplo disso (Sindeaux & Ferreira, 2017). Com relação a região do Vale do Jequitinhonha, uma das atividades fomentadas pela superintendência, foram os projetos de reflorestamento que tinham uma tendência concentradora, pois se davam em propriedades de grande extensão com baixo emprego de mão-de-obra.

Dos trechos destacados de Francisco de Oliveira podemos perceber que o projeto da SUDENE em seu efeito, por seu modelo de investimento, melhora as condições de paridade das regiões participantes na economia nacional, porém, não resolve os problemas de desenvolvimento social e de distribuição historicamente presentes na região. Assim: *“Enfim, quer-se chama a atenção é para o fato de que a SUDENE pós-64 é muito mais o resultado da forma de resolução do conflito de classes em escala nacional do que regional.”* (Oliveira F. , 1981, p. 124 e 125)

Nesse trajeto de integração da região do Vale do Jequitinhonha ao padrão de desenvolvimento capitalista nacional, a dicotomia entre o êxito das políticas de desenvolvimento e a continuidade dos indicadores sociais ruins, expõe claramente a falácia do modelo tecnocrático que associava de maneira direta o desenvolvimento econômico, ao desenvolvimento social.

A face estadual dos projetos de desenvolvimento, como já citado anteriormente, a CODEVALE, é criada em 1964, e teria a missão de modernizar e diminuir os déficits sociais e econômicos, principalmente, promovendo a modernização do conjunto das atividades econômicas desenvolvidas na região. E, se podemos ligar a SUDENE ao contexto da produção artesanal de cerâmica do Vale do Jequitinhonha por um viés contextual, do processo integração e diminuição das diferenças econômicas regionais, a CODEVALE foi o órgão governamental que interferiu diretamente no fomento e na estruturação da produção de cerâmica artesanal no Vale do Jequitinhonha.

O estudo desse órgão do governo do Estado de Minas Gerais é de fundamental importância para compreensão das condições que geraram o desenvolvimento comercial e estético da cerâmica artesanal, pois teve uma atuação direta e amplamente reconhecida pelas artesãs do Jequitinhonha.

“Entre as décadas de 1970 e 1980, os funcionários do órgão circulavam com um carro pelas comunidades artesãs coletando regularmente, em lugares isolados e de difícil acesso, as peças de cerâmica para serem vendidas em sua lojinha de artesanato localizada na capital e em feiras e exposições, principalmente em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro.

Mesmo que por um preço mais baixo, existia para as artesãs uma garantia de escoamento da cerâmica, permitindo que a produção fosse constante. Este ‘assistencialismo’ promovido pela CODEVALE é sempre lembrado com saudades por todas as ceramistas entrevistadas. ” (Dalglish, 2008, p. 91)

O trabalho da CODEVALE com as ceramistas do Jequitinhonha é anterior às diretrizes do PNDA, era um trabalho assistencial que vinha sendo desenvolvido desde 1972, na verdade a experiência da CODEVALE contribuiu para a elaboração do programa federal pois, juntamente com outras instituições privadas e órgãos públicos que desenvolviam um trabalho no contexto das atividades artesanais, ela participou do II Encontro Nacional do Artesanato, em 1977. O documento que o órgão apresentou na ocasião descrevia as frentes de atuação da CODEVALE na área da produção artesanal. Elas eram:

- “ (a) Organização de classe, associativismo: ...proporcionar ao artesanato condições de auto sustentação.
- (b) Apoio financeiro, assistência técnica e amparo social: prevista para efetivar-se sob a forma de convênio com a Associação dos Artesãos de Araçuaí, paralelamente ao atendimento individualizado prestado em outras localidades...
- (c) Capacitação e aperfeiçoamento profissional: Projeto executado em cooperação com a Secretaria de Mão-de-obra do Ministério do Trabalho, no âmbito do Programa Intensivo de Preparação de Mão-de-obra (PIPMO), como parte das atividades iniciais do PNDA.
- (d) Comercialização: Efetivamente organizada em 1975, quando inaugurou na capital mineira o Centro de Artesanato do Vale do Jequitinhonha...”

Dentro universo dos programas que investiam na produção artesanal como opção de geração de renda e desenvolvimento, a CODEVALE teve um papel pioneiro. Apesar da escassez de recursos do governo do Estado de Minas Gerais e de uma atuação improvisada relegada, a despeito dos projetos de planejamento dirigido do fomento do artesanato, ao assistencialismo, ela, tudo indica, teve papel relevante a ser estudado na formação das características da cerâmica do Vale do Jequitinhonha.

### **1.6.2. Aspectos Culturais, Políticos e Ideológicos**

Muito embora os aspectos políticos e econômicos, comentados no item anterior, pareçam ter uma maior efetividade no poder de influência nos processos de produção, do trabalho e da materialidade das peças de cerâmica do Vale do Jequitinhonha, por suas características de projetos e diretrizes governamentais de execução prática e em confluência com as movimentações do capitalismo nacional, a influência vinda do campo da cultura e da ideologia, mais difícil de ser mensurada e apreendida, tem um grande peso e uma atuação de mais longa data. A arte popular/artesanato, o popular, o folclore, a identidade nacional, estão em questão no campo do debate cultural, como vemos nas grandes correntes de pensamento como as ideias modernistas, mas também começam a ser objeto de políticas específicas, em que o Estado define diretrizes do que é cultura e seus subprodutos, e o que deve ser apoiado, ou não. Um exemplo disso é o movimento folclorista que em meados do século XX consegue espaço de atuação junto ao Estado; o Movimento Folclórico Brasileiro tem sua primeira vitória a fim de criar uma instituição própria para assuntos da “*cultura popular tradicional*” em 1958 com a criação por meio de decreto presidencial no governo de Juscelino Kubistcheck da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB).

A atuação política desse grupo e os resultados práticos obtidos, expressam um recorte ideológico, uma determinada premissa do que é o popular e de como ele se relaciona com os demais elementos ao seu redor. Trata-se de um ideário bastante ligado ao conceito de tradição e de preservação, essa corrente acreditava que:

“A realidade cultural do povo para os folcloristas em questão estava ameaçada pela ação corrosiva dos tempos modernos, pela intromissão intermitente da cultura de massa e precisava, portanto, da ação de homens bem intencionados e, de preferência patrocinados pelo Estado, para garantir que o elemento folclórico sobrevivesse.” (Soares, 2017)

Esse conjunto de ideias partia do conceito *folclore* que pretendia alcançar os vários campos de atividade da produção popular, incluindo arte e artesanato populares como a produção de cerâmica do Jequitinhonha; ele propagava uma visão mais estática e purista da cultura popular, em que:

“Para os folcloristas, a cultura em sua vertente folclórica era a mais genuinamente nacional, pois resultava da interação das três principais matrizes culturais: portuguesa, indígena e africana, além de ser mais livre da

contaminação de modismos. A ameaça de uma perda iminente das características que forneciam ao folclore a autenticidade capaz de fornecer uma identidade nacional, permeou, grosso modo, todo o discurso das folcloristas...” (Soares, 2017)

A visão do movimento folclorista predominou, e ainda predomina até hoje, na visão de projetos e organismos governamentais, assim como no senso comum compartilhado acerca do conceito de folclore e cultura popular. Essa visão, carregada de uma boa dose de condescendência para com as populações portadoras desse folclore ou cultura popular, precedeu entendimentos como citado anteriormente nesse projeto, da arte/artesanato popular como possibilidade de dinamização econômica.

Cabe a este projeto investigar se, e de que maneira, esse conjunto de ideias é pertinente à dinâmica que se desenvolveu no processo de produção das peças de cerâmica do Vale do Jequitinhonha na década de 1970.

Contudo, os projetos e diretrizes na área cultural também foram especialmente importantes desde a década de 1960, durante o regime militar que levou a frente políticas no campo da cultura que determinam orientações doutrinárias para o controle do processo cultural. Cronologicamente, o primeiro dos órgãos que atuou nessa área, nesse período, foi o Conselho Federal de Cultura (CFC) criado em 1966, com algumas ideias propostas no ano de 1968, 1969 e 1973, sem a adoção oficial de nenhuma delas (Soares, 2017). Mas foi na década de 1970 que se apresentaram os documentos mais relevantes, Gabriel Cohn coloca:

“A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase crucial dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a codificação do controle sobre o processo cultural. Tudo isso tem a ver, sem dúvida com a posição de desvantagem em que o regime se encontrava nesse terreno, visto que as posições mais importantes ainda estavam ocupadas pelos ‘adversários.’” (Cohn, 1984, p. 88)

Num quadro evolutivo dessas políticas na década de 1970 temos que *“a primeira metade da década seria caracterizada pela elaboração de propostas programáticas mais abrangentes mais com escassos efeitos...”*, já a segunda metade *“caracterizaria pela diversificação e redefinição dos temas relevantes numa ótica mais operacional, cada vez mais propriamente política...”* (Cohn, 1984, p. 87).



O Política Nacional de Cultura, de 1975 foi o documento em que culminou o trabalho de adequação da cultura aos objetivos e a ideologia do regime político constituído. Esse texto via na intensificação das atividades culturais mais uma oportunidade para o desenvolvimento econômico e social no plano global.

*“...a presença do Estado, como elemento de apoio e estímulo – que não se confundirá com coerção ou tutela, na integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global do desenvolvimento brasileiro. ” (Cohn, 1984, p. 90)*

## 2. O Vale da abundância

Esse Capítulo tratará das duas viagens que compuseram o trabalho de campo realizado nesta pesquisa.

Ao longo das viagens utilizamos a técnica da observação participante para coletar os dados e impressões.

O Capítulo 2 está organizado da seguinte maneira:

Em “Os Caminhos” falaremos sobre o trajeto até o Vale, e as questões sociais e econômicas que as pessoas e as paisagens do percurso puderam trazer à discussão.

“Um mar de Eucaliptos” tratará sobre a paisagem vegetal, topográfica, o sistema agrário, e a história deles. Como esses elementos naturais influenciam a vida das pessoas. E, mais importante, a influência do eucalipto na região.

“A primeira viagem” descreverá os fatos dessa visita, abordando principalmente a questão do turismo solidário que se desenvolve na região”.

“A Associação das Artesãs” descreverá a história, o funcionamento e as peculiaridades da Associação das Artesãs de Coqueiro Campo.

“A segunda viagem” descreverá os fatos da segunda visita. Incluindo a interação das artesãs com atores políticos e a participação delas no comércio com empresas varejistas de grande porte.

“O trabalho das artesãs” descreverá alguns detalhes sobre as formas do trabalho das artesãs, e as mudanças que vêm ocorrendo nelas.

“O mercado” fará análise do funcionamento do mercado das peças de cerâmica no Vale do Jequitinhonha hoje.

A parte dessas informações práticas, começamos com algumas considerações sobre o universo que iremos explorar. Antes de tudo, visitaremos Minas Gerais, uma delas pelo menos, conviveremos com um tipo humano em especial: o mineiro. Convém que façamos um esforço de compreensão a respeito de como se articulam esses espíritos. Mineiros, quem são, o que pensam, onde vivem, como se comportam?

Encontramos algumas considerações a esse respeito:

Se para Euclides da Cunha “*O sertanejo é, antes de tudo, um forte*”, ainda que sua aparência revele o contrário, embora seja “*desgracioso, desengonçado, torto*”, um “*Hércules-Quasímodo*”, que “*reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos...*”, a sua

*“aparência de cansaço ilude... Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se.”* (Cunha E. , 1984, p. 51). Para Tristão de Ataíde, ou melhor, para Alceu Amoroso Lima, ele mesmo, *“O mineiro é antes de tudo um sóbrio. Sóbrio no comer, no vestir e no falar. Sóbrio no modo de sentir e de viver.”*. Figura que *“Dentro desse corpo tão mofino – que vive com tão pouco e resiste tanto”*, compõe *“uma grande alma”*, que *“Tanto têm, por vezes, os seus membros exteriores de pouco atraentes quanto de sedutoras as qualidades morais e intelectuais que os animam.”* (Lima, 1983, p. 19).

O paralelismo, por certo intencional, construído por Amoroso Lima, faz da sobriedade a força, da má aparência um disfarce, e a essência, do mineiro, plena de virtudes. A nítida simetria entre os textos cita e evoca para o ensaio em questão, *“Voz de Minas”*, o cientificismo, e a autoridade investigativa do Brasil real que conquistou pela grandeza, a reportagem de Euclides da Cunha.

O mineiro,

*“Raramente se deixa arrastar por grandes entusiasmos. Suas paixões não são arrebatadas e instantâneas. Antes recalçadas e tenazes. Essa sobriedade não é uma mutilação. Não é uma disciplina imposta. Não é nada de acrescentado e muito menos de dissimulado. É algo de absolutamente nativo.”* (Lima, 1983, p. 19).

O mineiro de Amoroso Lima, parece gozar da *“saúde do espírito”* que vem por meio dos prazeres moderados, indicados por Epicuro na *“Carta a Meneceu”*, que diz: *“desfrutam melhor a abundância os que menos dependem dela; tudo o que é natural é fácil de conseguir; difícil é tudo o que é inútil.”* (Epicuro, 2002, p. 41). Alçado à categoria de filósofo grego “praticante”, o mineiro *“vive de pouco e com pouco. Mas ama o dinheiro, dir-se-á. Sim e não <sup>19</sup>”* (Lima, 1983, p. 33).

Na *“Carta a Meneceu”*, que é, em suma, uma *“Carta sobre a felicidade”*, Epicuro descreve para esse fim, uma “economia” dos prazeres. Para ele: *“Quando então dizemos que o fim último é o prazer, não nos referimos aos prazeres dos intemperantes ou aos que consistem no gozo dos sentidos, ..., mas ao prazer que é ausência de sofrimentos físicos e de perturbações da alma”* (Epicuro, 2002, p. 43). Para Amoroso Lima, não há

---

<sup>19</sup> Segundo Amoroso Lima, o mineiro ama o dinheiro de maneira pragmática, por sua segurança pessoal, e por reconhecer o valor monetário, o valor intermediário da moeda. (Lima, 1983, p. 33)

*“nada de mais antiextremista do que o mineiro.”, que é “também lafontainianamente moderado”.* (Lima, 1983, p. 33)

E é justamente, como lidar com essa economia das emoções, com a mudez por prevenção, com a figura contida do mineiro do Vale do Jequitinhonha que precisamos aprender durante nossas duas viagens de campo. Apesar da cordialidade, da amabilidade, e do espírito hospitaleiro, nossas artesãs mineiras são muito ciosas de seus negócios, suas relações comerciais, que têm se intensificado e fortalecido com mais e mais variados atores externos.

Com relação ao método empregado na abordagem do trabalho de campo, descreveremos algumas peculiaridades descobertas e intercorrências que fizeram necessárias adaptações na abordagem, no momento do campo.

Nos preparamos para a coleta de dados com o recurso da História Oral, mas um cenário tenso, levou a uma mudança de abordagem. Naquele caso, apenas observar e conviver naqueles dias, era a melhor abordagem possível para absorção das novas dinâmicas de mercado que se manifestam no Vale, contemporaneamente. Por isso, sem querer emular um trabalho completo de etnografia, por conta das condições inadequadas, do tempo curto, e da formação realizada em uma Ciência Humana vizinha, procuramos utilizar a técnica da observação participativa, tentando nos inserir o máximo possível nas dinâmicas internas da comunidade, naqueles dias. Seguem os relatos.

## **2.1. Os caminhos**

### **“6. Mãe**

A velha, esbugalhada, tenaz grudada na poltrona número 3 da linha Garanhuns-São Paulo, não dorme, quarenta e oito horas já, suspensa, a velocidade do ônibus, Meus Deus, pra que tanta correria?, a conversa do motorista com os colegas colhidos asfalto em-fora, Meu Deus, ele não tá prestando atenção na estrada!, devota, que a viagem termine logo, reza, nem ao banheiro pode, fica balangando sobrecabeças, e, alcançando o fedor do cubículo no rabo do corredor, nada adiantaria, embora a bexiga espremida, embora o intestino solto, Meu Deus!, só se alivia nas paradas, findo o sacolejo, E agora?, Tá perto?, Paciência, vovó!, Ainda demora pouquinho ainda, o empestado ar de janelas fechadas, vidros suados, no soalho, esparramados, papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de picolé, copos descartáveis, garrafas plásticas, farelo de biscoito de polvilho, de pão, de broa, farinha, restos de

comida, pé de sapatinho de crochê azul-menino, noitedia, E gente inda consegue dormir, meu Deus, a bocona jacaroa, até ronca!, até baba!, comê que?, embarham-se distintas paisagens, cidades enooormes, cidadezinha que, zum!, passou,” (Ruffato, 2013, pp. 17-18)

O trecho acima é de Luiz Ruffato, em “Eles eram muitos cavalos”. O título do livro foi retirado dos versos de Cecília Meireles, em o “Romanceiro da Inconfidência, Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência”. “*Eles eram muitos cavalos, / mas ninguém mais sabe os seus nomes / sua pelagem, sua origem...*”, os três versos finais do poema são a epígrafe do texto. Esses muitos cavalos, de quem não mais sabemos os nomes, são os anônimos, os comuns, “*Eles eram muitos cavalos, / transportando no seu galope / coronéis, magistrados, poetas, / furriéis, alferes, sacerdotes. / E ouviam segredos e intrigas, / e sonetos e liras e odes: / testemunhas sem depoimento, / diante de equívocos enormes.*” (Meireles, 2017, pp. 944-945), que chegaram em levadas à cidade de São Paulo<sup>20</sup>.

As várias ondas da migração foram se sucedendo, os caminhões pau-de-arara deram lugar aos ônibus de linha, nas longas, longuíssimas distâncias. Muito menores do que os 2.423,8 km, se traçados pela BR-116, da jornada Garanhuns-São Paulo, são os 1.043,4 km que separam a cidade de São Paulo, do município de Turmalina, a Turmalina mineira, do Vale do Jequitinhonha.

Em 2000, momento em que Ruffato coletou seus fragmentos (isto dito quando consideramos o primeiro fragmento do livro: “**1. Cabeçalho:** / São Paulo, 9 de maio de 2000. / Terça-feira.” (Ruffato, 2013, p. 13)) ainda não tínhamos presenciado a melhoria da qualidade de vida das camadas mais pobres da sociedade brasileira que completou a escalada, do pau-de-arara, ao ônibus de linha, às viagens aéreas. Nas décadas seguintes, essa mesma mãe, avó, e muitas outras, com seus netos e filhos, passariam a ocupar os aeroportos brasileiros. Pelo menos a maior parte do caminho de volta para casa, ou de retorno à metrópole, poderia ser coberto de avião, fazendo-se uso dos aeroportos das capitais nordestinas. O périplo desses migrantes abandonava as histórias de sacrifício, insegurança e desconforto, e passava a compartilhar os espaços das classes médias e altas. Como era de se esperar, não sem gerar conflitos:

---

<sup>20</sup> O livro do Luiz Ruffato aborda o cotidiano da cidade de São Paulo. Os anônimos e comuns que protagonizam os textos (estruturados a partir de registros como poesia, prosa, discurso publicitário, música, teatro, entre outros) não são apenas os migrantes, mas por certo têm um papel de destaque, uma vez que São Paulo foi e é construída por eles.

“Chego à porta de embarque, embarco, sento na minha cadeira. Ao meu lado estava um casal VuittonGucci. Bolsa de Vuitton, ela; camisa Gucci, ele... Já estava sentada quando uma família, o pai, a mãe e não lembro se dois ou três filhos, passaram pelo corredor procurando seus assentos.... Os meninos estavam tão felizes que dava vontade de chorar compartilhando sua felicidade. Aquela não era uma família Vuitton, não era uma família branca. Era uma família de elevador de serviço... Quando passaram pelo nosso lado, a senhora Vuitton disse para o marido Gucci: ‘Ultimamente tem um monte de pobre no avião, sinto o cheiro de longe, nem viajar a gente pode mais tranquilo...’”<sup>21</sup> (Solano, 2020)

No início dos anos 2000, o Brasil passaria, pela primeira vez na sua história, por um período de crescimento econômico, acompanhado por democracia e redução da desigualdade de renda. Esse crescimento pode ser justificado por elementos conjunturais como a melhoria no cenário externo, o “boom das commodities” dos anos 2000 (Singer A., 2012, p. 175), mas principalmente pela política econômica adotada a partir dos governos Lula. Essa política promoveu a redução das taxas de juros, a retomada dos investimentos pelo governo federal, uma política de elevação do salário-mínimo, gastos com a seguridade social, a entendê-los, segundo a Constituição de 1988, como gastos com a saúde, a previdência e a assistência social, programas de transferência de renda, como o Bolsa Família, entre outros. Completando o círculo virtuoso, o bom desempenho da economia foi estimulado pelos gastos populares em razão do emprego e do crédito, principalmente nas famílias de baixa renda (Barbosa (org.), et al., 2012, pp. 38-40).

A todo esse conjunto de políticas, em sua análise dos governos Lula (2003/2006 – 2007/2011), “Os Sentidos do Lulismo”, André Singer chama de “*O sonho rooseveltiano*”. Ele diz que: “*O Brasil chegou à conclusão do segundo governo Lula, em 2010, envolvido pela atmosfera imaginária de estar em situação semelhante àquela em que, ..., a democracia norte-americana criou o arcabouço de leis, as instituições e os programas do New Deal.*” (Singer A., 2012, p. 125).<sup>22</sup> O papel do Estado brasileiro

---

<sup>21</sup> O texto publicado pela revista Carta Capital é uma crônica que relata a experiência vivida pela professora de Relações Internacionais da Unifesp, Esther Solano. Ela é espanhola e dá como subtítulo a seu texto: “A duras penas entendi o significado do elevador de ‘serviço’ e outras crueldades do cotidiano brasileiro...”.

<sup>22</sup> Aqui, é necessário lembrar que, o primeiro livro de análise dos governos do PT escrito por de André Singer diz respeito aos governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O autor tem outra obra que discute a continuidade desse projeto de país, nos governos da presidenta Dilma Houssef. Já a epígrafe e o título da introdução do segundo livro esclarecem como se deu essa continuidade. Epígrafe: “A consciência da

como indutor de demanda, nos moldes keynesianos do *New Deal* americano, com investimentos diretos na economia e as diversas formas de transferência de renda, ampliou o mercado de massa brasileiro, trazendo, em última instância, mais pessoas a participarem dos confortos antes restritos à pequena burguesia brasileira. Além do fenômeno dos aeroportos, a elevação real do salário-mínimo e a política de crédito permitiram “*um reforço significativo no orçamento familiar de domicílios pobres e que tendem a gastar tudo o que ganham. O resultado, ... foi um boom de vendas de bens de consumo duráveis, marcadamente produtos da linha branca, e bens de consumo não duráveis.*” (Barbosa (org.), et al., 2012, p. 40).

Essa inclusão pela ampliação do mercado de massa, pela diminuição da pobreza monetária, e pelo consumo, ainda deixaria em aberto questões fundamentais na reforma das estruturas que geram a pobreza e a desigualdade. Nesse sentido, podemos mobilizar, entre outros, conceitos como, o desbloqueio do *processo de habilitação* e a *privação de capacidades* (“*liberdades substantivas*”, “*de escolher uma vida que se tem razão para valorizar*” construída sobre o ponto de partida de bens e serviços essenciais satisfeitas (Sen, 2010, p. 104)), apontados pelo economista Amartya Sen.

Celso Furtado ao enumerar novas ideias (como as de Sen) a serem investigadas no projeto de superação do subdesenvolvimento, em “*Brasil a construção interrompida*”, explica que “*Para participar da distribuição da renda social é necessário estar habilitado por títulos de propriedade e/ou pela inserção qualificada no sistema produtivo.*” (Furtado, 1992, p. 55). Emergem daí problemas históricos-estruturais, como a propriedade de terra pelas populações rurais, e de moradia, no caso urbano. Mas também, da ideia de “*inserção qualificada no sistema produtivo*”, podem-se extrair questões como o isolamento de certas regiões do Brasil, como o Vale do Jequitinhonha, dos circuitos mais dinâmicos da economia nacional, e a baixa complexidade<sup>23</sup> dessas economias regionais.

---

derrota e até do desespero fazem parte da teoria e da sua esperança”, Herbert Marcuse. Introdução: “Do sonho rooseveltiano ao pesadelo golpista” (Singer A. , 2018).

<sup>23</sup> A Complexidade Econômica consiste num método criado por Hausmann e Hidalgo que possibilita a comparação das economias de diferentes países. O método observa a ubiquidade e a diversidade de produtos que compõe a pauta exportadora de um determinado país. Se uma economia é capaz de produzir bens que não são facilmente encontrados, esse fator indica uma maior complexidade, “*um sofisticado tecido produtivo*”. A exceção a essa regra seria a “*escassez relativa*”, como a que ocorre com os bens naturais raros; exemplos disso, a extração de diamantes e urânio. Devido a essa diferenciação, o método de Hausmann e Hidalgo separa os bens ubíquos em: os de “*Alto conteúdo tecnológico*” e aqueles “*altamente escassos na natureza*”. A fim de controlar a presença desses bens naturais escassos na composição do indicador, os pesquisadores comparam a ubiquidade dos produtos da pauta de exportação de um determinado país, com a diversidade de produtos que conseguem exportar (Gala, 2022). No Brasil,

A suave diminuição da desigualdade, resultante de um dito “*reformismo fraco*” (Singer A. , 2012, p. 188), no sentido da velocidade das mudanças, e da constante preocupação em realizar concessões que acomodassem os anseios do grande capital<sup>24</sup>, evitando frentes de confronto, não passou ao largo do mal-estar das classes sociais mais privilegiadas. Do ponto de vista da psicologia dos grupos sociais, a classe média sentiu sua posição ameaçada com o encurtamento das distâncias, com o compartilhamento de espaços, e com o novo, embora incipiente, acesso das classes “inferiores” a certos bens de consumo e bens culturais. O Brasil historicamente reproduz uma classe social, a “*ralé*” estrutural, “*uma classe social inteira de indivíduos, não só sem capital cultural nem econômico, em qualquer medida significativa, mas desprovida, esse é o aspecto fundamental, das condições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação.*”. Há “*o abandono social e político, ‘consentido por toda a sociedade’, de toda uma classe de indivíduos ‘precarizados’ que se reproduz há gerações enquanto tal.*” (Souza J. , 2009, p. 21). A ameaça à reprodução dessa ordem social foi um dos principais fatores de descontentamento dos estratos médios brasileiros.

E é nesse contexto, na primeira década dos anos 2000, que a cena das famílias carregadas de malas, sacolas e farnéis nas rodoviárias, levando presentes para o “norte”, ou no caminho inverso, com a bagagem repleta dos produtos da terra, que ajudam a matar a saudade e a reavivar a lembrança de quem se é, tornou-se bem menos comum. Se essa afirmação é verdadeira para a maioria dos casos, não é para quem migra de certas regiões de Minas Gerais, como o Vale do Jequitinhonha.

Diz-se popularmente da formação heterogênea do Estado de Minas Gerais, que existe uma Minas Gerais paulista, uma Minas Gerais carioca, outra do cerrado, que faz do cerrado também um pouco mineiro e, por fim, a Minas Gerais baiana, que se expressa nas sub-regiões “Norte” e do “Vale do Jequitinhonha”. Nesta última, uma área de

---

país de proporções continentais e desenvolvimento econômico desigual entre suas regiões, a observação do que é produzido localmente e disponibilizado nos demais mercados nacionais e internacionais, numa analogia ao método de Hausmann e Hidalgo, permite perceber a baixa complexidade da economia do Vale do Jequitinhonha. No movimento geral da evolução da complexidade econômica nacional, “*O Brasil conseguiu avançar muito em sua transformação estrutural até os anos 1980; chegou ao meio do caminho, parou e depois começou a regredir. Seu sistema produtivo caminhou no sentido de diversificação e aumento da complexidade até os anos 2000, depois regrediu e voltou a se especializar em produtos menos complexos.*” (Gala & Carvalho, 2019, p. 40). O Vale do Jequitinhonha, como veremos mais à frente, fez parte desse movimento, tendo seu território inserido em circuitos mais amplos e dinâmicos da economia brasileira com a promoção pelo governo federal de uma nova atividade econômica (a cultura do eucalipto), a partir dos anos 80.

<sup>24</sup> Concessões materializadas por exemplo na “*tríade: juros altos, superávits primários e câmbio flutuante*” (Singer A. , 2012, p. 189)



transição de paisagens, de modos de falar, de modos de ser, acaba por ter origem um espaço peculiar. Como as áreas do interior do Nordeste, é uma zona de “expulsão de mão-de-obra”, a terra árida e uma economia historicamente baseada na agricultura de subsistência (hoje com forte participação da silvicultura), levam as pessoas da região a procurarem os grandes centros urbanos em busca de renda.

Desde o século XIX, o Vale do Jequitinhonha é uma região de migrações sazonais em direção à Zona da Mata mineira. Com a abolição da escravidão, os migrantes do nordeste de Minas Gerais assumiram boa parte dos postos de trabalho livre na área de Mata de Minas Gerais. Esses emigrantes iam em grandes grupos trabalhar na colheita do café (Ribeiro & Galizoni, 1999). Toda essa movimentação de trabalhadores agrícolas em busca de melhores rendimentos do que os possíveis de se obter numa região composta por agricultura extensiva, com baixa complexidade e aplicação de técnicas, gerava desconforto nos proprietários de terra do Vale do Jequitinhonha. Esses donos de terras se ressentiam da grande evasão de mão de obra que acontecia nos períodos de colheitas. A migração diminuía a oferta de mão-de-obra local, o que provavelmente gerava pressão sobre os “salários” pagos. Inconformados com o comprometimento das suas reservas de mão de obra em favor de áreas de agricultura mais dinâmica, essa pequena elite local expressava sua indignação nas páginas dos jornais da época. Como vemos no editorial do jornal “O Serro”, de 07 de maio de 1893.

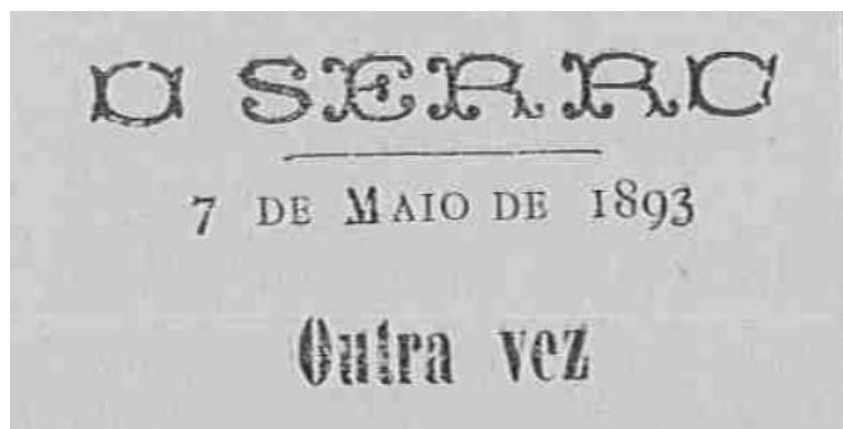


Figura 3 Título editorial jornal "O Serro"  
(Diversos, 1893)

“Essa emigração de nossos braços de serviços em direção aos municípios do Sul, reduzindo aos nossos lavradores a um quase desespero, continua ainda a cada vez mez crescida.

Não se passa semana sem que vejamos levas numerosíssimas deixando-nos, em auxílio aos que contam com outros recursos que não nós.

A estes que assim nos abandonam procurámos mostrar que, levados por calculo erroneo, quando se phantasiam lucros vantajosos, vêm-se iludidos.

À procura de melhor salario, os auxiliares únicos de nossa lavoura, dirigindo-se para a Mata onde se ocupam na safra do café, não attendem a que os dias gastos na viagem, em ida e vinda, bastante numerosos, junctos ao do descanso, constituem perda considerável e, destacando-se esta do salario obtido, bem pequena seria a diferença relativamente ao que poderiam conseguir aqui onde não falta trabalho nem occupação lucrativa constante e remunerada.

Mas por motivos sociaes muito mais elevados devemos nos esforçar para que cesse tal deslocação.

A família sem chefe não se sente tranquila e confortada no lar; fica condenada geralmente pelo emigrante a faltas, privações, a tropeçar na deshonra e entregar-se, em remate, à prostituição fallemos claro.

Para os ânimos reflectidos a base da moral social é a honestidade na sociedade doméstica, e uma causa eficiente de males tamanhos e tão funestas consequencias deve, ainda a custas dos mais ingentes sacrificios, merecer especial attenção.

Não vimos pintar quadros lúgubres e entristecedores: entristecedor é de si mesmo que precisamos.

Nossas considerações, que esperamos não seja um clamor no deserto, são ditadas pelo estado verdadeiramente desesperador da cultura e pelos males ponderáveis imminetes.

Impõe-se como necessidade inadiável obviar-os.

Não acariciamos uma ilusão e o remédio applicado sanará.

As câmaras municipaes, não podendo cohibir a liberdade individual, podem, entretanto, e devem lançar aos allicioadores imposto capaz de dissuadi-los da damnosa especulação.

Como complemento ou antes como medida de igual alcance, incumbe às autoridades reprimir, por todos os meios, a ociosidade e a vagabundagem: força é confessar que, aproveitados, esses milhares de indivíduos, presa do vicio e onerosa à sociedade, seriam de tão pequeno valimento na situação impossível.” (Outra vez, 1893)

Como vemos no texto indignado do editorialista, o jornal constrói o argumento de que o empreendimento da migração desses trabalhadores não passa de uma ilusão, uma vez que os rendimentos obtidos ao fim do período de trabalho fora do Vale, não eram

muito superiores aos que poderiam render o trabalho na própria região. Se esse cálculo é verdadeiro ou não, não podemos afirmar, mas fica clara a ideologia implícita nesse discurso. Os trabalhadores são vistos como um recurso de propriedade das elites locais, um recurso a se dispor a custo baixo. O jornal chama as contratações feitas pela lavoura de café, por exemplo, de especulação, chega a sugerir um “imposto” sobre a circulação dessa mão de obra, a fim de tornar pouco viável economicamente a contratação desses trabalhadores. São exemplos dos conflitos que tomaram lugar no período de formação do mercado de trabalho no Brasil “*que apresentou especificidades regionais consideráveis*”, que “*cumprem apenas o papel de revelar analiticamente as modalidades de interação entre assalariamento e territorialização da mão de obra, as tensões sociais resultantes e o horizonte aberto de oportunidades econômicas.*” (Barbosa A. F., 2008, p. 142).

O colaborador do jornal ainda lança mão de argumentos morais para permanência do trabalhador do Jequitinhonha na sua terra. A migração destes homens, que na condição de trabalhadores livres num mercado de trabalho a se formar, buscavam melhores condições de ganhos em meio ao vasto estoque de mão de obra à disposição de regiões economicamente mais dinâmicas, não poderia se dar sob o risco de uma desorganização social e familiar, tratada em “O Serro”, em 1893, como, desonra e prostituição. Essa alegação, tão dramática, dizia respeito às mulheres e crianças, que já naquele período de fins do século XIX, ficavam sozinhas por longos períodos nas roças do Vale do Jequitinhonha. Heleieth Saffioti, em “*A mulher na sociedade de classes*”, destaca que “*A felicidade pessoal da mulher, tal como era então entendida, incluía necessariamente o casamento. Através dele é que se consolidava sua posição social e se garantia sua estabilidade econômica.*” (Saffioti, 2013, p. 63). Pressupunha-se que as mulheres eram dependentes de seus maridos, condição social dada não apenas pela tradição, mas também por norma legal, uma vez que, no caso brasileiro, a mulher era considerada incapaz em

termos civis até o ano de 1962<sup>25</sup>, quando o código civil vigente foi alterado e as mulheres puderam ter autonomia formal para serem economicamente ativas.<sup>26</sup>

A argumentação do editorialista de “*O Serro*”, sem dúvidas umas das vozes das pequenas elites locais, expressa o modo de ver burguês das relações sociais de gênero. As mulheres das classes ociosas foram o primeiro contingente feminino a ser marginalizado do sistema produtivo pelo capitalismo. Muito diferente foi realidade das mulheres das camadas sociais inferiores, que nunca deixaram de ser chamadas a colaborar com a produção (Saffiotti, 2013, p. 67).

“A mulher das camadas sociais diretamente ocupadas na produção de bens e serviços nunca foi alheia ao trabalho. Em todas as épocas e lugares ela tem contribuído para a subsistência de sua família e para criar riqueza social. Nas economias pré-capitalistas, especificamente no estágio anterior à revolução agrícola e industrial, a mulher das camadas trabalhadoras era ativa: trabalhava nos campos e nas manufaturas, nas minas e nas lojas; nos mercados e nas oficinas, tecia e fiava, fermentava a cerveja e realizava outras tarefas domésticas. Enquanto a família existiu como unidade de produção, as mulheres e as crianças desempenharam um papel econômico fundamental.” (Saffiotti, 2013, pp. 61-62)

---

<sup>25</sup> Quando a Lei nº 4121/62, “O Estatuto da mulher casada”, alterou o código civil vigente à época e deu autonomia para as mulheres casadas em campos da vida prática, incluindo a liberdade para se tornar economicamente ativa sem a autorização do marido. No sítio da presidência da república temos essa lei, sancionada pelo presidente João Goulart, ela alterou vários artigos do código civil, no primeiro deles o novo texto não apresenta mais a mulher como “*relativamente incapaz*”, ainda deixando sob essa condição os maiores de 16 anos e menores de 21 anos, os pródigos e os silvícolas (estes com a ressalva de que estarão sob regime tutelar, com leis e regulamentos especiais, mas que sairão dele conforme “*forem se adaptando à civilização do País*”). Ou seja, apenas na data tão próxima quanto o ano de 1962, as mulheres tiveram a “honra” de não mais figurar no grupo composto pelos tidos como: imaturos, irresponsáveis, ou não civilizados (Presidência da República, s.d.).

<sup>26</sup> Pensamos que aqui o termo mais correto seria mesmo “*economicamente ativa*”, e não outro como “*poder trabalhar*”, uma vez que as mulheres sempre “*trabalharam*”, mas numa modalidade não assalariada, majoritariamente dentro da estrutura, da sobrevivência e da reprodução do núcleo familiar. Há uma ideia socialmente compartilhada, de que o trabalho feminino realizado no âmbito doméstico e no contexto familiar pertenceria a um estágio “*pré-capitalista*”, conforme aponta Silvia Federici (Federici, O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo, 2021, p. 27). Esse fenômeno é observado, por exemplo, nos conceitos amplamente utilizados de População em idade ativa (PIA), correspondente à população com 14 anos ou mais, e População economicamente ativa (PEA), correspondente a todos que compõe a PIA e que estão ocupados (exercem trabalho regular, ou irregular, que trabalham de forma não remunerada em negócios de parentes, ou são remunerados em espécie ou benefício), e desempregados (pessoas que procuraram trabalho nos 30 dias anteriores) (DIEESE, s.d.). As mulheres que exercem o trabalho reprodutivo como donas de casa fazem parte da PIA, no entanto, não são contabilizadas na PEA. Elas não são “*economicamente ativas*” em estudos estatísticos econômicos de institutos como o IBGE e o DIEESE. Realizam trabalho e produzem valor para a economia, mas, supõe-se que isso seja natural, ou uma obrigação.

Hoje, contudo, no sentido oposto, podemos dizer que, o que o jornal viu como degradação moral e social, foi a gênese de um dos ícones culturais mais emblemáticos do Vale do Jequitinhonha: “As noivas da seca”. As bonecas de cerâmica do Vale que carregam em si a marca dessa longa história e a força das mulheres que lá permaneceram, e que lá estão em plena produtividade.

A busca da subsistência por meio do comércio de peças de cerâmica como uma atividade complementar à agricultura de subsistência, culminou na produção artística/artesanal que começamos a descrever no capítulo anterior. As bonecas, as imagens de mulheres vestidas de noiva são a alegoria perfeita da história e da dinâmica socioeconômica do Vale do Jequitinhonha. Como nos conta Deuzani Gomes dos Santos, a poeta do Vale:

**“As noivas do Jequitinhonha**

Os vestidos longos e brancos.  
Cobrindo todo o corpo  
Cheio de rendas e missangas.  
Às vezes, um pouco torto.

De pinguinhos de bolinhas  
Até mesmo de chuvinhas  
Às vezes amarelados  
Às vezes, muito branquinhos.

É tanta mulher de branco.  
Nunca vi na minha vida.  
Você precisa conhecer  
Tanta mulher reunida.

Sabe de que eu falo?  
Pois agora vai saber  
Falo das noivas de Barro  
Que eu mesma sei fazer

São as noivas do Jequi  
Que nós mulheres, fazemos  
Pra vender e comprar comida  
E assim vamos vivendo.

Alguém já me perguntou  
Porque só faço mulher  
Com o meu jeito expliquei  
A realidade o que é.

É que aqui no nosso lugar  
Os homens são visitantes  
Passam 8 meses fora  
Tem cada história marcante.

As mulheres ficam sozinhas  
Pra cuidar da filharada  
Da casa de todo o serviço,  
Aqui a barra é pesada.

As moças ficam à espera  
do namorado que vem  
pra arranjar um bom partido  
e saber se lhe convém.

É por isso essa coisa  
De tanta mulher sozinha  
É que, na realidade  
Retrato aqui no Barro  
O que está na alma minha.

O que está dentro de mim.  
Vou expressando nas mãos  
Na modelagem do barro  
Na pintura, pintando com o coração  
Representando nós mulheres  
Um pedaço da nação  
Com um pedaço de torrão.

Esses trabalhadores, que deixavam o Vale, suas famílias, suas mulheres para trás, recebiam as alcunhas de “*chapadeiros*”, vindos das chapadas, ou “*cacaieiros*”, pois viajavam carregando um saco, ou um “*cacaio*” nas costas (Ribeiro & Galizoni, 1999).

“*Cacain*”, “*caquin*”, “*forma com despalatalização de caquinho, de caco ‘fragmento de louça ou vidro’,*” ... “*objeto velho, às vezes com algum estrago, usado no cotidiano*” (Antunes C., 2013, p. 62). Estes são trechos da definição do verbete “*cacain*”, no dicionário de dialeto rural no Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. A obra de referência traz sempre um exemplo de emprego da palavra, retirado de textos orais e escritos. Para “*cacain*” lemos o seguinte episódio: “*Ia na Lapa a pé, com os cacain nas costas, perna inchada. Botava a rupinha, a isteirinha, a butijinha, a cabacinha d’água pa i cumpri promessa na Lapa. Hoje não tem mais não!*”. Trecho referenciado como parte da “*História do Coelho*”. A *rupinha*, a *isteirinha*, e a *bitijinha*, são itens que por certo levavam nas costas os migrantes do Vale em busca de trabalho. Os objetos “sem valor” que os trabalhadores carregavam nas costas, possivelmente, deram nome ao saco que os continha. O saco, por sua vez, num prolongamento mais pungente, emprestou seu nome ao corpo dos trabalhadores. Como os boias-frias, os cacaiois, trabalhadores temporários, sem vínculos, tudo indica, foram identificados, foram nomeados pelo ícone da sua precariedade.

Assim Wagner Ribeiro descreveu os cacaieiros:

"Os chapadeiros, os cacaieiros, com seus trajes característicos, o seu cacaiço às costas à guisa de mochila, a sua organização um tanto rígida, como que militar, caminhando longe sob o comando de um só chefe com os seus cabos, dirigindo-se ora pelas redondezas até a região de Teófilo Otoni, ora para mais longe. Iam até as lavouras e cafezais de São Paulo e de lá voltavam para outros destinos. Sempre sob o mesmo comando, a mesma arreada, embalados pelas cantigas à noite ao som da viola ou do cavaquinho.

Traziam sua 'troca' de roupa, não raro tecida e tingida por eles mesmos ou buscadas fora, no Arraial de São Domingos (hoje cidade de Virgem da Lapa). Sua finalidade era a de empreitadas para as roças e trabalhos da lavoura.

(...)

Em fila indiana para facilidade nas trilhas e no vadear as pinguelas; com um cabo experimentado na frente para decidir nas encruzilhadas." (Ribeiro W. , 1966, p. 189)

Os caminhos percorridos pelos migrantes, "*nas trilhas e no vadear das pinguelas*", ainda registrados nas décadas de 20, 30 e 40 do século XX, demonstram a precariedade das vias de acesso à região do Vale do Jequitinhonha (Ribeiro & Galizoni, 1999). Faltava infraestrutura de ligação entre as povoações, entre os potenciais mercados próximos para a produção agrícola local. Nas primeiras décadas do XX, Leopoldo Pereira, professor, escritor, tradutor de Saint-Hillaire e político notável de Araçuaí, reivindicava que o governo construísse estradas, uma vez que as poucas que existiam eram inadequadas até mesmo para a passagem das tropas de muare.

Leopoldo Pereira (1868-1932) compartilhava o ideário (expresso por meio da corografia, "*O Município de Araçuaí*", redigida em 1911) de seu projeto agrarista (que recusava qualquer potencial industrial para a região) com os irmãos Mattos Machado, de Diamantina. O Dr. Pedro da Matta Machado (1865-1944) foi candidato ao Senado estadual no ano de 1894, e distribuiu carta ao eleitorado em que descreve suas prioridades de ação, dentre elas: "*educação profissional, acesso facilitado ao crédito, imigração, transporte ferroviário e agilização da Justiça*". (Martins, 2011, p. 80;83).

O projeto de Mattos Machado acreditava especialmente nos projetos de colonização como estratégia de desenvolvimento, para isso o candidato ao Senado estadual propunha ao Estado brasileiro, conforme descreve Martins:

“cumpria atacar o problema da interligação das cidades da região e colocá-las em contato direto com as áreas dinâmicas do Centro-Sul do país. O que implicava o esforço de melhorar os meios de transporte no Norte de Minas, com o desenvolvimento da viação férrea e fluvial. Pedro da Matta Machado se juntava, assim, aos políticos e homens de negócio que lutavam pelo ramal ferroviário de Diamantina e pelo avanço dos trilhos da Central do Brasil rumo ao Vale do São Francisco e da fronteira baiana.” (Martins, 2011, p. 81)

Se as elites locais, preocupavam-se com a ocupação quantitativa e intensiva do território, e reclamavam investimentos do Estado brasileiro na região, o trabalhador do campo do Vale do Jequitinhonha, o “*chapadeiro*”, o “*cacaieiro*”, saía em busca de alguma renda no mercado de trabalho em formação nas regiões com produção econômica mais dinâmica, como vimos no editorial de “*O Serro*”.

“*Chapadeiros*”, “*Cacaieiros*” ... “*Corumbas*”!

O economista, sociólogo, jornalista e escritor pernambucano, Manuel Souza Barros trata em sua obra, “*Exôdo e Fixação*”, das causas do êxodo populacional no Nordeste. Ele nos apresenta a figura do *Corumba*, que algo se assemelha em sua jornada de vida, ao *Cacaieiro*, sobre ele:

“...em relação ao Nordeste sêco pode-se lembrar da figura do ‘corumba’, ou seja, o trabalhador que se desloca para a zona da Mata na época das moagens das usinas e que volta aos seus pagos, depois da safra, para empregar o dinheiro ganho, nas sitiolas deixadas no Agreste ou até mesmo no Sertão. Essa constante no sentido de fixação deve ser traduzida por um índice mais elevado de apropriação da terra.” (Barros, 1958, p. 36)

E como já foi contado nos versos da poeta do Vale: “*É que aqui no nosso lugar / Os homens são visitantes / Passam 8 meses fora / Tem cada história marcante.*”, os homens vêm e vão, as mulheres não. Nas grotas da região do Alto Jequitinhonha, nos terrenos dos agricultores familiares, tal qual no Nordeste seco de Souza Barros, há um “*índice mais elevado de apropriação da terra*”.

E para quem vem e vai, os caminhos são importantes.

Como vimos pelos pleitos de Mattos Machado, projetava-se a construção de eixos ferroviários no Vale do rio São Francisco, e uma ligação ferroviária com a Zona da Mata que se consolidaria na Estrada de Ferro Bahia-Minas (cujos trabalhos de construção se iniciaram em 1883) (Batista, Barbosa, & Godoy, 2012, pp. 177,178) (Martins, 2011, p.



81). Eduardo Magalhães Ribeiro, em seu *“Lembranças da Terra: histórias do Mucuri e Jequitinhonha”*, coletou relatos como o de Olímpio Soares, um migrante na década de 40 do século XX, que descreve as dificuldades do empreendimento migratório dos *chapadeiros*, ou *cacaieiros*, do Vale do Jequitinhonha, para quem a *“mata”*, era *“um pedaço do céu”*. Ao reproduzir o relato do migrante, Ribeiro destaca a esperança, o *“pedaço de céu”*, mas também o contraponto da dura realidade do trabalho na Zona da Mata: *“... diferença entre o sacrifício e a recompensa: trabalhavam muito, comiam pouco e matavam a fome com laranjas.”*. Da experiência de Olímpio, resgata a precariedade dos caminhos, a falta da rede de transportes já que: *“Faziam a pé parte do caminho, em fila indiana, a estrada não permitia andar pareado; depois embarcavam no trem e passavam duros tempos nas fazendas;”* (Ribeiro & Galizoni, 1999).

O caminho a pé, a fila indiana, a estrada que não permitia andar pareado, que nada mais devia ser do que uma trilha estreita, aberta a facão, em que um *“cabo experimentado”* ia *“na frente para decidir nas encruzilhadas”*. Após esse trajeto se chegava ao trem que levava os trabalhadores pelo trecho final, até as regiões dispostas a pagar pelo seu trabalho.

Até o ano de 1940, tivemos no Brasil a primeira etapa da modernização dos transportes, a chamada *era ferroviária* (1870 e 1940). Esse período compreende a implantação e a expansão da malha ferroviária que pretendia interligar a economia e a sociedade brasileira. O Estado de Minas Gerais, nesse período, possuiu a maior extensão de ferrovias entre as regiões do país, chegaram a se estender por mais de 8000 km (Batista, Barbosa, & Godoy, 2012, p. 163). Contudo, como Olímpio Soares não nos deixa mentir, o padrão de interligação ferroviário não logrou integrar o mercado interno regional, nem mesmo as necessidades de suprimento de mão-de-obra para as regiões em que se desenvolvia a agricultura capitalista, ou para os processos iniciais da industrialização nacional. A ferrovia, símbolo de modernidade no século XIX, conviveu com outras formas arcaicas de transportes, os caminhos eram completados a pé, ou por carro de bois. (Godoy, Barbosa, Camini, & Fonseca, 2017, p. 278)

A ferrovia a que Olímpio se refere, provavelmente, é a Estrada de Ferro Bahia-Minas. No ano de 1930, ela possuía 512 km, ligava o município de Caravelas a Aymorés, e era a concretização do projeto de ligar o nordeste de Minas Gerais ao mar. Mais tarde, em 1942, a via férrea chegaria até o município de Araçuaí, só nesse momento, a população de *chapadeiros*, *cacaieiros*, pôde ser atendida pelo transporte modernizado da época.

A estrada foi desativada em 1966, quando já transcorria há um tempo, o auge da era rodoviária no país. Mas a ferrovia não se foi sem deixar marcas, pelos caminhos abertos, na recordação e no repertório afetivo mineiro. Assim cantou Milton Nascimento:

“Ponta de Areia, ponto final  
Da Bahia-Minas, estrada natural  
Que ligava Minas ao porto, ao mar  
Caminho de ferro mandaram arrancar  
Velho maquinista com seu boné

Lembra o povo alegre que vinha cortejar  
Maria fumaça não canta mais  
Para moças, flores, janelas e quintais  
Na praça vazia um grito, um ai  
Casas esquecidas, viúvas nos portais”  
(Nascimento & Brant, Ponta de Areia, 1975)

Contudo, a longa distância do Vale dos grandes centros urbanos (os 1.043,4 km, no caso de São Paulo - Turmalina) não intimida os habitantes da região do Jequitinhonha a estabelecerem uma dinâmica intensa de idas e vindas. Eles, na maior parte dos casos, não abandonam completamente a região (migração sazonal), o que coloca o Vale do Jequitinhonha numa relação de influência direta com grandes centros urbanos como a capital do Estado de São Paulo, ou municípios do seu interior. A partir das cidades do Vale, os trabalhadores já habilitados à labuta com a terra vão em busca de oportunidades de emprego nas safras mais modernas do interior paulista:

“A partir da década de 60, com a modernização da agricultura, algumas culturas se intensificaram e passaram a absorver grande contingente de pessoas para o trabalho nas lavouras de laranja, da cana-de-açúcar e do algodão e, grande parte da mão-de-obra utilizada nesses processos produtivos, é originária do Vale do Jequitinhonha.” (Brant, Garcia, & Lobo, 2016, p. 03)

Isso se demonstra pela oferta de transportes e mobilidade na região. Na rodoviária do município de Turmalina, as principais linhas de ônibus disponíveis, além das locais que vão para municípios vizinhos como Minas Novas e Diamantina, entre outros, ligam a cidade, a grandes centros urbanos, como São Paulo (principalmente) e Belo Horizonte. Supreendentemente, há também uma linha direta para o município de Ribeirão Preto,

interior de São Paulo<sup>27</sup>. O que pode parecer estranho em um primeiro olhar, toma pertinência quando acessamos a informação de que, desde o início do século XX, há registros de deslocamentos da população do Vale, para o interior de São Paulo, para as colheitas de café (Vieira Botelho, 2020, p. 01).

O que realmente surpreende, é a inexistência de uma linha regular de ônibus, ligando o município de Turmalina, ao município de Montes Claros, cidade importante da sub-região Norte de Minas Gerais, que fica somente a 197 km de Turmalina. A cidade de Montes Claros é um polo industrial regional que recebeu diversos investimentos, inclusive da SUDENE (Macrorregião Norte de Minas de Gerais, como vimos anteriormente). A cidade tem boa infraestrutura, além de indústrias, possui universidades e um aeroporto que recebe voos comerciais (o mais próximo de Turmalina), mas não há transportes regulares entre os municípios. O trajeto só pode ser feito com carro particular e, mesmo assim, a menor distância, de 197 km, é percorrida pela rodovia MG-308, uma estrada com trechos de terra entre os dois municípios. Para encontrarmos estradas em melhores condições é necessário fazer um desvio pelas BRs-367 e 451 que eleva a distância a 264 km.



*Figura 4 Trecho sem asfalto da MG-308*  
*Fonte: Visualização Googlemaps 2011, MG-308*

Com isso, se nossa jornada ao Vale do Jequitinhonha parte da cidade de São Paulo, não há muitas escolhas, a melhor maneira de se chegar à Turmalina é o longo trajeto rodoviário. Não existem maneiras satisfatórias de encurtar o caminho pelo ar, sem

---

<sup>27</sup> Informações coletadas no terminal rodoviário de Turmalina, nos guichês das empresas que atuam no transporte intermunicipal e interestadual a partir daquela parada.

aeroportos próximos, um trecho aéreo cumprido entre São Paulo e Belo Horizonte, ainda deixa em aberto mais de 10 horas de viagem rodoviária. Os custos e o cansaço das trocas de meio transporte fazem essa escolha pouco proveitosa. Para o habitante do Vale, mesmo hoje, com a melhoria das condições socioeconômicas das camadas populares, os aeroportos não são a solução, mas sim, um índice da precariedade da infraestrutura e do relativo isolamento econômico ainda vivido pelo Jequitinhonha.

No ônibus, no caminho que passa pela janela:

“embaralham-se distintas paisagens, cidades enooormes, cidadezinha que, zum!, passou,

**E**

*as cercas de arame farpado, as achas, o capim, o cupim, carcaças de boi, urubus, céu azul, cobras, seriemas, garrinchas, caga-sebos, fuscas, charretes, cavalos, bois, burros, bestas, botinas, brejos, beirais, bodes, bosta, baratas, bichos, bananeiras, bicicletas, arvrinhas, árvores, árvores, árvores,*

**o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuummmmm)**

**E**

*a caatinga, os campos, a cana, a corda, o corgo, o rio, o riacho, o riinho, o fio d'água, a água, o curtume, o couro, o chifre, a cabeça, a ferradura, a carne-de-sol, o sal, cachorros, colheres, facas, garfos, copos, pratos, a mão, os cheiros, as chaminés, os cachorros, a catinga*

**cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado**

*a dor, as dores, as dádivas, a dor, as dores, as dores, edifícios, a chaminé, a fumaça, o cigarra, o fumo, a farinha, o feijão, o fogo, os fogos, o incêndio, as galinhas, as gentes, as traves do gol, os campos de futebol, jogadores, uniformes, cores quarando no varal, o chapéu, a bola, abelha, a bilha, os gastos, as galinhas, as janelas, os jipes, as jiboias, as janelas, as janelas, andarilhos, o medo, o mijo, os mortos, os montes, as montanhas, os mortos, os montes, as montanhas, os*

**E**

**o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuummmmm)**

*nuvens, noite, a noite-noite, a pá, o pé, a poeira, paragens, picadas, pedras pedras pedras, pontes, plantações, ...” (Ruffato, 2013, p. 18)*

Na linha de ônibus direta, São Paulo - Minas Novas, pudemos experimentar as sensações descritas por Luiz Ruffato, as conversas, as paradas, a ansiedade, o ambiente, a bagunça, os odores. No terminal rodoviário Tietê, famílias com grandes volumes de bagagem estavam preparadas para enfrentar as mais de 20h de viagem.

## No trajeto:

Ônibus saindo, Terminal Rodoviário Tietê.

Destino Minas Novas, nordeste de Minas Gerais, Vale do Jequitinhonha.

Previsão, 20 horas de viagem.

O motorista se apresenta, passa as informações de segurança...

Termina e diz: *“Que Deus nos abençoe!”*

O ônibus responde, em coro: *“Amém!”*

Todos parecem se conhecer.

“Ocê é fi di quem?”

Receita para prevenir problemas de visão causados pelo diabetes:

*“Ocê pega a babosa, mas não 'quela baba, pega quela 'guinha qui sai...*

*Daí pinga n'olho, qui nem fosse um colírio.”*

“Tô indo dá um abraço na mãe.”

“Eu, eu moro em São Paulo, faz vinte anos já...

Mas essa minerada que vai lá pra trabalhá vive muito mal!

Tudo muntuado num quartinho!”

O carro sai de Minas Novas e vai pingando, cidade em cidade, coletando gente.

Um dos passageiros é um homem com um menino.

Uns seis anos, já é bem grandinho.

Ele vai no acento até que alguém embarque...

Na esperança do pai de que ninguém embarque.

Mas outro passageiro chega e eles seguem viagem no aperto...

Menino no colo.

Num sem lugar e sem posição, sem fim.

Motorista jovem, moça jovem...

Ela vai para cabine do motorista conversar.

Os risos são altos, a música sertaneja também.

Os passageiros não parecem se incomodar.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Esses são pequenos fragmentos que foram possíveis recordar das quatro vezes que fizemos o trajeto entre São Paulo e Turmalina. A transcrição de memória está muito longe da beleza poética do texto de Luiz Ruffato, mas guardam o mesmo espírito.

A linha interestadual São Paulo – Minas Novas que sai do Terminal Rodoviário Tietê é a única forma de transporte coletivo que nos leva ao município de Turmalina. Nas 20 horas previstas para a viagem, saímos de São Paulo pela BR-381, a Fernão Dias, menção ao bandeirante Fernão Dias Paes Leme, o “Caçador de Esmeraldas”. A alcunha também serve de título ao poema épico narrativo de Olavo Bilac: “O Caçador de Esmeraldas: episódio da epopeia sertanista do século XVII”. Nele é contada a aventura e a morte de Fernão Dias Paes Leme durante a “bandeira das esmeraldas”, 1674 a 1681. A expedição esboçou o traçado da estrada atual (Sales, 2012, p. 75).

O poema todo, mais do que narrativa, é a expressão grandiloquente do conservadorismo, nacionalista de Bilac. É o canto do vencedor, um “*recalque da natureza, do índio, da paisagem inicial*” (Sant’Anna apud Sales, 2012, p. 76), um elogio ao empreendimento bandeirista, que moeu pedras e moeu gente. Mas também foi profético no verso que diz: “*Morre! tu viverás nas estradas que abriste!*” (Bilac, 1964, p. 252). Em 1959, Juscelino Kubitschek tornou isso realidade.

Esses caminhos e trilhas já estavam abertos “*Por ocasião da descoberta do Brasil*”, aquela feita em 1924<sup>29</sup>, em terras de Minas Gerais, pelo grupo modernista acompanhado do poeta suíço Blaise Cendrars. A descoberta que traria “*O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.*”, às formas de concepção do nacional brasileiro (Andrade O. ). A Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade personifica alguns notórios narradores da nossa história. Oswald evoca, e dá voz, a Pero Vaz de Caminha, Frei Vicente do Salvador, ao Príncipe Dom Pedro, ao capuchinho Claude d’Abbeville (cuja incorporação é das mais convincentes pois se dá em francês, e não oferece tradução) e a Fernão Dias Paes.

Oswald de Andrade emula o português arcaico da carta de Fernão Dias

“FERNÃO DIAS PAES

CARTA

Partirei  
com quarente homens brancos afora eu  
E meu filho  
E quatro tropas de mossos meus  
Gente escoteyra com pólvora e chumbo

Vossa Senhoria

---

<sup>29</sup> Aqui tratamos da viagem feita às cidades históricas de Minas Gerais, em 1924, pelo grupo modernista composto por: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê (Oswald de Andrade Filho), Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteadado, René Thiollier (que retornaria no meio da excursão), e Godofredo da Silva Telles, que também não acompanhou o grupo durante todo o percurso. Além do poeta Blaise Cendrars. (Amaral, 2021, pp. 57-58)

Deve considerar que este descobrimento  
É o de maior consideração  
Em rasam do muyto rendimento  
E também esmeraldas”

Caio Prado Junior, realizou uma viagem rodoviária ao Estado de Minas Gerais no ano de 1940. Uma viagem cujo objetivo era a Ouro Preto, a cidade estagnada há mais de século, com suas igrejas e vielas em que ainda se poderia encontrar as mais antigas tradições do Brasil colônia. Caio Prado nos diz: “*Nenhum lugar mais indicado neste país para assistir a Semana Santa que Minas.*” (Prado Junior, 1940, p. 01). Prado segue a rota dos bandeirantes, mas também persegue o mesmo caminho que em 1924, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e o suíço Blaise Cendrars, procuraram, a autenticidade, o conhecimento aprofundado do país. O desencadear de cidades, paisagens e pessoas ganha corpo nas observações de Caio Prado que consegue identificar nesses elementos os indícios da história, da economia e dos estágios de desenvolvimento da região. No trajeto de São Paulo rumo às Minas já o relevo descrito está de acordo com o movimento espacial da colonização:

“A passagem de S. Paulo para Minas é nítida e marcada; a delimitação dos Estados, neste ponto, foi a natureza que há milênios fixou. A ascensão e penetração deste maciço central que representa o verdadeiro corpo do Brasil geográfico, se faz por este lado paulista em duas etapas, dois degraus que suavizam a subida que foram talvez a causa geográfica remota que fizeram de São Paulo, no início da colonização, a antessala histórica daquele maciço, que com suas Minas foi por muito tempo a meta de todos os esforços da colonização.” (Prado Junior, 1940)

São Paulo, o primeiro degrau, a Serra do Mar, com seus 800 metros de altitude em relação ao mar, como “A Muralha” descrita por Dinah Silveira de Queiroz, serviu como plataforma de lançamento para o empreendimento bandeirista de ir cada vez mais fundo do território na busca de riquezas exploráveis.

Contudo, conforme a descrição de Tales Ab’saber:

“Transpostas as abas da Serra do Mar, à altura de Cubatão, onde estão presentes alguns dos mais típicos paredões e esporões oriundos do gigantesco festonamento recente do sistema de escarpas de falhas costeiras que limitam o

Planalto Atlântico, penetra-se em uma área de topografia suave, onde dominam cuteiros morros baixos e ligeiros espigões amorreados de pequena expressão hipsométrica e medíocre saliência.” (Ab'Saber, 2007, p. 17)

E se reforça o que é peculiar de Minas Gerais:

“De início, devemos salientar que a região de São Paulo, mesmo em sua periferia e confins, longe de apresentar as formas bizarras e movimentadas das velhas formações arqueozóicas que conformam as montanhas e os blocos rochosos da Guanabara ou das regiões serranas do Estado do Rio de Janeiro. Faltam, por outro lado, formas de relevo que possam ser equiparadas às velhas montanhas rejuvenescidas de Minas Gerais.” (Ab'Saber, 2007, p. 17)

Da mesma forma, o trampolim do planalto paulista serviu ao empreendimento modernista como ponto de partida para a consolidação de uma identidade para a nação. O segundo degrau, a Serra da Mantiqueira, eleva a altitude das terras ao patamar de mil metros, e nos leva ao sul de Minas Gerais. E esse caminho que:

“o homem descobriu empiricamente há três séculos, levando mais de um para fixar a sua (p.30) descoberta em caminhos e rotas de penetração da ocupação humana e do povoamento, eu o refizem algumas horas em uma boa estrada que se construiu para facilitar ao neo-paulista e ítalo, germano-, sírio-, etc. - paulista enriquecido no café ou na indústria o acesso de uma instância hidromineral: Poços de Caldas.” (Prado Junior, 1940, p. 02)

O caminho rápido percorrido por Prado é anterior à rodovia contemporânea, a Fernão Dias, estava lá, ainda, para atender as necessidades dos ricos paulistas, mas naquele momento começava a se formar nas Minas Gerais o “período do ferro”, ou uma “voz do ferro”, como aponta José Murilo de Carvalho ao elencar, não uma “voz de Minas”, como queria Alceu Amoroso Lima, mas as “vozes de Minas”, estado multifacetado no tempo e no espaço (Carvalho, 2005, p. 55). Os minerais utilitários e industriais substituíram a beleza do ouro e das pedras preciosas. A riqueza ainda viria do solo, mas não mais a riqueza direta, monetária que ofereceu o ouro, mas o valor que afluiria da indústria, na alquimia da transformação de metais menos nobres em mercadorias, que poderiam se tornar, quem sabe ouro novamente.



A ligação São Paulo-Belo Horizonte vem desse contexto. A exploração de minérios e a indústria de base que se formou ao redor da capital Belo Horizonte, tornaram-se peças-chave no processo de desenvolvimento nacional.

A construção de estradas, assim como o fomento da indústria de base

E lá está a rodovia, a Fernão Dias, por ela seguimos até Belo Horizonte. A via é duplicada, as condições do asfalto são razoáveis (graças a oito praças de pedágio), por ali passam cerca de 250 mil veículos por dia, sendo 34,8% veículos comerciais e 65,2% veículos de passeio, segundo informações da concessionária que administra a rodovia desde 2008, a Arteris (Arteris, 2022). A estrada é a principal ligação entre as capitais dos Estados de São Paulo e Minas Gerais, dois polos dinâmicos do capitalismo brasileiro, por ela circulam boa parte do PIB dos dois Estados. A rodovia é uma das protagonistas da matriz de transportes brasileira, fortemente baseada no modal rodoviário. Dados da Confederação Nacional dos Transportes (CNT), registraram que o transporte sobre rodas tinha 61,1% de participação entre os modos, em 2019 (Sucena, 2020, p. 02). Tudo isso torna a rodovia uma das “artérias” do país.

Isso se faz perceber, a viagem se divide claramente em duas partes, até Belo Horizonte e, de lá, até o Vale do Jequitinhonha. São dois mundos distintos, toda a infraestrutura é diferente.

Para Milton Santos, as “técnicas” são dados explicativos do espaço: *“Técnicas agrícolas, industriais, comerciais, culturais, políticas, da difusão da informação, dos transportes, das comunicações, da distribuição etc.; técnicas que, aparentes ou não em uma paisagem, são, todavia, um dos dados explicativos do espaço.”* (Santos M. , 2013, p. 57).

Com isso, fica claro que o trajeto São Paulo – Minas Novas, divide-se, nitidamente em duas partes. Observando-se as atividades comerciais relacionadas à rodovia, e localizadas nas margens da rodovia podemos aferir a intensidade da atividade econômica em cada uma das partes do trajeto. Se até belo horizonte predominam indústria, caminhões, comercio em grande quantidade e de grande porte, passando Belo Horizonte, a paisagem fica cada vez mais erma, com poucas habitações e sem aparente atividade econômica. Isto é claro, até o eucalipto aparecer em nosso horizonte.

Nós também fomos buscar em Minas Gerais, também fizemos esse caminho.

## 2.2. Um mar de eucaliptos

“É assim que um avaro impaciente e insaciável pode tornar-se uma praga para o seu próprio país, fechando com um só muro milhares de hectares de terreno, escoraçando os agricultores das suas casas, uns por meio de fraude, outros empregando a violência, obrigando-os, com perseguições e insultos, a vender as suas terras por uma ninharia. Em conclusão, por um meio ou por outro, pela força ou pela astúcia, são os desgraçados obrigados a partir, maridos e mulheres, órfãos e viúvas, mães chorosas com crianças de peito, afastando-se da sua terra e casa, sem em qualquer lugar encontrarem refúgio.” (More, 2004, p. 30)

Assim o mestre Rafael Hitlodeu, personagem de Thomas More em “*A Utopia, (1516)*”, discorre ao “*homem de leis*” que encontrou à mesa do “*reverendíssimo John Morton, arcebispo e cardeal de Cantuária, lorde e chanceler de Inglaterra*”, sobre os motivos para que, a despeito dos castigos impetrados pelas autoridades locais, “*os ladrões prosperassem por toda a Inglaterra.*”. Para um dos motivos, no caso inglês, More constrói a seguinte alegoria: “*Os inumeráveis rebanhos de carneiros, outrora tão meigos, domesticados e sóbrios, e que agora se tornaram tão vorazes e ferozes que chegam mesmo a devorar os próprios homens. São eles a causa da destruição e do despovoamento, dos campos, casas e povoações.*”. Os carneiros devoradores de homens sofrem da ferocidade da nobreza rica e ociosa. O “*avaro impaciente e insaciável*”, a “*praga para o seu próprio país*”, que não mais se contenta com os rendimentos anuais devidos pelos camponeses pela produção na terra, ou todos aqueles que tinham direitos de *communer*<sup>30</sup>, mas que rouba “*todo o espaço arável, para converter em pastagens, rodeando-as de cercas, e deitam abaixo casas e aldeias...e estes honrados e santos varões transformam em desertos e desolação os lugares habitados e as terras aráveis.*”. (More, 2004, pp. 30-31;117).

O pensamento político humanista de Thomas More, como o de seus pares daquele período, demonstra “*um interesse mais sério na tentativa de explicar os abalos sociais e econômicos sofridos em seu tempo*”, com uma “*consciência nascente do processo social*”. More critica especialmente, o egocentrismo da nobreza e os produtores rurais, para quem o lucro com a criação de carneiros supera as necessidades de produção de

---

<sup>30</sup> Segundo E.P. Thompson: “*todos os que habitam e pagam impostos e taxas*” (Thompson, 1998, p. 103)

alimentos. Antes de tudo, a obra de More, e de todo o grupo denominado por Quentin Skinner “*humanistas do Norte*”, expressa “*àqueles que mais tarde poderiam ocupar posição de destaque nos negócios do governo*”, como conselheiros que eram<sup>31</sup>, abraçando a concepção de que “*as ligações entre o conhecimento e os governos sadios são próximas*”, o estímulo às virtudes, o objetivo do bem comum contra os individualismos, no combate à “*erosão do conceito tradicional de bem público*”. Em termos práticos, expressavam o incômodo gerado pela ordem capitalista em formação, identificada num dos subtítulos de “*As fundações do pensamento político moderno*”, de Skinner, como: “*As injustiças da época*” (Skinner, 1996, pp. 232-247).

Nesse contexto, em 1548, o Parlamento inglês, preocupou-se com a questão e indicou um grupo de comissários parlamentares para investigar, “*em que medida se estava difundindo o cercamento de antigos terrenos comunais*” (Skinner, 1996, p. 243). As mudanças no estatuto da propriedade das terras inglesas vinham acontecendo desde um período tão remoto quanto o século XII. Na progressiva extinção da organização medieval dos “*open fields*”, tomava forma um modelo de propriedade individual, em que as terras eram trabalhadas por camponeses sob o pagamento de foros, que se tornaria cada vez mais comum ao longo da era Tudor (UK Parliament, 2022). A questão dos cercamentos, assim como a do aumento dos foros e a inflação de preços, figurava, nas análises e discursos dos pensadores da época, entre as causas da carestia e da “*universal escassez de todas as coisas*” (Skinner, 1996, p. 246).

Os cercamentos de terra na Inglaterra que começaram de maneira informal, a partir do século XVII, com os “*Enclosure Acts*”, passaram a acontecer com a autorização do Parlamento britânico. Essa mudança na estrutura das relações de propriedade colocava em questão o direito ao uso comum da terra e dos recursos naturais, abrindo um campo de disputa, que num processo de longa duração, sedimentaria regras, ou forças, que existiam apenas no campo dos costumes (Thompson, 1998, pp. 86-87). Testemunhava-se o processo de criação de uma classe agrária “*rentier*”, ou “*empresarial*”, uma espécie de burguesia, que na análise da gênese do capitalismo feita por Marx, em “*O Capital*”, formaria o “*capitalismo agrário*”. Sendo o “*farmer*”<sup>32</sup> e o “*proprietário de terra*”,

---

<sup>31</sup> Os “*humanistas do Norte*”, a exemplo de seus predecessores italianos do Quatrocentos, produziram tratados educacionais “*bem sistematizados*”, em que detalhavam: “*a espécie de formação nos studia humanitatis que deveria dar-se àqueles que mais tarde poderiam ocupar posição de destaque no governo*”. Ao longo do século XVI, também produziram obras do gênero dos “*espelhos do príncipe*”, em que articulavam a educação dos governantes. (Skinner, 1996, p. 232)

<sup>32</sup> Grandes arrendatários (Thompson, 2012, p. 86)

equivalentes aos capitalistas industriais, ou manufatureiros (Thompson, 2012, pp. 84;174-175).

Permitamo-nos uma digressão historiográfica, a referência à Edward Thompson mencionada no parágrafo anterior, da qual pudemos depreender que o autor concorda com a proposição de Marx, que vê: “*os proprietários de terra e farmers como um nexus capitalista muito poderoso e autêntico*”, está no artigo “*As peculiaridades dos ingleses*”. Nele, o autor coloca em debate a linha editorial assumida pela *New Left Review*, nos idos de 1962, com a editoria de Perry Anderson. Mais especificamente, artigos publicados por Perry Anderson e Tom Nairn, em que os autores empreendiam um “*ambicioso trabalho de análise da história e da estrutura social britânica*”. Como o título já sugere, Thompson vem ao debate defender as especificidades da revolução burguesa inglesa, que é analisada por Anderson no artigo, “*Origins of the present crisis*” como “*fragmentada e incompleta*” (e uma das origens da “presente crise”). Essa avaliação, segundo Thompson, é feita com bases no uso de um “*inconfesso modelo de Outros Países cuja simetria tipológica oferece uma reprovação ao excepcionalismo britânico.*” (Thompson, 2012, pp. 75-79;86).

O modelo em questão é a Revolução Francesa, ou uma interpretação particular da experiência francesa, seguindo “*a tradição marxista predominante pré-1917*” (o grifo em “predominante” é do autor). O resultado desse exercício, quando o caso britânico é escrutinado à luz do modelo revolucionário francês, é, como não poderia deixar de ser, o retrato de algo “*incompleto*” (Thompson, 2012, p. 79).

Ao questionar os argumentos de Anderson, Thompson declara que: “*Toda experiência histórica é obviamente, em certo sentido, única. Muito protesto contra isso coloca em questão não a experiência (que permanece por ser explicada), mas a relevância do modelo contra o qual ela está sendo julgada.*”. Ele questiona a validade do paradigma, embora reconheça que o estudo de Anderson é “*estimulante*”, é “*como uma provocação*”, ou “*um tour de force*” (Thompson, 2012, p. 79;82).

Fechando nossa digressão, conquanto Anderson e Thompson compartilhem dos princípios do materialismo histórico para darem uma compreensão à Revolução Inglesa e a todos “*the great upheavals which lead to the creation of a modern, capitalist Europe*” (Anderson, 1964), Thompson parece lançar mão de uma abordagem ontológica. Ele menciona o caráter “*único*” da experiência histórica. Enquanto Anderson fia-se mais fortemente ao exemplo da Revolução Francesa que incorpora, antes de tudo, o modelo teórico de Marx que diz que, em certa fase do desenvolvimento de uma sociedade, as

forças produtivas materiais entram em contradição com as relações de produção, abrindo assim o caminho para a revolução (Bourdé & Martin, 1983, p. 158).

O que nos convêm observar, e que nos é pertinente, é que, ao falar das revoluções burguesas, ou dos processos que marcaram os fins da organização produtiva feudal (como os cercamentos), estamos tratando de uma história do Capitalismo. Ou uma história dos Capitalismos. Ou uma história da(s) formação(ões) do(s) Capitalismo(s), se entendidos como “economias-mundo”<sup>33</sup>.

Em “*Le Temps du monde*”, terceiro livro da trilogia “*Civilização Material, Economia e Capitalismo*”, Fernand Braudel pretende “*vincular o capitalismo, sua evolução e seus meios, a uma história geral do mundo*” (Braudel, 1987, p. 67). Senão pelo paradigma do materialismo histórico, ferramenta usada por Anderson para compreender as origens da crise que lhe era contemporânea na Inglaterra, em “*Origins of the present crisis*”, uma leitura de Longa Duração do Capitalismo, pode funcionar como um “*indicador*”; segundo Braudel, “*Segui-lo é abordar, de um modo direto e útil, os problemas e realidades básicas*” (Braudel, 2009, p. 573; Braudel, *Civilização material, economia e capitalismo: século XV-XVIII: As estruturas do Cotidiano*, 1995).

Estas são algumas das ferramentas disponíveis ao historiador para a solução da “*história-problema*”, aquela que não é meramente factual e descritiva, e que formula hipóteses. Uma análise das estruturas, a partir de uma leitura de Longa Duração é ferramenta fundamental a esse pesquisador/cientista que “*vê mais comodamente os ‘como’ do que os ‘porquê’, e melhor as consequências do que as origens dos grandes problemas. Razão de sobra, ... para que ele ainda mais se apaixone pela descoberta dessas origens que, tão regularmente, lhe escapam e o desafiam.*” (Braudel, 1987, p. 68).

Dessa forma, quando resgatamos a obra crítica de Thomas More, “*Utopia*” (1516), “*Primeiro Livro*”, em que “*Rafael Hitlodeu*” comunica “*a respeito da melhor constituição da república*”, observamos a condenação de um *acontecimento*<sup>34</sup>, a expulsão de agricultores, de terras a serem cercadas para se tornarem pastagens.

---

<sup>33</sup> Economia-mundo, conforme o conceito estabelecido por Fernand Braudel, é entendida como a economia de somente uma porção do nosso planeta, na medida que essa porção forma um todo econômico. Ela ocupa um espaço geográfico dado; tem sempre um *polo*, ou *centro*, representado por uma cidade dominante, uma capital econômica (por vezes, dois centros ao mesmo tempo); e possui zonas sucessivas, como o núcleo e as zonas intermediárias. (Braudel, 1987, pp. 68-69).

<sup>34</sup> Nesse caso, Thomas More ao comentar a expulsão de populações rurais com processo dos cercamentos de terra, refere-se a um acontecimento para criticar uma conjuntura. Seu texto chegaria assim, até o domínio do tempo médio.

O *acontecimento* é o tempo curto, a narrativa pura e simples. Para Braudel, a “*história tradicional, atenta ao tempo breve, ao indivíduo, ao acontecimento, habituou-nos há muito a seu relato precipitado, dramático, de curto fôlego.*” (Braudel, 2011, p. 90), assim também é a narrativa de *Hitlodeu*, exaltada, enfática. Os carneiros que devoram os homens! Mas o fenômeno observado por *Hitlodeu* no século XVI, não é único, não está isolado no tempo, ou mesmo no espaço. A formação e a expansão do(s) Capitalismo(s), seus efeitos sobre populações que viviam até então, majoritariamente, nas condições dadas pela vida material, são vistos até os dias de hoje. Não é à toa, que somos contemporâneos a debates sociais e econômicos que buscam inspiração nos modos de vida tradicionais. São correntes de pensamento, ou propostas de ação como, o bem-viver, o decrescimento econômico, o pós-extrativismo, o ecofeminismo, ou a desglobalização. Essas correntes questionam o avanço do funcionamento hegemônico do capitalismo sobre territórios e populações que vivem e resistem, ao largo ou à margem dele<sup>35</sup>. Elas querem limitar essa expansão, e propõem um recuo. (Acosta, *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*, 2016), (Acosta & Brand, 2018)

Com isso, o século XVI não está desconectado ao XX, a marcha dos rebanhos de carneiros se metamorfoseia em pés de eucalipto, e os pés de eucalipto também “*chegam mesmo a devorar os próprios homens*”. Quando estamos investigando o problema histórico dos processos de expansão do(s) Capitalismo(s), o pertencimento de territórios e populações aos circuitos mais dinâmicos da economia, essa aproximação não é arbitrária. Braudel fala de uma “*história profunda do mundo*” por isso não nos espantamos com a atualidade do fragmento extraído diretamente século XVI: “*escorraçando os agricultores das suas casas, uns por meio de fraude, outros empregando a violência, obrigando-os, com perseguições e insultos, a vender as suas terras por uma ninharia.*” (Braudel, 1987, p. 71). Nesse mesmo sentido, Braudel, resgata o pensamento de Benedetto Croce:

“Benedeto Croce podia afirmar que em todo acontecimento se incorpora a história inteira, o homem inteiro e, depois, eles podem ser redescobertos tanto quanto se queira. Com a condição, sem dúvida, de acrescentar a esse fragmento o que ele não contém à primeira abordagem e,

---

<sup>35</sup> As correntes de pensamento, ou propostas de ação mencionadas, apesar da crítica às contradições internas do capitalismo e suas consequências no cotidiano das populações, não constituem uma proposta para novo socialismo. Para elas, os principais alvos de sua crítica, o produtivismo e o extrativismo estavam e estão presentes mesmo nas economias que pretendiam superar o capitalismo. (Acosta, *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*, 2016)

portanto, de saber o que pode ser – ou não – acrescentado a ele de maneira justa.” (Braudel, 2011, pp. 90-91)

Carneiros e eucaliptos. Em ambos os casos, “*por um meio ou por outro, pela força ou pela astúcia, são os desgraçados obrigados a partir*” (More, 2004, p. 30). Em termos práticos, foi este o fenômeno que se desenrolou nos campos do Vale do Jequitinhonha:

“década de 1970, quando programas de desenvolvimento fomentados pelo governo, por meio de incentivos e benefícios fiscais, levaram para a região as empresas de eucalipto. Com base numa perspectiva político-econômica, voltada para a exportação de commodities, e tributária de uma visão do cerrado como meio destituído, física e socialmente, as monoculturas de eucalipto foram instaladas nas chapadas, ocasionando a destruição da vegetação nativa com consequente expropriação e grilagem das terras comunais. Essa tomada da chapada pela exploração industrial do eucalipto, de resto, uma planta exógena, teve ainda como efeito a intensificação do uso da terra nas grotas e o desmatamento da vegetação nativa nos mananciais e em suas áreas de recarga,” (Zhouri, 2013, p. 13)

A natureza especificamente agressiva do ponto de vista do capital, e danosa no ponto de vista do ambiente, da monocultura do eucalipto, pode ser vista nas histórias das artesãs do povoado de Campo Buriti, em Turmalina, comunidade com que trabalhamos. O poema “*Os pequenos nas mãos dos grandes*” narra uma história real na vida da família da poeta e artesã, Deuzani Gomes Santos. Os personagens são pessoas simples que viram suas terras e suas casas, de uma hora para outra, tornarem-se objeto de interesse do grande capital, num desdobramento de interesses que têm seu centro muito longe dali. A terra é perdida pelas mãos de grileiros e grandes companhias multinacionais. Conta-nos Deuzani:

**“Os pequenos nas mãos dos grandes**

(17 de abril de 1993)

Há muitos anos passados  
Com meus próprios olhos vi  
O meu pai ser enganado  
Sem forças para reagir

Na minha casinha pobre  
Um nobre cidadão chegou  
Cumprimentando meu pai  
Assim ele se falou

Bom dia Senhor Vicente!  
Eu vim aqui te falar  
Pra me vender sua terra  
Uma firma vai chegar

Ela chegando o senhor  
Vai se desapropriar  
E se não quiser vender  
A firma irá tomar

Meu pai era analfabeto  
E tinha pouca instrução  
E por medo de ser roubado  
Caiu nas garras do ladrão

Pegou a terra e vendeu  
A precinho de banana  
Cidadão sai dizendo  
Mais um que a gente engana

Se passaram muitos meses  
E o meu pai esperando  
E nada do dinheirinho  
Seu valor ia acabando

E pagando a terça parte  
Quando essa firma chegou  
E desmataram a mata  
E o sossego acabou

Milhões de pés de pequi  
Sem outras frutas falar  
Foram quebradas e queimadas  
E sem poder reclamar

Mil qualidades de bichos  
Que nessas matas havia  
E nesse acaba mundo  
Aqueles bichos morria

E depois de tudo pronto  
Queimadas judiação  
Se desfez até Deus  
Mudou sua plantação

Meu coração de criança  
Ficava tão comovido  
De ver tanta coisa linda  
Por eles serem destruídos

E depois que eu cresci  
Agora não sou criança  
Não sei se é desabafo  
Ou é resto de esperança



Se dizem que o vale é pobre  
É o vale da miséria  
A pobreza aumento  
Muito mais do que se era

Enquanto eu existir  
Uma esperança brilhará  
De ver em nosso vale  
Projetos para melhorar

Quando eu for daqui uns tempos  
Meu sonho vou realizar  
E no livro desse vale  
Outra história estará.”

Deuzani Gomes dos Santos – A poeta do Vale

O “*nobre cidadão*” que chegou na casa de Deuzani era um grileiro. Alguém oportunista e bem-informado das novas políticas a serem implantadas na região, políticas que ignoravam (deliberadamente) a presença de população naquelas terras. Conforme conta Deuzani, a vida antes da chegada do grileiro e da empresa plantadora de eucalipto era modesta, até mesmo pobre, mas dotada de muita dignidade. Além das casas de cada família e de seus terrenos, o restante do espaço era utilizado de maneira comunal. Todos podiam plantar, soltar a criação ou extrair frutos e plantas da mata ainda original. O primeiro ato da empresa plantadora de eucalipto foi traumático: passar o *correntão* na mata nativa. Foram eliminados sem distinção, e sem aproveitamento, madeira nobre e árvores frutíferas, toda a vegetação: “*Milhões de pés de pequi*”!

Por mais de duzentos anos, desde a ocupação dos *sertões do leste*<sup>36</sup>, ao longo da povoação das áreas do Vale do Jequitinhonha, sua população rural desenvolveu complexas formas de vida, regime agrário próprio, um profundo conhecimento dos recursos naturais disponíveis, e de como utilizá-los. Forma de vida que havia antes do fenômeno das privatizações de terras, e do projeto de modernização da agricultura, empreendidos em várias frentes no âmbito nacional, mas que, no caso do Vale do

---

<sup>36</sup> No século XVIII, a região do Vale do Jequitinhonha, entre as áreas de mineração como o Distrito Diamantino e as áreas de ocupação litorâneas, era um território pouco dominado pela coroa portuguesa, em que predominavam populações indígenas, o “*gentio bárbaro*”, assim como “*gente miúda: curraleiros, pequenos proprietários de lavouras de subsistência, mestiços livres e pobres, escravos índios e escravos negros*” (Santos M. A., 2010, p. 403). Descrevemos brevemente essa dinâmica no capítulo I, no trecho sobre a história do Vale.

Jequitinhonha, tomou formas a partir da década de 70 do século XX, com a monocultura do eucalipto. Voltaremos a essa questão.

“*As pessoas enganam no olhar: parece ter pouco, mas tem muito recurso*”. Assim revelou o senhor Pedro de Faria, da comunidade de Canabrava, Turmalina, a Flávia Maria Galizoni. A Turmalina do senhor Pedro, a Turmalina de Deuzani estão, são, o Vale do Jequitinhonha, mas mesmo ele não é um, e sim três. A faixa de terra alongada no canto superior esquerdo do mapa do Estado de Minas Gerais, estendida no sentido longitudinal, da Serra do Espinhaço, ao litoral sul da Bahia, é o vale, em Minas, é a Mesorregião. No vale, costuma-se utilizar a seguinte divisão (embora essa não seja a regionalização usada pelo IBGE): *o Alto, o Médio e o Baixo Jequitinhonha* (como já descrevemos no capítulo anterior). Enquanto no Médio e no Baixo Jequitinhonha predomina a fazenda de criação extensiva (com suas repercussões físicas e culturais), com comunidades rurais marginalizadas, onde o camponês é representado, principalmente, na figura do agregado; no Alto Jequitinhonha o que predomina é a pequena propriedade rural, a unidade familiar de produção, em que a “*posse da terra é pulverizada*”, e é comum o fenômeno da “*migração sazonal*”, os já mencionados, *cacaieiros, chapadeiros, sampauleiros* e cortadores de cana. A nossa Turmalina fica no Alto Jequitinhonha, e é bastante característica dele (Galizoni, 2013, p. 29). Sobre a terra e o homem do Vale do Jequitinhonha temos:

“A terra, nessa região, está sempre em movimento, tem uma historicidade de uso que a qualifica, revelando que está indissolúvelmente associada aos diferentes usos que possa ter no correr dos tempos: lavoura, criação e extração. A definição da terra não é apartada de seus usos, e nem estes da relação com o ambiente. Para entender as relações estabelecidas entre família e terra no alto Jequitinhonha é necessário, antes de tudo compreender como o ambiente é usado pelas famílias e comunidades rurais.” (Galizoni, 2007, pp. 47-48)

Sendo assim, para melhor compreendermos “*como o ambiente é usado pelas famílias e comunidades rurais*” no Jequitinhonha, em especial no Alto, vamos fazer uso do conceito de “*Sistemas Agrários*”. Para Marcel Mazoyer, citado por ele mesmo e, Miguel, Roudart e Wives, em artigo, “*Sistema Agrário*” é: “*um modo de exploração do meio historicamente constituído e durável, um conjunto de forças de produção adaptado às condições bioclimáticas de um espaço definido e que responde às condições e às*

*necessidades sociais do momento*” (Miguel, Mazoyer, Roudart, & Wives, 2018, p. 31). Justamente, a adaptação bioclimática é o principal êxito do *Sistema Agrário* que se desenvolveu entre os agricultores do Alto Jequitinhonha. Neste breve depoimento, observemos um aspecto das condições a que eles se adaptaram:

“O morro, você subia, quando você subia um aqui, lá adiante vai ter uma descida. Quando você descia, lá adiante vai ter uma subida (risos). Só grotas, né? Você pensou se você vê que estava com o burro cansado? Você ficava alegre quando chegava para dar na descida. Que, aí, até o pezinho do burro ia mais. Mas, quando você sabia que descia, você sabia que na frente tinha uma que subia, né? E que ia trançar você.” (Oliveira J. M., 2007)

O trecho acima, faz parte do depoimento do senhor José Marçal de Oliveira, ao Museu da Pessoa. Ele foi tropeiro na região do Jequitinhonha, na época anterior às estradas, e sua vida foi marcada por esse movimento de “sobe e desce”, numa dualidade que sugere um relevo marcado por espaços distintos, porém complementares. São chapadas caracterizadas por planaltos, e grotas formadas pelas encostas dos vales. Uma regra se aplica ao relevo do Alto Jequitinhonha: “*não há chapada que não despeje em grotas nem tampouco grotas que não culminem em chapadas*”, nesse caso, o senhor José Marçal, não nos deixa mentir. (Galizoni, 2007, p. 50)

Nesse sobe e desce, também observamos uma grande variedade de vegetação, que por vezes vai se alterando suavemente e, em outras, muda de súbito. No fundo das grotas temos os cursos d’água, e por isso as árvores mais notórias. Conforme se sobe, no aclave das encostas, a vegetação se altera, o porte diminui, os galhos ficam retorcidos, e os troncos mais grossos. Nos planaltos das chapadas, vemos, principalmente, ervas e arbustos. E é nesse complexo “*chapadas-grotas*”, que os agricultores construíram um sistema de produção que entende e toma como vantagem essas variações de paisagem (Galizoni, 2007, p. 50). Segue um perfil esquemático da paisagem do Alto Jequitinhonha:

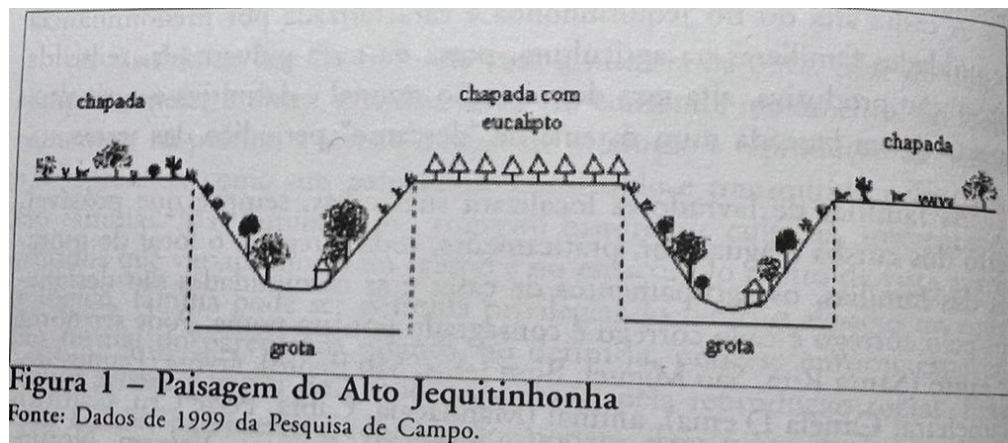


Figura 5 Corte esquemático relevo Alto Jequitinhonha  
 (Galizoni, 2007, p. 50)

No corte apresentado, vemos o padrão *chapada-grota*, a vegetação mais intensa presente nas áreas de declive, mais intensa conforme mais ao fundo, na proximidade dos cursos d'água. Na parte baixa das grotas encontramos os terrenos dos agricultores, que orientam seu local de moradia conforme a disponibilidade de água, e proximidade às terras para plantação de alimentos. No alto, nos chapadões, o corte representa duas realidades, no centro da imagem o planalto plantado de eucalipto, nas bordas, ainda com a mata nativa, a vegetação predominantemente arbustiva e a presença de criação “*solta*”.

Retomando o que nos disse o senhor Pedro de Faria, “*parece ter pouco, mas tem muito recurso*”. Desde os idos do século XIX, estudos científicos sugeriam que o cerrado, pelo fogo e pela falta de chuvas, produzia apenas uma vegetação raquítica. Essa hipótese foi derrubada na década de 1940, quando Mário G. Ferri:

“afirmou que o solo condicionava a vegetação; árvores baixas, retorcidas e de casca grossa (“*escleromorfisadas*”) provinham da acidez do solo e da escassez de macro-nutrientes (fósforo, nitrogênio e potássio) desaparecidos em compostos insolúveis, não-trocáveis ou lixiviados (“*oligotrofismo*”). Ferri explicaria que o “*gradiente de escleromorfismo*” do Cerrado – cerradão, cerrado, campo-sujo e campo-limpo – era determinado pelo “*gradiente de oligotrofismo*”: níveis desiguais de fertilidade determinam formações arbóreas diversas” (Ribeiro & Galizoni, 2007, p. 119)

Não seria necessário grande conhecimento técnico para deduzir, a partir da afirmação de Mario G. Ferri, que o “*gradiente de escleromorfismo*”, em termos simples, a espessura da casca, e o retorcido dos galhos das árvores, representa um bom índice para

a mensuração da qualidade do solo. Ou seja, árvores mais “*escleromorfisadas*”, de casca grossa e galhos contorcidos, significam um solo mais “*oligotrofismo*”, ácido e pobre em nutrientes.

Caso contassem com esse dado técnico/científico, os lavradores do Alto Jequitinhonha, nada fariam de diferente no trabalho cotidiano com a terra. Isso porque, a informação que só foi apreendida pelos cientistas nos anos de 1940, já fazia parte do conhecimento e da cultura local. Empiricamente, os lavradores identificavam a fertilidade do solo observando a vegetação, quais espécies ocupavam um determinado espaço. A depender do que crescia em um pedaço de chão, sabia-se a sua potencialidade, lavoura de mantimentos, mandiocal, extração, pastagem etc. Os lavradores “*Construíram um saber observando, testando, experimentando, e classificando o que a natureza oferecia*”. (Galizoni, 2007, p. 51); (Galizoni, 2013, p. 30). A observação da vegetação serve também para avaliar o “*descanso*” do solo, árvores mais grossas e vegetação mais encorpadas significam um solo descansado por mais tempo, por isso melhor.

Galizoni realizou um levantamento das zonas ambientais reconhecidas pelos lavradores, e suas finalidades conforme os recursos naturais disponíveis. Cada uma delas é identificada por meio das espécies de árvores e plantas que crescem lá <sup>37</sup>. São elas: *Cultura*, melhor terra para a lavoura; *Capoeira*, área que já foi lavoura e está se regenerando; *Campo*, terrenos pedregosos com capim nativo, transição da grota para a chapada, local para o gado pastar; *Carrasco*, campo mais fechado de vegetação, não é usada para lavoura; *Chapada*, terras altas, não são usadas para plantio; *Capão*: extração de madeiras de lei e culturas específicas, como mandioca, abacaxi, andu e café; *Catinga*, cultivo apenas de plantas resistentes, como mandioca e abacaxi. (Galizoni, 2013, p. 31)

Sobre a relação homem – terra no Alto Jequitinhonha, é belo observar que, a produção e a subsistência, apenas são possíveis por meio da interação constante dos lavradores com os espaços naturais. A agricultura lá praticada, o “*Sistema Agrário*” desenvolvido com base na observação da natureza, aponta para uma relação de “*simbiose*”, em que o plantio, a criação e a extração dependem de um bom nível de conservação do espaço e da vegetação natural.

---

<sup>37</sup> No artigo “*Práticas sociais, sociedade camponesa e políticas públicas*”, Galizoni enumera as espécies de árvores e plantas usadas para classificar cada nicho, cada zona ambiental. Faz isso a partir de informações de lavradores locais. Consultar: Galizoni, *Práticas sociais, sociedade camponesa e políticas públicas*. A questão da água no Alto Jequitinhonha, 2013, p. 31.



*Figura 6 Vegetação Campo Buriti – Grotas.  
Fonte: Captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 7 Declive em direção às Grotas  
Fonte: Captadas durante o trabalho de campo*



*Figura 8 Diferença de intensidade na vegetação  
Fonte: Captadas durante o trabalho de campo.*

Uma vez que conhecemos, ainda que brevemente, o *Sistema Agrário*, que os lavradores do Alto Jequitinhonha desenvolveram, como “*um modo de exploração do meio historicamente constituído e durável*”, resultado do conhecimento empiricamente adquirido e legado de geração em geração. Podemos observar como se dão as relações sociais, e as relações de propriedade/posse das terras, estabelecidas a partir desse sistema. Quando perguntados sobre suas glebas, os lavradores formulam respostas tão complexas como estas:

“Assim: eu tenho ao todo uns 20 alqueires, destes, uns 5 são de terra de cultura, uns 5 de catinga e uns 10 de campo.

(...)

‘eu tenho mais ou menos uns 20 hectares’.

(...)

‘Documentado eu tenho 5 alqueires, mas eu domino uns 60 alqueires’.

(...)

‘Eu não tenho um palmo de terra. Tenho casa, tenho manga de criação, mas é terreno de pai. Não é igual a pessoa dizer: eu tenho uma terra’  
(Galizoni, 2007, p. 47).

Vê-se que as respostas são vagas com relação à extensão, mas a terra por vezes tem nome e sobrenome, é definida pela qualidade, pelas zonas ambientais comentadas anteriormente. Há categorias como propriedade, “*documentado*”, posse, “*domino*”. Ou mesmo não se tem terra alguma, o que não impede o uso e a produção nos espaços comunais familiares ou comunitários.

No Alto Jequitinhonha a história da família e da terra se misturam. A agricultura é caracterizada pelas unidades familiares de produção, o acesso à terra é mediado por relações de parentesco, descendência ou casamento. No entanto, a ideia de família que perpassa a organização social da região tem dois significados. Família quer dizer: a unidade de reprodução, a família nuclear, composta por mãe, pai e filhos; mas também a rede de parentesco, tios, primos, sobrinhos etc. Essas duas definições fazem parte de uma dinâmica, em que a família nuclear (unidade econômica) é o resultado da fragmentação da família extensa (campo das relações sociais), processo comum no campesinato brasileiro. Para Galizoni, “*É a categoria ‘parente’ que permite o acesso à terra e aos recursos naturais nas comunidades rurais desta região*”, do que podemos concluir que



são as relações sociais, o fator determinante para compreender o acesso à terra no Alto Jequitinhonha (Galizoni, 2007, p. 48). A herança é o principal fator. (Galizoni, 2002).

A vida e a ocupação do espaço, nas comunidades rurais do Alto Jequitinhonha, são dadas pelo que se denomina, comunidades de parentesco:

“um grupo familiar extenso, com várias famílias conjugais descendentes do mesmo(a) fundador(a) do grupo e ao mesmo tempo o(a) primeiro(a) possedor(a) da terra. A descendência articula-se a um território e este condensa a diversidade de ambientes. Assim, uma comunidade rural é a expressão espacial de uma rede social de parentesco. Mas não só. Comunidades rurais são, ao mesmo tempo, unidades sociais, políticas, territoriais e culturais, com forte sentimento de pertencimento e identidade: delimitam o lugar das famílias no mundo.” (Galizoni, 2007, pp. 48-49).

Considerando-se as peculiaridades do *Sistema Agrário* encontrado no Alto Jequitinhonha, somando-se a posse da terra mediada por relações de parentesco, sempre atrelada à condição de herança, não espanta que tenha se formado na região, um regime de terras típico, chamado: “*terra no bolo*”. A *terra no bolo* é a terra pertencente a uma família extensa, herdada por uma nova geração, mas que permanece indivisa, sem uma partilha formal. Essa terra é constituída pela variedade de ambientes (zonas ambientais já citadas) necessária para a produção familiar, é composta por glebas de uso privativo das famílias (terreno, lavoura), e terras de uso comunitário – as chamadas “*terras soltas*”.

As *terras soltas* são usadas para pastagem de gado e extração dos recursos naturais; são abertas, ao contrário das lavouras plantadas, cuidadosamente cercadas. Essas terras ficam nas chapadas, apresentam vegetação de pequeno porte e solo de baixa fertilidade. Apesar de serem abertas, disponíveis para além da família que as dominam, para o resto da comunidade, *terras soltas*, há áreas preferenciais para coleta de um grupo. As noções de como, e quem, pode dispor desses espaços são geridas por preceitos costumeiros que regulam as práticas de coleta dos recursos naturais. (Galizoni, 2013, pp. 32-33)

São os códigos comunitários de conduta, acordos tácitos, “*que não são escritos, mas são vividos e recriados nas práticas das famílias.*” (Galizoni, 2013, p. 33). São os *Vulgares consuetudines*, “*a percepção vulgar*”, os costumes que são desenvolvidos pelas pessoas comuns (Thompson, 1998, p. 86). Para Carter, em *Lex costumaria (1696)*:

“Pois um costume tem início e se desenvolve até atingir sua plenitude da seguinte maneira. Quando um ato razoável, uma vez praticado, é considerado bom, benéfico ao povo e agradável à natureza e à índole das pessoas, elas o usam e praticam repetidas vezes, e assim pela frequente iteração e multiplicação do ato, ele se torna costume; e se praticando sem interrupção desde tempos imemoriais, adquire força de lei.” (Thompson, 1998, p. 86)

Os costumes têm a ver com a coletividade e o bem comum, um *“ato razoável”*, *“considerado bom”*, concernente ao *“povo”* e a *“natureza”*. Eles têm a ver com o tempo, *“praticado repetidas vezes”*, até que se fixam. Para *“Sir Edward Coke (1641), os costumes repousam sobre ‘dois pilares’, - o uso em comum e o tempo imemorial”*.

São a expressão material de algo que vive no campo das ideias, uma moralidade, assim uma *práxis*. *“Na interface da lei com a prática agrária, encontramos o costume. O próprio costume é a interface, pois podemos considerá-lo como práxis e igualmente como lei. A sua fonte é práxis”* (Thompson, 1998, p. 86)

Turmalina tem a extensão de 1.153,111 km<sup>2</sup>, dos quais 207,4 km<sup>2</sup> estão ocupados por plantações de eucalipto. No final das 20h de jornada, na rota São Paulo – Turmalina, pela MG-308 (até Turmalina, antes do fim do trecho asfaltado), nos dois lados da pista, destaca-se um único *“objeto geográfico”*, definidos por Milton Santos como objetos *“cujo conjunto nos dá a configuração territorial e nos define o próprio território”*, árvores de eucalipto, ou mesmo a plantação. Como a própria palavra *“território”* denota, a ideia posse se faz presente. O território como posse de uma área delimitada consiste na forma pura desse conceito, herdada ao longo dos séculos a partir da Modernidade, a que Santos indica a necessidade de uma revisão histórica. Para ele, *“território”* não é um conceito puro, mas sim híbrido, pois nele incidem os *“objetos”* e *“ações”* humanas, ele é sinônimo de espaço humano (Santos M. , 2014, pp. 121-122;137-138).

Sendo assim, o território não é apenas um dado, ele é uma relação, e por isso precisa ser compreendido na sua dinâmica específica. O território que abriga a monocultura do eucalipto no Vale do Jequitinhonha precisa ser decomposto nas suas relações de horizontalidades, que dizem respeito aos *“domínios da contiguidade, daqueles lugares vizinhos reunidos por uma continuidade territorial”*, e de verticalidades que *“seriam formadas por pontos distantes uns dos outros, ligados por todas as formas processos sociais.”* (Santos M. , 2014, p. 139).

O caso do Vale do Jequitinhonha parece se encaixar perfeitamente na seguinte reflexão:

“Afirma-se, ainda mais, a dialética no território e, ousaria dizer, a dialética do território, já que o território usado é humano, podendo, desse modo, comportar uma dialética. Essa dialética se afirma mediante um controle "local" da parcela "técnica" da produção e um controle remoto da parcela política da produção. A parcela técnica da produção permite que as cidades locais ou regionais tenham um certo controle sobre a porção de território que as rodeia. Este comando se baseia na configuração técnica do território, em sua densidade técnica e, também, de alguma forma, na sua densidade funcional, a que podemos igualmente chamar densidade informacional. Já o controle distante, localmente realizado sobre a parcela política da produção, é feito por cidades mundiais e os seus **relais** nos territórios diversos. O resultado é a aceleração do processo de alienação dos espaços e dos homens, do qual um componente é a enorme mobilidade atual das pessoas: aquela máxima do direito romano, **ubi pedis ibi patria** (onde estão os pés aí está a pátria), hoje perde ou muda seu significado.” (Santos M. , 2014, p. 141)

Esta é exatamente a situação que encontramos nas chapadas do Alto Jequitinhonha, o controle local, o manejo do eucalipto, é feito por uma pequena quantidade de habitantes locais. Uma vez que no ciclo do eucalipto, quando as áreas reflorestadas estão de pé, a necessidade de mão de obra é muito pequena. As áreas de monocultura de eucalipto geram uma quantidade um pouco maior de empregos apenas nos seus primeiros momentos. O trabalho de derrubar a mata, preparar a terra etc., é o maior. Hoje, inclusive com altos níveis de mecanização que essa cultura alcançou, poucos trabalhadores dão conta de muitos hectares de terra. Também há a questão do preparo técnico, a mão-de-obra empregada precisa cada vez ser mais capacitada para o manejo com as novas tecnologias.

Já o controle remoto da parcela política da produção, corresponde tanto à gênese da demanda pela biomassa que representa a monocultura do eucalipto, as empresas do polo siderúrgico da região próxima à capital Belo Horizonte. Empresas que destruíram todo o estoque de biomassa que havia ao seu redor e precisavam então, buscar recursos mais além. São companhia gigantes que estenderam seus tentáculos sobre o Vale do Jequitinhonha pois, como era considerado na década de 1970, era área devoluta, de extrema miséria, terra a ser ocupada. Tratava-se de uma dominação a longas distancias, as terras do Jequitinhonha operavam mediante interesses de exportações destinadas a lugares distantes. Conforme observou José Miguel Wisnik: as “*Marcas da vida popular*

*convivem com modelos oligárquicos da formação social brasileira.*” (Wisnik J. M., 2018, p. 35)

### **2.3. A primeira viagem**

Agosto de 2019, chegamos ao Vale do Jequitinhonha para nossa primeira visita de campo. Percorremos “*Os Caminhos*”, atravessamos o “*Mar de Eucaliptos*” para, enfim, registrar as primeiras impressões do povoado onde vivem algumas das ceramistas do Vale. Visitamos uma das muitas comunidades que pontuam as grotas no município de Turmalina, Campo Buriti.

Turmalina tem a extensão de 1.153,111 km<sup>2</sup>, teve a população estimada em 2021, em 20.280 pessoas, estimativa feita a partir do último Censo do IBGE de 2010, que contou 18.055 habitantes. A densidade demográfica em 2010 era de 15,66 habitantes/km<sup>2</sup>; o salário médio mensal do trabalhador formal era de 1,8 salários-mínimos. Havia, em 2010, 3.708 pessoas empregadas (18,4% da população); 40,1% da população vivia com até meio salário-mínimo, o PIB per capita em 2019 foi de 18.682,31 R\$. 99,2% das crianças entre 6 e 14 anos frequentavam a escola, no município há 13 instituições de ensino fundamental e três de ensino médio. A taxa de esgotamento sanitário em 2010 era de 60,6%. 76,1% das receitas no município são oriundas de fontes externas. (IBGE, 2022)

O último IDHM medido em Turmalina era de 0,682, em 2010, indicador que vem aumentando desde 1991, quando foi calculado em 0,308. A critério de comparação, o IDH médio do Estado de Minas Gerais era de 0,731, em 2010. A região de influência direta no município, é o Arranjo Populacional de Belo Horizonte, na sequência, as regiões de influência intermediária e imediata são, respectivamente, Teófilo Otoni e Capelinha. (IBGE, 2022)

Esses são alguns dados e indicadores do município, contudo, eles não nos dizem muito sobre o que é particular das inúmeras comunidades que se espalham pelas grotas de Turmalina. Campo Buriti dista, aproximadamente, 20km do centro urbano do município. Apesar dos dados disponíveis no IBGE não discriminarem quantidades e indicadores específicos desse povoado e de seus vizinhos, conversando com os locais, alguns números surgiram. Alguém pertencente a uma categoria sempre bem-informada a respeito do território nos contou, conforme anotação do caderno de campo: “*tem cerca de 500 habitantes, 350 eleitores*”, cravou o motorista do taxi. Passados alguns dias da

chegada, outro morador com estatísticas atualizadas disse, são “*em torno de 1000 pessoas, no último estudo 945*”. As versões variam, mas, com base nessas informações, consideraremos que a população de Campo Buriti é algo entre 500 e 1000 pessoas.

Do ponto de vista das relações sociais, como observamos no contexto do Sistema Agrário do Alto Jequitinhonha, já explorado anteriormente, o espaço rural dessa região é composto por comunidades de parentesco, que “*são, ao mesmo tempo, unidades sociais, políticas, territoriais e culturais, com forte sentimento de pertencimento e identidade: delimitam o lugar das famílias no mundo.*” (Galizoni, 2007, p. 49). Para os moradores, a comunidade é a base territorial, a unidade fundamental de pertencimento, quando se referem ao centro urbano de Turmalina, é dito, “*Eu vou até Turmalina*” ou, a depender do problema a ser resolvido, “*Vou até Capelinha*”, mas dizem, “*Eu sou de Galego*”, “*Eu sou de Vendinha*”. Os povoados/comunidades têm nomes como: Gentil, Córrego do Tanque, José Silva, Poça D’água, Campo Alegre, e o povoado que decidimos visitar, comunidade que esta pesquisa escolheu como objeto: Campo Buriti.

Assim como Antônio Cândido relata a respeito dos “*bairros*” no ambiente caipira paulista, em “*Os parceiros do rio bonito*”, os moradores das comunidades do Alto Jequitinhonha construíram uma forte identidade ao redor do seu território e seu núcleo social. Ao perguntar a um velho caipira, “*O que é bairro?*”, Cândido recebeu a resposta, “*Bairro é uma espécie de naçãozinha*”. Poderíamos dizer também, a exemplo do velho caipira, que os povoados da região do Jequitinhonha são uma espécie de “*naçãozinha*”. Sobre isso, Cândido completou: “*Entenda-se: a porção de terra a que os moradores têm consciência de pertencer, formando uma certa unidade diferente das outras. A convivência entre eles decorre da proximidade física e da necessidade de cooperação.*” (Cândido, 2017, p. 79)

Observando-se as diferenças de organização econômica, Sistemas Agrários, tipo de povoamento, e disposição espacial, a sociabilidade das comunidades de parentesco do Alto Jequitinhonha guarda semelhanças ao que Cândido registrou nos “*bairros*” caipiras paulistas, no que diz respeito à identidade. Ainda que os “*bairros*” sejam centrados na ideia de “*autarquia*”, cuja característica principal seria uma autossuficiência interna, uma associação para o cumprimento das tarefas necessárias à sobrevivência; e não nas relações familiares num sentido estrito, como ocorre nas comunidades de parentesco, o sentimento de pertencimento é semelhante. (Cândido, 2017, p. 81)

Assim, a observação de Antônio Cândido poderia se aplicar também à realidade de Campo Buriti: além da base territorial, há um “*sentimento de localidade existente nos*

*seus moradores, e cuja formação depende não apenas da posição geográfica, mas também do intercâmbio entre as famílias e as pessoas, vestindo por assim dizer o esqueleto topográfico*". Não importa apenas o lugar, importam as relações, e o espaço aparece ali como palco e parte integrante dessas relações, no vestir "*do esqueleto topográfico*". Não à toa, quando no ônibus da linha São Paulo - Minas Novas ouvíamos a clássica pergunta do mineiro: "*Ocê é fi di quem?*", junto com a resposta viria imediatamente uma sugestão do interlocutor, "*Ah! Fulano lá de...*". (Cândido, 2017, p. 79)

É nesse cenário, em Campo Buriti, que está instalada uma associação de artesãs em cerâmica: a *Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo*.

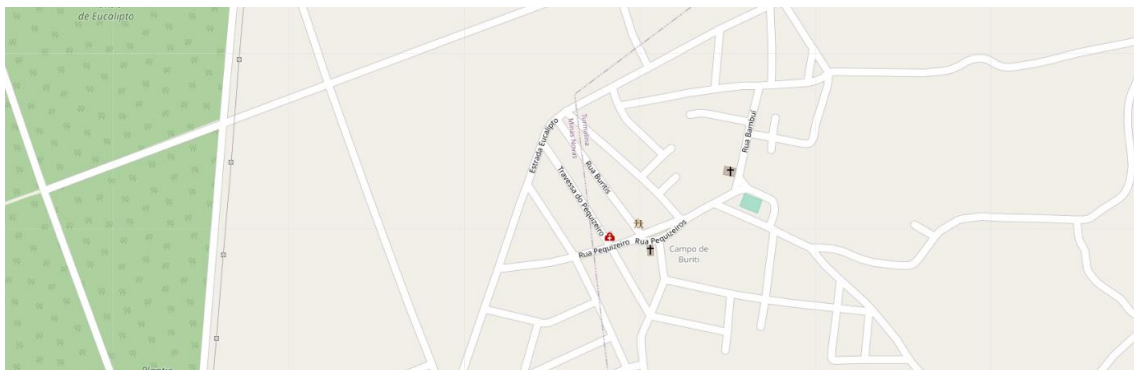
Se a frase anterior causou algum estranhamento, a leitura foi feita corretamente. De início estranhamos a associação que fica em Campo Buriti, chamar-se "*de Coqueiro Campo*", mas isso é de pouca importância, deve-se ao limite municipal, entre Turmalina e Minas Novas, que foi alterado, surgindo assim, esses dois nomes, mas, no geral, na comunidade, consideram-se Campo Buriti. Outro estranhamento possível se deve ao gênero. Na associação só há mulheres, porém o gênero masculino, como costuma acontecer na sociedade e na norma culta do português, impôs-se ao nome da Associação. Os homens não são proibidos no grupo, até mesmo já houve membros do sexo masculino, contudo nos primórdios do trabalho associativo eles não tinham interesse no ofício. A produção de cerâmica apenas recebeu interesse dos homens das comunidades, quando o artesanato se tornou uma fonte alternativa de renda consistente (Matos, 2001). Os homens das comunidades do Alto Jequitinhonha estiveram, preferencialmente, associados ao trabalho na lavoura, ou às migrações sazonais, na versão contemporânea dos nossos *chapadeiros* e *cacaieiros*. Eles partiam para trabalhar em culturas comercialmente dinâmicas, como o corte de cana-de-açúcar em Ribeirão Preto (como vimos anteriormente), para trabalhar na construção civil, ou no setor de serviços em grandes capitais, São Paulo preferencialmente.

Em conversa com as artesãs, soubemos, que as experiências de convívio com homens no grupo da Associação, não foram positivas. A cultura patriarcal da região fazia com que os homens, uma vez membros da associação, espontaneamente, considerassem-se "chefes", ou "líderes presumidos", afetando de forma considerável a harmonia dos processos decisórios dentro do grupo. Falaremos mais detidamente sobre a Associação no item a seguir.

Num universo da ordem de grandeza de menos de um milhar de pessoas, numa comunidade com forte sentido de identidade, vínculos sociais e familiares bastante estreitos (são comuns entre os moradores os laços de parentesco, ainda que distantes, os sobrenomes se repetem). O número de artesãs associadas varia, por enquanto, em torno de 40. São 40 mulheres, num universo de até mil pessoas da comunidade, o que parece pouco, no entanto não é, a associação está no centro geográfico do povoado, também é o maior fator de dinamismo econômico naquele território.



*Figura 9 Rua da Associação das Artesãos de Coqueiro Campo  
À direita, sede da Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo, centro do povoado de Campo Buriti.  
Fonte: imagem captada durante trabalho de campo.*



*Figura 10 Mapa Campo Buriti – ruas  
Estas poucas ruas que formam quadras são todo o espaço do pequeno núcleo urbano de Campo Buriti. Ele se localiza na beira das grotas. Por essa visualização, temos à esquerda, em verde, um trecho da massa de eucaliptos que está na área de chapada.*

*Fonte: Painel Dados Abertos da Matriz de Informações Sociais  
(Ministério do Desenvolvimento Social, 2022)*

Ao longo da viagem, foram coletados apontamentos num caderno de campo. A proposta a partir desse ponto do texto será refletir sobre a realidade observada, as primeiras impressões anotadas, e as ideias que se consolidaram sobre Campo Buriti, nosso

encontro com as artesãs, e sobre as peças que lá são produzidas, depois de um período de reflexão. Reproduziremos vários fragmentos do caderno de campo, para evitar a repetição constante, colocaremos a indicação de referência ao manuscrito, apenas na primeira utilização. Em alguns momentos do texto utilizaremos falas reproduzidas de memória, elas estarão assinaladas em itálico e colocadas entre aspas. Não mencionaremos os nomes das pessoas com quem conversamos, assinalaremos com o seguinte sinal o nome omitido: \*\*\*. Também não nomearemos as empresas particulares envolvidas no contexto em reflexão.

“Estava pensando num primeiro momento, em visitar a região por meio de um pacote de agências de viagens, ditas de “aventura”, devido a uma dificuldade de acesso à região, que se mostrou, na maior parte, imaginária.

Percebendo que a produção das peças se organiza, contemporaneamente, por meio de cooperativas e associações, e sabendo que apenas isso já sugere um bom nível de organização da comunidade, procurei identificar as cooperativas de ceramistas na região. Encontrei duas, creio que as mais representativas, por meio da organização “Artesol”. Liguei para a associação de Coqueiro Campo.” (Sasse, 2019)

A grande questão a respeito da primeira viagem, do primeiro contato com as pessoas reais que produzem as peças de cerâmica icônicas do Vale Jequitinhonha, peças que tanto chamaram nossa atenção nos livros e nas vitrines das lojas especializadas em São Paulo, era: como chegar lá. Como ter acesso, conversar com as pessoas, como saber aonde ir. Nunca tínhamos visitado a região, o interesse de pesquisa surgiu todo, a partir do contato com as peças, e de pesquisas a distância sobre as produtoras da cerâmica, sobre o lugar. Começamos pelo apreço estético e pelo conhecimento teórico. Com relação à produção artesanal de cerâmica do Vale do Jequitinhonha, para efeito de pesquisa, ou para a fruição completa, é preciso entender que: *“Os bens culturais são bens de experiência. Isto é, são bens cuja qualidade se ignora enquanto não forem consumidos - mesmo que as informações disponíveis na rede possam favorecer melhor discernimento.”* (Benhamou, 2016, p. 43)

À necessidade de ir até o Vale do Jequitinhonha, interpôs-se o receio. A fama do Vale o precede. O vale da miséria, o vale da pobreza, o vale estéril, os adjetivos apontam todos, numa única direção.



# *No Vale, muita miséria*

No Vale do Jequitinhonha, uma região de 85.027 quilômetros quadrados, a falta de recursos, o abandono e a pobreza não dão margem a nenhuma manifestação otimista. De

tro Regional de Saúde do Jequitinhonha. Para sede do Centro, o secretário da Saúde, Fernando Veloso, escolheu Diamantina, que fica no extremo sudoeste do Vale. Os prefeitos de-

riqueza do Vale — a pecuária — está ameaçada, pois a campanha de vacinação contra a aftosa, marcada para junho, foi adiada por falta de vacinas e os pecuaristas não podem co-

Figura 11 Manchete sobre o Vale do Jequitinhonha

Fonte: *O Estado de São Paulo*, anos 70. (*O Estado de São Paulo*, 1973)

Uma solução para tornar mais fácil essa primeira aproximação seria ir até o Vale com o suporte de uma agência de viagens que oferecia roteiros “alternativos”, para pessoas que desejavam um turismo cultural e social, “autêntico”. “*Do barro à arte*”, assim se chamava o itinerário que encontramos disponível para venda nas agências desse nicho turístico em São Paulo. Do ponto de vista comercial, era um pacote realizado por uma operadora de turismo, oferecido por diversas agências.

O turismo de base social no Vale do Jequitinhonha começou a tomar forma no âmbito de programas públicos de iniciativa estadual, com apoio do Ministério do Turismo. O objetivo era incentivar o desenvolvimento econômico e social em municípios de baixo IDH, com a promoção de oportunidades de trabalho e renda para as comunidades.

Em 2003, o Programa Turismo Solidário surgiu da iniciativa do governo do Estado de Minas Gerais por meio da Secretaria Extraordinária para o Desenvolvimento dos Vales do Jequitinhonha, Mucuri e Norte de Minas Gerais (SEDVAN), órgão vinculado ao Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas Gerais (IDENE). O Programa Turismo Solidário obteve apoio técnico do SEBRAE/MG, Ministério do Turismo e Fundação Banco do Brasil apoiaram financeiramente o projeto. O SEBRAE/MG foi o responsável pelo levantamento técnico dos locais com potencial turístico no Vale, o Ministério do Turismo e a Fundação Banco do Brasil investiram recursos em ações de sensibilização e de capacitação da população local, e dos agentes operadores de viagem. (Barbosa M. P., 2018, pp. 63-64)

Turmalina foi um dos municípios incluídos no programa, em 2005, teve início a capacitação dos receptivos familiares. No caso de Campo Buriti, o potencial turístico identificado partia da produção artesanal de cerâmica, do interesse de um público que buscasse “conhecer outra realidade”, e se interessasse por técnicas tradicionais e

artesanato popular. Os turistas ficariam hospedados nas casas das artesãs para realizarem uma vivência “completa”. As artesãs participantes, dentro das oportunidades oferecidas pelo programa, puderam realizar cursos como, estruturação de receptivos familiares, hospitalidade, atendimento ao cliente, entre outros.

Em 2007, foi criado o “*Portal do Turismo Solidário*”, o site tinha o objetivo de facilitar a ligação entre o público interessado, “*turistas solidários*” e as comunidades. O portal deveria oferecer informações práticas, mostrar imagens dos locais e acomodações disponíveis para visita e, até mesmo, operacionalizar reservas. Nesse mesmo período, houve iniciativas de elaboração de materiais gráficos de divulgação, e a promoção de viagens de familiarização oferecidas pelo programa a operadoras e agências de turismo, também para a imprensa. (Barbosa M. P., 2018, pp. 66-68)

Essa foi a gênese dos receptivos familiares que encontramos hoje na comunidade de Campo Buriti. O Programa Turismo Solidário existiu formalmente até o ano de 2013, o portal criado em 2007, ainda está no ar, porém nitidamente sem manutenção há muitos anos. Consultando o sítio eletrônico, como um vestígio arqueológico do programa, pudemos perceber que muitas das intenções projetadas não se concretizaram.

Os órgãos públicos e instituições parceiras que geriram essa política, tiveram dificuldades em operacionalizar a parte de comercialização do turismo solidário. Alguns esforços foram feitos, como o portal, que acabou por não cumprir o papel de informar e gerir vendas e reservas. Também foi criado um “*catálogo de produtos*”, a fim de compilar roteiros de interesse e fechá-los em um pacote vendável. Do ponto de vista formal, esses órgãos, como o Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas Gerais, (IDENE)<sup>38</sup>, não dispunham de dispositivos legais que permitissem que a venda desses roteiros, considerando que toda a estrutura foi construída a partir de recursos públicos, fosse cedida para comercialização por operadores de turismo privados. Dessa forma, em 2013, o programa encerrou-se, por fim.

Contudo, a tecnologia social envolvida, as capacitações, e o *know how* de como receber já tinham começado a ser implantados no grupo de artesãs da comunidade de Campo Buriti. O roteiro de viagem com o título, “*Do Barro à Arte*”, já aparecia na lista do catálogo de “*produtos de turismo*”, no portal do *Turismo Solidário*. No entanto,

---

<sup>38</sup> Em Minas Gerais existe o Sistema SEDVAN/IDENE que “*atende a 188 municípios do Grande Norte, tendo como missão ‘promover e coordenar programas e projetos que visem o desenvolvimento sustentável e a redução das desigualdades dos vales do Jequitinhonha e Mucuri e do Norte de Minas em relação ao restante do Estado’.*” A maioria dos municípios sob sua abrangência está em áreas semiáridas, subúmidas secas da região. (IDENE, 2022)

tratava-se de uma atividade de algumas horas, apenas. O produto que encontrávamos à venda nas agências de turismo especializado em 2019, era um roteiro de seis dias, que incluía um dia em Diamantina, e quatro dias em Campo Buriti, com hospedagem em um receptivo familiar e oficinas de produção de cerâmica. Em 2012, uma empresa de “*desenvolvimento sustentável*” que se denomina um “*negócio social*”, passou a atuar como operadora desse roteiro de turismo. Foi essa a viagem que encontramos à venda, em 2019, nas agências especializadas.

Em conversa com as artesãs, ouvimos depoimentos de que o IDENE “*pouco ajudou na estrutura*” do turismo solidário na comunidade. Segundo elas, “*prometeram um site para os receptivos, mandaram vários fotografos, mas no final a foto que quiseram colocar era muito ruim*”, referiam-se ao portal. Pelo que as artesãs contam, foi a empresa de desenvolvimento sustentável, operadora do pacote “*Do Barro à Arte*” que mais apoiou os receptivos.

Um dos motivos que nos fizeram procurar uma alternativa para “chegar” até uma das comunidades de ceramistas, para fazer um primeiro reconhecimento do espaço a ser estudado no trabalho de campo, uma outra opção, que não as agências de turismo, foi o valor cobrado pelo pacote de viagem. Na época (2019), o custo era de 5170 reais, apenas pela parte terrestre, saindo de Belo Horizonte. Segue caderno de campo:

“Ao telefone percebi um bom nível de profissionalismo ao conversar com \*\*\*<sup>39</sup> na loja de Associação. Profissionalismo que se estendia não só à comercialização das peças, mas também, percebi, à familiaridade em receber visitantes.

Ao telefone ela respondeu prontamente a respeito de valores e disponibilidade dos receptivos (denotando uma atividade já consolidada). Ela foi bastante eficiente também, em aconselhar sobre formas de transporte e serviços, como taxi.”

Quando ligamos para Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo, foi o momento em que realmente ficamos cientes da existência independente dos receptivos familiares. Já sabíamos que a acomodação do pacote turístico comercializado era em receptivo familiar, mas não imaginávamos que a própria Associação poderia oferecer, e intermediar uma acomodação na casa de uma das ceramistas.

---

<sup>39</sup> Não mencionaremos o nome das pessoas com quem conversamos.

Os receptivos familiares são parte dos negócios das artesãs da Associação. Em alguns casos, são até mesmo mais lucrativos do que a venda das peças. Contudo, essa atividade exige uma maior disposição para a especialização. Apenas algumas artesãs se dispuseram a fazer a qualificação para tornarem-se receptivos familiares na época do Programa Turismo Solidário. E apenas algumas trabalham com a operadora do pacote de turismo (o site da empresa menciona 9 famílias). No relato de uma delas, *“No início ninguém acreditava que ia dar certo, poucas pessoas queriam participar. Daí aos pouquinhos, elas foram vendo”*. Algumas também, começaram a receber turistas, mas acharam muito complicado, e desistiram. *“Não é todo mundo que gosta de receber em casa”*. Seguimos com o caderno de campo:

“O receptivo trabalha com o sistema de pensão completa no valor de 140 reais a diária. Os receptivos também têm preocupação com o entretenimento do viajante durante a estadia, ofereceram oficina de modelagem (40 reais), pintura (40 reais) e de queima (100 reais) das peças.”

(...)

Voltando um pouco. O contato direto com a associação mostrou que o valor cobrado pelo pacote das agências, do operador, no custo de 5170 reais por pessoa (apenas terrestre), é bastante elevado. No pacote são oferecidos, se não me engano, 3 diárias + oficinas, que ficariam: 420 reais + 180 = 600 reais no total, sendo o custo, o valor deixado com a comunidade muito baixo. A maior fatia do lucro, por certo, fica dividida entre operador e agência. Seria preciso avaliar como se dá esse processo com as peças.”

Em conversa informal com uma das artesãs que recebiam turistas, tentamos descobrir qual valor era repassado para os receptivos pelo operador do pacote turístico. A resposta que recebemos foi, de que o valor era único, a diária com pensão completa que naquele momento era de 140 reais, o mesmo que estávamos pagando. Conforme já tínhamos calculado no caderno de campo, os três dias em que o grupo turístico permanece no receptivo rendem para família 420 reais com a estadia, mais 180 reais referentes às oficinas que são oferecidas dentro do pacote para os turistas. Ao todo são 600 reais por turista recebido.

Fazendo uma conta simples  $5170 - 600 = 4570$  reais, temos o restante do valor cobrado do turista, aquele que fica com a agência, e na sequência com o operador. Se pensarmos nos custos totais da viagem, além do pagamento feito ao receptivo familiar,

temos o transporte rodoviário Belo Horizonte – Diamantina (300km), uma diária em hotel em Diamantina, transporte Diamantina – Campo Buriti (200Km), e transporte de volta a Belo Horizonte, o pagamento e os custos, do guia e do motorista que acompanham o grupo. E, naturalmente, os custos operacionais das empresas envolvidas.

Mas antes de tentarmos investigar quais custos levariam a um valor final elevado uma viagem turística que parte geralmente de São Paulo, e vai até Minas Gerais, precisamos compreender como pode ser estabelecido o valor de um bem cultural. O produto que é vendido, em “*Do Barro à Arte*”, não é uma mera prestação de serviço. Vende-se uma experiência: a oportunidade de conhecer as mulheres fortes do Vale do Jequitinhonha, aquelas que ficam sós quando os homens migram, que sofrem privações. As noivas da seca em carne e osso e seus retratos em barro.

Françoise Benhamou, discorre sobre “*A estimativa do valor e do consentimento em pagar*”. A autora fala em bens patrimoniais, numa perspectiva de bens culturais palpáveis, no caso que estamos lidando aqui, poderíamos substituir o termo por *bens culturais* apenas, em se tratando, como estamos, de saberes e modos de viver, de uma cultura imaterial: “*Os bens patrimoniais não possuem necessariamente um preço, mas possuem valor... Chega-se ao valor de uso por meio do consentimento em pagar*” (Benhamou, 2016, p. 44).

Com isso, para avaliarmos o critério de razoabilidade do valor de um pacote de “turismo solidário”, muito embora o termo “solidário” sugira que a comunidade anfitriã seja central no que diz respeito aos benefícios auferidos por essa atividade, é necessário destacar que o valor cobrado, diz mais respeito a quem compra do que a quem recebe o valor.

Benhamou lista algumas técnicas microeconômicas que têm como finalidade a determinação das preferências, do valor. Ela cita, “*O método dos valores contingentes*”, que consiste em interrogar diretamente os consumidores a respeito de seu consentimento em pagar, “*indaga-se o quanto estão prontos a pagar a fim de se beneficiar do bem ou do serviço que desejam consumir. Esse método considera o conjunto de determinações que influenciam o consentimento e... os valores de legado, de opção e de existência.*”. A autora alerta, no entanto, que o método tem limitações, por exemplo, pode haver discrepância entre o valor declarado e o consentimento efetivo. A qualidade das respostas obtidas depende de que os consumidores tenham algum conhecimento sobre o objeto em questão, além critérios de comparação.

O segundo método citado é: “*O método pelos custos de deslocamento*”. Este utiliza a relação entre “*o custo da viagem e a utilidade experimentada no consumo do patrimônio*”, nesse método, matematicamente, são avaliados os números das visitas em função da distância, “*permite relacionar facilmente o custo da viagem às vantagens alimentadas pela expectativa da visita*”. Já no terceiro método, “*o método dos preços hedônicos*”, o indivíduo expressa seu consentimento em pagar um pouco a mais por determinada característica do bem, como o valor cultural. (Benhamou, 2016, pp. 44-46)

No caso do Vale, o preço elevado da visita turística, poderia ser explicado, de uma maneira inversa, por esses três métodos. A disposição de pagar 5170 reais por uma viagem de menos de 5 dias, passa pela identificação das “*determinações que influenciam o consentimento*”, a começar com categorias como o legado da experiência, valor de opção (poder escolher algo fora do convencional), ou valores de existência (filosofias de vida, valores morais). Os custos e dificuldades da viagem, justificam-se pela expectativa da visita, cria-se uma aura, uma espécie de mito ao redor do lugar e das pessoas, é isso que os turistas vão procurar. Os preços hedônicos consideram a disposição em pagar por um diferencial, no caso do Vale, a histórias de vida, os mitos, a cultura imaterial.

Em 2015, no programa “*Esquenta*”, da comunicadora Regina Casé, foi apresentado o “*projeto de turismo solidário*” promovido pela empresa de desenvolvimento sustentável a que nos referimos anteriormente. Num quadro intitulado: “*Conheça o projeto do Vale do Jequitinhonha que valoriza as artesãs da região*”, Regina Casé apresenta o Vale, as mulheres e a cerâmica. Na cena temos, apresentadora em primeiro plano, fundo sem foco, Regina fala com a câmera, com telespectador:

“Você já imaginou uma cidade, sem homens? Uma cidade só de mulheres? Num pedaço do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, era comum ver só mulheres e crianças. Aí de repente um projeto de turismo solidário, mudou a vida de várias dessas mulheres e vêm trazendo, não só os homens de volta, mas muitos turistas. Vou apresentar pra vocês a \*\*\*, a \*\*\*, e a Deuzani<sup>40</sup> que estão aqui hoje pra contar essa história pra gente.” (Casé, 2015)

Corte para plano geral, apresentadora se movimenta para a lateral direita do quadro. No canto direito do palco (do ponto de vista de quem vê) temos outro cenário,

---

<sup>40</sup> Deuzani é a poeta do Vale, de quem viemos apresentando alguns poemas ao longo deste trabalho.

uma espécie de meia cúpula geodésica, confeccionada com tábuas, dentro dela, temos fragmentos de madeira flutuantes. Há a sugestão de uma construção rural, mas o elemento da meia cúpula traz um subtexto de modernidade, uma vez que a forma é baseada no projeto do arquiteto e futurista Buckminster Fuller. O projeto da cúpula geodésica consistiu *“the only kind of building that can be set on the ground as a complete structure – and with no limiting dimension. The strength of the frame actually increases in ratio to its size, enclosing the largest volume of space with the least area of surface”*. Uma estrutura como a Biosfera de Montreal, pavilhão dos Estados Unidos na Exposição Mundial de 1967, assinada por Fuller, cuja forma geométrica/arquitetônica expressa os sentidos de eficiência e simplicidade. Sentidos que comungam com um ideário ligado aos princípios da sustentabilidade, dos quais o arquiteto foi um dos pioneiros. (Buckminster Fuller Institute, 2022)

O restante do cenário é composto por projeções digitais sobre o fundo, alteradas conforme o tema abordado, no momento do quadro sobre o Vale do Jequitinhonha, mostravam texturas em palha. A direção de arte é assinada pelo renomado cenógrafo, arquiteto e design, Gringo Cardia, escolha que demonstra uma especial preocupação da emissora com a concepção estética do programa. (Memória Globo, 2022)



Figura 12 Print de frame do quadro no programa "Esquenta", Regina Casé  
Fonte: Site do Globoplay (Rede Globo, 2015)



Figura 13 Print de frame do quadro no programa "Esquenta", Regina Casé

Fonte: Site do Globoplay (Rede Globo, 2015)

Continuamos com um corte para plano detalhe, mesa com bonecas de cerâmica do Vale. Segue o texto:

“Primeiro eu tô encantada, olha só o tecido gente, aqui com uma estampa, olha isso aqui, a coisa mais linda do mundo, olha a rendinha aqui. E o brinquinho ó. Coisa mais linda. Muita gente talvez não saiba onde fica o Vale do Jequitinhonha, mas é uma região que durante muitos anos foi considerada a região mais pobre do Brasil. Fica ali, pega um pedaço de Minas, da Bahia. Eu acho que tirar esse estigma também, deve ter sido muito importante.” (Casé, 2015)

Em poucas palavras, Regina Casé apresentou o *mito* das mulheres do Vale do Jequitinhonha. Mulheres fortes que, com coragem, vivem e desafiam a pobreza sem a “ajuda” de homens (amazonas?), elas produzem bonecas de barro (criação divina?), um ideal, ou imagem e semelhança. É a história do Vale, as histórias de vida repetidas pelo imperativo socioeconômico, transformadas em mito, em narrativa imagético-simbólica. A forma clássica da cerâmica do Jequitinhonha, as bonecas esculpidas, condensam todo um sistema simbólico que legitima, dá sentido e valoriza as trajetórias de vida. Ainda que o cotidiano das artesãs expresse bem mais complexidade e traga em si, também, todas as mudanças sociais e econômicas compartilhadas pelo Vale com o restante do país, a



própria história. O mito das Mulheres do Vale, das Bonecas do Jequitinhonha, das Noivas da Seca, compõe uma “*célula explicativa*”, um repertório herdado que, ainda que tudo mude, continuará a pertencer às artesãs e ser forma de mediação com o mundo lá fora. Sobre a diferença entre o mito e a História, Lévi-Strauss nos diz: “*A Mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto.*”. (Lévi-Strauss, 1987, p. 49)

Dessa forma, além do sistema aberto da ciência histórica, que aplica seus métodos na construção do conhecimento de um passado que não cessa de mudar, no campo da “*estória*”, do mito, da literatura, da contação, algumas alegorias se mantêm, para o bem dos reconhecimentos e das identidades. Como no *western* de John Ford, quando se decidiu, ao fim, quem matou o facínora, “*Quando a lenda se torna um fato, imprima-se a lenda*” (Ford, 1962). Nas comunidades do Vale, por certo em Campo Buriti, já não se passa mais fome. Os homens ficam, quando vão, trabalham em serviços “melhores”, voltam mais regularmente, a paisagem se altera. As casas não são mais de adobe (até porque, não há água, os eucaliptos!). Elas são de uma alvenaria feita com esmero, por pedreiros que não vão mais para a construção civil da capital paulista, não dão conta do serviço oferecido por seus próprios vizinhos. Do caderno de campo: “*entrando na comunidade, a pequena vila tem casas bem-acabadas*”.



Figura 14 Algumas bonecas disponíveis na AACCC em uma das visitas  
Fonte: imagem captada durante trabalho de campo



*Figura 15 Algumas bonecas disponíveis na AACCC em uma das visitas  
Fonte: imagem captada durante trabalho de campo*



Figura 16 Algumas bonecas disponíveis na AACCC em uma das visitas  
Fonte: imagem captada durante trabalho de campo

No episódio do programa, após Regina Casé dar essa breve “apresentação” do Vale e das ceramistas, começa a entrevista. No plano geral vemos a mesa com bonecas de cerâmica, outros tipos de peças, e materiais de pintura, os oleios. Sentada à mesa está Deuzani, com a cabeça abaixada, em concentração, pintando uma peça. Atrás de Deuzani, em pé, há duas moças, brancas, de aparência típica da classe média. Regina Casé vai até o lado delas e começa as perguntas. As moças e Regina Casé têm microfones nas mãos, Deuzani não.

O programa “*Esquenta*” foi criado por Regina Casé e pelo antropólogo, pesquisador musical e roteirista de TV, Hermano Vianna (parceiro de Regina Casé de longa data, em vários programas) no núcleo de direção de Guel Arraes. O programa de auditório é descrito, sucintamente, no site da Rede Globo de televisão como, “*uma miscelânea de assuntos com entrevistas, rodas de samba, culinária e personagens populares.*”. Sobre o ambiente do programa, Regina Casé dizia se sentir “*recebendo amigos em sua sala de estar*”. (Memória Globo, 2022)

A letra da música de abertura da atração diz muito sobre isso:

“Alô, Regina | É tão gente fina que sabe chegar | Em qualquer esquina  
| Lá na cobertura, na laje ela está | É quem domina | Porque tem a sina de ser  
popular (alô) | Alô, rainha | Se vai ter churrasco, feijão, vatápá | Vai pra cozinha  
| Tem coisa gostosa de todo lugar | Traz a farinha... | O camarão seco, o jambu  
e o fubá... | E faz verão | E hoje é domingo, dia que o povão... | Agita | Se liga,  
se encontra, faz conexão | Twita | Ou pra se dar bem ou pra botar alguém | Na  
Fita | Bateria arrebenta | Todo mundo comenta, | Com a Beth Carvalho o  
programa domingo | Esquenta! | Bateria arrebenta | Todo mundo comenta, |  
Com a Glória Maria o programa domingo | Esquenta!” (Cruz & Gil, 2011)

Seguindo a decupagem da cena, temos uma sequência de perguntas e respostas (planos fechados Casé e as moças), fala-se de “empoderamento” e “crenças limitadoras”. As moças explicam o contexto, a vida “do outro”, “da outra”, das artesãs, é “a voz do especialista”, que olha de fora (ou de cima?). Passado um tempinho de conversa, poderíamos dizer que é possível sentir na ambiência, um fundo de constrangimento. As moças e Regina Casé continuam de pé, Deuzani sentada, pintando, por enquanto não fala. Providencialmente, Regina Casé, em um gesto de sensibilidade, toca o ombro de Deuzani e a abraça, dirige-se a ela. Regina Casé quer dizer: “eu estou te vendo”, “eu estou vendo você aí”, “você não é invisível!”. A direção do programa, quem organizou o desenvolvimento da *mise-en-scène*, por certo, não a viu.

Esse padrão é recorrente no “*Esquenta*”, o tema debatido, a pauta, é retirada do universo do “*popular*” ou, fazendo uso do mesmo conceito que o programa parece adotar, os temas são relacionados ao universo das pessoas pobres. Para o “*Esquenta*”, “*popular*” equivale à “*pobre*”, economicamente pobre, e somente algumas classes sociais compõe o povo. Aqui percebemos a adoção da forma mais difundida do conceito de cultura popular, aquela que mais agrada às classes detentoras da hegemonia no sentido gramsciano, em um exercício que “*combina coerção e consentimento*”, em que “*a força é objeto do consentimento, de concordância.*”, sendo que “*A hegemonia é o consentimento protegido pela armadura da coerção, da força.*”. A adesão e participação espontânea das classes populares (“*classes subalternas*”) nos “*cânones*” da hegemonia em vigor, passa pela inserção dos indivíduos nos dispositivos da sociedade civil, numa associação entre Estado e mercado, que inclui, igrejas, partidos políticos, sistemas educacionais, mídia de massa, entre outros. Dessa forma, a existência de um programa de

TV dedicado aos temas culturais próprios das “*classes subalternas*”, não significa, necessariamente, uma brecha de emancipação. (Burawoy, 2010, p. 66)

O padrão de abordagem dos temas do “*popular*” se repete. Em outro episódio do programa, em um quadro/debate a respeito dos “*Fluxos*” ou “*Pancadões*”, os bailes funk de rua de São Paulo, a conversa começa com Regina Casé dizendo: “*Eu queria conversar com o Renato que é pesquisador aqui do Esquentá...*”. Antes de qualquer conversa, Renato, o pesquisador, vai explicar a todos os envolvidos, inclusive aos próprios organizadores dos pancadões e o vizinhos da periferia incomodados pelo barulho, presentes no palco para o debate, além da audiência, o que são esses “*pancadões*”. Nesse mesmo episódio do “*Esquentá*”, também faz parte da conversa o produtor cultural e gestor público de cultura, Alê Youssef, comentando e oferecendo possíveis soluções. Ele “*lembra*”<sup>41</sup> do exemplo americano da década de 70, das “*Block Parties*”, do movimento Hip Hop, que ocupava as ruas na luta por espaços e contra a marginalização dessa cultura. Regina acrescenta que, no mesmo período, existiam as festas na Estação São Bento, como expressão brasileira desse fenômeno. Casé e Youssef, como mediadores da questão, como a voz dos extratos sociais hegemônicos culturalmente, oferecem um caminho, e um modelo comparativo para a legitimação. (Rede Globo, 2014)

A abordagem do “*popular*” no programa “*Esquentá*”, não está livre de uma visão sistematizada, dada pelas das classes dominantes. O programa não assume uma forma disruptiva, como uma ferramenta de emancipação para as classes populares, ele retrata, tematiza, essas classes, mas nem sempre dá voz a elas.

Toda essa estrutura de pensamento que observamos no programa da Globo, corrobora o que delimitamos no capítulo anterior com relação ao termo/conceito cultura popular, como uma categoria intrinsecamente ligada à questão de classe. Trata-se de um conceito presumido, mas que é apenas mais uma das acepções possíveis do “*popular*”. A propósito disso, no artigo chamado “*Vous avez dit ‘populaire?’*”, “*Você disse popular?*” de 1983, Pierre Bourdieu, começa por transcrever um longo verbete que tenta esgotar as definições do termo. Entre as ideias possíveis do “*popular*”, lá enumeradas, temos expressões do campo político, ligadas ao processo democrático, como “*Gouvernement populaires*”, “*Qui appartient au peuple, émane du peuple*”, “*Démocraties populaires*”, ou aos usos e costumes cotidianos, como “*À l’usage du peuple*”, “*Chansons populaires. Art populaire*”. Mas uma dessas muitas definições

---

<sup>41</sup> As aspas se devem ao sentido conotativo do verbo lembrar nessa situação, uma vez que as falas de Regina Casé e dos convidados não populares soam como se escritas previamente.

concorda com a tendência geral: “*Qui est crée, employe par le peuple et n’est guère en usage dans la bourgeoisie et parmi les gens cultivés.*”, separando, nitidamente, quem é povo pela classe social, excluindo a burguesia e as pessoas “cultivadas”, restando no povo, apenas a classe trabalhadora. É popular aquilo que a burguesia e as pessoas cultas, *n’est guère en usage*, dificilmente usam, aquilo que a burguesia renega. (Bourdieu, 1983, p. 16)

Como já destacamos anteriormente, nas palavras de Roger Chartier: “*A cultura popular é uma categoria erudita.*”. Uma categoria definida externamente, de forma vertical.

Voltamos à descrição do quadro sobre as artesãs do Vale, passada essa primeira parte, no meio do quadro, Regina Casé convida Deuzani a se levantar, ela ganha um microfone. Conversam sobre as peças e Deuzani conta, agora sim, sua trajetória de vida, marcada por dificuldades. Ela tem uma existência típica do “mito” subentendido nas bonecas, mas Deuzani foi a última geração que passou por essas privações, seus filhos têm uma vida diferente. Por fim, Regina Casé abre espaço para que a “poeta do Vale” leia um dos seus textos, o título: “*A Mulher*”.

Deuzani é a artesã com quem nos hospedamos na primeira e na segunda viagem à Campo Buriti. Ela é uma mulher forte, trabalhadora, independente. Viúva, vive sozinha em seu sítio. Trabalha com a produção de cerâmica, recebe turistas, planta, escreve. Ela tem uma casa bem estabelecida, carro, wiffi para os clientes, suas filhas, que também vivem em Buriti, vivem do mesmo modo. Ela tem perfil de liderança na comunidade. Daí o incômodo ao vê-la sentada enquanto outros discorrem sobre a sua realidade. Deem a ela um microfone, ela tem voz! Ela pode contar a sua vida, mas também sabe refletir a respeito dela. Pierre Bourdieu ao discorrer sobre “*Condição de classe e posição de classe*”, comenta a distinção feita por *Wertheimer*:

“...a classe social não é apenas um ‘elemento’ que existiria em si mesmo, sem ser em nada afetado ou qualificado pelos elementos com os quais coexiste, mas é também uma ‘parte’, ou seja, um elemento constituinte determinado por sua integração numa estrutura, vemos que a ignorância das determinações específicas que uma classe social recebe do sistema de suas relações com as outras classes pode levar-nos a estabelecer identificações falsas e a omitir analogias reais. (Bourdieu, 2015, pp. 04-05)

E com isso conclui: “Neste sentido, o sistema de critérios utilizado para definirmos esta ou aquela classe social numa pequena comunidade, uma vez aplicado a uma cidade grande ou a sociedade global, determinará uma categoria estrutural bem diferente.”. Quem a conhece no seu contexto, no seu lugar, sabe que Deuzani tem voz, tem crítica. Ela possui todos os itens de conforto próprios de uma pequena burguesia urbana, das grandes cidades. Contudo, fora do seu ambiente, convidada a ir ao Rio de Janeiro, embora “homenageada”, não é apresentada como igual (moças em pé, artesanã sentada, nada de microfone). Para Bourdieu: “colocados em posições sociais estruturalmente diferentes,”, aqui o autor se refere a membros de uma sociedade de província com relação a círculos equivalentes na cidade grande, “eles se distinguem por inúmeras condutas e atitudes dos indivíduos com os quais podem partilhar certas características econômicas, sociais e culturais”. (Bourdieu, 2015, p. 05)

Vemos aqui uma dinâmica de “distinção” bem mais sutil do que a observada no texto, “Ultimamente tem um monte de pobre no avião, sinto o cheiro de longe”, de Ester Solano, comentado anteriormente. No entanto, ainda assim, podemos perceber certo grau de condescendência. Mesmo que modalidades como o “turismo solidário” (que em si já supõe uma relação hierárquica), tragam opções de renda, os conflitos entre uma cultura popular e classes hegemônicas permanece presente.

Na economia interna do tempo no quadro televisivo, Deuzani é chamada a falar, dos 10’00” dedicados, na altura dos 04’33”. Quando ela, enfim, é convidada a se levantar e responder às perguntas, os questionamentos a respeito da sua trajetória de vida encaminham a conversa para uma história de privações e sofrimento. Da carência material, passando pela violência contra a mulher, até a capacidade de reação. Em meio a um breve relato de como começou a produzir artesanato, Deuzani conta a história de sua mãe que sofreu violência doméstica e teve a coragem de deixar o casamento, numa época passada, em um local de mentalidade atrasada. Em seguida, Casé pergunta; “Você chegou a passar fome?”, “Você estudou, chegou a estudar alguma coisa?”. As respostas foram, sim e um pouco.

Bourdieu discorrendo a respeito da “linguagem ‘vulgar’”, que aqui vamos compreender em analogia a qualquer costume ou forma de vida do campo dito “popular” (na compreensão predominante até aqui, *dos pobres*), destaca que:

“da linguagem “vulgar”, a gíria é o produto de uma busca de distinção, mas dominada e condenada; daí produzir efeitos paradoxais, que

não podem ser compreendidos, encerrando-os na alternativa da resistência ou da submissão, que comanda a reflexão comum sobre a “linguagem (ou a cultura) popular. Basta, com efeito, sair da lógica da visão mítica para perceber os efeitos de contrafinalidade que são inerentes a toda posição dominada; uma vez que a busca de distinção leva os dominados a afirmarem o que os distingue, isto é, aquilo mesmo em nome do que são dominados e constituídos como vulgares, segundo uma lógica análoga à que leva os grupos estigmatizados a reivindicarem o estigma como princípio de sua identidade, é necessário falar de resistência?” (Bourdieu, 1983, p. 20)

Dominando, consciente ou inconscientemente, esse tipo de mecanismo de apreensão das relações sociais de distinção, os roteiristas do programa “*Esquentando*” buscam sublinhar nas entrevistas conduzidas por Regina Casé, os traços que identificam a aderência, ou o pertencimento, dos personagens às classes populares. Fatos como, passar fome, ou não ter acesso aos estudos credenciam as experiências pessoais no campo da “*contrafinalidade*”, daquilo e/ou de quem é estigmatizado. Para isso, segundo Bourdieu, basta que se abandone a “*lógica da visão mítica*”, e que se observe o efeito sistêmico e disruptivo, da reafirmação e positivação dos “*estigmas*”.

No caso que estamos tratando, cabe ressaltar, que a escolha de sublinhar esses temas, os “*estigmas*”, que para as mulheres do Vale são a pobreza e a aridez da vida, não parte do *sujeito*, da artesã. Pelo que pudemos observar, o retorno constante a esses temas, não constitui uma escolha política, consciente, levada à frente, publicamente, mas sim um discurso esperado e pautado por terceiros. Ressaltamos, as histórias que Deuzani conta são reais e tocantes, e não percebemos da parte dela nenhum constrangimento em contá-las, entretanto, a forma reiterada da abordagem desses temas a despeito de outros, atende, antes, as expectativas discursivas do programa e da audiência. Quem sabe Deuzani gostaria de falar mais a respeito de suas peças?

Esther Hamburger aponta que, a partir dos anos 90, “*a invisibilidade que caracterizava o universo popular na mídia foi rompida por programas televisivos como ‘Aqui, Agora’ e outros que o sucederam*”, e que esse “*aceno se radicaliza no final da década e início do novo milênio, no plano da ficção cinematográfica e televisiva.*”. No entanto, essa primeira leva de representação do popular (período pós redemocratização) foi marcada por uma “*experiência de se tornar visível na chave da marginalidade*”, do estigma. Essa forma de representação, ainda que não seja a mesma, vem na trilha de uma noção de povo que a “*revolução brasileira*”, dos anos 1960, considerava marcado “*pelo*



*misticismo e pela violência*". Essa, é uma abordagem que vem se modificando progressivamente, mas que ainda está subordinada aos interesses dos grupos hegemônicos, nas instituições que administram e transmitem o capital cultural a circular a partir dos aparelhos de antemão legitimados, como a família, a escola e os meios de comunicação. (Hamburger, 2003, p. 53) (Ridenti, 2014, p. 28) (Canclini N. G., 1983, p. 38)

Nas entrelinhas de um simples programa de entretenimento das tardes dominicais está a tarefa de descobrir a autoria dos textos, dos discursos. A diferença entre tematizar, dissertar sobre, ou dar protagonismo, dar voz, lugar. No ano de 2014, um dos bailarinos que fazia parte do elenco do programa "*Esquentá*", um rapaz negro, foi assassinado pela polícia carioca no morro do Pavão-Pavãozinho. Naturalmente, a consternação foi geral. As equipes da emissora e do programa realizaram uma grande mobilização jornalística e reflexiva. Hermano Vianna, um dos criadores do "*Esquentá*" lançou a pergunta, "*o que estamos fazendo (frente à morte de DG e outros jovens)?*", a que a escritora Cidinha da Silva respondeu, em matéria do *Portal Geledés*. (Silva C. , 2014)

Na resposta, Cidinha da Silva, deixa claro em primeiro lugar que não fazemos "*parte de um coletivo harmônico e festeiro que quer o bem do Brasil*"., numa referência irônica ao fato de o Brasil não ser um prolongamento do ambiente amistoso, festivo e conciliado do palco do "*Esquentá*". O microcosmo do programa passa longe de refletir as forças sociais que tensionam a vida das pessoas comuns, das pessoas negras, até o colapso, violência e morte. E ela atualiza conceitualmente o debate dizendo: "*E já aviso que não se trata do papo simplista de cidade partida entre morro e asfalto, falamos de negros e brancos, mano Hermano*". O papo *cidade X asfalto* é um papo de classe que esquece as interseccionalidades, um papo da branquitude, de que somos diferentes, mas iguais, "só que não".

Um papo, a dicotomia, que começa lá atrás nos idos dos 1960 (ou antes, a exemplo, "*Rio Zona Norte*", "*Rio 40 Graus*"), em que Hélio Oiticica perguntava "*Qual é o parangolé?*", ou "*O que está rolando?*", no Museu de Arte Moderna, ao levar uma "*ala de assistas da favela e da escola de samba Mangueira para apresentar, em seus corpos e em estandartes, suas novas obras intituladas de Parangolés*". Em artigo do próprio Hermano Vianna, chamado, "*Não quero que a vida me faça de otário! Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro*", Oiticica é descrito como um ponto de conexão entre mundos sociais diversos, cujos encontros costumam ser "*problemáticos e provocadores das reações mais diversas*". Como aconteceu, de fato,

quando a direção do museu não permitiu a exibição/desfile dos passistas nas dependências do MAM. Sem se deixar vencer, se a elite da época rejeitou esse encontro, o grupo de artistas, Oiticica mais os passistas, apresentaram-se do lado de fora do museu.

Essa mediação pelo choque, a tentativa de ocupação pelo popular dos espaços de legitimação como MAM, promovida por Oiticica, demonstra sua versão mais autêntica no episódio do Opinião-65. Se primeiro vem a tragédia e depois a farsa, o conflito MAM – Mangueira que levou Oiticica para o lado de fora do museu, pode até inspirar, mas se comparado em profundidade à mediação proposta por um produto cultural como o “*Esquenta*”, tem efeitos apenas cosméticos.

Para Cidinha da Silva, após exemplificar iniciativas de grupos da sociedade civil e modos de agir que poderiam contribuir para o programa e a Rede Globo abordarem o problema de maneira mais franca. Como a sugestão “*Tem uma moçada na Bahia que vocês precisam conhecer, ouvir, um movimento que se chama “Reaja ou será morto! Reaja ou será morta.”*”. Ela explicita sua opinião sobre como de fato o povo, o povo negro, é tratado no programa: “*o que vocês fazem é camuflar esses números, essa realidade, por meio de uma frágil fruição humana de pessoas negras moradoras de favela, felizes por aparecerem na tevê, de maneira supostamente valorizada, por fazerem parte do mundo do entretenimento.*”

No caso do Vale do Jequitinhonha, observamos igualmente um episódio de “*uma frágil fruição humana*” promovida pelo “*Esquenta*”, no caso de Deuzani, que também se identifica como pessoa negra. Uma proposta bem-intencionada, com certeza, e sem maiores consequências, como as do caso anterior, mas com um nível de informação superficial a respeito das particularidades do Vale e das artesãs.

Há um trecho da fala de Regina Casé que diz assim: “*Aí de repente um projeto de turismo solidário, mudou a vida de várias dessas mulheres e vêm trazendo, não só os homens de volta, mas muitos turistas*”. Além da simplificação evidente dos acontecimentos, pudemos observar que a locução “*de repente*” não cabe nesse contexto. O “turismo solidário”, e os receptivos familiares de Campo Buriti tem lastro numa política pública que, embora não tenha tido continuidade, e não tenha conseguido operacionalizar todas as etapas dessa atividade econômica, deixou um legado na comunidade. Introduziu uma modalidade de geração de renda, e divulgou essa possibilidade para fora dos limites regionais. O capital privado (ainda que solidário e sustentável) pode seguir a trilha de migalhas deixada pela política pública.

Em “*As culturas populares no capitalismo*”, Néstor García Canclini apresenta um título provocador: “*O turismo ou a reconciliação do atraso com a beleza*”, como epígrafe a esse seguimento do texto, Canclini escolhe o seguinte trecho de um guia turístico: “*Ainda que o lugar conserve um encanto de selvagem virgindade, a população não é tão primitiva que não possa oferecer as comodidades básicas as quais o viajante está acostumado*”, extraído de, “*De la Guía Turística de la Asociación Mexicana de Automovilística*”, falando a respeito da *Isla Mujeres*. (México apud Canclini, 1983, p. 66)

Para Canclini, “*A fascinação nostálgica pelo rústico e pelo natural é uma das motivações mais invocadas pelo turismo.*”, o rústico, no caso do Jequitinhonha, é o fator agregador de valor, o “*preço hedônico*”, o valor implícito, pelo qual um público urbano e de outro estrato social, está disposto a pagar. Conforme mencionado por Françoise Benhamou. A questão da nostalgia do rústico e do natural, não se dá apenas na visita ao Vale, aparecerá também na materialidade das peças, como discutiremos mais à frente. (Canclini N. G., 1983, p. 66)

Da fascinação pelo rústico, segue trecho do caderno de campo:

“O programa de receptivo familiar, a placa na casa, tem os logos: Fundação Banco do Brasil, Sebrae, Governo do Estado de Minas, Idene, Ministério do Turismo, ‘Brasil um país de todos’ (logo governo Lula). Uma frase está escrita: ‘Turismo solidário, na bagagem a cidadania’”

Ficamos hospedados numa linda casinha de adobe, paredes pintadas de branco, uma pequena varanda, portas e janelas azuis, fechadas com tramelas. Telhado à mostra, sem forro, sem junção entre telhado e paredes, entre eles uma pequena abertura (insetos e morcegos! Melhor não pensar). Vejam que ironia, nós mesmos expressando a “*a fascinação nostálgica pelo rústico*”.

Primeira vez numa casa de adobe! O Adobe que já era utilizado desde a Antiguidade, como atestam Heródoto, Plínio e Vitruvius. Dele,

“pode-se dizer que é uma técnica universal, porque ele é conhecido em todos os continentes. Seu designativo português vem do árabe (al Tob) que foi amplamente divulgado em Portugal durante o domínio berbere. Por ele se designa o tijolo cru, feito de argila compactada e, quase sempre, secado ao vento e/ou ao sol.” (Weimar, 2012, p. 265)

Senão pelos clássicos, o século XIX pode atestar a universalidade e uso prolongado no tempo do adobe, no Vale do Jequitinhonha. Saint-Hilaire em visita à província de Minas Gerais em 1817 registrou as técnicas de construção utilizadas na Vila do Fanado, hoje Minas Novas.

“Não se constrói em Vila do Fanado como nas partes da província que até então percorrera. Não entram na construção senão poucas peças de madeira principais, destinadas a sustentar os tetos. As paredes são feitas de paralelepípedos de barro batido com erva e que se põe a secar ao sol. Esses paralelepípedos, de que já tive ocasião de falar, tem o nome de adobes ou adobos; o que medi tinham três palmos e três dedos de comprimento por um palmo de largura; são argamassados com terra úmida.” (Saint-Hilaire, 2000, p. 222)

A terra é versátil, foi a base construtiva para as primeiras cidades do mundo, para as primeiras pirâmides e para os zigurates, para a grande Muralha da China. A terra é, antes de tudo, *“o material por excelência daqueles que não têm recursos financeiros para arcar com as despesas de materiais industrializados”*. Assim foi por muito tempo no Vale, hoje as casas de adobe não tem mais função, elas se tornaram *“atração”*. (Weimar, 2012, p. 250)

Nossa casinha já havia recebido melhorias, o banheiro tem todas as comodidades. É revestido com cerâmicas industriais, tem chuveiro elétrico, pia e instalação sanitária convencionais. O restante da casa também tem piso industrializado, azulejos ou lajotas. A instalação elétrica é externa às paredes, e corre juntamente às vigas dos troncos de madeira das estruturas, próprios da região. Aquelas madeiras selecionadas, que ficam reservadas nas matas comunais para serem usadas nas construções.

São três quartos, banheiro e sala com rede para se deitar. A cozinha não está lá pois, nas casas do Vale, ela é uma outra unidade, independente, tratada de maneira especial.

A porta de tramela é toda a segurança que se faz necessária no lugar.



*Figura 17 Casa de adobe, receptivo familiar  
Fonte: imagem captada durante trabalho de campo.*



*Figura 18 Casa de adobe, receptivo familiar  
Fonte: imagem captada durante trabalho de campo.*

Após o contato com a AACC, sabemos que era possível ter uma estadia na própria comunidade, sem intermediários. \*\*\* indicou um motorista lá mesmo de Campo Buriti, que nos buscou no Terminal Rodoviário de Turmalina, 20km divididos entre a MG-308 e a estrada de terra, entre os eucaliptos, e nos levou diretamente para o sítio de Deuzani. A diária com pensão completa por 140 reais. Casa de adobe e comida mineira!

O núcleo residencial do sítio é composto por várias unidades construtivas. A vida acontece na maior parte do tempo do lado de fora, por isso as construções se dispõem ao redor de um pátio. No terreno temos a casa de Deuzani, construída em alvenaria, com bom conforto e bons acabamentos. A casa tem linhas simples, mas não o rústico que se espera ver.

Há outra construção de alvenaria que abriga apenas a cozinha, ela ocupa um lugar importante na hierarquia da casa. O espaço é fechado por uma grande porta vazada de serralheria, que mantém o ambiente sempre aberto, mesmo com a porta fechada. Portas e portões de serralheria, com motivos geométricos complexos e variados, são bastante comuns na região, inclusive nas áreas mais urbanizadas. Dentro da área da cozinha temos um fogão à lenha e, do lado de fora, numa varanda, o forno de assar biscoito (forno de barro, assim como o forno das peças, mas apenas para biscoitos de polvilho). Em frente à cozinha temos a casa de adobe, onde ficam os hóspedes. Na frente dela, outra pequena construção de alvenaria é o depósito das peças de artesanato estocadas, encomendas e peças para o fluxo de vendas. É necessário um bom espaço para o armazenamento das peças, elas são frágeis e não podem ser empilhadas, precisam de prateleiras em que possam ficar dispostas em segurança.

Na área fora do pequeno núcleo urbano de Campo Buriti, quando começa o declive das grotas, nos sítios, pudemos observar um padrão recorrente nos terrenos das famílias. No conjunto das casas, frequentemente, há uma de adobe que não é mais usada como habitação.

Mais de uma família, das que visitamos, tinha um conjunto de construções composto dessa forma. No caso de Deuzani, a casa de adobe serviu perfeitamente à finalidade turística (sentir a emoção de dormir protegido apenas por uma tramela), na casa de Dona \*\*\*, a casa de adobe serve de depósito para as peças prontas. As casas de adobe, no geral, são construções auxiliares, hoje.

Todas essas casas, que para os de fora são o que de mais autêntico poderia se encontrar, já foram, no passado, a casa da família. O adobe caiado é gracioso, mas as casas são pequenas, as estruturas de pau preenchidas com adobe, no seu original não tinham banheiro, e não há muita privacidade. Existem paredes, mas elas não dividem completamente os ambientes, não vão até o topo. A casa de adobe no terreno de Deuzani é mais moderna, adaptada, tem banheiro, com todo o necessário. Vejamos o interior dessas casas:



*Figura 19 interior, quarto que recebe hóspedes, casa de adobe  
Fonte: captada durante o trabalho de campo, onde nos hospedamos.*



*Figura 20 Interior casa de adobe, receptivo familiar  
Fonte: captada durante o trabalho de campo, onde nos hospedamos.*



Figura 21 Interior casa de adobe, utilizada para depósito de peças prontas  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.



Figura 22 Interior casa de adobe  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.





*Figura 23 Interior casa adobe com peças na parede  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



Figura 24 Artesã oleando peça, trabalham sentadas no chão  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.



Figura 25 Artesã oleando peça  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.



*Figura 26 Forno queimando peças  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*

No centro de tudo, estão os fornos de queimar a cerâmica, são 4, de diferentes tamanhos, a depender da peça a ser queimada. Nesse espaço, vê-se também uma cobertura de telha (de zinco, ao contrário da maioria dos telhados da região) que abriga o local de trabalho

das artesãs, uma mesa para apoiar o material de pintura. Para modelar as peças, elas se sentam no chão, como vimos, pela herança indígena na cerâmica da região.



*Figura 27 Fornos no centro do pátio  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*

Nessa primeira oportunidade em Campo Buriti, ao visitarmos as casas de algumas das artesãs, pudemos observar, com mais precisão, que tipo de peças elas estavam produzindo. Quais são as peças que têm entrada nos mercados, abordaremos mais adiante.

A casa da artesã é a moradia e o local de produção, não é uma mera construção, é um complexo em que se conjugam trabalho, família, subsistência e cultura.

#### **2.4. A Associação das artesãs**

As comunidades que deram origem aos atuais distritos rurais, nas áreas dos municípios do Vale, como Turmalina e Minas Novas, foram constituídas a partir de unidades familiares de produção. A posse, domínio, ou propriedade da terra passa por uma organização da parentela, como já mencionamos ao tratarmos do “*Sistema Agrário*”

existente na região do Alto do Jequitinhonha. Gomes da Silva, Gomes dos Santos, Gomes Lopes, Gomes Souza, Gomes Xavier, Gomes Francisco, entre outras, são algumas das composições de sobrenomes mais comuns entre as artesãs. Os distritos, povoados, do Vale são grandes comunidades de parentesco.



Figura 28 Mercado Distrital que homenageia um membro da grande família Gomes. Joaquim Gomes dos Santos, Joaquim Grande, marido de Deuzani, a poeta e viúva do Vale.  
Fonte: captada durante o trabalho de campo

É a partir daí, também, que tem início a história da Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo. Nos idos de 1992, algumas artesãs, a maior parte delas jovens vindas do distrito vizinho de Campo Alegre por meio de casamentos, passaram a trabalhar com o artesanato em cerâmica<sup>42</sup>. Essas artesãs expunham suas peças na já existente Associação de Campo Alegre, de onde vieram.

Curiosamente, a gênese da Associação de Coqueiro Campo, tem a ver com a busca dos homens do povoado por mulheres da localidade vizinha. O empreendimento consciente ou inconsciente de exogamia (estratégia importante em comunidades pequenas, compostas principalmente por parentes) proporcionou a implantação na comunidade, da atividade econômica do artesanato em cerâmica. Para Lévi-Strauss, “*Todo casamento é (...) um encontro dramático entre a natureza e a cultura, a aliança e o parentesco.*” (Lévi-Strauss, 1982, p. 530), dessa forma, esses casamentos

---

<sup>42</sup> Pelo que pudemos averiguar o conhecimento da técnica da cerâmica, já estava presente entre mulheres de ambas as comunidades, Campo Alegre e Coqueiro Campo/Campo Buriti. Mas foi essa geração, a dos anos 90, que sistematizou (associações) e sedimentou o negócio da produção de peças artesanais de cerâmica nessas localidades.

intercomunidades, além da expressão do amor entre as pessoas, os casais, foram também a ponte, o encontro necessário para o desenvolvimento de novas estruturas, sociais e econômicas. A técnica da cerâmica se difundiu, senão, pelo menos, aprimorou-se com a chegada dessas novas mulheres. A experiência do negócio, a possibilidade de obter renda (numa perspectiva de mercado mais ampla) por meio do artesanato, a ideia de que elas poderiam se organizar, ainda incipiente naquele período, também se estabelece com a chegada dessas artesãs.

Mais uma vez, a figura da “noiva” aparece. Como um ícone.

Mulheres destinadas a serem “noivas da seca”. Um mito de origem.

As artesãs do Vale moldavam o barro com a fidelidade de Penélopes tecendo à espera de Ulisses. Mas entre a delicadeza do tecer<sup>43</sup> e força necessária para transformar a terra em cerâmica, guardava-se o protagonismo e o poder de transformação da própria realidade detido por essas mulheres. Lévi-Strauss em “As estruturas elementares do parentesco” recita um trecho do hino hindu do casamento: “ *‘Quem deu a noiva?’*, (...). *‘A quem pois a deu? É o amor que a deu, é ao amor que foi dado. O amor deu, o amor recebeu. O amor encheu o oceano. Com amor aceito-a. Amor que esta mulher te pertença’*. ”<sup>44</sup>. O amor que dá, e o amor que recebe, trocaram entre si a técnica e o repertório da cerâmica, um repertório cujas próprias imagens circundam o universo da representação familiar (Lévi-Strauss, 1982, p. 530).

Coincidentemente, ou não, o prenome “Ulisses” é comum entre os homens das comunidades do Vale.

Assim, em 1994, oito artesãs reuniram-se em torno da liderança da uma figura mais velha e experiente, D. Rosa (hoje já falecida) para viabilizar o comércio de suas peças artesanais em cerâmica. A necessidade de trabalho era premente, a cerâmica era uma das poucas oportunidades disponíveis para geração de uma renda efetiva.

---

<sup>43</sup> Contudo, a tecelagem também é uma técnica pertencente ao repertório do artesanato do Vale do Jequitinhonha. Não tão famosa ou icônica quanto a cerâmica, mas presente em várias comunidades da região. Isso pode ser explicado pela presença desde os tempos coloniais da cultura do algodão na região, como registrou o próprio August de Saint-Hilaire, ao tratar do “*algodão de Minas Novas*” (Saint-Hilaire, 2000, p. 231).

<sup>44</sup> Os trechos de Lévi-Strauss citados nesta página estão inseridos na discussão a respeito do incesto, no capítulo chamado “Os princípios do parentesco”, de “As estruturas elementares do parentesco”. O texto discorre sobre essa interdição social que constitui uma regra compartilhada pelo conjunto das sociedades (uma das “estruturas universais”). Essa “consciência”, “instinto” universal da exogamia, existente num campo limítrofe entre a natureza e a cultura, levou-nos a conectar essa análise ao contexto dos casamentos intercomunitários: Coqueiro Campo/Campo Alegre. (Lévi-Strauss, 1982)

No começo, antes mesmo da existência formal da Associação, as artesãs já procuravam articular apoios que pudessem gerar sustentabilidade econômica para sua produção. D. Rosa, buscando opções de distribuição das peças produzidas em sua comunidade, para que não dependessem das vendas feitas na Associação da comunidade vizinha (dificuldades relativas à distância, transporte das peças e concorrência das peças lá produzidas), foi até o município de Minas Novas procurando alternativas.


Em Minas Novas ela obteve apoio da prefeitura do município e a cessão de um espaço para a venda das peças no chamado: “Sobradão”, ou “Casarão da Cultura”. A municipalidade se comprometeu a enviar, em dia combinado, um carro até a comunidade de Coqueiro Campo para buscar as peças que seriam expostas no prédio público<sup>45</sup>, o edifício colonial no qual estava instalado o chamado: “Museu de Artesanato do Vale do Jequitinhonha” (Dalglish, 2008, p. 99).

O projeto do museu foi pensado para abrigar a coleção coletada desde a década de 60, pela Equipe do Setor de Artesanato da CODEVALE, a mesma que adquiria as peças que eram vendidas na loja oficial do órgão em Belo Horizonte. Estes exemplares estão em posse da prefeitura do município de Minas Novas em regime de comodato<sup>46</sup>. Segundo reportagem local, o “Sobradão”, ou “Casarão da Cultura”, passou por uma restauração entre os anos de 2017 e 2021, e hoje está pronto para abrigar no seu térreo, a Secretaria Municipal de Cultura, a Biblioteca Municipal e uma loja de artesanato local. O segundo andar abrigará o Museu de Artes e Ofícios (ofícios locais, de garimpeiros, tropeiros e ferreiros) e, no terceiro andar, o Museu Regional do Artesanato do Vale do Jequitinhonha, além do Museu Minas-novense de Arte Sacra. Desde 1959, o “Sobradão”, nomeado como “Sobradão do Fôro”, é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

---

<sup>45</sup> Esse formato de apoio ao artesanato já era bastante conhecido, assemelhava-se ao programa de apoio à produção artesanal promovido nas décadas anteriores pela CODEVALE.

<sup>46</sup> A coleção por pertencer à CODEVALE, que mais tarde foi incorporado ao IDENE, é de propriedade do Estado de Minas Gerais.


  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 DEPARTAMENTO DE ADMINISTRAÇÃO

**DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**

PROCESSO Nº 597-T-59      78.03  
 D.P.H.A.N./D.E.T.      OD, MG | Minas Novas, P. 597, 147  
 Seção de História      RIO DE JANEIRO, D. F.

|   |  |
|---|--|
| CASA: SOBRADÃO DO FÔRO AV. GETÚLIO VARGAS, s/n<br>MINAS NOVAS      MINAS GERAIS | <b>DISTRIBUIÇÃO</b><br>Dr. Paulo Barreto 21.VII.59<br>P. Diniz 23-7-59<br>D. Lima Costa 8-9-59<br>A. Juras 20-X-59 |
|---|--|

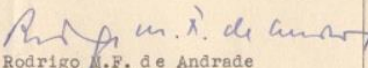
Figura 29 Documento tombamento "Sobradão do Fôro", 1959  
(IPHAN, 1959)

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E ~~XXXX~~ CULTURA

Proc. 597-T-59

À vista da decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, proceda-se à inscrição do imóvel no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Em 25. IX. 1959

  
 Rodrigo M.F. de Andrade  
 Diretor

Feita a inscrição, nesta data, sob o n.º 23, a folha 7 do Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Em 25. IX. 1959

C. Drummond  
 Chefe da S. H.

Figura 30 Segunda página documento de tombamento do "Sobradão do Fôro" assinado por Rodrigo M.F. Andrade  
(IPHAN, 1959)

O documento de tombamento histórico do “Sobradão”, ou “Casarão da Cultura”, ou ainda “Sobradão do Fôro” (umas das funcionalidades do prédio ao longo de sua



história), foi assinado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, intelectual que fundou e dirigiu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por 30 anos. A decisão foi tomada em uma reunião presidida por M.F. Andrade, em que estavam “*presentes os srs. Manuel Bandeira, Alfredo Galvão, Paulo Santos, Miran Latif, Gilberto Ferrez, José Cândido Melo Carvalho, Thiers Martins Moreira e Afonso Arinos e Marques e Santos*” (IPHAN, 1959).

A mesma reportagem local que mencionamos anteriormente, aponta que o “Sobradão”, ou “Casarão da Cultura”, um edifício colonial construído em 1821, seria o “*primeiro arranha-céu do Brasil*”. Se a afirmação não passa de mero ufanismo do autor, talvez entusiasmado cidadão minas-novense, fato é, que o edifício exibe em sua fachada 59 janelas e três portas (o que podemos confirmar contando-as nas fotografias). São três andares além do térreo, a técnica construtiva seria a taipa com estruturas em madeira (Silva A. , 2022). A taipa indicada na reportagem, muito provavelmente, refere-se à técnica da taipa de pilão, que consiste em socar com um pilão a terra levemente umedecida entre dois tabuados laterais chamados de taipas, “*eles são amarrados entre si superior e inferiormente com peças chamadas cangalhas ou agulhas. Para que a massa seja uniforme, a terra deve ser colocada aos poucos e apiloada uniformemente...*”. Uma característica que pode ligar essa técnica ao edifício, seria a quantidade de andares dele, pois, historicamente, de acordo com registros encontrados na Península Arábica, existiram edifícios de até 10 andares construídos com essa técnica <sup>47</sup> (Weimar, 2012, p. 259).

As técnicas construtivas mais utilizadas no Vale do Jequitinhonha no período colonial foram registradas no relato de viagem de Auguste de Saint-Hilaire, que esteve na região de Vila do Fanado, hoje Minas Novas, no ano de 1817 (pouco antes da construção do casarão). Saint-Hilaire comenta a respeito das construções do local: “*Não se constrói na Vila do Fanado como nas partes da província que até então percorrera. Não entram na construção senão poucas peças de madeira principais, destinadas a sustentar os tetos.*”. As paredes, na maior parte das vezes, eram preenchidas com adobe, espécie de tijolo de barro e ervas batido que observamos até hoje nas construções das famílias da região. A outra técnica registrada por Saint-Hilaire foi a taipa, ele diz: “*Nem todas as casas de Vila do fanado, entretanto, são construídas de adobes; algumas são construídas*

---

<sup>47</sup> A depender da espessura das paredes construídas, que deve ser grande, a partir de 50 cm, e aumentando-se essa espessura progressivamente, seria possível construir edifícios de vários andares. (Weimar, 2012, p. 259)

*de taipa.*”. A taipa que é descrita por Saint-Hilaire condiz com a técnica entendida como taipa de pilão que descrevemos pouco antes. (Saint-Hilaire, 2000, p. 222). O viajante faz uma breve descrição da aplicação dessa técnica, como observou na região, naquele período:

*“como na Europa, utilizam-se, para esse gênero de construção, tábuas colocadas paralelamente, e entre as quais se deixa a distância que se quer dar à espessura da parede. Enche-se o intervalo de barro, e continua-se o trabalho, suspendendo as tábuas à medida que aumenta a altura da parede.”*  
(Saint-Hilaire, 2000, p. 222)

Tanto o adobe quanto taipa são técnicas construtivas realizadas a partir da terra, *“durante quatro quintos da história do nosso país, a terra se constituiu no material de construção mais importante”*. No Vale do Jequitinhonha, nada mais natural, assim como a gênese da cerâmica do barro aplicado aos objetos utilitários, a terra, o barro, também foi (não é mais), a habitação. Nas casas das artesãs, como vimos, encontramos até hoje, a construção de adobe (Weimar, 2012, p. 250; 259).



Figura 31 Fachada do "Sobradão", ou "Casarão da Cultura", ou "Casarão do Fôro"  
Fonte: autoria de Sérgio Mourão, disponível em: [commons.wikimedia.org/wiki/File:Minas\\_Inova.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minas_Inova.jpg)

A despeito da empolgação da reportagem sobre do edifício colonial, intitulada: *“Minas Novas e o primeiro arranha-céu do Brasil”*, a ata da reunião do conselho do IPHAN é mais realista sobre a virtudes dessa construção. O primeiro membro do conselho a opinar, o arquiteto Paulo Barreto diz: *“Pela sua originalidade, proporções e situação somos, em princípio, favorável ao tombamento do imóvel...”* (IPHAN, 1959), contudo ele sugere uma consulta ao colega Dr. Sílvio de Vasconcelos que aponta, entre outras, estas questões:

*“Não possuindo características plásticas dignas de nota, seu interesse reside em sua altura inusitada na cidade e na curiosa formação da cobertura, que em uma das partes, com meia água e beiral, acolhe parte do quarto pavimento em seu desvão;*

(...)

*Que a construção é bastante precária, de fachadas lisas, desprovidas de ornatos ou elementos trabalhados, com vergas curvas e beiral de cachorros;*

(...)

*Que, não possuindo valor artístico ou histórico, seu tombamento só se justificaria, em atenção à técnica que possibilitou seus quatro pavimentos em solução não usual na região ou mesmo na Capitania e na Província.”*

(IPHAN, 1959)

Mas quem, por fim, sintetiza a intenção do tombamento do “Sobradão do Fôro” proferido pelo IPHAN, é o arquiteto Lúcio Costa, que também foi consultado, e disse: *“O Tombamento poderá justificar-se, no caso, como medida extrema para salvar uma curiosidade arquitetônica regional, entendendo-se aqui por região o próprio estado, uma vez que não existe em Minas Gerais exemplar equivalente.”* (IPHAN, 1959).

Tanto Lúcio Costa, como Paulo Santos (relator desse processo de tombamento), também presente na reunião, membros, àquela altura, do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foram arquitetos que se debruçaram sobre a compreensão do legado arquitetônico colonial, a popular, o religioso, sobre a presença do barroco, na formulação de uma arquitetura brasileira moderna, modernista. Lúcio Costa, especialmente, *“é o principal responsável pela criação de um programa conceitual capaz de conectar a arquitetura moderna internacional à arquitetura tradicional luso-brasileira”* (Wisnik G. , 2007, p. 173).

Esses arquitetos, alinhados ao movimento que tomou por completo a inteligência brasileira na primeira metade do século XX, a partir dos marcos fundamentais da Semana de Arte Moderna de 22, e do novo projeto de país pós-Revolução de 30. Nas décadas seguintes, participaram do exercício de síntese entre o que era próprio e constante na arquitetura brasileira, e os novos conceitos que vinham de fora.

Para Lúcio Costa, no ano de 1929, em artigo que discorre a respeito do Barroco brasileiro, chamado, “O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional” temos, que:

*“é aí que a gente vê, mesmo sem saber nada de história, só olhando a sua arquitetura antiga, que o Brasil, apesar da extensão, diferenças locais e outras complicações, tinha que ser mesmo uma coisa só. Mal ou bem foi modelado de uma só vez, pelo mesmo espírito, e uma só mão. Torto, errado, feio, como quiserem, mas uma mesma estrutura, uma peça só. A sua velha arquitetura está dizendo.”* (Costa, 1929).

O que era *“Torto, errado, feio, como quiserem...”*, no além-mar português que nos deu origem, foi um dos traços fundamentais da nossa colonização. No espírito da dominação portuguesa, na *“primazia acentuada da vida rural”*, *“que renunciou a trazer normas imperativas e absolutas, que cedeu todas as vezes em que as conveniências imediatas aconselharam a ceder, que cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão”*, ficaram aparentes a tensão, e a inadequação constantes à *“habitação em cidades”* que *“é essencialmente antinatural, associa-se a manifestações do espírito e da vontade, na medida em que se opõem à natureza.”* Assim Sérgio Buarque de Holanda explicou a diretriz fundamental da colonização lusitana, e seus princípios norteadores no uso do espaço. No capítulo, *“O Semeador e o Ladrihador”*, de *“Raízes do Brasil”*, Buarque de Holanda contrapôs o empreendimento do homem português ao realizado pelo espanhol, nas Américas (Holanda, 1995, p. 95).

Se pegarmos um voo que parte de São Paulo em direção ao Sul, a caminho de qualquer um de nossos vizinhos platinos, é importante ficarmos atentos à janela do avião. Observando-se o que há sob nossos próprios pés, transpondo os muitos pés de altitude, a realidade do que vemos, confunde-se com um gigante mapa topográfico. O efeito se assemelha ao da fábula de Borges, *“Do rigor da ciência”*,

*“... Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele.”* (Borges J. L., 2008)

No *“rigor da ciência”* cartográfica do Império da imaginação de Borges, cujo virtuosismo concretiza uma representação de escala 1:1, temos que o seu auge é também, o seu declínio, é a perda do sentido já que lá *“algo desapareceu: a diferença soberana de*

*um para outro, que constituía o encanto da abstração*”. Em nosso caso, os milhares de pés de distância e o recorte/enquadramento da janela do avião realizam a operação inversa. Criam um mapa, ainda que “*Desmesurado*”, uma abstração que permite, quando cruzamos a fronteira entre os países, perceber a nítida mudança (Baudrillard, 1991, p. 08). Do emaranhado de linhas tortas que se inter cruzam indisciplinadamente, nas pequenas manchas urbanas que se espalham sobre o fundo verde dos campos, dos pampas, dos pastos cheios de ovelhas do caminho do Chuí, passamos para pequenas unidades compactas e regulares. Adentramos, provavelmente, terras uruguaias, por lá passou o “*Ladrilhador*”.

Enquanto as cidades e o casario português são a expressão da oportunidade e dos rompantes do espírito, a cidade espanhola na América é “*abstrata*” (como nosso mapa!), antes de tudo, pensada, mais tarde, tornada real. A cidade espanhola:

*“denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é o ato definido da vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta. O plano regular não nasce, aqui, nem ao menos de uma ideia religiosa, como a que inspirou a construção das cidades do Lácio e mais tarde a das colônias romanas, de acordo com o rito etrusco; foi simplesmente um triunfo da aspiração de ordenar e dominar o mundo conquistado. O traço retilíneo, em que se exprime a direção da vontade a um fim previsto e eleito, manifesta bem essa deliberação”* (Holanda, 1995, p. 96)

No, “*Torto, errado, feio, como quiserem...*” realizado em terras brasileiras pelo “*Semeador*”, aparece o realismo lusitano. Tratava-se do:

*“exercício daquele bom senso amadurecido na experiência, que faz com que as obras humanas tenham mais de natureza do que arte. Já observara o velho Sá de Miranda que:*

*‘Pouco por força podemos,  
isso que é, por saber veio,  
todo mal jaz nos extremos,  
o bem todo jaz no meio.’”*  
(Holanda, 1995, p. 114)

E, é esse mesmo “*realismo lusitano*”, do “*Semeador*” que antes se adapta do que subjuga a natureza, que contorna o obstáculo, ao invés de derrubá-lo, de Sérgio Buarque de Holanda, que resultou no “*Torto, errado, feio*” da “*arquitetura antiga*” do Brasil, observado por Lúcio Costa.

Esse comentário sobre a unicidade arquitetônica do país (no “*Torto, errado, feio*” que viemos assinalando) está em um artigo de Lúcio Costa que demonstra contrariedade à estética das formas produzidas por Aleijadinho. No mesmo texto, “O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional”, Costa faz afirmações como: “*ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto*”, ou “*Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura. A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medalha.*”. Segundo Lúcio Costa, alguns arquitetos consideravam, àquele período, que fora Aleijadinho, nada seria aproveitável da nossa arquitetura colonial. Enquanto para ele, “*O essencial é a outra parte, essa outra parte alheia à sua obra, e a gente sente o verdadeiro espírito da nossa gente*”. (Costa, 1929)

O jovem Lúcio Costa precisou cumprir certo percurso no exercício de exegese das formas arquitetônicas nacionais, em busca dos elementos fundamentais que poderiam compor uma expressão própria para a arquitetura do país. Desde seu ponto de partida acadêmico, o movimento neocolonial, à descoberta *in loco* do casario das cidades coloniais mineiras (e seu especial deslumbramento por Diamantina, em 1924), passando pela formulação de sua proposta de reforma do ensino na Escola Nacional de Belas-Artes<sup>48</sup>, na década de 1930, e até a consolidação de sua “*conversão ao modernismo*”<sup>49</sup>, é possível se observar a progressão conceitual em sua produção teórica e reflexiva (Wisnik G. , 2007, p. 174).

Assim, sua compreensão da arquitetura e do patrimônio histórico nacional foi se alterando. Já no ano de 1938, no texto “Documentação necessária”, Costa se refere à presença de Aleijadinho de maneira mais amena, mas ainda dando ênfase à relevância da arquitetura colonial civil: “*Se já existe alguma coisa sobre as principais igrejas e conventos – pouca coisa, aliás, e girando o mais das vezes em torno da obra de Antônio*

---

<sup>48</sup> Lucio Costa teve uma breve passagem como diretor da Escola Nacional de Belas-Artes entre 1930-1931. Ele foi convidado pelo ministro da educação de Washington Luís, Francisco Campos, e tomou posse pouco antes da eclosão da Revolução de 1930, tendo seu convite e posse ratificados após a Revolução, em dezembro de 1930. No projeto, Costa propõe um ensino artístico que esteja em harmonia com a construção, e que os estilos clássicos sejam estudados como “orientação crítica e não para aplicação direta” (Pinheiro , 2005).

<sup>49</sup> A expressão “conversão ao modernismo” é usada por Guilherme Wisnik em seu texto: “Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lúcio”.

*Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções, com relação à arquitetura civil e particularmente à casa, nada, ou quase nada se fez”* (Costa, 1937, p. 31).

Por esse sentido, da valorização produção espontânea da casa, da arquitetura que vem do saber popular, sempre presente a obra reflexiva de Lúcio Costa, Guilherme Wisnik conclui: *“O que, no entanto, se mostra claro desde cedo é a percepção de um ‘espírito geral’ capaz de definir constantes para a arquitetura brasileira colonial, cuja força de reiteração deveu-se à existência de uma tradição decantada no saber popular, e não na cultura erudita.”* (Wisnik G. , 2007, p. 174)

O *Sobradão do Fôro*, ao ser submetido ao escrutínio da comissão que decide o que é, e o que não é patrimônio, o que é digno ou não de ser preservado, assume um lugar semelhante ao que tem a coleção que no futuro viria a abrigar. Assim como cerâmica utilitária e decorativa produzida pelas artesãs do Vale do Jequitinhonha nos dias de hoje, o *Sobradão do Fôro*, em 1959, é objeto de um processo de legitimação do popular.

O parecer final de Rodrigo M.F. Andrade (transcrito a seguir) fala sobre o *Sobradão*, *“É sem dúvida um edifício sem beleza, talvez feio, se quiserem, mas, com uma curiosa personalidade, que o distingue como exemplar único no gênero em toda a região”*. M.F. Andrade atribui valor ao edifício mais por sua aura, *personalidade*, do que pelo que sua aparência pode oferecer a gostos moldados pelas peculiaridades das *“obras de arquitetura eruditas inscritas nos Livros de Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”*. Segue o parecer de Rodrigo M. F. Andrade:

“ ‘O número já muito avultado de obras de arquitetura eruditas inscritas nos Livros de Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional não tem correspondido proporção ponderável das de feição popular. É certo que o tombamento dessas últimas só se justificará quando possuam requisito de valor plástico excepcional ou características de grande originalidade que lhes emprestem importância suficiente no acervo arquitetônico do país. Não obstante, há que reconhecer a conveniência de serem preservados pelos meios estabelecidos da legislação vigente alguns exemplares expressivos de nossa arquitetura popular.”

(...)

‘O edifício sobradão... quer parecer estar nesse caso. Embora o interesse que êle desperta seja produzido, sem dúvida, mais por seu volume insólito no logradouro e no próprio conjunto arquitetônico da cidade, do que por sua composição ou pelas características de seus pormenores, a feição de



monumento que o distingue contribui, quanto posso ajuizar da espécie, para torná-lo efetivamente notável, no arrojo rústico de suas proporções.’ ”

“Faço minhas as palavras do eminente diretor do D.P.H.A.N que tão admiravelmente circunscreveu o problema quando chamou atenção para o volume insólito do edifício no logradouro e no próprio conjunto arquitetônico da cidade’. É sem dúvida um edifício sem beleza, talvez feio, se quiserem, mas, com uma curiosa personalidade, que o distingue como exemplar único no gênero em toda a região, e isso muito bem acentuou o ilustre diretor do D.E.T., a justificar a medida que, como relator, ora sugerimos.”

Paulo Santos

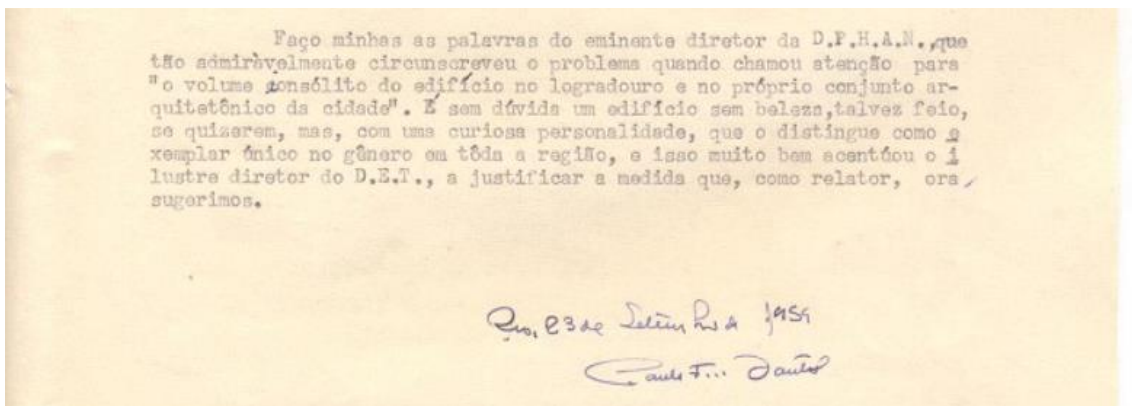


Figura 32 Trecho de documento de tombamento, "Sobradão do Fôro". Assinado por Paulo Santos, relator.

(IPHAN, 1959)

A arquitetura civil, a casa, a construção espontânea, precisam provar as suas excepcionalidades técnicas. Um edifício de taipa de pilão de 4 andares, ou objetos de cerâmica moldados à mão (sem torno), com a técnica do acordelado, são proezas do popular. O *Sobradão do Fôro* nos levou a uma razoável digressão que porém, em seu fecho, encontra novamente nosso tema principal, a cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. Essas dinâmicas de aceitação-legitimação-valorização do popular são temas fundantes do nosso universo cultural, no que diz respeito ao Vale e sua cerâmica, viemos discutindo e iremos discuti-las ainda mais vezes por aqui.

Voltando à Associação, na busca por melhores oportunidades de vendas para seus produtos, para que pudessem atingir mais mercados, e terem suas peças valorizadas, a união entre as artesãs era fundamental. A organização e a cooperação entre as mulheres precederam a Associação, como vimos no episódio da venda das peças no *Sobradão*, mas no de 1994, criou-se formalmente a Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo. Tudo

começou com 9 associados. No início, reuniam-se “onde desse e quando dava”, pois não tinham um lugar próprio. As reuniões poderiam acontecer na porta da igreja ou na rua, embaixo de uma árvore ou na casa de um dos associados. Certo dia, as mulheres estavam reunidas sob a sombra de uma árvore e passou por elas o Sr. Zé de Odília, padrinho de uma das artesãs, Deuzani, a poeta do Vale que já conhecemos. Logo ele quis saber “o que era aquele ajuntamento”, compadecido da precariedade da situação, acreditando no projeto iniciado pelas associadas, ele doou um lote de 10m X 10m, no centro de Campo Buriti. Deuzani nos conta, *“Tínhamos o lote e a vontade de construir. Mais nada, material nenhum, nem por onde começar. Daí surgiu um mutirão de mulheres e limpamos o lote.”*.

No começo tudo era muito difícil, alguns não acreditavam e as desestimulavam, outros apenas não ajudavam. As mulheres tinham que lidar com as limitações de disponibilidade para o trabalho na Associação, além das obrigações com a organização do novo grupo, havia o trabalho com as peças, as atividades na roça (nunca abandonaram completamente a agricultura), e as obrigações domésticas.

Historicamente, as mulheres do Vale assumiam todo o trabalho reprodutivo, de *reprodução da força de trabalho*. Enquanto os homens do Vale emigram sazonalmente em busca de trabalhos remunerados, tanto na agricultura comercial, quanto no meio urbano, principalmente na área de serviços. As mulheres mantêm uma produção agrícola constante, são alimentos para subsistência; também realizam todo o trabalho doméstico, no caso das artesãs a produção das peças surge nesse contexto. As peças, como vimos, inicialmente, eram produzidas com finalidade utilitária, sendo a venda do excedente dessa pequena produção para o autoconsumo, a gênese do negócio do artesanato em cerâmica na região.

O trabalho das mulheres e, principalmente, a grande carga de trabalho das mulheres no Vale, durante muito tempo, esteve escondida sob o resultado do trabalho remunerado de seus companheiros. Elas garantiam todo o resto das necessidades, na casa, na roça, para que o homem pudesse ir atrás de remuneração. Silvia Federici observa a respeito das relações familiares frente às relações de produção:

“Nós aprendemos com Marx que o salário oculta o trabalho não assalariado que é destinado ao lucro. Mas medir o trabalho pelo salário também esconde a extensão da subordinação das nossas relações familiares e sociais às relações de produção - *elas se tornaram relações de produção* - , de modo que

todos os momentos da vida operam em função da acumulação de capital. O salário e a falta dele permitem ao capital obscurecer a verdadeira duração da nossa jornada de trabalho. O trabalho aparece apenas como um compartimento único da vida, realizado apenas em momentos e espaços determinados.” (Federici, 2019, p. 77)

O trabalho das mulheres artesãs do Vale esteve oculto durante muito tempo, sob invólucro das relações familiares.

Nesse aspecto, poderíamos pensar, mais uma vez, a respeito do ícone das *Noivas da Seca*. Essas imagens podem constituir uma representação dessas amplas relações familiares que subentendem relações de produção. A *Noiva da Seca* figura uma mulher cujo casamento representa a entrada num contrato produtivo, em que a unidade familiar de produção, na modalidade específica do Vale, impõe a ela, o trabalho solitário, implícito e a espera continua.

Por definição, Federici considera que “*a família é essencialmente a institucionalização do nosso trabalho não assalariado, da nossa dependência não assalariada dos homens e, conseqüentemente, a institucionalização da divisão desigual do trabalho que tem disciplinado a nós e também aos homens*” (Federici, 2019, p. 73)

O nexó monetário do trabalho e a divisão do trabalho pelo gênero, são ideias socialmente compartilhadas, naturalmente também presentes na vida de mulheres e homens do Vale do Jequitinhonha. Com isso, a produção de cerâmica foi considerada durante muito tempo, algo “*inferior*” (pela baixa ou não remuneração) e “*trabalho de mulher*” (por pertencer ao universo do trabalho doméstico), uma percepção que foi sendo alterada *pari passu* o aumento do resultado monetário da venda das peças.

O trabalho das artesãs na Associação subverteu essa lógica. Se desejássemos uma frase de efeito, poderíamos dizer que: A Associação é subversiva! Contudo, ela subverte a ordem de importância das peças de cerâmica e do negócio da venda das mesmas peças, apenas confirmando o viés monetário do trabalho. Reafirmando a lógica de que só é trabalho, aquilo pelo que se recebe dinheiro por.

Em todo caso, se a venda da cerâmica não está, como disse Regina Casé, comentada anteriormente, simplificando a situação, “*trazendo, não só os homens de volta, mas muitos turistas*”, o comércio das peças e os negócios da Associação vem trazendo mais renda para a comunidade. Há mais oportunidades de trabalho, inclusive

para os homens que vêm se inserindo nas cadeias de produção. Falaremos sobre isso no item a seguir.

A década de 1990, época do início da AACCC, foi marcada pelo desenlace de políticas como as praticadas pelas agências de desenvolvimento regional (o maior exemplo é a SUDENE). A agência em atuação no Vale do Jequitinhonha, sobre quem já discorreremos, era a CODEVALE. Ela seria mais tarde incorporada à Secretaria de Estado de Desenvolvimento e Integração do Norte e Nordeste de Minas Gerais (IDENE). O apoio a atividades econômicas como o artesanato, o apoio ao associativismo, a partir desse período, fragmentou-se, incluindo iniciativas do âmbito governamental, como empresas públicas e programas sociais, e o terceiro setor.

A primeira instituição a apoiar a formalização do associativismo em Campo Buriti foi a EMATER-MG, a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado de Minas Gerais; outros atores, como o Programa Comunidade Solidária, do governo federal, também tiveram importante participação, logo a seguir. As artesãs, ao longo da jornada de aprendizado na Associação, aprenderam a buscar os apoios onde eles estavam disponíveis. Como podemos ver nesta placa que registra algumas instituições que contribuíram com a Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo:



Figura 33 Instituições que apoiaram a Associação de Artesãos de Coqueiro Campo  
Fonte: Captada durante o trabalho de campo

Hoje, os atores envolvidos no suporte às Associações, no comércio das peças, são inúmeros. O Vale é um emaranhado de agentes públicos e privados que passam pelas comunidades, em ações cruzadas ou paralelas. Mapeá-los todos é uma tarefa complicada. Mais recentemente, tornou-se realidade o selo de autenticidade, a “*Marca-Território - Vale do Jequitinhonha*”, emitida pelo Sebrae para algumas associações de artesãs que já têm um trabalho consolidado<sup>50</sup>.

Sobre a gênese da economia solidária, a saber o cooperativismo, o associativismo, entre outras formas, Paul Singer delimitou: “*a economia solidária nasceu pouco depois do capitalismo industrial, como reação ao espantoso empobrecimento dos artesãos provocado pela difusão das máquinas e da organização fabril da produção.*” (Singer P. , 2002, p. 25). A economia solidária,

“foi inventada por operários, nos primórdios do capitalismo industrial, como resposta à pobreza e ao desemprego resultantes da difusão «desregulamentada» das máquinas-ferramenta e do motor a vapor, no início do século XIX. As cooperativas eram tentativas por parte de trabalhadores de recuperar trabalho e autonomia econômica, aproveitando as novas forças produtivas.” (Singer P. , 2002)

Como podemos ver, a economia solidária surge como alternativa num momento de crise do mundo do trabalho. Não coincidentemente, a mesma economia solidária vem sendo reinventada desde as décadas de 1980 e 1990, momento de estagnação econômica, retração da produção industrial, inflação altíssima e desemprego. Bresser-Pereira indica que “*A partir de 1979, (...) três fatos novos internacionais – a recessão americana, a brutal elevação da taxa de juros nominais e reais e a segunda crise do petróleo – desencadeia a crise da dívida externa em todos os países altamente endividados externamente.*”. Mas a crise não vem apenas de fatores externos, ela constituiu uma crise do Estado, “*uma crise fiscal do Estado e, mais amplamente do modelo desenvolvimentista.*”. Haja vista, a descontinuidade de mecanismos como as

---

<sup>50</sup> Em reportagem da Revista Histórias de Sucesso, do SEBRAE-MG, a “*Marca-Território Vale do Jequitinhonha*” é descrita da seguinte maneira: “*o Sebrae Minas, em parceria com o Conselho das Artesãs do Vale do Jequitinhonha, lançou a primeira marca território voltada para o artesanato. A iniciativa fortalece a identidade e divulga a origem das peças, além de estimular e valorizar o artesanato regional.*” (SEBRAE-MG, 2022)

Superintendências de Desenvolvimento, e da própria CODEVALE, citadas anteriormente. (Singer P. , 2002, p. 113) (Bresser-Pereira, 2003, p. 227)

A economia solidária se fortalece nos contextos de crise em que o trabalhador não encontra meios de vender sua força de trabalho. No Vale do Jequitinhonha, por certo, os efeitos da onda da crise mundial daquelas décadas puderam ser sentidos no cotidiano das artesãs. Desemprego, inflação, ausência de políticas públicas.

De uma maneira geral entre os trabalhadores, até meados da década de 1970, as conquistas de direitos, por meio da luta do movimento operário, do sindicalismo, “*deram a muitos assalariados formais um padrão de vida de classe média.*”. Assim, essa estabilidade temporária, manteve os trabalhadores longe da luta por uma alternativa emancipatória, sentindo-se cômodos com o assalariamento. A economia solidária continuou a crescer em números ao longo desse período, mas a qualidade, no sentido da emancipação das relações de trabalho subordinadas, não se manteve. Mas a economia solidária ressurge, forte, como solução, com o retorno do desemprego em massa, ao da década de 1970 (Singer P. , 2002, pp. 109-110). Para Paul Singer:

“A economia solidária é ou poderá ser mais do que mera resposta à incapacidade do capitalismo de integrar em sua economia todos os membros da sociedade desejosos e necessitados de trabalhar. Ela poderá ser o que em seus primórdios foi concebida para ser: uma alternativa superior ao capitalismo. (...) superior por proporcionar às pessoas que a adotam, enquanto, produtoras, poupadoras, consumidoras etc., uma vida melhor.” (Singer P. , 2002, p. 114)

A primeira instituição a apoiar a criação da Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo, como mencionamos, foi a EMATER, e isso traz à tona algumas questões. A Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado de Minas Gerais, atende: agricultores familiares e empreendedores familiares rurais, silvicultores, aquicultores, extrativistas e pescadores, assentados da reforma agrária, povos indígenas, remanescentes de quilombos e demais povos e comunidades tradicionais. (EMATER, 2022)

Ao tentar promover a qualidade de vida desse público, como indica a missão da empresa, os técnicos da EMATER possivelmente visualizaram o artesanato, dentre as atividades naturais àquele meio rural (cerâmica que vem do barro), como uma boa alternativa de geração de renda. Na década de 1990, a lembrança da atuação da CODEVALE ainda estava fresca, mas com a descontinuidade desse órgão público a

venda das peças de cerâmica perdeu muito da sua articulação. Nesse momento, no contexto da crise, ressurgiam com força, as opções de organização produtiva próprias da economia solidária. No caso das artesãs o Associativismo foi formato indicado/escolhido.

O artesanato em cerâmica do Vale do Jequitinhonha, sempre foi uma atividade econômica paralela e complementar à agricultura, predominantemente de subsistência, que existe no Vale. A venda das peças utilitárias nos mercados locais, e posteriormente a expansão para a venda das peças figurativas, bonecas, nos mesmos mercados, mas também a venda fora das comunidades por meio do suporte de órgãos como a CODEVALE, complementava a renda e preenchia os intervalos de tempo nos ciclos de plantação e colheita.

Com isso, fica lançada a pergunta: o artesanato em cerâmica do Vale do Jequitinhonha é uma atividade rural? A EMATER não lista “artesãos” entre os grupos que a empresa deve atender. Ela cita agricultores familiares e empreendedores rurais; as artesãs do Vale, pelas características próprias do sistema agrário local e sua simbiose com a tradição do artesanato, acabam por compor também, o público-alvo da EMATER.

Apenas isso, já justificaria a presença da EMATER nos primórdios da organização das artesãs nos moldes do associativismo. As artesãs, em sua maioria, são filiadas ao sindicato dos trabalhadores rurais da região, é também esse sindicato que presta assessoria jurídica, à AACC. Contudo, outros aspectos formais discriminam o trabalho com o artesanato das atividades propriamente rurais. Nesse caso, referimo-nos, mais precisamente, à questão da aposentadoria rural.

A lei do Regime Geral da Previdência Social assegura a aposentadoria por tempo de contribuição - com 35 anos de trabalho para homens e mulheres; a aposentadoria por idade é concedida para homens aos 65 anos, e mulheres aos 60 anos. Quando o trabalhador exerce atividade em regime de economia familiar, esses prazos são reduzidos em 5 anos, para ambos os sexos. Além disso, esse *segurado especial* (trabalhador rural), apenas recolhe INSS quando comercializa a sua produção. O fundamento do tempo de serviço mais curto no caso da aposentadoria rural é a natureza pesada do trabalho no campo. Essa redução constitui uma vantagem importante para quem o trabalho gera pouco rendimento, e está às vésperas da aposentadoria.

O problema reside na definição de economia familiar, essa modalidade de trabalho inclui, os produtores rurais, os garimpeiros e os pescadores artesanais. O artesanato, quando é uma atividade profissional registrada formalmente, em quaisquer formatos

(MEI, carteira de trabalho etc.), configura trabalho não rural, podendo prejudicar a contagem de tempo total para a aposentadoria da artesã. (IPEA, 2018)

Por conta disso, as mulheres mais velhas do Vale evitam registros formais como artesãs. Elas enfrentam dificuldades para prestar serviços formalmente, para qualquer cliente, sem a mediação da Associação.

Não ficou clara, nas conversas ao longo do trabalho de campo, a motivação lógica da escolha do associativismo, em detrimento do cooperativismo, no momento da agregação do grupo. Não sabemos se essa foi a indicação da EMATER, ou se apenas foi evitada a complexidade um pouco maior da fundação de uma cooperativa. Talvez as cooperativas, por gerarem direitos societários, incorram no mesmo problema do registro formal como artesã, no que diz respeito ao exercício do direito à aposentadoria rural.

Esse problema não parece ter uma solução por meios administrativos, ou seja, com esclarecimentos feitos dentro dos processos individuais de pedido de aposentaria. Aparentemente, a solução dessa incompatibilidade do texto legal, com a realidade objetiva das artesãs, passa pelas mãos do legislador, que tem a obrigação de aperfeiçoar as leis conforme a realidade imediata e vigente. Até aqui, não vimos nenhuma movimentação nesse sentido.

Segundo informações do Portal do Artesanato Brasileiro, que cadastra os artesãos e mestres artesãos do país, por meio do *Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro* (SICAB); a fim de dar acesso às políticas públicas do *Programa do Artesanato Brasileiro* (PAB), o artesão é um “*segurado obrigatório na condição de contribuinte individual*”. Ou seja, o artesão está excluído da categoria de *segurado especial* (trabalhador rural). (Governo Federal, 2022)

No caso do Vale, há nitidamente uma contradição. A atividade econômica do artesanato está tradicionalmente ligada ao sistema agrário da região, mas no entendimento legal, o exercício desse ofício pode descaracterizar o trabalhador como rural. Além da peculiaridade que liga a cerâmica produzida no Vale do Jequitinhonha ao universo da produção rural, já há algumas décadas, estudos do território e da economia perceberam que o meio-rural não pode ser entendido apenas, como um conjunto de atividades agropecuárias e agroindustriais. Aqui, podemos lançar mão do conceito de *pluriatividade*, que contempla noções como: “*a agricultura a tempo parcial e a diversificação econômica e produtiva*”. O conceito de *pluriatividade* surge na Europa, na década de 1970, é retomado nos anos 1980, e entra no repertório dos pesquisadores brasileiros a partir da década de 1990. No Brasil, a ideia de *pluriatividade* aparece em destaque na



obra de José Graziano da Silva, no projeto “*Rurbano*”, por exemplo. (Machado & Casalinho, 2010, p. 66)

“no mundo rural dos países o novo paradigma ‘pós-industrial’ tem um ator social já consolidado: o *part-time farmer* que podemos traduzir por executor em tempo parcial. A característica fundamental é não ser mais somente agricultura ou pecuarista: ele combina atividades agropecuárias com atividades não-agrícolas, dentro ou fora do seu estabelecimento, tanto dos ramos tradicionais urbano-industriais, como nas novas atividades que vêm se desenvolvendo no meio rural, como lazer, turismo, conservação da natureza, moradia e prestação de serviços sociais. Em resumo, o *part-time* não é mais fazendeiro especializado, mas um trabalhador autônomo que combina diversas formas de ocupação (assalariadas ou não). Essa é a sua característica nova: uma pluriatividade que combina atividades agrícolas e não-agrícolas.” (Graziano da Silva, 2002, p. 05)

O sistema agrário e a realidade socioeconômica do Vale do Jequitinhonha já apresentavam essas características de antemão, a pluriatividade. O conceito que é relativamente recente no campo científico, não é estranho a alguns grupos tradicionais, e o entendimento dessas dinâmicas tem o potencial de alimentar de informações, os planejadores de políticas públicas.

## 2.5. A segunda Viagem

*“De onde menos se espera, daí é que não sai nada.”*

*Máximas e Mínimas do Barão de Itararé.*

*“ODORICO*

*Uma vergonha! Mas eu, Odorico Paraguaçu, vou acabar com essa vergonha.*

*MESTRE AMBRÓSIO*

*Seu doutor me desculpe, mas desde pequenininho que eu escuto falar nessa história de cemitério.*

*E a coisa fica sempre na conversa. Todo mundo acha que deve fazer, mas ninguém faz...*

*ODORICO*

*Mas eu vou fazer. Os que votaram em mim para vereador sabem que cumpro o que prometo. Prometi acabar com o futebol no largo da igreja e acabei.*

*Prometi acabar com o namorismo e o sem-vergonhismo atrás do*

*forte e acabei. Agora prometo acabar com essa humilhação para a nossa cidade, que é ter que pedir a outro município licença pra enterrar lá quem morre aqui. E vou cumprir.*

(Gomes D. , 2021, p. 23)

Odorico Paraguaçu é a mais perfeita sátira das formas de fazer política que se praticam no Brasil. Prometendo o desnecessário, negligenciando o fundamental, tudo isso, em meio a uma performance carregada em todas as tintas que possamos vislumbrar.

*“Odorico entra, suando por todos os poros. Não é propriamente um belo homem, mas não se lhe pode negar certo magnetismo pessoal. Demagogo, bem-falante, teatral no mau sentido, sua palavra prende, sua figura impressiona e convence. Veste um terno branco, chapéu-panamá.”*. Essa é a rubrica que apresenta Odorico, em *“O Bem-Amado”*, peça de Dias Gomes. O terno branco e o chapéu-panamá são categóricos, temos a nossa frente um coronel<sup>51</sup>, não de qualquer força armada, mas o coronel chefe das suas próprias milícias, aquele que foi o símbolo do poder no Brasil nordestino, por muito tempo, embora não mais. (Gomes D. , 2021, p. 18)

Mas antes de chegarmos ao ponto que gostaríamos, antes de explicar o que Odorico Paraguaçu faz passeando pelo este trabalho, pelo Vale do Jequitinhonha (sua Sucupira no sul da Bahia não é tão longe) vamos discorrer sobre como se deram as primeiras impressões de nossa segunda visita à Campo Buriti. É muito importante destacar que essa segunda oportunidade aconteceu dois anos depois da primeira. Entre as duas, dois longos anos de isolamento, a pandemia que colocou em suspenso todas as atividades, todos os projetos, e todo o contato humano.

No fluxo do texto que se segue, mudamos a pessoa do relato. Naturalmente, a impessoalidade some e empregamos a primeira pessoa do singular, o relato se personaliza. Essa mudança, sincroniza-se com a intensidade que o segundo encontro com o Vale provocou nessa pesquisa, nesta pesquisadora.

Mantivemos dessa forma. Sigamos.

---

<sup>51</sup> Em *“Coronelismo, enxada e voto”*, Victor Nunes Leal mobiliza uma nota especialmente produzida para aquela obra pelo historiador, filólogo e professor Basílio de Magalhães. A nota explica a origem do termo *“coronel”* na cultura brasileira: *“O vocábulo “coronelismo”, introduzido desde muito em nossa língua com acepção particular, de que resultou ser registrado como “brasileirismo” nos léxicos aparecidos do lado de cá do Atlântico, deve incontestavelmente a remota origem do seu sentido translato aos autênticos ou falsos “coronéis” da extinta Guarda Nacional. Com efeito, além dos que realmente ocupavam nela tal posto, o tratamento de “coronel” começou desde logo a ser dado pelos sertanejos a todo e qualquer chefe político, a todo e qualquer potentado. Até a hora presente, no interior do nosso país, quem não for diplomado por alguma escola superior (donde o “doutor”, que legalmente não cabe sequer aos médicos apenas licenciados) gozará fatalmente, na boca do povo, das honras de “coronel”.”* (Leal, 2012)

Chegamos à Turmalina-MG dois anos e meio após a primeira visita. A diferença é grande no tempo e no sentimento, a distância de uma pandemia inteira. O ônibus chega ao terminal rodoviário em torno das oito horas da manhã de uma sexta-feira. Niltão, o motorista de taxi indicado por Deuzani, encosta o carro logo, quase imediatamente após a chegada do veículo coletivo, ele já me esperava.

O trajeto entre o centro urbano de Turmalina e o povoado de Campo Buriti é cumprido em, aproximadamente 30 minutos. O povoado fica próximo ao perímetro urbano, porém longe o suficiente para que os visitantes e os moradores encontrem dificuldades de percorrer o trajeto. O caminho é dividido, meio a meio, entre o trecho asfaltado da MG-308 (retornamos um pouco pelo percurso feito pelo ônibus) e a estrada de terra batida que nos conduz, desde o chapadão, por meio dos eucaliptos, até a beira das grotas, onde fica o pequeníssimo centro urbano de Campo Buriti, cercado por uma quantidade razoável de sítios, no sentido descendente das grotas. Tudo como já descrevemos anteriormente.

Ao chegar “em casa”, parece que foi ontem que estive lá. Ficarei hospedada novamente na casa de Deuzani, para mim ficou reservada a mesma casinha graciosa de adobe em que dormi, morei (ainda que por bem pouco tempo), anteriormente.

Dou um abraço em Deuzani e começamos a conversar, a receptividade do Vale, de Minas, começa a se mostrar. Falo ansiosamente, tentando capturar o mais rápido possível as últimas novidades. Mais importante, quero saber como foram os últimos dois anos, os anos da pandemia, para a comunidade das ceramistas. O pátio, área onde Deuzani e suas filhas produzem as peças está repleta de vasilhas, vasos, pratos e pequenos objetos, incluindo um belíssimo presépio, moldado com muita verossimilhança. As peças estão sob a proteção do telhado de zinco da área de trabalho. Ao redor delas, vemos os mesmos fornos, de diferentes tamanhos, que encontrei da primeira vez.

Para minha surpresa, fico sabendo que apesar de num primeiro momento as artesãs terem enfrentado dificuldades financeiras, com a renda das vendas das peças caindo abruptamente, alguns fatos novos se sobrepuseram, invertendo essa dinâmica. Os compradores habituais, aqueles lojistas que visitam a associação regularmente, de fato, desapareceram por alguns meses. O fluxo de dinheiro que costuma vir das vendas cotidianas das peças na Associação, também das encomendas de clientes habituais, diminuiu consideravelmente.

No entanto, para minha surpresa, Deuzani me diz que a comunidade nunca trabalhou tanto quanto nos anos da pandemia. A produção de peças foi altíssima, as

mulheres da Associação vinham trabalhando regularmente com encomendas feitas por um LOJISTA de São Paulo que desenvolveu um projeto junto a grandes varejistas da área de decoração e design (isso era a continuação e o desenvolvimento do que vimos começando na primeira viagem). As peças do Vale estavam sendo vendidas em grandes magazines que, apesar de serem as lojas mais qualificadas na área da decoração, vendem peças em quantidade alta, poderíamos dizer, industriais. Fico sabendo que, o LOJISTA responsável pelo projeto, tem contato intensivo com as artesãs, mudou-se para a comunidade, coordena a produção, auxilia na logística das vendas. Gostaria de saber mais detalhes sobre essa nova realidade, organizo-me para sair.

Após essa conversa cheia de ansiedade, capturando novidades inesperadas, decido subir até a parte alta do povoado, em direção ao centrinho. Vou falar com as mulheres da Associação. Chegando ao prédio da Associação, para a minha sorte, mais uma vez nessa segunda oportunidade, as artesãs estão em reunião.

Reunião das artesãs, Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo:

Entro cumprimento \*\*\*, ela lembra de mim!

Elas são muito generosas, sempre deixam que eu fique nas reuniões.

As mulheres estão todas muito agitadas, vejo o LOJISTA do projeto, ele vai participar da reunião também, na mesa central (elas formam uma roda de cadeiras) há um grupo de peças, como uma coleção. Compreendo que são os protótipos para a próxima coleção padronizada que será produzida por elas e vendida pelo VAREJISTA 2 (dessa vez trata-se de outra empresa varejista, de grande porte também, mas de perfil diferente).

Mas o alvoroço não se desfaz, há mais alguém que vai participar do encontro, que está para chegar. Só então entendo que passa em visita no povoado, um candidato a deputado estadual, também presidente de um clube de futebol importante. As artesãs estão realmente agitadas, no fundo, o que elas querem é que o candidato vá até o campinho ver seus filhos e irmãos jogarem futebol. Elas esperam que ele seja um “olheiro”, vai que surge uma oportunidade, não se pode perder!

O candidato é precedido na Associação por um séquito de assessores. Muita gente, muito alvoroço. Assessores, “*calma ele está chegando!*”.

As reuniões acontecem geralmente a tarde, mais para o fim da tarde, naquele dia as artesãs tinham que receber instruções importantes, de ordem prática, para a execução da entrega de peças na qual elas estavam trabalhando. Na verdade, elas têm pressa, que o candidato venha logo. Elas estão agitadas por conta do tempo.

“A transformação da coerção exercida de fora para dentro pela instituição social do tempo num sistema de autodisciplina que abarque toda a existência do indivíduo ilustra, explicitamente, a maneira como o processo civilizador contribui para formar os *habitus* sociais que são parte integrante de qualquer estrutura de personalidade.” (Elias, 1998, p. 14)

A “*autodisciplina*” do tempo nas mulheres de Campo Buriti expressa todo um sistema de “*coerção*”, uma coerção introjetada pelo arcabouço do sistema patriarcal que ainda perpassa as relações humanas no Vale. O horário limite para o fim das reuniões é o pôr do Sol. Como vimos anteriormente, as artesãs, mulheres, mães e esposas, apesar da atividade econômica que exercem, são as principais responsáveis por todas as tarefas domésticas e de cuidado com os filhos e o marido. Elas precisam voltar para casa para fazer a “janta”, para alimentar as crianças e os homens, estes últimos quem usufrui, cotidianamente, dos privilégios da inércia e da dependência que a cultura patriarcal estipulou. Sem elas, a casa não funciona.

Os aspectos sociais da “*pressa*”, somam-se às questões do ciclo da natureza que se impõe no Vale (como costuma acontecer nas áreas rurais), uma vida que anda de acordo com o Sol. Bem diferente do ciclo artificial a que estamos acostumados nas cidades maiores. Com o fim da luz do dia, apenas o pequeno núcleo urbano de Campo Buriti tem iluminação pública disponível. Passadas as 18h, não há mais luz natural, e passado o curto perímetro do povoado, os postes de luz se acabam. Para quem mora nos declives das grotas, nos sítios, ou um pouco mais distante, o caminho se torna um completo breu. Ruas e estradas de terra e a luz da Lua. As pessoas circulam principalmente a pé, ou de bicicleta, algumas vezes de moto, os carros são reservados geralmente, para as distâncias mais longas.

Por tudo isso, é necessário que o candidato entre logo na Associação e diga a que venho.

Podemos dizer que essas visitas de políticos ao povoado, não são novidade, nem mesmo são raras, o episódio me faz lembrar de uma história ouvida ao longo da primeira visita.

Em 2019, contaram as artesãs, o governador do Estado fez uma notória aparição em Campo Buriti. No primeiro ano do seu mandato, ele aterrissou em um helicóptero no campinho de terra da comunidade. Também acompanhado do seu séquito de assessores, visitou a Associação, tirou fotos com a artesãs e fez algumas promessas vagas. Muito

impressionado com a comida caseira oferecida pelas mulheres da comunidade (ele e a equipe almoçaram lá, a comida foi preparada sob encomenda dos assessores que vieram antes, de carro, para avaliar as condições da visita), dias após o episódio, o governador enviou um assessor a Campo Buriti novamente, apenas para buscar um pouco mais daquela refeição.

Sorte do governador, que precisando ir ao Vale, dispõe de um helicóptero. Ao contrário do habitante da região, que enfrenta estradas de terra, ou vias de pistas simples com muitos buracos e nenhum acostamento.

Em meio ao alvoroço, que continuava, o Sr. Candidato adentra o recinto. Com muitos sorrisos ele cumprimenta algumas das artesãs, com uma olhada de esguelha, consulta o assessor a respeito de “quem é a chefe” lá, qual das mulheres era a presidente da Associação, cumpre o protocolo e a cumprimenta, como se deve. O burburinho diminui gradativamente até sumir. O Candidato está em busca da sua reeleição, já é um velho conhecido da comunidade. O discurso é empostado, ele fala de seus feitos, em resumo, o Candidato relata concessões que fez nos últimos anos para outras comunidades por meio de emendas parlamentares. A fala não contempla nenhuma proposição de projeto ou política pública estruturante, pensadas a partir do estudo e do conhecimento das necessidades da região, não transparece nenhuma linha política, ou ideológica, embora o Candidato pertença a um partido conhecido como parte do espectro político de centro-esquerda.

A propósito da intervenção do Estado na economia, Vitor Nunes Leal, em sua obra sobre a formação da estrutura política do Brasil, “Coronelismo, enxada e voto”, reconhece a tendência progressiva de serem os poderes centrais, com maior abrangência territorial, aqueles com as capacidades necessárias para a solução de problemas de organização econômica, e criação de infraestrutura, em detrimento de soluções locais, como vemos:

“Parece fora de dúvida que as condições da vida moderna não são muito favoráveis ao desenvolvimento das atribuições municipais, ou, em outras palavras, são mais favoráveis à extensão dos poderes centrais. Um número cada vez maior de problemas administrativos requer solução de conjunto, senão para o país inteiro ou para todo um Estado, ao menos para um grupo de municípios, que eventualmente podem pertencer a Estados diferentes. As estradas de rodagem já são, por exemplo, em grande parte, um problema nacional, que vai sendo progressivamente subtraído à competência municipal. Também os problemas de saneamento apresentam em medida crescente esse

caráter. À proporção que ampliarmos o uso da eletricidade, os municípios nem serão capazes de empreender individualmente a construção de grandes centrais elétricas, nem de enfrentar isoladamente as poderosas empresas que porventura se incumbam de tal serviço. Na medida, portanto, em que estes e outros encargos, por conveniência pública ou por necessidade técnica, se forem centralizando, correspondentes parcelas de autoridade serão amputadas aos municípios” (Leal, 2012, pp. 57-58)

Nesse sentido, a atuação dos poderes legislativos, estadual ou federal, ou mesmo o executivo do Estado de Minas Gerais, na figura do governador, são o tipo de presença que, pelo menos, em tese, seriam úteis na promoção de soluções para os problemas do Vale. Em termos de infraestrutura, poderíamos citar, problemas cuja solução são grandes obras, como o acesso difícil, as estradas ruins, e a conexão com a rede pública de esgoto e abastecimento de água. Num outro campo, melhorias na vida da comunidade poderiam ser atingidas com a criação de dispositivos legais de regulamentação. Aperfeiçoamentos legais como o reconhecimento do artesanato como uma possível atividade rural, para efeitos da aposentadoria rural e, uma melhor regulação/fiscalização ecológica da monocultura do eucalipto nos chapadões do Vale do Jequitinhonha.

O povo do Vale, acaba por ser objeto do entrecruzamento de vários interesses, passível de políticas públicas locais, muitas vezes bem-intencionadas, mas descontínuas (como o programa de turismo solidário), cercados por uma atividade agrícola de contornos predatórios, a monocultura do eucalipto. A atuação de ONGs, e o mercado de artesanato, são fatores que também marcam a vida no Vale. Políticos em busca de base eleitoral e muitos outros atores aparecem por lá (incluindo, de tempos em tempos, as universidades). Contudo, o que parece ter tido maior incidência e resultado na região foram programas de grande porte do governo federal, como “Bolsa Família” e “Luz para Todos”.

O Candidato que nos visitava naquele dia seria: “*Demagogo*”, como Odorico? Por certo era “*bem-falante*,” e “*teatral no mau sentido*,” como ele. No entanto, a figura não “*impressiona e convence*.”, as artesãs escutam, e não parecem se empolgar. Mas, como diria o mesmo Odorico: “*vamos botar de lado os abstratos e partir para os concretismos*.” (Gomes D. , 2022, p. 125)

O *concretismo* da coisa foi o Sr. Candidato engatando um extenso discurso de “realizações”, em que tentava, ao longo dele, adivinhar alguma benesse que pudesse interessar às artesãs. A benesse “adivinhada” (o Candidato demonstra não conhecer nada

das necessidades da região) seria imediatamente prometida. O Candidato falou a respeito da fábrica de chinelos (motivação, geração de empregos), feitos a partir de material reciclado, que ele montou em outra comunidade (dinheiro de emenda parlamentar). O produto era daqueles chinelos dados aos convidados de festas de casamento da burguesia, e da pequena burguesia, quando, em torno das 4h da manhã, após muita dança descoordenada e consumo de álcool, eles não podem mais suportar seus sapatos sociais, novos e apertados, comprados especialmente para aquela ocasião.

O monólogo continua e, em mais uma performance da *olhada de esguelha*, o Sr. Candidato localizou em meio à maioria, e com bastante precisão, aqueles que “não pertenciam ao grupo”. Baseado, por certo, numa complexa rede de dados de discriminação que contemplam fatores de classe e raça, o Candidato localizou em meio às artesãs as duas pessoas que eram de fora. Essas pessoas eram a pesquisadora, e o LOJISTA.

Esses dois indivíduos, dois elementos estranhos no cenário, devem ter ocupado no imaginário do Candidato, os lugares de: *urbanos, brancos, burgueses, escolarizados*, entre outras categorias, que nos colocaram, imediatamente, na função de “*tutela*” das artesãs. O Candidato se dirige ao LOJISTA, e num tom abaixo arrisca: “*E cestas básicas, dá pra arrumar umas cestas básicas*”, a que o LOJISTA responde: “*Nãooo, elas não precisam mais disso, faz tempo já*”. Sem sucesso em descobrir o que “*prometer*”, o Sr. Candidato se dirige, por fim, à presidente da Associação: “*Qual é o maior problema que vocês têm aqui, hoje?*”, ela responde: “*São as embalagens, o custo do papel jornal e papelão pra embrulhar as peças.*”.

Instantaneamente, o Candidato liga a demanda das artesãs à sua experiência prévia, e tem uma grande ideia: “*Vamos construir aqui uma fábrica de papel reciclado.*”. A ideia não parece ruim, mas foi lançada sem nenhuma consciência sobre a viabilidade da produção do papel reciclado na comunidade. Questões como disponibilidade de matéria prima (papel a ser reutilizado), água (escassa na região, os eucaliptos!) transporte, logística e custos da produção, ficaram no campo da imaginação, o que leva a crer, e as artesãs também perceberam, tratem-se de promessas vãs.

Não sabemos, nem ao menos, se uma pequena estrutura de fabricação de papel seria viável economicamente no longo prazo, uma vez que o problema da subida do preço do papel está ligado ao aumento acentuado do consumo durante a pandemia de COVID-19. As pessoas ficaram mais em casa e passaram a consumir por meio de entregas, com isso, toda a cadeia de insumos para a fabricação de embalagens ficou supervalorizada.



Como vemos na manchete do jornal “*Diário do Comércio*”, de 23 de março de 2022, “*Preços do papel dispararam com aumento da demanda*”. Segundo a reportagem:

“O papel para gráficas chegou a subir 65% em 2021. O insumo para embalagens teve alta semelhante e, apenas nos últimos sete meses, entre agosto e fevereiro, o preço aumentou 45%. “Os papéis de embalagens são mais rústicos que os de gráfica, com custos de acabamento diferentes, mas aumentaram na mesma proporção”, informa o presidente do Sindicato das Indústrias de Celulose, Papel e Papelão no Estado de Minas Gerais (Sinpapel), Antônio Baggio, que dirige a entidade há 19 anos.” (Diário do Comércio, 2022)

A reportagem fornece também outro dado relevante: “*A reciclagem, aliás, é o motor da fabricação em Minas de 85% do papelão ondulado, principal matéria-prima do setor. Minas é um dos três principais recicladores do material, que é utilizado em caixas de embalagens para transporte de produtos.*”. O papel para embalagens que está disponível no mercado de Minas Gerais já é, majoritariamente, resultado da reciclagem. No preço dos produtos comprados já está contida a vantagem do reaproveitamento dos rejeitos de papel, além de tudo, a reciclagem é produzida em larga escala, com os custos da estrutura logística diluídos no volume da atividade. É mais provável, que o preço final do papel produzido na hipotética pequena fábrica local, não seja competitivo frente os preços do mercado regular de papel para as embalagens. (Diário do Comércio, 2022)

O Sr. Candidato acaba sua performance eleitoral, garantindo os recursos para a construção da fábrica, e que as artesãs poderiam procurá-lo diretamente após as eleições. A garantia? O Candidato pegou uma caneta que tinha à mão, foi até a lateral, e escreveu o número do seu celular pessoal na parede. Sujando a pintura branca, muito limpa e bem cuidada pelas mulheres da Associação.

Todo esse enredo, digno de um Odorico Paraguaçu, torna-se ainda mais irônico quando nos lembramos que Campo Buriti está cercada por eucaliptos da Aperam Bioenergia. Os eucaliptos, madeira com que geralmente se faz o papel, em que 30 árvores poderiam produzir uma tonelada de folhas para escrever, mas que naquele caso, são alimento para os fornos do Vale do Aço mineiro, provocam o ressecamento crescente da terra, levam os recursos naturais do Vale para os fornos da siderurgia. Minas Gerais é o Estado que mais consome carvão vegetal no Brasil, cerca de 63,6% do consumo nacional. A prevalência do eucalipto em Minas Gerais é enorme, “*Não há informações confiáveis*

*sobre a área plantada em Minas Gerais pelo setor siderúrgico, mas as estimativas sugerem algo em torno de 1 milhão de hectares”.* (Mora & Garcia, 2000, pp. 51-57)

Toda essa biomassa plantada para a siderurgia, também não contribui em nada com a outra matéria prima fundamental ao trabalho das artesãs, a lenha para os fornos artesanais. Os moradores da região são proibidos de coletar madeira, ainda que a madeira caída no chão, nas áreas plantadas pela Aperam. Ouvimos relatos de pessoas muito simples que tiveram problemas com as autoridades, apenas pelo ato inocente de coletar gravetos de lenha dentro das áreas plantadas pela empresa multinacional. Lembremos que a população local tem na sua cultura o uso comunal de vastas áreas de terra.

A ocupação das terras comunais, no primeiro momento, a contaminação das áreas com o uso de agrotóxicos na monocultura, o secamento das nascentes de água e a contaminação do ar pelos fornos de fazer carvão. Essas foram algumas das consequências da monocultura do eucalipto, no Vale.

Durante as duas estadias em Campo Buriti, soubemos que a Aperam tem uma relação dúbia com as comunidades e as artesãs. Formalmente, a empresa realiza editais para apoiar projetos na região, vimos na Associação embalagens com o logo da empresa, doações. Tivemos notícias de caminhões de lenha que foram dados. No entanto, todos esses eventos são apenas paliativos, um apoio insignificante diante dos problemas que a empresa proporcionou.

Da parte do nosso Candidato, o Odorico da vez, observamos a carência de uma visão sistêmica, ou de vontade política, para a solução dos problemas de Campo Buriti e do Vale como um todo. A prática recorrente é prometer pequenas benesses, muitas vezes impraticáveis, ou que tenham apenas a capacidade de amenizar os problemas estruturais. Falta coordenação entre a miríade de atores que se apresentam no Vale. O poder dos grandes capitais que vêm de fora, mas que incidem na região, nunca é enfrentado. Comerciantes, ONGs, empresas sustentáveis, entre outros atores similares, como é próprio das suas naturezas, preocupam-se principalmente com a inserção lucrativa e/ou sustentável das atividades e produtos da região nos mercados, tendo efeitos apenas na questão da geração de renda. Voltaremos a essa questão.

Dias Gomes foi um dos maiores gênios da nossa dramaturgia. Concebeu Odorico Paraguaçu, O Bem-Amado, em 1962, para o teatro. A trama pertenceu a um *“tempo em que escrever uma peça com 15 personagens e esperar que ela fosse encenada não era, como hoje, sinal evidente de desajustamento ou debilidade mental, reclamando para seu autor internamento urgente numa clínica especializada.”*, conta-nos a Nota do Autor.

Gomes dificilmente consegue se afastar da ironia e na mesma Nota, texto que constava no programa da primeira montagem carioca do espetáculo, de 1970, no teatro Glaucio Gill, com direção e cenários de Gianni Ratto, conclui: “o Teatro Brasileiro parece que caminha brilhantemente para a síntese total: todas as personagens numa só. E não está longe o dia em que, na plateia, haverá também um único espectador - a maravilhosa síntese de todos os outros! Teremos então alcançado a perfeição.” (Gomes D. , 2021, pp. 07-09)

O que era inadequado no teatro, encaixava-se perfeitamente na TV, o meio das massas. Assim, em 1973, durante a “era de ouro” da televisão brasileira, Paulo Gracindo se eternizou como o nosso Bem-Amado. A telenovela foi primeira a cores a ser produzida no país. Odorico Paraguaçu:

“pertence a uma fase em que a dramaturgia brasileira procurava pesquisar nossa realidade, fazendo uma espécie de tipificação do nosso povo. Odorico Paraguaçu é um tipo de político que - embora a prática das eleições pareça já coisa do passado<sup>52</sup> - é bastante comum não só no interior como nas grandes cidades. É claro que o grau de demagogia e paranoia é variável. Mas o processo é o mesmo.” (Gomes D. , 2021, p. 08)

Dias Gomes e outros dramaturgos ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), como Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes foram as vozes dissidentes, que mesmo dentro de um campo institucional alinhado ao poder dos militares, a Rede Globo, tiveram ou encontraram espaço para a reflexão crítica, satírica, irônica do Brasil. Odorico, o Bem-Amado, gerou frutos, e a sua Sucupira transformou-se num universo completo, ela continuou a existir em outros contos e programas de TV, como a trilogia “*Sucupira vai às urnas.*”. O roteiro do primeiro episódio da trilogia, vestiu-se de um absurdo tão realista, que já na época da abertura democrática, com o retorno dos partidos políticos, PTB e PDT, solicitaram ao Tribunal Regional Eleitoral, a sua proibição, e conseguiram. (Napolitano, 2017, p. 90), (Gomes D. , 2022, p. 121)

Em “*Sucupira vai às urnas*”, Odorico Paraguaçu compra um jornal para melhor manipular a opinião pública. O trecho a seguir descreve um dia na campanha do candidato à Prefeitura de Sucupira, Ganimedes Batista. Qualquer semelhança com “as realidades”,

---

<sup>52</sup> O texto é de 1970, auge da ditadura militar brasileira.

Brasil afora, com a falta de afinidade entre políticos e povo, ou com o que acabamos de descrever em Campo Buriti, não é mera coincidência:

“ 9 – RUA POBRE – EXT/DIA

Uma rua sem calçamento, enlameada. Casas muito pobres, casebres (...). A comitiva de Ganimedes Batista se aproxima. São três carros. Os dois primeiros de propaganda eleitoral, com alto-falante, cobertos de propaganda. grandes retratos de Ganimedes, o slogan PRA FAZER DE SUCUPIRA UMA NOVA NITERÓI. o alto-falante transmite o JINGLE:

Todos prometem, prometem,  
só Ganimedes constrói  
vai fazer de Sucupira  
uma nova Niterói.

O último carro da comitiva é o Mercedes conversível, onde vem Ganimedes com dois assessores. Muito bem-vestido, paletó e gravata, elegantíssimo nos seus óculos sem aro.

LOCUTOR (ALTO-FALANTE)

Atenção, atenção! está chegando nosso candidato, o candidato de vocês Ganimedes Batista! Ganimedes Batista é homem que constrói, vai fazer de Sucupira uma nova Niterói.

*Ganimedes levanta-se e acena sorridente. Os garotos param de jogar, curiosos. Surgem cabeças nas janelas das casas. Mulheres carregando latas de água param, curiosas também.*

ASSESSOR

Vai lá, doutor. Vai apertar a mão deles. Isso é importante.

GANIMEDES

A rua está enlameada, eu vim de branco...

ASSESSOR

Tem que pisá na lama, doutor. Pisar na lama que dá voto.

*Ganimedes desce do carro, com cuidado para não pisar nas poças d'água. Aperta a mão das mulheres, abraça os homens, vê os garotos, todos olhando pra ele, sujos, maltrapilhos.*

GANIMEDES

Esses meninos... estão na escola?

*Os garotos e outros populares riem.*

ASSESSOR

Aqui não tem escola, doutor.

GANIMEDES

Se não tem escola, tê-la-ão! Eu estudei na Sourbonne, em Paris. E depois de eleito Prefeito, com os votos de vocês, construirei aqui uma Universidade, uma nova Sourbonne!

*DETALHE - o pé de Ganimedes afunda num lamaçal. Ele se apoia no assessor, fazendo uma careta.*

ASSESSOR

Deixa, doutor, deixa. Pé na lama dá voto! Quanto mais lama, mais voto!

*Ganimedes mete o outro pé.” (Gomes D. , 2022, pp. 133-134)*

Um último episódio do Sr. Candidato em visita a Campo Buriti, nossa versão da política *à la* Dias Gomes, ainda vale a pena ser contado. Muitos anos atrás, no começo da AACCC, quando tudo ainda era muito difícil para as artesãs, o mesmo Candidato prometeu às mulheres da Associação, um lote de cobertores. Muitos meses se passaram até que eles chegassem.

Para grande surpresa da presidente da Associação que abriu a caixa, não havia sequer unidades suficientes para todas as associadas. Vale a pena lembrar, que mesmo hoje, as artesãs não passam de 40 mulheres. Com isso, não foi possível distribuir o lote, uma vez que entregar a umas, e não a outras, o objeto que seria de muito valor, geraria desentendimentos. A presidente da Associação então, entrou em contato com o Candidato, que desconversou, mas acabou admitindo que tinha desviado parte do lote das artesãs, para presentear outra comunidade. Depois de alguma cobrança, o candidato enviou os cobertores que faltavam, que finalmente puderam ser distribuídos.

Mas nada disso surtiu muito efeito pois o “cobertor era curto”, literalmente curto, media pouco mais que 1mX1m, o material era de péssima qualidade. O espaço e a trama da peça eram suficientes apenas para comportar uma estampa bem grande com o nome do Candidato.

A peça ainda existe, mas desde aquela época, até hoje, só serviu para uma coisa: trapo de chão. Registramos esse fato:



*Figura 34 Cobertor doado por candidato a Deputado Estadual  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*

Após “afundar o pé na lama”, ou melhor, riscar uma parede sem a menor consideração, o Sr. Candidato e seu séquito partem.

Restam na Associação e na reunião, as mulheres e o LOJISTA, e os assuntos práticos a serem tratados. Na mesa central temos algumas unidades que são os protótipos das peças que irão compor uma coleção a ser vendida nas lojas e no site de um grande varejista. Não se trata do mesmo varejista com que as artesãs estavam trabalhando em 2019, mas sim um terceiro. Chamaremos esse ator de VAREJISTA03.

O varejista em questão na reunião de 2022, na qual estivemos presentes, é o VAREJISTA03, pois antes dele outras duas grandes empresas varejistas de decoração já lançaram coleções com as artesãs da região de Campo Buriti. Eles seguem a seguinte ordem: VAREJISTA01 é o que estava trabalhando com as artesãs em 2019, ocasião da primeira visita; o VAREJISTA02 desenvolveu uma coleção com as artesãs ao longo da pandemia, no intervalo entre as duas visitas; o VAREJISTA03 é o que tem um trabalho em curso com as Associação ao longo de 2022. Há ainda, mais um ator, nesse caso não se trata de um varejista, mas sim, um ATACADISTA, que produziu em parceria com as

artesãs e o LOJISTA, uma coleção esteticamente bastante diferente das peças geralmente produzidas pela comunidade.



*Figura 35 A farinha é um dos produtos que costumam ir para venda nos grandes varejistas  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*

Como tínhamos comentado anteriormente, a vida e o trabalho na comunidade das artesãs vêm sofrendo muitas alterações pelas novas formas de comércio que têm se estabelecido. A Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo continua sendo o principal canal por onde essas inovações são introduzidas, o principal fator de dinamização do comércio das peças de cerâmica, apesar de algumas artesãs, pelo desenvolvimento de seus próprios negócios, terem adotado estratégias de comercialização próprias. Voltemos à reunião.

No centro da roda está a mesa com as peças, trata-se de uma coleção de objetos utilitários e vasos decorativos. As formas não diferem muito das peças que estão expostas na associação, são utensílios como pratos, recipientes para guardar farinha, tigelas, jarros, pratos para bolo, manteigueiras, pequenos adornos, como as flores de se pendurar na parede. Os tons das peças também são os usuais, o que as diferencia é a uniformidade da

cor, entre elas, no conjunto das peças. Outro detalhe é percebido pela sua contenção, os motivos pintados nestas peças são mais discretos, há uma economia e uma precisão dos motivos pintados como adorno. Poderíamos dizer que são peças um pouco mais discretas do que as expostas no salão da Associação.

O LOJISTA vai ao centro da roda e toma a palavra, existe um clima de bastante intimidade e cumplicidade entre as artesãs e esse interlocutor. A conversa é direta, as informações são precisas, são informações como: *“para farinha a gente vai usar o oleio da \*\*\*. Tem que prestar muita atenção porque eu tom que está vindo um pouco diferente, não pode ficar muito diferente do modelo. Quem foi que fez esse modelo aqui, ah foi a \*\*\*, olha quem tiver dúvida fala com ela, tem que passar na casa dela pra pegar o oleio, ficou decidido que vai ser oleio da \*\*\*. Qualquer dúvida vem falar comigo também.”*<sup>53</sup>

As artesãs ouviam com muita atenção, faziam perguntas pontuais e devolviam informações técnicas relevantes ao interlocutor. Toda essa dinâmica demonstrava que aquela relação de trabalho já continha um bom nível de entrosamento e confiança mútua. O grupo, ali, naquele momento, trabalhava como equipe. Questões pontuais, técnicas, o entendimento dos detalhes que se faziam necessários, foram todos resolvidos em bem pouco tempo. Minutos depois a reunião se dispersava. Lembremos da questão do tempo, do retorno para casa antes do pôr do sol.

Outro detalhe que foi possível observar naquele dia, que tem a sua importância, foi uma conversa também breve entre a presidente da Associação e o LOJISTA, a respeito da reformulação do estatuto da Associação. A presidente tinha em mãos uma minuta do novo documento, o qual, pudemos perceber, estava sendo reformulado com o auxílio do advogado do sindicato dos trabalhadores rurais local (detalhe que remete a dinâmica que descrevemos no item anterior, na pergunta, o artesanato é atividade rural?) e do LOJISTA. A alteração do documento se fazia necessária para que a associação pudesse avançar nas relações formais com empresas de grande porte, completamente institucionalizadas, e tributárias de todas as práticas contemporâneas de compliance.

Vamos explicar, sucintamente, como se dá a construção de uma coleção de objetos artesanais na modalidade de parceria entre um grande VAREJISTA e, as artesãs da comunidade. Mas antes disso convém estabelecer, o campo conceitual e semântico em que se inserem esses fenômenos, que combinam questões de fundo cultural, com

---

<sup>53</sup> Diálogo reconstituído de memória.



dinâmicas econômicas. O primeiro conceito que tentou explicar a interação entre esses dois setores, a cultura e a economia, é da década de 1960, e é chamado “*economia da cultura*”. Trata-se de um conceito antes de tudo acadêmico, restrito

“a um punhado de países ricos e subdividida em temas como mercado de trabalho, subvenção governamental, evolução do consumo, custo da proteção ao patrimônio, entre outros, sempre analisados a partir das realidades nacionais e da subdivisão clássica do campo artístico por grandes gêneros (ou linguagens), como artes visuais, livro e literatura, cinema e audiovisual, patrimônio histórico.” (Durand, 2013, p. 163)

Esse conceito, “*revela compromissos mais políticos que econômicos*”. (Botelho, 2016, p. 331)

Com a virada do século, e do milênio, um outro conceito, mais abrangente, vem substituir o anterior, a “*economia criativa*”. Saímos do campo acadêmico e nos instalamos no campo público-institucional, em que um órgão de governo chamado “*Department for Culture, Media and Sports (DCMS), equivalente inglês de um Ministério da cultura, o que em si já dá força institucional a proposta*”, amplia as categorias de produção intelectual, imaterial, capazes de produzir valor por meio da criatividade. São novos tipos, como: software, games, programações de rádio e televisão, publicidade, desenho industrial, moda, artesanato, e tantas outras que antes não eram contempladas pelo termo cultura. “*O DCMS define como criativas aquelas indústrias que têm sua origem no talento na habilidade e na criatividade individuais, e que tenham potencial para a criação de Riqueza e emprego por meio da geração e exploração da propriedade intelectual*”. (Durand, 2013, p. 163)

A Grã-Bretanha está na vanguarda das “indústrias criativas”, como vimos com o DCMS, “*deu a elas institucionalidade ao criar um organismo específico para cuidar da área, está na liderança do levantamento de dados, bem como no desenvolvimento de políticas de estímulo à maior produtividade do setor. Ao mesmo tempo, investe em estudos que permitem rever e refinar esse novo paradigma conceitual de “indústrias criativas”*”. (Botelho, 2016, p. 327)

No Brasil, os mecanismos formais de fomento à cultura vigentes são anteriores à plena instalação desse conceito<sup>54</sup>. Apesar disso, nossas leis de fomento, fruto de um

---

<sup>54</sup> O Estado de São Paulo, sempre mais atento a questões de mercado já tem o termo “*economia criativa*” no título do órgão que dedica a essa área: “*A Secretaria de Cultura e Economia Criativa*”.

período de emergência de políticas neoliberais, dão um grande peso ao fator econômico por contarem com a participação obrigatória do capital privado nos projetos. A ênfase política nos mecanismos de fomento, centralizadora, com o Estado como maior agente econômico, no caso do Brasil, foi descontinuada juntamente com a dissolução do Estado desenvolvimentista, nos anos 1980. Um exemplo clássico desse encadeamento dos fatos foi a extinção da EMBRAFILME, em 1990, forma quase exclusiva de financiamento do cinema brasileiro, cujo fim resultou numa crise nas produções cinematográficas que durou quase uma década. Em terras brasileiras, o uso do termo “economia criativa” chega primeiro ao mercado, mas os mecanismos de financiamento à cultura vêm sendo ajustados num viés de flexibilização, no sentido de ampliar as categorias criativas contempladas, assim como no conceito.

É importante destacar, que o conceito de “economia criativa”, tem origem num órgão de governo. O que significa, que desde a sua gênese, o conceito diz respeito à elaboração de políticas públicas. Mas o conceito de “economia criativa” carrega em si uma ideia nova, ele conjuga mais intimamente o fomento das atividades culturais e o desenvolvimento econômico. A ideia de “economia criativa” espera o retorno concreto dos investimentos.

Ao tratarmos do comércio das peças de cerâmica artesanais do Vale do Jequitinhonha, mais ainda quando elas estão em circuitos comerciais amplos, estamos falando das cadeias da “economia criativa”. No comércio das peças, ligam-se intimamente cultura e economia; política e economia, subjetividade e economia.

Além dos mecanismos de financiamento vindos do Estado por via indireta, por meio de empresas que utilizam os sistemas de renúncia fiscal do governo. O setor privado *per se* também demonstra interesse em financiar essa área produtiva, é claro, sob algumas condições.

Como fizemos anteriormente no caso do *turismo solidário* no Vale do Jequitinhonha, podemos usar ferramentas da microeconomia para compreender a participação das empresas em cadeias de “economia criativa”. José Carlos Durand lança mão da *mercadologia*, ou *marketing*, como “*a disciplina que se vale dos princípios microeconômicos*” (que explicam as relações mercantis entre unidades individuais, empresas, trabalhadores, consumidores etc.) “*para ajudar indivíduos, empresas e organizações a traçar estratégias competitivas, tirando mais proveito dos canais disponíveis de difusão e de comercialização em dado circuito de mercado.*”. A disciplina do *marketing* descobriu que, a partir do final da década de 1960, o mercado passou a

tender para uma forte segmentação, com o declínio da venda de produtos padronizados. Produtos de massa, anunciados por meios de comunicação de massa. As empresas passaram a ter que diferenciar simbolicamente seus produtos e sua marca. Com isso, “*a luta comercial colocou a necessidade de as empresas associarem suas marcas a qualquer experiência ou atividade humana dotada de valor positivo, ou seja, socialmente valorizada, como as artes.*”. (Durand, 2013, pp. 154-155)

A busca pelo produto ou mercadoria cultural correta para fins dessa distinção, tornou-se por si só uma atividade econômica.

Para que se possa estabelecer, em um mercado ou em um território as cadeias da “economia criativa”, fazem-se muito mais necessárias as capacidades de interligação entre os pontos, produtor - expectador/consumidor, até mesmo do que a invenção de novos itens. O elemento criativo, diferentemente de outras mercadorias, é escasso e está distribuído desigualmente nos territórios. Esse tipo de produto, o elemento criativo, o produto cultural, necessita de uma visão especializada que o coloque em circulação. De nada nos adianta um livro que não foi publicado, uma peça que não foi montada, um aplicativo que não foi disponibilizado nas plataformas, ou uma peça de artesanato tradicional que não chega aos consumidores dos grandes centros.

“De modo geral, essa nova realidade reclamava a profissionalização de intermediários com capacidades como: a. descobrir afinidades entre o perfil da empresa e o perfil da atividade cultural a ser promovida; b. circular nos meios artísticos e sondar que projetos encarnava melhor essas afinidades; c. preparar e fazer aprovar projetos dentro das exigências burocráticas especificadas na lei; d. acompanhar a execução do projeto cultural, avaliar as reações do público e da imprensa, e, em caso de sucesso, celebrar a “parceria público-privado” como uma ferramenta moderna de fomento à cultura.” (Durand, 2013, p. 156)

Voltemos às artesãs.

O LOJISTA que articula as ações de venda da cerâmica do Vale com os grandes VAREJISTAS é especializado em artesanato brasileiro, está no mercado há 22 anos. É a partir dessa experiência que ele se habilita a ser o intermediário, ou o interlocutor, entre a realidade das artesãs e a realidade dos grandes VAREJISTAS, alguns deles empresas multinacionais. A trajetória profissional do LOJISTA teve início em feiras de artesanato ou trabalhos manuais, a exemplo do *Mercado Mundo Mix*, com a venda de um único tipo

de produto. Com o passar dos anos, a variedade de produtos artesanais que ele vendia e os artesãos com quem trabalhava, foram aumentando. Depois de alguns anos no mercado, ele abriu sua primeira loja física que foi interrompida, mas que deu lugar à outra loja, com outro nome, que existe até hoje, com mais de uma filial.

Todas essas informações somos capazes de compilar graças a uma longa entrevista que o LOJISTA gentilmente nos concedeu, na casa dele (ele mudou-se para lá) em Campo Buriti, bem ao lado da Associação. O perfil de negócios de sua loja inclui uma vastíssima variedade de produtos, com todas as faixas de preço, para que todo o cliente que entre na loja, possa encontrar algo que esteja dentro do seu poder aquisitivo. O LOJISTA indicou que procura praticar preços sem exorbitar as taxas de lucro, para garantir a rotatividade das peças, para que os estoques estejam sempre sendo renovados, e que o cliente quando volte uma segunda, ou terceira vez, na loja, encontre sempre novidades. A loja em questão é a mais conhecida do ramo na cidade de São Paulo. Tanto o LOJISTA, quanto a sua equipe oferecem como diferencial o conhecimento seguro sobre a origem e o contexto das peças vendidas, assim ele nos contou.

Uma vez conhecido no mercado o LOJISTA passou a ocupar um papel de referência para outros atores do comércio do artesanato e da arte popular. O VAREJISTA 01, o que primeiro lançou uma coleção específica de peças das ceramistas do Vale do Jequitinhonha, no ano de 2019, ocasião de nossa primeira visita, já desenvolvia ações de vendas conjuntas com o LOJISTA, anteriormente.

O VAREJISTA 01 é uma grande empresa do ramo da decoração e dos artigos para o lar, de porte multinacional. Ele é uma empresa de capital aberto com sedes em diversos países, as vendas deste comércio são feitas 100% pelos canais online. O VAREJISTA 01 não trabalha com estoques, mas sim com campanhas de venda breves, em que são encomendadas um número limitado de peças. O perfil da clientela do VAREJISTA 01 é mais elitizado, a loja costuma trabalhar com artigos de design um pouco mais requintados, com preços nem sempre acessíveis ao grande público. A decisão do VAREJISTA 01 de praticar ações de vendas de peças pertencentes ao universo do artesanato tradicional brasileiro, diz respeito diretamente, até mesmo antes do objetivo final do lucro, a uma estratégia de diferenciação simbólica no mercado.

Da mesma forma que a empresa de desenvolvimento sustentável que pratica o *turismo solidário*, no Vale, os grandes varejistas contam com a imagem positiva despertada no público, quando este vê, suas empresas trabalhando com comunidades “vulneráveis”. Antes da ação de vendas específica dos produtos do Vale do Jequitinhonha

o lojista já havia feito muitas outras ações associando a marca da sua loja, à marca do VAREJISTA 01. O LOJISTA era o consultor da ação e o responsável pela curadoria. Nessas ações o recorte temático era mais genérico, como por exemplo, “produtos para a cozinha”.

A partir dessa relação entre o LOJISTA e o VAREJISTA 01, surgiu a demanda de que o LOJISTA imaginasse uma ação de vendas inédita. A sugestão que o LOJISTA trouxe, a partir desse pedido foi, realizar uma ação de vendas com recorte estético, com apenas um estilo de artesanato, de uma determinada região. Devido às características como capacidade de produção, de organização e de articulação das artesãs, o LOJISTA sugeriu que ação com recorte estético, fosse realizada com peças das ceramistas do Vale do Jequitinhonha.

Em 2019, quando realizamos a primeira visita à comunidade e pudemos participar da reunião das associadas. O tema debatido era a produção dos objetos para ação de vendas do VAREJISTA 01. As artesãs estavam produzindo peças extras devido à grande procura pela coleção. Por conta da venda online, as artesãs puderam estar cientes, simultaneamente do valor de venda final das peças. Quando estivemos lá, algumas delas expressaram um pouco de insatisfação, pela diferença seus ganhos com relação ao preço de venda final.

Assim, em suma, nos anos seguintes, 2020 e 2021 foram desenvolvidos mais dois projetos em que se criaram coleções dedicadas às vendas em lojas, do atacado, e do grande varejo nacional. O VAREJISTA 02 desenvolveu uma coleção ainda mais delimitada do ponto de vista estético, mais dirigida. Essa coleção ganhou um importante prêmio, o “7º Prêmio do Objeto Brasileiro”, em 2020. O ATACADISTA realizou um projeto diferente, nesse caso, existiu a encomenda de modelos específicos de peças, em tudo diferentes das peças usualmente produzidas pelas artesãs. Esse projeto, além da parceria com o atacadista, recebeu a assinatura de um famoso influenciador digital da área de decoração. Podemos dizer, que essa ação introduziu uma nova categoria de peças, com uma estética bastante diferente, da do repertório próprio das artesãs.

Voltemos mais uma vez à reunião.

Em 2022, na reunião que participamos a coleção em debate, era a coleção do VAREJISTA 03. Observando a dinâmica da execução de uma coleção seriada, com

compromissos de padronização das peças podemos perceber os desafios, vantagens e desvantagens, que estão implícitos nesse empreendimento.

Falemos agora, sobre as artesãs.

O trabalho com os VAREJISTAS, nessas grandes ações de venda, consiste numa experiência exótica, comparando-a ao cotidiano da Associação. As mulheres que antes trabalhavam, majoritariamente, com a produção livre, no exercício da sua criatividade, nessa dinâmica, são obrigadas a obedecer a critérios de padronização, da ordem dos exigidos por empresas que comercializam produtos industrializados.

Listamos algumas das dificuldades que as artesãs enfrentam ao adaptar seu trabalho a uma produção serial

- A) **MODELAGEM:** A cerâmica do Vale do Jequitinhonha é modelada à mão, não existe o uso do torno no contexto das técnicas históricas do Vale. As artesãs são detentoras de uma herança de técnicas indígenas. Elas constroem as formas circulares por meio da técnica do acordelado.
- B) **COR:** O oleio, uma espécie de geotinta que dá a cor predominante das peças e forma as pinturas. Existem inúmeros tons diferentes, os oleios funcionam como espécie de marca pessoal da artesã, pois cada uma delas pesquisa no solo diferentes qualidades de barro, testa na queima, até encontrar o seu próprio repertório. Não é suficiente indicar que uma peça deve ser branca, existem infinitos tons de branco possíveis e disponíveis no solo da região. Quando da feitura de uma coleção se decide por uma cor, o oleio eleito, específico de uma artesã, deve ser compartilhado por todas. Em situações normais elas têm restrições em compartilhar esse repertório.
- C) **TRAÇO:** É fácil perceber que os motivos que decoram as peças, linhas e texturas, na formação de mandalas algumas vezes ultra rebuscadas, sofrem de um efeito equivalente às variações das letras, ou das “caligrafias”, de cada um. Podemos perceber, analogamente à escrita, quem pintou pela “letra” da artesã pintora. Os motivos pintados nas coleções do varejo são propositalmente mais simples, por esse motivo que levantamos, mas também por questão de gosto do público-alvo que discutiremos mais à frente.

- D) **PINTURA:** A pintura das peças é um fator limitante da produção. É muito mais fácil aprender a modelar e a controlar a queima, do que dominar a pintura dos motivos decorativos. Discutiremos no item a seguir, mas a etapa da pintura, pela sua dificuldade e especialidade, casou divisões no processo de trabalho.
- E) **QUEIMA:** A cerâmica do Vale é queimada em fornos artesanais, construídos pelas próprias artesãs. Não há um controle preciso sobre a temperatura do forno, ou sobre a distribuição interna do calor. Quando o clima está fora do habitual, por exemplo quando chove e o ambiente fica muito húmido, isso interfere na queima das peças. Uma fornada inteira de peças pode sair com manchas de fumaça, esse problema só não constitui um prejuízo total, porque as manchas de fumaça podem sumir com um novo processo de queima, o que não resolve o problema de atraso nos prazos.
- F) **CONTROLE DE PADRONIZAÇÃO:** As peças têm uma margem bastante pequena para variações. Algumas peças chegam ao ponto de venda no grande varejista e são recusadas, as artesãs ficam com o prejuízo, pois têm que repor a peça encomendada.

Do ponto de vista da organização logística e operacional, essas ações são construídas da seguinte maneira:

## OPERAÇÃO - AÇÃO DE VENDAS

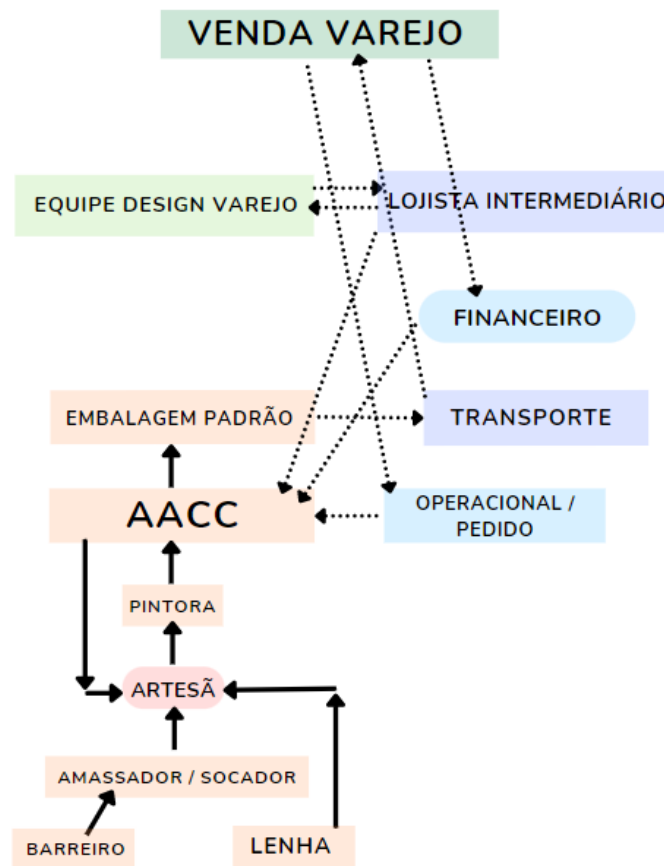


Figura 36 Esquema/ Fluxo operação de venda

Ao discutirmos o “Mercado”, trataremos dos valores envolvidos nessa operação.

Fechando o relato a respeito da reunião da Associação que presenciamos na segunda viagem, já comentamos aqui que o LOJISTA foi totalmente solícito em nos dar uma longa entrevista, isso foi de fundamental importância. Contudo, era também fundamental conversar com as artesãs sobre as peculiaridades dessa operação comercial. Conseguimos combinar com as mulheres artesãs uma data para um lanche com Roda de Conversa, em que falaríamos sobre a produção da cerâmica. No dia combinado, após um pequeno mal-entendido (que cremos não ter sido nossa culpa) as mulheres da Associação se reuniram e começamos a induzir uma conversa.

O resultado foi frustrante. As mulheres da Associação já adquiriram um bom nível de consciência de si mesmas. Elas têm muitas respostas prontas, o que para quem está realizando um exercício de aprofundamento no trabalho com a cerâmica e nos assuntos



da vida da comunidade, é decepcionante. Ficou explícito que nenhuma delas queria falar a respeito das dificuldades, peculiaridades ou vantagens da produção de peças para a venda nos grandes varejistas. Elas desconversaram todas as vezes em foram feitas perguntas a respeito disso, as artesãs são muito amigáveis, mas percebi da parte de algumas delas um ar de hostilidade.

Não sabemos se elas foram orientadas a não falar sobre isso, se assinaram qualquer tipo de documento a esse respeito, ou se foram apenas orientadas a não falar, ou ainda, se vimos manifestado o infalível sentido de desconfiança do mineiro. Elas podem ter medo de que algo ou alguém vindo de fora possa comprometer a oportunidade do negócio, essas operações de venda fazem chegar às mãos da comunidade somas de dinheiro, que os habitantes de Campo Buriti, nunca tinham visto de uma vez só, antes. Esse detalhe não quer dizer, necessariamente que elas têm altas taxas de lucro, discutiremos isso mais à frente.

Só podemos concluir que a partir de um certo ponto, fomos vistos como uma ameaça, com bastante receio. Conversando com algumas das artesãs em particular, pudemos compreender que, apesar de não comentarem, muitas delas não estão completamente satisfeitas com essas grandes operações de venda. A questão da coesão da Associação pode gerar esse tipo de problema, pois para ser possível atender a uma operação de venda com um grande varejista, é necessário que todas as artesãs da Associação participem, são todas ou nenhuma. Falaremos mais sobre o retorno financeiro para as artesãs mais à frente.

Da roda de conversa pouco pudemos aproveitar, além de um repertório, que percebemos, já estava pronto. Contudo, dois momentos trouxeram informações novas para quem as lê no contexto e as entrelinhas.

Perguntadas sobre a questão estética da coleção que foi desenvolvida com o ATACADISTA, a coleção que era esteticamente muito diversa do repertório de peças e pinturas que as artesãs do Vale costumam apresentar, aqui falamos da coleção de vasos rústicos, a resposta foi: *“Aqueles vasos são os rústicos, o rústico é a nossa origem, a origem das nossas peças.”*. No entanto, o rústico das peças utilitárias das avós das artesãs, era bem diferente, até mesmo porque, tratava-se de um rústico não intencional. Aquele era planejado. Contra essa resposta lembramos de uma passagem da entrevista com o LOJISTA em que ele contou que a concepção estética daquela coleção foi baseada numa peça moldada de qualquer maneira, que servia de suporte para outro objeto no pátio da casa de umas das artesãs. A peça era quase considerada como entulho, por ela. Outro

momento revelador, dizia respeito aos cursos de multiplicação de saberes que estavam sendo dados no novíssimo, Instituto Vale do Jequitinhonha. Esse instituto fez parte do contexto da ação de vendas realizada com o VAREJISTA 02, aquele que ganhou o importante prêmio de design. Como parte do relacionamento com a comunidade, o instituto beneficente que é gerido por aquele grupo empresarial, apoio e financiou em parte a criação de uma ONG em Campo Buriti. Lá aconteceram os cursos de multiplicação de saberes, cursos que faziam muito bem, o papel de “*unir o útil ao agradável*”. Relatamos aqui que a etapa da pintura das peças era um fator limitante da produção, poucas artesãs são boas pintoras. Assim a nova ONG promoveu curso para treinamento nessas áreas, que por certo colaboraram bastante com a otimização da produção. Voltaremos a esses dois temas.

Apesar de ser verdade que ficamos um pouco assustados com o fato de causar algum nível de mal-estar na comunidade objeto da pesquisa, precisamos reafirmar o caráter amável e acolhedor das pessoas da comunidade. O mal-estar que pude perceber estava diretamente ligado às questões do mundo dos “negócios”, Campo Buriti estava efervescente com o novo fenômeno econômico. A completar nosso relato sobre o povo de lá, gostaríamos de contar uma situação muito rica que tivemos oportunidade de experimentar. Segue o relato.

Na noite de sábado, Deuzani queria sair, ir passear. No sítio, quando estou lá, somos somente ela e eu, cada uma em sua casa.<sup>55</sup> Fui convidada para a festa, mas festa de Nossa Senhora de Fátima, com muito decoro. Lá em *Vendinha*, teria “*Mangango*”, teria erguer o mastro de Nossa Senhora de Fátima, teria novena, folia, teria caixa, teria tambor, e leilão de prendas, cachaça queimadinha. *Vendinha* é um quilombo, assim foi reconhecida em 2017, junto com seus irmãos *Veredinha* e *Córrego dos Macacos*. São muitas comunidades remanescentes de quilombo na região. Talvez até mesmo Campo Buriti, tenha sido um, e apenas se esqueceu disso.

Chegando lá, eu, Deuzani e Cida, fomos até a casa da irmã mais de velha de Deuzani, que é a líder da comunidade. Ela é tão líder, que nos festejos de Nossa Senhora de Fátima, padroeira do local, quando o padre não está (ele vive na paróquia da cidade grande, em Capelinha) é ela mesma quem conduz as liturgias, tem a chave da igreja, conhece todo mundo pelo nome. E conhece tanto que anda pela rua, na verdade rodovia, a MG-308 que atravessa a comunidade, distribuindo tarefas para obedientes seguidores.

---

<sup>55</sup> Nesse momento nos permitimos novamente a impessoalidade da 1ª pessoa.

Lá tomamos a primeira cachacinha da noite, já adianta que não foram muitas. Da cachaça de entrada, para a novena, seguimos o grupo de casa em casa, repetindo a mesma ladainha. Lá pela quinta repetição minha memória tinha se reavivado e os dias de catecismo voltaram fortes. De casa em casa, completamos a novena, depois disso procurar os tocadores. Numa casa próxima, um grupo de homens se preparava para tocar músicas tradicionais acompanhados por caixas de folias artesanais (a rima não foi de propósito), mais uma habilidade da região. Acompanhando as caixas, um instrumento musical e de pecuária, um cajado com uma espora na ponta, toca gado e faz folia.

No escuro da noite seguimos a percussão, quando chegamos perto da praça, o “*ponto de festa, de louvação*”, não era páreo para a outra caixa, que sacudia os portamalas e acabava com a nossa audição. “*Impressionar mulher*”, realmente causavam grande impressão.

“Tambor de Minas

Ce não acredita, não é? Mas batida de tambor mineiro tem de quatro jeitos. Ele geme a dor, o lamento, a agonia. Tem batida de festa, de louvação, de alegria. Tem a batida de fé. Que tem o aviso de perigo.

O poeta contou te ouvir contar que o dono do tambor estava em Esmeraldas. Mexeram no tambor dele em Contagem das Abóboras. Ele escutou. Firmou o pensamento e mandou o intruso perder a força de tocar.

Enxerido, o tocador achou que estava tirando ponto de festa, fazendo a alegria, mas o tambor o enganou e deu sinal de perigo. O dono ouviu e tomou providência.

O abusado tocou na encruza, queria se exhibir para as moças. achou que era só ir ali e chamar pelo povo da rua. deu errado. primeiro a mão dele sangrou, e não foi de bater forte, foi de bater errado, acertou um pedaço de madeira lascada. Ele tocava e não combinava a voz com a música.

O tambor tinha voz própria e gemeu o perigo. E quando o rapaz, envergonhado, montou na caminhonete acelerou para ir embora com o carro cheio de mulheres a quem queria impressionar, dois pneus estouraram de uma vez.” (Silva C. , 2018, p. 69)

Assim são os sertões de hoje, mas como que será que eram, quando de fato um quilombo de resistência<sup>56</sup> existia por ali?

---

<sup>56</sup> Ainda hoje são resistência.

Em agosto de 1893, assim eram as margens do Rio São Francisco, na imaginação do jovem Lúcio Cardoso, com apenas 17 ou 19 anos. Nos sertões da Bahia, nos chapadões do Jequitinhonha, no deserto de ocupação extra distrito diamantino, a terra sem autoridade deu casa àqueles que não podiam ter. A parte a rudeza da descrição feita pelo jovem sem experiência de vida, a não ser pelos livros, que lhe ditavam um naturalismo qualquer, deslocado dentro da geração de 30. Podemos sentir um suspiro da mistura de desterrados que fizeram sertanejos que conhecemos hoje:

“Uma fileira de casas, talvez uma dúzia, talvez dois ou três, margeava o rio. Adiante, subia outra espécie de rua onde apontavam as choupanas cobertas de buriti.

O lugarejo era assim como a metade angular de uma cruz, cruz tortuosa e miserável, sobre o vermelho-roxo da terra.

Trazia marcado, como selo racial, o ar bizarro dos quilombos em balbúrdia, hoje aqui amanhã ao Deus dará, sempre com a fisionomia de transitoriedade dos fugitivos. E sob aquela aparência de negros, a influência mais ou menos viva das tabas indígenas, restos de um barbarismo cuja força a brutalidade da terra não deixa morrer.” (Cardoso, 2005, p. 14)

Lá pelas tantas, o leilão de prendas começou e a batalha das caixas se acalmou. Os jovens do forró techno, lá do fundo, não tão fundo quanto a minha Ave Maria, cantaram canções de folia girando em volta do coreto da praça, de onde o pregoeiro gritava: *“Quem dá mais, quem dá mais, quem dá mais, quem dá mais...”*



Figura 37 Vendinga - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.



*Figura 38 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 39 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 40 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 41 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 42 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



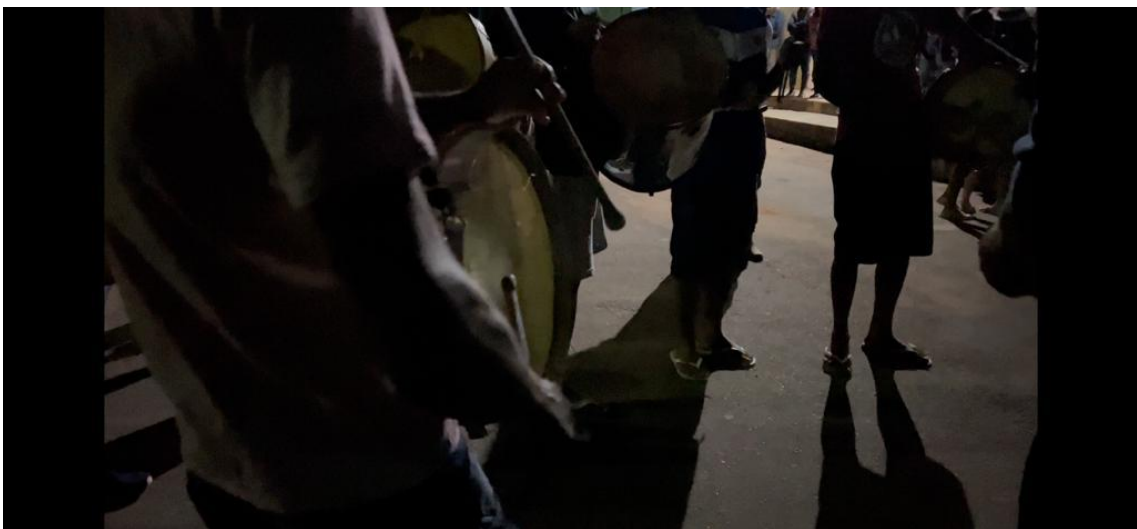
*Figura 43 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 44 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 45 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 46 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 47 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 48 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 49 Vendinha - Mangango, Festa Nossa Senhora de Fátima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



## 2.6. O trabalho das artesãs



*Figura 50 Forno com peças pronto para ser fechado para a queima  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*

Para Lélia Coelho Frota, em “*Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*”,

“A sua produção artística é adquirida pelas pessoas da norma culta com razoável poder aquisitivo nos grandes centros urbanos. Liminares entre a cultura onde se formaram e a que consome a sua arte, num processo de transição enfatizado ainda pelas migrações internas que quase todos realizam, estes indivíduos permanecem efetivamente marginais, ou periféricos, tanto a norma popular quanto a norma erudita. Suas produções, altamente individualizadas, de autoria reconhecível à primeira vista, são olhadas com estranheza pela comunidade vicinal a que pertence. Por outro lado, eles não se ajustam social e culturalmente às elites que apreciam o seu trabalho. Assim, preferimos chamar de liminar, marginal, periférica, aquela produção autodidata, que em 1975 denominamos de ínsita (do latim *insitus*, inato) embora continuemos a reconhecer-lhe uma espontaneidade criadora só remissível a raízes arquetípicas, que referem, por sua vez, à discutida questão dos universais.

A importância do papel desempenhado pelo inconsciente no trabalho destes artistas vem aproximá-los, apenas sob este aspecto, das artes igualmente periféricas do interno em hospitais psiquiátricos da arte dos médiuns, da arte infantil” (Frota, 1978, pp. 03-04)

Para Néstor García Canclini, em “*As culturas populares no capitalismo*”,

“(…) foi sendo elaborada no Ocidente uma concepção distinta a respeito de si mesmo e dos outros povos. A desqualificação dos primitivos, semelhante em muitos pontos a desvalorização da cultura popular, mostrou-se inconsistente. A amplitude, que desde então o conceito de cultura passou a ter - o que não é obra da natureza, tudo aquilo que foi produzido por algum ser humano, não importando o seu grau de complexidade e de desenvolvimento -, foi uma tentativa de reconhecer a dignidade dos anteriormente excluídos. Foram consideradas como parte integrante da cultura todas as atividades humanas, materiais e ideais, inclusive aquelas práticas ou crenças anteriormente qualificadas como manifestações de ignorância (superstições e sacrifícios humanos), as normas sociais e as técnicas simples daqueles que vivem nus na selva, sujeitos aos ritmos e aos perigos da natureza.” (Canclini N. G., 1983, p. 19)

Para Carlos Augusto Calil, em “*A árvore dos sonhos*”, documentário sobre a vida e a obra de Geraldo Telles de Oliveira. O texto da narração é baseado no poema de Lázaro Barreto,



Figura 51 Frame do documentário “*A árvore dos sonhos*”, de Carlos Augusto Calil  
Fonte: disponível em [www.youtube.com/watch?v=b23qxwvqjfw](http://www.youtube.com/watch?v=b23qxwvqjfw)

“CARTELA 01:  
FITAS BRASILEIRAS  
produziu para o  
MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

CARTELA 02:  
A ÁRVORE DOS SONHOS”

CARTELA 03:  
baseado em ‘Mítopoética  
de 9 artistas brasileiros’ (1975-1978)  
de LÉLIA COELHO FROTA”  
(...)

CARTELA 05:  
colaboração  
Secretaria Municipal de Cultura  
São Paulo  
FUNARTE

CARTELA 06:

direção

Carlos Augusto Calil” (Calil, 1978)

“Um dia a árvore dos sonhos violentos  
tombou sobre a cabeça dele que passou a  
vazar imaginações  
é a dança dos ícones em pré-históricas  
gravuras parietais, a imóvel prateleira  
dos ex-votos, a pirâmide dos deuses incas e  
astecas, as efígies de Assurbanipal e  
Arariboia, os heróis da história pátria.  
GTO expulsa os demônios do corpo, os  
demônios da alma, e não enlouquece ao  
amanhecer.  
Atravessa a semana sobre o toco de  
Caviúna e do cerne da Peroba Rosa saltam  
índios tamoios e carijós, negros de  
angola, magistrados e mineradores, um  
ritual contra a parede, bailarina.  
Acorrentados inteiramente à Árvore dos  
sonhos violentos  
GTO ou a responsabilidade da pureza,  
de mantê-la.” (Calil, 1978)

*“Somos capazes de entender por que tantas vezes as diferenças se transformam em desigualdades ou são por elas produzidas?”*. Roubemos por um instante, a pergunta que Néstor García Canclini se faz, no esforço de responder a outra questão, mais ampla, *“Relativismo Cultural ou crítica da desigualdade?”*. (Canclini N. G., 1983, p. 22)

A pergunta ampla de Canclini tem um sentido epistemológico. Em seu texto, ele está investigando como as diferentes teorias antropológicas e históricas, enfrentam a questão da diferença entre as culturas. Para isso, ele segue um fio que tem início nos antropólogos ingleses, *“(Malinowski, Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard)”*, que estudaram sociedades arcaicas e identificaram nelas um *“sistema de instituições”* compartilhado. Eles viram nessas instituições *“uma profunda universalidade”* e uma *“equivalência”*, por estas serem *“respostas a necessidades universais”* dos seres humanos. Na sequência, em antítese a essa visão, Canclini, mobiliza o pensamento da antropóloga americana Ruth Benedict, para quem *“as instituições não passam de formas*

vazias cuja universalidade é insignificante porque cada sociedade as preenche de modo diferente.”. Assim, para ela, a abordagem correta a ser feita pelo antropólogo seria, estudar a “*diversidade concreta*”, e não promover comparações entre as culturas. Por último, nessa sequência, Canclini cita Herskovits, que “*conclui que esta pluralidade de organizações e experiências sociais (..) inibe julgamentos que sejam baseados em sistemas de valores que são alheios a este sentido.*”. O resultado disso é que, todo etnocentrismo se torna desqualificado, e se “*deve*”:

“admitir o relativismo cultural: cada sociedade possui o direito de desenvolver-se de modo autônomo, inexistindo uma teoria acerca da humanidade que seja dotada de a um alcance universal e capaz, portanto, de impor-se diante de uma outra reivindicando qualquer tipo de superioridade”  
(Canclini N. G., 1983, p. 23)

A antropologia, e qualquer ciência que tenha como objeto o homem e a humanidade, hoje, já admitiu o “*dever*” do relativismo cultural. Mais do que isso, além do campo científico, não o conceito, mas a ideia, de maneira mais difusa, ocupa um lugar de destaque na moralidade das pessoas comuns. A pergunta de Canclini contempla o fenômeno das *diferenças* que se tornam *desigualdades*, e a palavra desigualdade pode acrescentar a esse contexto, muito além dos problemas que vêm a reboque do etnocentrismo, a questão de classe. Ainda que esteja assentada a percepção de que todos os hábitos, todas as crenças, todos os saberes e todas as materialidades têm seu lugar. E ainda que, sabendo-se disso, mas além disso, todos esses hábitos, crenças, saberes, e materialidades causem um grande deslumbramento e uma sincera admiração, a visão e a reflexão registradas sobre as culturas populares carregam em si, mesmo que implícita, ou inconscientemente, um sentimento de hierarquia.

É um fenômeno que podemos observar quando, as camadas intelectuais, as pessoas dos grandes centros, fizeram a descoberta da arte popular/artesanato brasileiro. Na década de 1970, muitos artistas populares, os chamados “*liminares*”, por Frota, começam a ganhar destaque em circuitos artísticos de cidades como São Paulo. Desde os modernistas, são mais uma das “*descobertas*”, que vieram de Minas Gerais. Artistas como Dona Izabel Mendes da Cunha, do Vale, com as bonecas, e Geraldo Telles de Oliveira, de Divinópolis, com suas esculturas em madeira.

A observação, os estudos, ou os comentários poéticos a respeito desses artistas são cheios de admiração, mas carregam um distanciamento. Para Canclini “*A desqualificação dos primitivos*”, é “*semelhante em muitos pontos à desvalorização da cultura popular*” e essa, “*mostrou-se inconsistente.*”. A observação coloca o efeito social do etnocentrismo em analogia a uma espécie de “preconceito de classe”, senão uma “distinção de classe”. Os artistas “*liminares*”, os puros “*responsabilidades da pureza*”, os “*insitus*”, em oposição aos que distintamente pertencem a uma classe, aos conscientes do seu meio, aos eruditos. E nesse circuito, obedecendo ao distanciamento que se coloca de maneira natural, “*mostrou-se inconsciente*”, em última instância, o conhecimento, ou melhor, o reconhecimento e a admiração desses artistas/artesãos, acabam se tornando mais um “*título de nobreza cultural*”, no sentido colocado por Bourdieu.

As imagens do povo produzidas nesse período, décadas de 1960 e 1970, o mesmo em que os “artistas populares” foram descobertos, contém esse tom de autoridade que denuncia o distanciamento, ou uma distinção de classe. Como Jean Claude Bernardet aponta, em “*Cineastas e imagens do povo*”, no artigo sobre “*Viramundo*”, documentário de Geraldo Sarno, sobre migrantes nordestinos em São Paulo; o artigo é intitulado: “*O modelo sociológico ou a voz do dono*”. Bernardet esmiuça a dinâmica do filme e observa o distanciamento entre as vozes, a voz do entrevistado, o migrante nordestino, que só tem direito à espaço para responder o que lhe foi perguntado, não tem direito à opinião, se a dá, ela é desconsiderada. Enquanto,

“A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz off cujo dono não se identifica. Diferentemente dos entrevistados, nada lhe é perguntado, fala espontaneamente e nunca de si, mas dos outros, dos migrantes, não apenas dos entrevistados, mas dos migrantes em geral que vieram para São Paulo; os que vemos no filme constituem uma pequena parcela deles. O locutor não fala com eles. Eles falam de si na primeira pessoa, ele fala deles na terceira; enquanto os migrantes falam de suas situações particulares, ele fala deles no geral.” (Bernardet, 2003, p. 17)

Mas aqui, estamos observando algo sutil. Essa separação e esse distanciamento são construídos de maneira muito refinada. Da voz de autoridade, como já vimos, vem a

admiração e a condescendência, a “proteção do povo”. E essa visão bela e cultivada (como se vê, nesse discurso, o emissor) do povo, recebe anuência oficial. É o que pensa o Estado brasileiro, em sua postura de tutela, como vemos avalizado pelo contratante da produção do curta de GTO: “FITAS BRASILEIRAS produziu para o MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES”.

Da descoberta dos “artistas populares” brasileiros, nos anos 1970, a tensão não vem da “*desqualificação dos primitivos*”, mas sim na *qualificação* dessas pessoas como *primitivas*, que está implícita. Quando os universos subjetivos desses artistas são conectados exclusivamente com os campos da insanidade, do inconsciente e do onírico. Tudo neles é irrefletido. E quando é alegado que eles vivem num universo de incompreensão, por seus pares, por sua classe, como segue: “*Suas produções, altamente individualizadas, de autoria reconhecível à primeira vista, são olhadas com estranheza pela comunidade vicinal a que pertence.*”.

Para que não cometamos o pecado do anacronismo, cabe reconhecer que essa postura é datada. Ela pertence à produção da alta intelectualidade daquele período, e se hoje a vemos com alguma estranheza, isso não se dá por mérito próprio, mas sim porque com as bases dessa mesma intelectualidade, construímos um edifício que vai além. Nas décadas que se seguiram as lutas populares, em um sofrido processo de tomada do protagonismo “pelos de baixo”, conquistaram espaço para a voz de quem antes era apenas objeto. Muito disso se deve aos movimentos populares, em lutas que geraram conhecimento. Como fica registrado por Nilma Lino Gomes, em “*O movimento negro educador*”, um exemplo: “*Uma coisa é certa: se não fosse a luta do Movimento Negro, nas suas mais diversas formas de expressão e de organização - com todas as tensões, os desafios e os limites - , muito do que o Brasil sabe atualmente sobre a questão racial e africana, não teria sido apreendido.*” (Gomes N. L., 2020, p. 10)

E é, por tudo isso, que hoje, quando nos propomos a pensar o trabalho das artesãs, podemos ver nele mais do que conhecimento irrefletido. Podemos entender que as artesãs do Vale, tem consciência sobre os processos estéticos, econômicos e sociais que incidem sobre a sua vida e o seu trabalho, embora não tenham controle sobre todos eles.

Um exemplo eloquente dessa consciência aparece quando visitamos a casa/museu da artesã Zezinha<sup>57</sup>. Em meio a um jardim quase encantado (e aqui se manifesta a nossa

---

<sup>57</sup> Embora estejamos omitindo os nomes das pessoas com quem conversamos, a exceção de Deuzani que foi quem nos hospedou. Aqui fica público o nome da artesã pois comentaremos além da visita à

admiração, não estamos isentos), em que ela expõe peças de várias naturezas, de bonecas, a seres meio homem, meio bicho, animais, flores e adornos, todos em barro, está seu espaço de produção, sua casa, sua loja e o seu museu. Zezinha e suas filhas produzem peças para a venda dentro do mesmo padrão de todas as outras mulheres artesãs do povoado, mas Zezinha tem consciência sobre a variedade estética do que produz. Explicamo-nos, das peças que vemos em seu quintal, muitas são do um tipo que era mais produzido nos primórdios da cerâmica do Vale, o tipo que os intelectuais da época da descoberta dessa arte popular brasileira, chamaram esculturas surrealistas. De fato, algumas delas podem nos fazer lembrar de uma escultura de Maria Martins, embora menos soturnas.



*Figura 52 Escultura Zezinha que fica no galho de uma árvore  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*

---

casa dela que aconteceu na primeira viagem, um vídeo de um vídeo disponível no site youtube que mostra a visita de um influenciador digital à casa dela, portanto público.



Numa entrevista dada ao youtuber Lufe, Zezinha afirma manter a prática de fazer essas esculturas que são da “imaginação”, como se fazia antigamente, no povoado de Campo Alegre, de onde ela veio por conta do seu casamento. Em outro momento, ao entrar na sala que é o seu “museu”, temos enfileiradas bonecas na quais podemos ver gradativamente a evolução do seu estilo e da sua habilidade, que vão num sentido único rumo ao virtuosismo. Com isso, percebemos que ela tem consciência do valor estético de cada categoria de peças que produz, tem também consciência do sentido histórico do que produz, ainda faz, por conta própria, um trabalho de preservação. Isso não quer dizer que o seu clã, não produza também para fins mais comerciais, como para as grandes operações de vendas dos varejistas. Durante o vídeo podemos ver que ela está produzindo uma série de manteigueiras, que por certo, seguirão para a venda em um grande varejista. Mas, ela conhece as especificidades e natureza de cada um dos tipos de peças que produz. Não percebemos que ela tenha guardado nenhuma manteigueira, por exemplo.

Essas peças de formas mais livres não são mais vistas com frequência entre as artesãs, predomina a produção mais facilmente comercializável.



*Figura 53 Forno de Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 54 Peças da imaginação Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 55 Cabeça na cerca Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



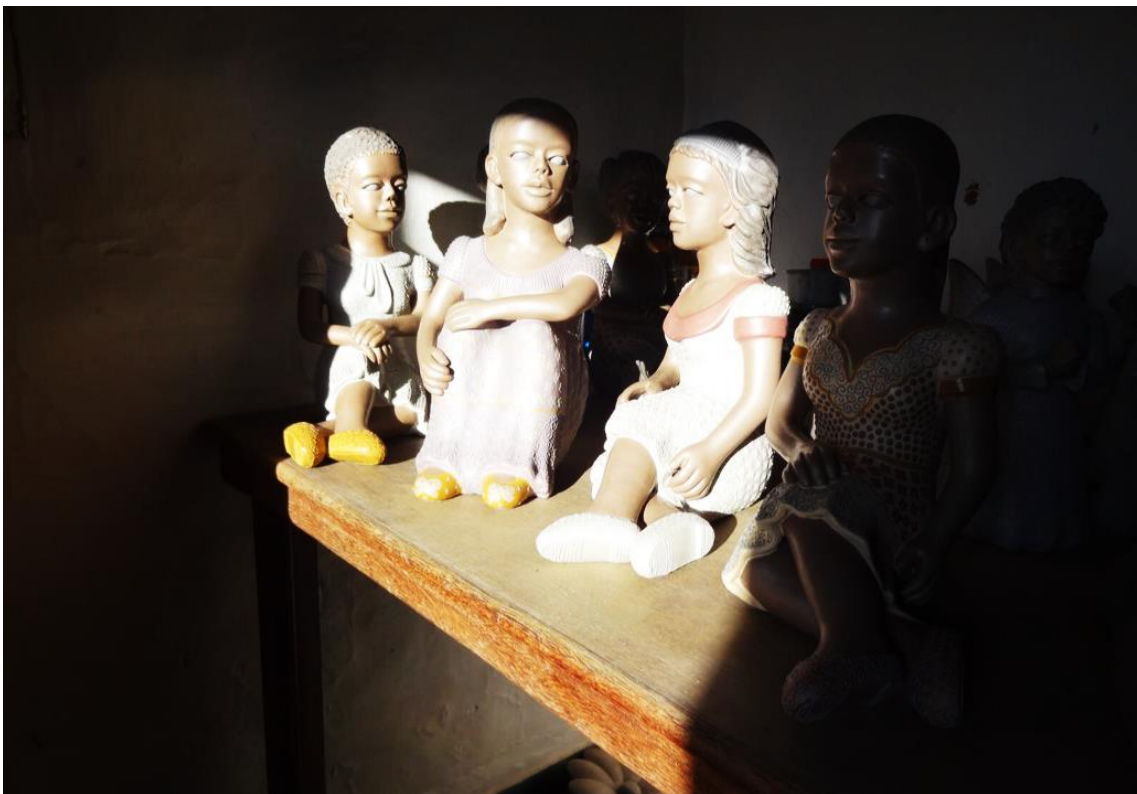
*Figura 56 Cabeça cerca Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 57 Cabeça cerca Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 58 Barranco com Flores Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



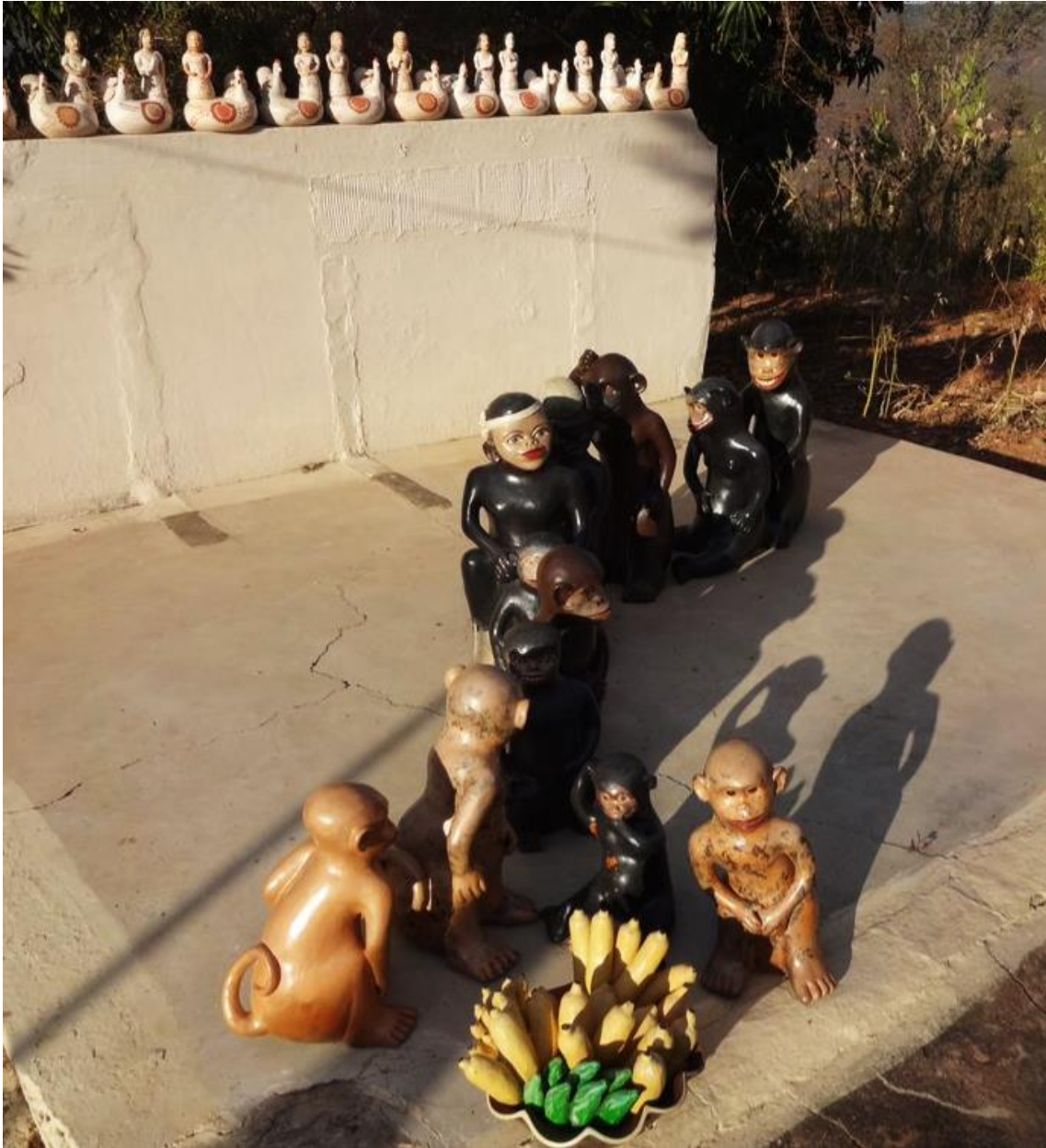
*Figura 59 Bonecas Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 60 Barranco casa Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 61 Vaso mão Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



*Figura 62 Animas e frutas Zezinha*  
*Fonte: captada durante o trabalho de campo.*



Figura 63 Bonecas pátio Zezinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo

Outro caso que se faz notar, já comentamos aqui. É o caso da coleção de peças feita com o ATACADISTA, uma coleção de vasos rústicos, que soubemos pelo LOJISTA, foi inspirada numa peça acidental, que servia de apoio para outro objeto. Durante a roda de conversa perguntamos às artesãs de onde tinha vindo a inspiração para aquela coleção. Queríamos saber se aquelas formas, tão diferentes das demais tinham sido uma encomenda. Prontamente a artesã respondeu: *“Aquilo é o rústico, é a nossa origem!”*. Resposta que não é necessariamente verdadeira, mas a que a artesã tem total direito, uma vez que a história e as narrativas da comunidade pertencem a ela. Trata-se de uma coleção, muitíssimo bonita, mas realizada com fins comerciais, o que não é demérito. Se a comunidade quer lançar mão das suas narrativas, seus mitos de origem, e atrelá-los àqueles produtos, elas podem, pois estão fazendo uso de algo que lhes pertence.

Essa coleção gerou situações curiosas. Uma coleção “rústica” feita para o ATACADISTA, nela muitos dos vasos têm grandes alças. Quando as caixas contendo os vasos com alças chegam na loja de São Paulo, a maioria deles é quebrada antes de ser vendida. Isso acontece porque os vasos “rústicos” não são utilitários, são um simulacro

de utilitário, são apenas decorativos, na prática não são funcionais. O que gera enorme confusão para os funcionários que manipulam esses produtos, eles veem uma alça e pegam o vaso por lá, como é natural. No entanto, a alça não aguenta o próprio peso do vaso.<sup>58</sup> Uma das artesãs que produzia esse tipo de peça, descontinuou a produção pois o ATACADISTA alegava “defeito” e não as pagava.

A partir dessa experiência, dos “rústicos”, termo que parece estar na moda entre os profissionais da decoração, as artesãs têm produzido peças que parecem ter encontrado um maior equilíbrio. Com formas que atendam à expectativa do consumidor de comprar uma peça rústica, da vida dura do Vale, mas com formas parecidas com as peças mais autênticas das artesãs.

Essas dinâmicas, para nós, demonstram o nível de interação que as artesãs têm com o nicho, a área profissional, com que dialogam, na maior parte do tempo com o Design, algumas vezes com o campo da Arte. Podemos perceber que a produção e as relações comerciais das quais participam são, qualquer coisa, menos irrefletidas.

Outro fator que queremos destacar sobre o trabalho das artesãs são as alterações na organização. As formas do trabalho das artesãs da comunidade de Campo Buriti vêm mudando bastante rapidamente nos últimos anos. Até mesmo entre nossas duas visitas foi possível observar mudanças relevantes.

A prática da cerâmica consistia até bem pouco tempo, numa atividade 100% artesanal, no sentido de que uma única artesã domina de ponta a ponta, todas as técnicas envolvidas na confecção de uma unidade das peças. Cada uma delas deveria passar por todas as etapas do processo, das mais pesadas, como a retirada, o transporte e o preparo do barro, até as etapas profundamente delicadas, como a pintura. Lembremos que a pintura é feita com um tipo especial de pena de galinha, tão delicada quanto isso. A pena deve ser de um ponto específico na junção entre a asa e o corpo do animal. Ela não pode ser arrancada para servir, tampouco pode estar há muito tempo no chão do galinheiro, a ser pisoteada. Por isso podemos observar o grau de delicadeza da atividade.

O objeto de cerâmica vai do bruto ao delicado, em suas variadas fases. Vejamos a delicadeza do traço de uma artesã pintora:

---

<sup>58</sup> As peças de cerâmica feitas nos fornos artesanais, de baixa temperatura, são porosas e de resistência mais baixa.





*Figura 64 Detalhe da artesã pintando com pena de galinha  
Fonte: captada durante o trabalho de campo*

Essa variação de tipos de trabalho, de força e de habilidade a serem empregados vem gerando, conforme o aumento da procura pelas peças, o encurtamento dos prazos de entrega, e o volume de produção elevado, vários níveis de especialização nas etapas do trabalho, na produção. O tempo de uma artesã eximia na pintura, por exemplo, tornou-se caro demais para ser gasto na lida da retirada do barro e seu transporte. As imagens que conhecíamos (falaremos dessas imagens logo à frente), das mulheres caminhando em terrenos áridos com baldes de barro na cabeça, não acontecem mais.

Nos trabalhos mais pesados, os homens da comunidade puderam encontrar uma fonte de renda estável. Hoje, em Campo Buriti, existe um prestador de serviço que, conforme uma agenda bastante concorrida, visita as casas das artesãs para amassar e socar as quantidades necessárias de barro para a produção daquela família. É importante registrar também que o barro, não é mais algo pelo que um proprietário (de um terreno, barreiro) cobra e as mulheres retiram. Hoje, o próprio dono do barreiro se especializou e presta esse serviço.

O proprietário do barreiro retira e entrega em domicílio as cargas de barro encomendadas por cada artesã. Os preços desses serviços são:

- A. 70 reais a carga de barro (corresponde a dois carrinhos de mão);
- B. Socar o barro custa 40 reais por diária de trabalho;
- C. Amassar o barro sai por 5 reais por bacia;
- D. Completando essa roda de valores; a Carga de Lenha custa de 700 a 800 reais.

Nesse viés, alguns grupos familiares vêm se organizando como pequenas linhas de produção, na feitura das peças. Temos ao mesmo tempo, a terceirização de partes do processo e uma progressiva divisão do trabalho, na confecção das peças do Vale.

Um dos resultados dessa crescente divisão do trabalho é que, se um pesquisador ou um visitante, um turista chega à comunidade com o propósito de ver o processo de fabricação das peças do início ao fim, não vai conseguir. Por isso, uma das atividades oferecidas pelos receptivos familiares é a oficina de produção de peças, nela a artesã simula todas as etapas desde o preparo do barro até a queima da peça, exceto pela visita ao barreiro. Podemos apresentar as imagens desses processos por das imagens que captamos durante essa experiência, mas elas não refletem o dia a dia das artesãs. São para “turista ver”, porém ilustram a variação entre força e delicadeza que compõe o trabalho com a cerâmica. Seguem algumas:



*Figura 65 Socar o barro*  
*Fonte: captada durante o trabalho de campo*



*Figura 66 Peneirar o barro*  
*Fonte: captada durante o trabalho de campo*



*Figura 67 Amassando barro*  
*Fonte: captada durante o trabalho de campo*

Antes mesmo de observarmos esses dois fenômenos, terceirização e fragmentação das etapas, já na primeira visita que fizemos à região, soubemos que a maior parte das peças que saem de Campo Buriti para o comércio, são pintados por duas ou três artesãs especializadas. Elas são extremamente habilidosas, tem precisão no traço, pesquisam constantemente e apresentam inovações. Mais recentemente as peças daquela região vêm apresentando pinturas bastante complexas, em forma de mandala que se devem muito, a uma artesã precursora.

Essa artesã por exemplo, é uma moça jovem, tem referências variadas, a internet é fonte para ela. Por vezes pudemos vê-la pintando grafismos que se pareciam muito com a arte indígena que encontramos nas mesmas lojas de artesanato que vendem as peças do Vale, esse tipo de imagem é familiar para ela, por certo. Como resultado temos uma interessante combinação de “grafismos” e linhas curvas, das mandalas, dos arabescos, também dos pequenos pontos.



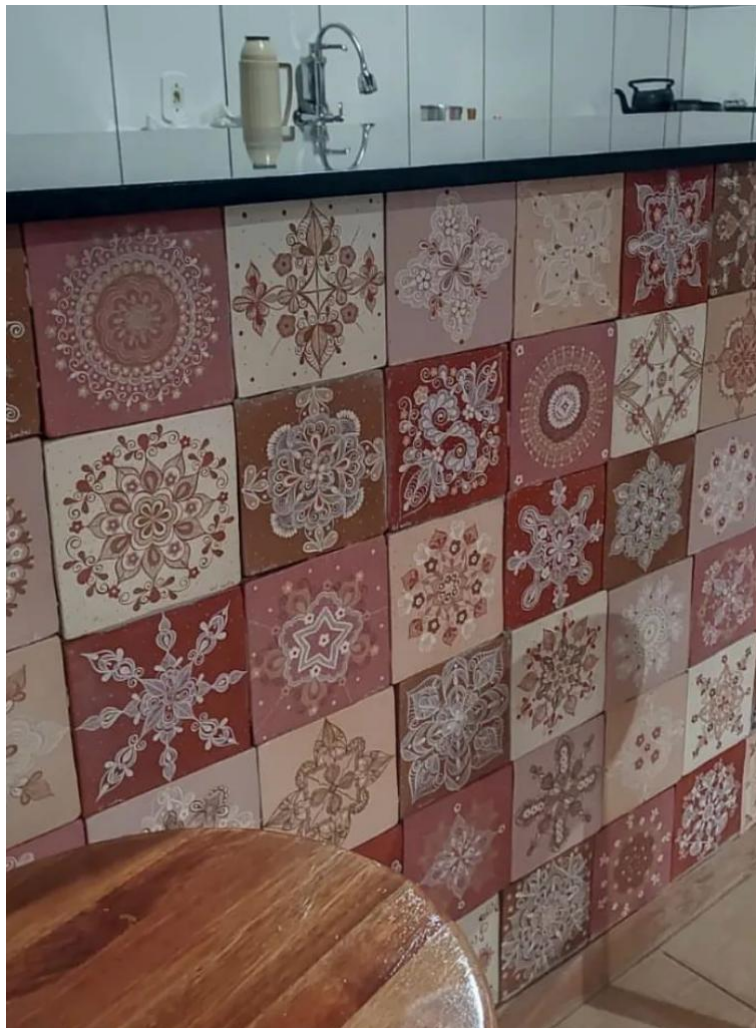
Figura 68 Detalhe grafismos  
Fonte: captada durante o trabalho de campo

As artesãs inovam, misturam referências, as da sua própria cultura e outras externas, do repertório compartilhado por uma sociedade toda interligada em redes. Uma das artesãs publicou recentemente em suas redes sociais uma novidade. Ela fez pequenas placas no formato de azulejos, todos pintados com motivos semelhantes aos que são pintados nas peças. Dalglish ao falar sobre os *“Aspectos étnicos e estéticos na cerâmica do Vale”*, indica que *“Está implícito que a técnica do acordelado usada na construção das obras no Vale é de origem indígena, e acredita-se que a cor e a estética usadas nas decorações da cerâmica proveniente das regiões de Campo Alegre e Coqueiro Campo sejam de origem portuguesa”*. (Dalglish, 2008, p. 197)

O resultado das placas de cerâmicas aplicadas à bancada da cozinha é muito interessante. [Mas cremos que tecnicamente, não seja aplicável à construção civil, de

acordo com as necessidades de resistência necessárias a materiais de construção. A técnica da cerâmica natural, feita a partir da queima artesanal com baixas temperaturas não tem uma resistência alta.

É um pouco surpreendente que ela tenha compartilhado a imagem dessa ideia nova em uma rede social. Existe muita competição entre as artesãs, no que diz respeito às inovações. Há muitas reclamações de que “não se pode postar nada nas redes sociais que as outras copiam”.



*Figura 69 Inovação “azulejos”  
Fonte: Instagram, @familiadeuzani\_jequitinhonha*

Voltando às pintoras. As artesãs pintoras iam até as casas das outras famílias pintar suas peças mediante um valor de diária. Isso acontece, pois, a modelagem e o simples oleio, são etapas do trabalho dominadas por um número maior de artesãs. Já a pintura minuciosa é feita apenas por algumas.

Na ofícia de fazer peças, oferecida como atividade aos visitantes, uma coisa é bem real, os instrumentos de trabalho. Elas fazem uso de todo e qualquer objeto que possa ser reaproveitado. Não existe nenhuma ferramenta especializada, plásticos de caneta, arames, tampas, potes de margarina, pequenos retalhos de tecido, até mesmo espigas de milho. Como vemos:



*Figura 70 Ferramentas de Trabalho  
Fonte: captada durante o trabalho de campo*



*Figura 71 Ferramentas de trabalho  
Fonte: captada durante o trabalho de campo*





*Figura 72 Ferramentas de trabalho  
Fonte: captada durante o trabalho de campo*



*Figura 73 Ferramentas de trabalho  
Fonte: captada durante o trabalho de campo*

Melhorar a qualificação média das artesãs da Associação é uma das ações que o LOJISTA que media as vendas junto aos grandes varejistas, se preocupa em fazer. Quando observamos a produção livre exposta nas prateleiras da associação,

principalmente no que diz respeito à pintura, vemos nuances de habilidade entre as artesãs.

O estoque de peças de produção livre da Associação, é gerido da seguinte maneira: cada artesã associada tem uma prateleira, que deve manter sempre cheia, para oferecer variedade aos clientes. Por essas prateleiras, podemos ver algumas variações de habilidade e estilo:



*Figura 74 Diferentes traços da pintura prateleiras Associação  
Fonte: captada durante o trabalho de campo*



*Figura 75 Diferentes traços de pintura prateleira da Associação  
Fonte: captada durante o trabalho de campo*



Figura 76 Diferentes traços de pintura prateleiras Associação  
Fonte: captada durante o trabalho de campo



Figura 77 Diferentes traços de pintura prateleiras Associação  
Fonte: captada durante o trabalho de campo



*Figura 78 Diferentes traços de pintura prateleiras Associação  
Fonte: captada durante o trabalho de campo*

## 2.7. O mercado

Neste trabalho, mencionamos anteriormente, a obra de Thomas More, “*Utopia*”. Na obra, segundo Quentin Skinner há “*um interesse mais sério na tentativa de explicar os abalos sociais e econômicos sofridos em seu tempo*”, “*As injustiças da época*”, esse tempo era o século XVI. O modelo utópico pensado por Thomas More é proposto pela fuga, temos uma “*Ilha Utopia*”, ali a solução está no espaço. William Morris viveu no século XIX, como More, escreveu uma obra de ficção com proposições utópicas, o seu “*Notícias de lugar nenhum Ou uma época de tranquilidade*”, como o próprio título sugere, o projeto utópico de Morris se dá no futuro, se dá no tempo. A utopia de Morris hoje é lugar nenhum, amanhã será uma época de tranquilidade. Talvez por ser contemporâneo de Marx, com sua teoria que, poderíamos dizer, tem emanções teleológicas, Morris acredite que a sociedade utópica será resultado do aperfeiçoamento, não da fuga. Esse texto, muito curioso, fala conosco até hoje, o que quer dizer que ainda não chegamos lá. No trecho a seguir, Morris dá a visão que esses cidadãos do futuro, mais avançados, têm sobre uma entidade, à época deles, já extinta: o Mercado. Segue a descrição:

“Ele se acomodou na cadeira, preparando-se para uma longa conversa: ‘Do que ouvimos e lemos fica Claro que na última era da civilização os homens caíram num círculo vicioso na questão da produção de bens. Haviam chegado a uma maravilhosa facilidade de produção e, para aproveitar ao máximo aquela facilidade, eles criaram (ou deixaram crescer) um elaborado sistema de compra e venda chamado Mercado Mundial; esse Mercado, uma vez ativo, forçou-os, precisando ou não, a produzir quantidades cada vez maiores de bens. De forma que, apesar de (evidentemente) já não poderem mais se libertar da tarefa de produzir as necessidades reais, criaram uma série sem fim de necessidades falsas ou artificiais, que se tornaram, sob a lei de ferro do já mencionado o Mercado Mundial, tão importantes para eles quanto as necessidades reais de manutenção da vida. Por tudo isso, eles se sobrecarregaram com uma massa prodigiosa de trabalho apenas para manter operando o perverso sistema.

‘Certo, e depois?’

‘Então, como se tinham forçado a avançar cambaleando sob esse peso horrível da produção desnecessária, tornou-se impossível para eles ver o trabalho e seus resultados de qualquer outro ponto de vista que não aquele, a saber, o esforço incessante para despender a menor quantidade possível de

trabalho na produção de qualquer artigo, produzindo ainda assim e ao mesmo tempo, a maior quantidade de artigos possível. A esse ‘barateamento da produção’, como foi chamado, tudo foi sacrificado: a felicidade do operário no trabalho, o conforto mais elementar e a saúde, o alimento, roupas, moradia, lazer, divertimento, educação; em resumo, toda a sua vida não valia um grão de Areia comparada à necessidade absoluta de ‘produção barata’ de coisas, grande parte das quais nem mereciam ser produzidas. Não, alguém nos disse temos de acreditar, tal o peso da evidência, apesar de muitos dentre nosso povo mal *conseguirem* acreditar que até mesmo os homens mais ricos e poderosos, os senhores dos pobres-diabos já mencionados, se submeteram a viver entre visões, sons e cheiros que o homem por natureza abomina e dos quais foge, para que suas riquezas pudessem aumentar essa loucura suprema. Toda a comunidade foi lançada nas presas de um monstro faminto, a ‘produção barata’ imposta pelo Mercado Mundial.” (Morris, 2019, p. 145)

Por agora, quando falamos a respeito do artesanato no Vale do Jequitinhonha, a cerâmica, e falamos também em Mercado, ressurgem a questão: como a produção artesanal se posiciona com relação aos Mercados, em última instância, ao Capitalismo.

Desde as Musas da Antiguidade, o homem antes primitivo, selvagem, ao se apropriar da técnica, senão a dada por Hefesto, Vulcano ou Ogum, deuses do fogo, dos metais, da metalurgia e da técnica, mas sim a desenvolvida ao longo de séculos de pensamento e empirismo. O homem, passa a moldar a natureza ao seu redor, e a depender cada vez menos das intempéries, instabilidades e inconstâncias do seu meio. Assim Homero convoca a Musa, em “*O Hino Homérico 20, a Hefesto*”:

*“Canta-me Hefesto, famoso inventor, Musa, em límpida voz.  
Junto de Atena dos olhos brilhantes pros homens terrestres  
Ele ensinou seus trabalhos gloriosos aos que antes viviam  
Dentro de grutas nos montes aos moldes de feras selvagens.  
Hoje aprendidas as artes de Hefesto famoso artesão,  
Vivem suas vidas de modo tranquilo e sem dificuldades  
Dentro de suas moradas ao longo dos anos inteiros.  
Dá-nos, Hefesto, tua graça, com prosperidade e excelência!”*  
(Homero *apud* Antunes C. B., 2015)

Já na Antiguidade clássica, entre os séculos VIII e VI a.C., Homero credita à aprendizagem dos “*trabalhos gloriosos*” a possibilidade de os homens permanecerem

“*Dentro de suas moradas ao longo de anos inteiros.*”, a técnica proporciona a estabilidade e a sedentarização. (Homero, 2014, p. 635) Se o domínio dos fazeres, ou o “*trabalho glorioso*” ensinado por Hefesto, o deus ferreiro, não pode ser a agricultura, a novidade revolucionária do período neolítico, “*a revolução neolítica – que envolveu atividades tão complexas como a cerâmica, a tecelagem, a agricultura e a domesticação de animais*”, resta-nos concluir que esse “*trabalho glorioso*” deva ser o forjar de um arado. O domínio da técnica, da feitura à mão de um instrumento de trabalho, do artesanato, permite que o homem possa sulcar a terra, plantar, e assim, estabelecer-se. (Canclini N. G., 1983, p. 21)

O arado, além de ferramenta, passa a ser um símbolo, que dialoga com todo o processo humano que seguiu o seu aparecimento. Da sedentarização, às primeiras civilizações, às trocas, ao comércio. Mesmo que hoje, entre nós, no Brasil, o arado possa ser sinônimo de atraso ou do conflito na terra. Como o “*Torto Arado*” de Itamar Vieira Júnior, que representa a disputa entre quem produz e quem possui, entre quem pertence e quem é dono, esse objeto, ainda assim, pode significar a emancipação pela técnica.

Hefesto dá a sua graça, a sua benção e legado aos humanos, “*prosperidade e excelência!*”. E com isso, podemos crer que a técnica e o artesanato, desde Homero, são compreendidos no viés da “*prosperidade*”, na otimização dos meios de subsistência, no domínio ainda da “*vida material*”, “*das estruturas do cotidiano*” e, eventualmente, nas trocas. “*Tudo é técnica desde sempre, o esforço violento, mas também o esforço paciente monótono dos homens, modelando uma pedra, um pedaço de madeira ou de ferro, para fazer disso uma ferramenta ou uma arma.*” (Braudel, 1987, p. 18). A técnica que está em tudo, também está no tempo, constantemente, mesmo com variações no ritmo dos avanços:

*“Aceleração, contenção: a técnica passa por ambos os processos, muitas vezes primeiro por um, depois por outro; impele para frente a vida dos homens, chega por pequenos passos a novos equilíbrios situados em planos mais altos, depois mantém-se lá durante muito tempo porque fica estagnada ou progride imperceptivelmente de uma “revolução” para outra, de uma inovação para outra.” (Braudel, 1995, p. 393)*

Fernand Braudel, ao ponderar sobre o “*O peso da História das Técnicas*”, considera que, “*os historiadores especialistas consagraram pouco da sua atenção às técnicas. E, no entanto, durante milênios a agricultura foi a grande “indústria” dos*



*homens. Mas a história das técnicas foi quase sempre estudada como pré-história da Revolução industrial,*” (Braudel, 1995, p. 393). Foi no longo período da prevalência das técnicas, em que a agricultura foi a “*grande indústria*”, mesmo com suas mudanças e progressões lentas, que se desenvolveram as estruturas que possibilitaram a formação do *Capitalismo*. A grande categoria da *técnica*, personificada no fenômeno cotidiano do artesanato, por nós entendido como a produção manual possível mediante a apropriação secundária, a transformação das formas da natureza, tornou possível “*a economia de troca, situada entre a produção, enorme domínio, e o consumo, um domínio igualmente, enorme.*”. Ainda que “*na noite dos tempos*” não tenha sido possível, “*unir toda a produção a todo consumo, perdendo-se uma enorme parte da produção no autoconsumo, da família ou da aldeia, pelo que não entra no circuito do mercado.*”. (Braudel, 1987, p. 20)

Em síntese, a passagem da *vida material* para *vida econômica* esteve sempre ligada ao longo percurso do desenvolvimento das técnicas, ao trabalho de transformação dos elementos primários da natureza que se inicia com o fazer artesanal. A técnica gera produtos, produção, e cria novas necessidades de consumo. As primeiras mercadorias surgem nesse contexto. E nessa linha temporal, “*As grandes concentrações econômicas pedem as concentrações de meios técnicos e o desenvolvimento da tecnologia*”. A tecnologia, produto da ciência, uma “*superestrutura tardia*”, nesse processo lento e conservador da transformação das técnicas, constitui o ápice, o momento mencionado por Braudel sobre o qual os historiadores especializados se debruçaram, a Revolução Industrial. (Braudel, 1987, p. 18)

A partir desse cenário, podemos perceber que o artesanato sempre esteve ligado, pelo menos, ao estabelecimento de sociedades econômicas, que geraram as bases e a formação dos elementos constitutivos desse estágio, ou lugar chamado *Capitalismo*. Elementos como: a mercadoria, o mercado, as trocas, e a própria economia. Apesar disso, ao longo do século XIX, momento da plena expansão e aprofundamento da Revolução Industrial, auge e/ou consolidação do *Capitalismo*, com a mobilização concentrada das técnicas e no vigor de juventude das tecnologias, vários pensadores se levantaram contra essa nova realidade, e depositaram, no artesanato, a esperança do seu combate.

Como vimos no capítulo anterior, a influência do pensamento romântico preconizava a negação das novas formas de produção e a volta a uma realidade anterior, nos termos de Thomas Carlyle, a volta a uma “*sociedade orgânica*”. No campo estético, William Morris, levanta-se contra “*as artes visuais e arquitetônicas brutalizadas pelo*

*caos industrial*”, e influenciado por Marx e Engels, passa a refletir sobre “*a ética e a estética de uma sociedade comunista*”. Combinando o pensamento social marxista, às concepções estéticas de pensadores como John Ruskin e Augustus W. Northmore Pugin, Morris, juntamente com o primeiro, leva à frente o movimento *Arts and Crafts*. Morris, como vimos pouco antes, até mesmo marcou lugar na história das ficções projetivas de uma grande utopia social. (Mattelart & Neveu, 2004, pp. 24-26;32-34)

Para Raymond Williams, o principal mérito de Morris foi o de romper as barreiras entre a visão poética e a prática política. O projeto de uma produção artesanal e criativa em contraponto à mecanização, em uma arte feita pelo povo e para o povo, que conferisse à produção, qualidade, e ao trabalho, melhores condições. Havia o incômodo gerado pela nova forma de organização do trabalho e suas consequências sociais, com a superexploração da mão-de-obra, e a alienação que desvinculava o trabalhador daquilo que ele mesmo produzia. Para Marx (em um dos aspectos da alienação), o trabalhador está alienado de *si mesmo*, de sua própria *atividade*, em um “*auto estranhamento*”, pois,

“a expressão da relação do trabalho como ato de produção no interior do processo de trabalho, isto é, a relação do trabalhador com sua própria atividade como uma atividade alheia que não lhe oferece satisfação em si e por si mesma, apenas pelo ato de vendê-la a outra pessoa. (Isso significa que não é a atividade em si que lhe proporciona satisfação, mas uma propriedade abstrata dela: a possibilidade de vendê-la em certas condições). (Mészáros, 2006, p. 20)

A fragmentação do processo de produção, a linha de montagem, provocou o distanciamento entre o trabalhador e o seu produto, além da perda dos meios de produção. Suspende-se os vínculos que outrora tinham os artesãos com o resultado do seu trabalho, suas mercadorias. Esse processo que chega ao seu ápice com a Revolução Industrial, nos séculos XVIII e XIX, vinha acontecendo já, há algum tempo, em um crescente de longa duração. Sérgio Ferro defende, em “*Artes Plásticas e trabalho livre*”, a tese de que as Artes Plásticas teriam surgido (de uma maneira mais próxima ao conceito que conhecemos hoje) na passagem do século XV, ao século XVI, no crepúsculo da Idade Média, momento em que “*os costumes das corporações entram em crise*”. Para Ferro, essa crise se dá, quando os mestres artesãos “*põem-se a emperrar a sequência usual de promoções, desviando-as em seu proveito*”. Eles assenhoram-se “*de todos os meios de produção, materiais e humanos por meio do abuso: juridicamente quem tentar exercer o*

*métier por sua própria conta, sem a legitimação do mestre, cai na ilegalidade.”*. A desagregação do universo do artesanal que visava “*a segurança da correção operacional preestabelecida*”, em um novo “*dinamismo produtivo*” que alongou as cadeias de produção, distanciando cada vez mais a mão do trabalhador, do produto final, teria aberto espaço para uma “*nova plástica artística*”. (Ferro, 2015, p. 10)

Temos que, ainda antes do advento das indústrias propriamente ditas, com a complexificação dos mercados e com a diversificação das mercadorias, o universo da produção, do trabalho, ainda dominado pelo fazer manual, já começava a manifestar alterações. A dinâmica que Sérgio Ferro observa, poderíamos dizer, compreende o início do processo de alienação do trabalho, com a transformação das oficinas e corporações, em manufaturas.

“Progressivamente, o ateliê adota uma forma organizacional semelhante à da manufatura, já ensaiada em outros ramos da produção, como os de tecidos ou da construção. Os resultados são os de sempre: degradação das condições de trabalho, divisão deteriorada do saber de ofício, rotina produtiva, queda da remuneração, emudecimento do produtor imediato, perda de qualidade do produto etc.” (Ferro, 2015, pp. 10-11)

A tese de Ferro, pensa o surgimento das Artes Plásticas como forma de reação ao universo do “*trabalho físico*” do artesão, que os protoartistas pensariam ser conformista, fadado à repetição de modelos consagrados. Eles estariam em busca de uma forma de produção digna dos “*homens do espírito*”, longe da tradição das formas prescritas e, mais ainda, longe da crescente “*desqualificação*” do trabalho e do trabalhador (que ainda não existia como tal). Em síntese, Ferro coloca o surgimento das Artes Plásticas como um fenômeno resultante da expressão das primeiras formas do capitalismo, como uma tentativa de superação do trabalho social alienado. A explicação de Ferro, hoje já superada, de qualquer maneira, contribui para a reflexão a respeito do longo processo de desagregação da organização do trabalho artesanal, da lógica e do *ethos*, do artesão.

Essa ruptura, essa separação, a progressiva transformação das formas de organização do trabalho e da produção, será um tema recorrente na reflexão intelectual dos séculos seguintes. O sentimento gerado por essa ruptura, uma forma de “*desencantamento do mundo*”, em que a vida tradicional, além das formas de produção, desagregam-se no esteio dos conflitos do estabelecimento pleno do capitalismo, expressa a crescente dificuldade das pessoas comuns na apreensão das suas realidades imediatas e

objetivas. O homem alienado do seu “*ser genérico (de seu ser como membro da espécie humana)*” e o homem alienado do “*homem (dos outros homens)*”. (Mészáros, 2006, p. 20)

De maneira aparentemente prosaica, porém com um lampejo de profundidade ao fim da proposição, John Ruskin, em um trecho de sua obra autobiográfica, reflete a respeito da exclusão da consciência do trabalhador da inteireza do processo de produção. Fica implícito o incômodo:

“Com certeza, na época atual, - apesar da ubiquidade das olarias, - as pessoas não dão aos seus filhos tijolos de brinquedo, mas pequenas marias-fumaça; e os pequenos estão sempre tirando o tiquete e chegando a estações, sem mesmo compreender - nenhum deles se dará ao trabalho de fazê-lo, - o princípio da maria-fumaça! E que bom não seria para eles se pudessem também compreender que o princípio da maria-fumaça não pode superar o princípio da Respiração?” (Ruskin, 2022, p. 58)

Contemporaneamente, percebemos fenômenos similares aos vistos no século XIX, com ideias de regresso aos valores dos artesãos. Essas propostas de retorno acontecem de maneiras diversas, como uma forma de solução para os problemas do trabalho no capitalismo, ou como uma forma de combate ao próprio capitalismo. No primeiro caso, o *ethos* do artesão é convocado como diferencial no contexto da competição entre os trabalhadores no mundo corporativo. O colunista do *New York Times*, Thomas Friedman, outrora ferrenho defensor das vantagens da globalização, hoje, por vezes, professa os benefícios da prática e dos valores dos artesãos que, segundo ele, representam o próximo estágio do capitalismo. Ele diz: “*Everyone today... needs to think of himself as an ‘artisan’ – the term used before mass manufacturing to apply to people who made things or provid services with a distinctictive touch in wich they took personal pride*”. Indiretamente, Friedman quer sugerir que os trabalhadores, por iniciativa própria, “*desalienem-se*”, mas em nome da produtividade capitalista, claro. (Friedman apud Antrosio & Colloredo-Mansfield, 2015, p. 22)

Richard Sennett, em “*O artífice*”, discorre sobre o artesanato e a cooperação como aspectos da natureza humana, sobre a ligação intrínseca entre o “fazer” e o “pensar” que se perdeu ao longo do tempo. Tratava-se do trabalho como vínculo comunitário e civilizador, idealmente, com caráter impessoal e compartilhado. O “*artífice*” representaria uma postura mais equilibrada, numa forma e ritmo de realização em que o

trabalhador poderia converter as informações em conhecimento tácito, aquele tão incorporado que chega a se apresentar de forma intuitiva, fazendo frente à massiva racionalização e externalidade dos processos de trabalho que limitam a agência do fator humano na realização das tarefas. Nisso, o *ethos* do artesão pode ter efeitos sobre trabalhadores desmobilizados dentro de um “*sistema de comando e competição*”. (Sennett, 2019, p. 38)

A segunda maneira de propor o retorno ao *ethos* do artesão é a anticapitalista, ou antimercado. Nessa abordagem os artesãos são valorizados por produzirem fora da lógica das necessidades do mercado, para a família e para a comunidade. Eles podem ser vistos, até mesmo, como forma de preservação de conhecimentos elementares, de como viver, sobreviver, de como lidar diretamente com natureza, como manter raízes culturais, como diz: “*J. K. Gibson-Graham’s work on A postcapitalist Politics makes this most explicit: “the Commons can be seen as a Community stock that needs to be maintained and replenished so that it can continue to constitute the Community by providing its direct input (subidy) to survival”.* (Antrosio & Colloredo-Mansfield, 2015, p. 24)

Considerando as relações entre artesanato e economia, que também fomos em busca de observar, o trabalho que realizaram Antrosio e Colloredo-Mansfield, dois antropólogos americanos, do Hartwick College e da University of North Carolina, respectivamente, uma etnografia dos artesãos da região Norte os Andes, dá-nos algumas conclusões que são de grande valia. Servem como parâmetros de comparação, com o que vimos no Vale do Jequitinhonha.

Em síntese, dos quatro aspectos que eles encontraram, três nos são pertinentes:

1. “*Artisans are thoroughly intertwined with capitalism. Unlike those who see artisans as embodying a new phase of capitalism – or as a pre-, post-, or anticapitalist alternative – artisan work has always been at the heart of the capitalist system. Artisans have provided unacknowledged inputs for industrial capitalism. Artisan activities have reemerged in the heart of industry. And artisans often are the result of industry as much as they are a precursor to it.*”
2. Artisans live with a great deal of risk, uncertainty, and often work in winner-take-all economies. Whereas artisan life is imagined to be a stable, predictable routine, we find people involved in risky ventures. Uncertain outcomes result in a winner-take-all distribution. In fact, the

lure of a big windfall, a winner-take-all payout, can be the sustaining motivation to continue manual artisan labor.

3. Artisans are always entangled in legal definitions and state regulations. Artisans do not exist outside of state regulation, nor do they preexist an advancing state government. Rather, artisans have always been involved in struggles over regulations and who should legally count as part of the artisan economy. State governance and legal definitions can generate artisan activities as much as they regulate the sector. (Antrosio & Colloredo-Mansfield, 2015, p. 26)

Para desenvolvermos esse comentário comparativo, vamos elencar a seguir, o que nós observamos a respeito do comportamento das artesãs com relação ao mercado das suas peças. As peças que vimos em fabricação, no Vale não eram exclusivamente os modelos encontrados nas lojas especializadas de São Paulo, ou outros centros. Observando os tipos das peças que as artesãs estavam produzindo, foi possível perceber que elas atuam em “**três estratégias de mercado**”:

- A. Produção livre - Associação:** para a maior parte das artesãs, a melhor forma de vender suas peças é a Associação. Por essa via, é possível aproveitar o fluxo de comerciantes vindos dos grandes centros, que têm na Associação um atalho, uma economia de tempo e deslocamentos na região, o fluxo de turistas, e as visitas às feiras temáticas. É importante assinalar que o resultado das peças, a habilidade de cada artesã, varia bastante entre as produtoras, assim a Associação é uma forma de garantir vendas para todas;
- B. Virtuosismo.** Algumas artesãs atingiram um resultado estético/técnico diferenciado, construíram uma rede de contatos comerciais própria e bem estabelecida. Elas optaram por não fazer mais parte da Associação, passam a não precisar dela, trabalham por conta própria;
- C. Parceria com designers.** Algumas artesãs, também com um domínio hábil da técnica e apuro estético, produzem os produtos ditos, “*cocriados*”. Por encomenda produzem peças de cerâmica específicas, combinadas e

cuidadosamente planejadas com designers de fora da comunidade, geralmente oriundos dos grandes centros urbanos como São Paulo. Peças que irão compor outros objetos assinados em parceria, ou assinados apenas pelo designer.

Por vezes essas estratégias aparecem combinadas, cotidianamente, em outras apenas excepcionalmente. Contudo, a Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo é o principal fator de dinamização do comércio das peças, principalmente quando levamos em consideração o negócio das vendas aos grandes varejistas.

As observações de Antrosio e Colloredo-Mansfield, iniciam-se com a constatação de que o artesanato sempre esteve “*entrelaçado*” com o capitalismo, constatação que coincide com o que viemos tentando demonstrar, mais acima.

A segunda constatação, importa-nos bastante. Antrosio e Colloredo-Mansfield afirma que os artesãos “*vivem em grande risco*”, comercialmente falando. Ao inverso do que diz o senso comum, que os trabalhadores artesanais são donos do próprio ofício, têm independência, podem estabelecer as suas rotinas, os artesãos sofrem com a incerteza de ganhos futuros e, principalmente, trabalham num ambiente “*winner-take-it-all*” de concorrência.

Isso significa que os artesãos, no nosso caso artesãs, trabalham num ambiente muito competitivo. O modo “*winner-take-it-all*” significa que, no universo das ceramistas do Vale, por exemplo, em que existem muitas mulheres produzindo o mesmo gênero de mercadoria, a mais habilidosa, a que apresenta os melhores resultados técnicos e estéticos, vai ocupar uma fatia desproporcional do mercado. O vencedor fica com tudo. Essa ideia condiz com o que observamos no Vale, sob vários aspectos. O primeiro deles, conecta-se a uma das estratégias de mercado adotadas pelas artesãs, o Virtuosismo.

A artesã, que por seu virtuosismo profissional, prescindiu até mesmo das vendas da associação, ocupa fatia generosa do mercado, a vencedora que levou tudo. Na prática, no Vale, temos vencedoras. Um grupo de artesãs cujo apuro das peças, os especialistas e os compradores já perceberam. Quem aprecia esse tipo de trabalho artesanal em profundidade consegue perceber as nuances nas pinturas das peças, por exemplo. Mas não apenas nas pinturas, a boa modelagem e a inventividade dos tipos das peças, também contam.

Em certa altura desse texto, ao falarmos sobre o trabalho das artesãs, foi possível observar nas fotografias, que a delicadeza e a sofisticação das pinturas, dentre as peças disponíveis na Associação, variam bastante. Algumas peças têm uma aparência, até mesmo infantil, resultado provável do trabalho de artesãs que estão se iniciando no ofício, somente agora. E isso, não diz respeito à idade, pois as artesãs que herdaram o ofício dentro do próprio clã são as mais virtuosas, praticam desde a primeira infância como brincadeira. As peças mais precárias são o resultado do êxito do negócio do artesanato, que vêm atraindo mais pessoas da comunidade. Elas tentam a sorte, se vencerem, levam tudo.

O vencedor que levou tudo, também levou a parceria com os designers. Esses profissionais, mais do que ninguém sabem aferir a habilidade e a capacidade de trabalho das artesãs. Entre as associadas e, principalmente, entre as não associadas, apenas um pequeno número delas desenvolve essas peças. Além do apuro técnico, o trabalho em parceria com o designer do grande centro urbano, exige boa comunicação e paciência para um nível alto de exigência e padronização, interpretados por elas, algumas vezes, como chatice.

Dessas parcerias surgiram peças famosas, como o filtro de água em forma de cactos, desenvolvido por uma vendedora/designer/ONG, (segundo o site ela está em algum ponto entre essas três coisas) e uma das artesãs mais habilidosas. Esse caso gerou até mesmo controvérsias, pois entre a designer e a artesã houve um contrato verbal de exclusividade. Esse é um outro problema bastante sério no mercado de peças de cerâmica do Vale do Jequitinhonha.

Não há patentes, ou registros das peças que inovam na forma, o contrato verbal citado acima, era arbitrário, pois garantia à designer de São Paulo a exclusividade da venda daquele modelo de filtro por um período indeterminado. A artesã constrangida, numa postura de fidelidade ao cliente, recusa-se a vendê-lo para outros comerciantes. Atitude que só mudou depois de muita insistência de outros compradores, ela não se convencia que o contrato verbal por tempo indefinido, não era válido.

Outro caso de parceria com designers resultou em uma peça icônica e premiada. Nesse caso a designer em questão desenvolveu uma relação de grande amizade com a artesã. Elas continuam a trabalhar juntas, a artesã relatou que é muito bem paga pelos serviços prestados a ela. Essa profissional de São Paulo, trata a artesã com bastante deferência, para presentear-la patrocinou a publicação dos textos poéticos da artesã.

Nesse sentido, na contramão da lógica do *winner-take-it-all*, as grandes ações de venda com os varejistas, são muito mais inclusivas. As peças vendidas nesses varejos,



antes de chegarem ao seu resultado final passam por um longo processo de discussão entre o LOJISTA que intermedeia a venda, a equipe de designers do VAREJISTA em questão e as artesãs. Essas peças, por sua característica de serem produzidas em série, necessariamente, precisam ser mais simples. Mais simples na modelagem e mais simples na pintura, mas não só por motivos técnicos, também pelo gosto, discutiremos essa questão logo à frente. Assim as grandes vendas no varejo garantem rendas para um maior número de mulheres, até mesmo as menos habilidosas conseguem participar.

No sentido oposto, as artesãs virtuosas, que também participam das vendas para os grandes varejistas, reclamam bastante do preço pago pelas peças. Elas também costumam participar, o volume de trabalho é imenso, tem para todas. Mas as artesãs mais bem colocadas no mercado participam dessas ações de venda pelos ganhos quem vêm com o volume de produção. Veremos os valores mais à frente.

São duas realidades são opostas, a da artesã virtuosa, “*winner-take-it-all*”, e a da artesã pouco habilidosa. O mais interessante desse contexto é variedade e a vivacidade do mercado das peças de cerâmica no Vale. Quem na comunidade trabalha com o artesanato, tem boas condições.

A respeito do terceiro ponto levantado por Antrosio e Colloredo-Mansfield, sobre as relações entre o artesanato e as regulamentações estatais, as nossas artesãs, infelizmente sofrem da falta dela. Pontualmente, vimos o caso da aposentaria rural, cuja regulamentação ignora situações como as delas. Não existe também, nenhuma orientação ou regulação estatal para os casos de propriedade intelectual relacionados ao artesanato, todas as transações são feitas verbalmente. Nos casos das grandes operações de vendas com os varejistas, em todas as ações de vendas, foi registrada pelo LOJISTA uma marca, relativa à coleção. As marcas têm nomes, títulos e logos que remetem à realidade das artesãs. O registro foi feito pelo LOJISTA, que informou que o fez por elas e para elas, dentro de um contexto que explicaremos a seguir, em que o LOJISTA, assume grande parte da responsabilidade e dos custos da operação de venda.

Uma última questão com relação a regulamentações, diz respeito ao registro da cerâmica do Vale do Jequitinhonha como patrimônio imaterial do Estado de Minas Gerais. Como vemos no site do IEPHA: “*Os saberes, o ofício de artesã e de artesão e as expressões artísticas relacionadas ao artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha foram reconhecidos como Patrimônio Cultural do Estado de Minas Gerais em dezembro de 2018.*” (IEPHA, 2022)

Segundo o relatório de registro do patrimônio imaterial, no andamento do processo, foram cadastrados 122 artesãos, até 31 de outubro de 2018, em vários municípios da região. Não vimos, ou soubemos de nenhuma repercussão prática desse registro no cotidiano de trabalho das artesãs, ouvimos sim, uma ressalva ligada também à questão da aposentadoria rural. O cadastro da artesã no IEPHA pode gerar problemas de descaracterização da aposentadoria rural, disse-nos uma das artesãs.

### **2.7.1. O mercado distante**

Trecho depoimento Dona Izabel Mendes da Cunha, ao Museu da Pessoa:

“Esse povo, que vinha de longe, que vem na Rio-Bahia, passageiro de todo canto, de longe. Até de fora do Brasil vem gente, né? Então, tinha vez que dava certo, que era o dia que eu estava na feira da cidade, vendendo aquelas coisas que eu levava. Aí, chegavam aqueles carros viajando, costumam parar naquela cidade para almoçar, ou descansar um pouco. Dava certo. Eles iam correndo, indo ali. Na hora que saía, era que Deus mostrava eles à gente. Eles perguntavam o que era aquilo. De que que era. Eu explicava para eles, que eles não sabiam. Não conheciam, né? Porque nunca tinham visto. Eu explicava para eles o que que era. Eles compravam a peça e levavam para lá, para o lugar deles. Quando outros falavam com outros, compravam, outros falavam, e quando chegavam num lugar iam passando. Que dava, detonava a sentar com a gente.” (Cunha I. M., 2008)

“O capital é, na verdade, muito mais antigo que o capitalismo na história da humanidade. Já na antiguidade, o capital comercial desempenhava papel importante na economia: o desenvolvimento das trocas mercantis ensejava a inserção de intermediários entre produtores e consumidores. A função do mercador surge como uma especialização a mais num processo de divisão de trabalho que se aprofundava. Até determinado momento, os produtores mesmos se davam ao trabalho de levar seus produtos ao mercado e aí realizar as transações de compra e venda necessárias ao prosseguimento de sua atividade produtiva. Quando o mercado se expande além de um certo ponto, multiplicando-se o número de produtores que dele participam, torna-se viável e vantajoso o aparecimento do mercador, que poupa aos produtores o trabalho de ir ao mercado, barganhar etc., comprando destes os produtos em suas casas e lhes vendendo aí também as mercadorias que necessitam.

Executando a atividade mercantil de muitos produtores, o comerciante não contribui diretamente para a produção material, mas permite aos que o fazem dispor de mais tempo para dedicar à produção direta.” (Singer P. , 1975, p. 132)

A ligação da produção das artesãs com mercados mais complexos e competitivos, é o principal fator que vêm promovendo as significativas mudanças nas formas do trabalho das artesãs de Campo Buriti. A falta de conexão a mercados, impede que o potencial produtivo, agora mais organizado das artesãs, converta-se em consumo. Braudel descreve assim esse momento no mundo das trocas, temos:

“Imaginemos, portanto, a enorme múltipla extensão que representam, para uma dada região, todos os mercados elementares que ela possui, ou seja, uma nuvem de pontos para débitos frequentemente medíocre. Por essas múltiplas bocas principia o que chamamos a economia de troca, situada entre a produção, enorme domínio, e o consumo, um domínio igualmente enorme (...) uma economia de troca muito imperfeita, sem dúvida, por suas origens, perde-se na noite dos tempos, mas não chega a unir toda a produção a todo o consumo, perdendo se uma enorme parte da produção no autoconsumo, a família ou da aldeia, pelo que não entra no circuito do mercado.” (Braudel, 1987, p. 20)

Assim como Braudel observou quando a economia de mercado avançava território sobre os espaços de autoconsumo, ao longo dos primórdios da Idade Moderna. O Vale do Jequitinhonha, como região isolada dos circuitos dinâmicos da economia brasileira, por décadas a fio, passa agora a organizar a sua produção de forma a se adequar às necessidades desse novo padrão de consumo que pretende atender.

São as necessidades do Mercado, hoje escrito com letra maiúscula, um nome próprio de uma instituição ou “entidade abstrata”. Mas a origem do termo “mercado” vem de algo concreto, de um lugar. Inicialmente, o mercado é um lugar, existem os mercados. Os “*mercados elementares*” que Braudel cita logo acima, dizem respeito a cidades, a ajuntamentos humanos, estão ligados à existência de núcleos urbanos. E esses lugares se transformam em relações, relações de troca, que se transformam em relações comerciais, num crescente de abstrações, até alcançarmos essa massiva e opressora entidade abstrata que vem a nossa mente, quando ouvimos a palavra mercado.

Esses “locais-relação”, que eram os mercados, detiveram poderes crescentes. Até mesmo na Idade Média em que a vida religiosa e espiritual tinha protagonismo, a religião se adaptava à existência e ao poder desse conjunto de atores e relações materializados no lugar mercado. Umberto Eco, ao criar uma das mais famosas reconstruções da paisagem da Idade Média, em *“O nome da Rosa”*, retrata a necessidade de adequação e/ou subordinação do poder eclesial às novas cadeias de interesse: *“Por isto, depois as cidades favoreceram as ordens medicantes e a nós franciscanos em particular: porque permitíamos estabelecer uma relação harmoniosa entre necessidade de penitência e vida citadina, entre a Igreja e os burgueses que se interessavam pelos seus mercados...”*. (Eco, 1983, p. 164)

O primeiro passo para a abstração da ideia de mercado se dá quando as relações de troca direta já não são suficientes para suprir todas as necessidades de consumo. O fenômeno é fomentado pela emergência do urbano, mas uma nova manifestação do urbano, o advento das grandes cidades. As gradações desse processo são descritas também por Braudel:

“Desenvolve-se, enfim, o que a historiografia inglesa chama o *private market*, por oposição ao *public market*, este vigiado pelas autoridades urbanas carrancudas, aquele fora desses controles. Tal *private market* que, muito antes do século XVIII, começou organizando em toda a Inglaterra as compras diretas, frequentemente antecipadas, aos produtores, a compra aos camponeses, fora do mercado, da do trigo, dos panos, etc., significou o estabelecimento, contra a regulamentação tradicional do mercado, de cadeias comerciais autônomas, bastante extensas, livres em seus movimentos e que, aliás, se aproveitam sem escrúpulos dessa liberdade. Impuseram-se por sua eficácia, favorecendo os volumosos abastecimentos necessários ao exército ou às grandes capitais. O “ventre” de Londres, o “ventre” de Paris foram, em suma, revolucionários. O século XVIII, em poucas palavras, terá desenvolvido tudo na Europa, inclusive o “contramercado”. (Braudel, 1987, p. 27)

Esse *private market*, o “*contramercado*”, já está presente antes mesmo do pleno estabelecimento do capitalismo no tempo, ou existência do capitalismo em um lugar. Braudel identifica dois tipos de *economia de mercado*: *“Na primeira categoria (A), colocarei de bom grado as trocas cotidianas do mercado, os tráficos locais ou a pouca distância”*, enquanto, *“a troca segundo a categoria B, a dos intermediários e ‘atravessadores’, fugindo à transparência e ao controle, não está totalmente ausente.”*;

esse segundo tipo, garante a criação da “*esfera da circulação*”. (Braudel, 1987, pp. 45-46)

Dos trechos de Braudel que destacamos uma expressão é muito importante: “*fugindo à transparência e ao controle*”. O *contramercado*, o *private market*, consolida a ideia de que para a eficiência das trocas é necessário ultrapassar as regulações. A partir do momento que a troca, seguindo para o comércio, saem do ambiente controlado do mercado, o *public market*, o mercado lugar, não existe mais clareza com relação formas de negócios e preços. Essa característica aumenta conforme essas cadeias se alongam. Seguimos com Braudel: “*Mercadores itinerantes, marchantes, agentes de grandes atacadistas, contatam os produtores em suas casas. Ao camponês eles compram diretamente a lã, o cânhamo, os animais em pé...*”. (Braudel, 1987, p. 46)

“É evidente que se trata de trocas desiguais em que a concorrência - lei essencial da chamada economia de mercado dificilmente tem lugar e onde o comerciante dispõe de duas vantagens: ele rompeu as relações diretas entre o produtor e aquele a quem a mercadoria se destina finalmente (só ele conhece as condições do mercado nas duas pontas da cadeia e, portanto, a margem de lucro que obterá), e dispõe de dinheiro para compras à vista, o que constitui seu principal argumento. Assim, as extensas cadeias mercantis estendem-se entre a produção e o consumo e foi certamente a sua eficácia que as impôs, em especial para o abastecimento das grandes cidades, e o que incitou as autoridades a fecharem os olhos ou, pelo menos, a relaxar o controle.” (Braudel, 1987, pp. 49-50)

Essas trocas desiguais que passam a ocorrer progressivamente a partir do alongamento das cadeias do *contramercado*, foram de grande contribuição para o acúmulo de capitais por esses *marchantes*, mercadores, e outros atores cada vez mais diversos que apareciam ao longo do processo. Esse processo contínuo contribui para a formação de capitais que precede o estabelecimento pleno do capitalismo. Como explica Braudel:

“Só se disciplinará, só se definirá a palavra capitalismo, para colocá-la a serviço exclusivo da explicação histórica, se a enquadrarmos seriamente entre as duas palavras que a subentendem e lhe conferem seu sentido: capital e capitalista. O capital, realidade tangível, massa de meios facilmente identificáveis, permanentemente em ação; o capitalista, o homem que preside

ou procura presidir à inserção do capital no processo incessante de produção a que todas as sociedades estão condenadas; o capitalismo é, grosso modo (mas só grosso modo), a forma como se conduz, para fins usualmente pouco altruístas, esse jogo constante de inserção”. (Braudel, 1987, p. 43)

Seguindo o viés de interpretação braudeliiano, sabemos que o Capitalismo, ou suas formas inferiores, não são estágios, são componentes de um processo que pode existir/acontecer em variados lugares simultaneamente, em fases diferentes. Braudel fala das *economias-mundo*, no plural. Para ele o Capitalismo é também um lugar. Dessa forma o Vale do Jequitinhonha, apesar de distante no tempo e no espaço dos fenômenos e regiões que serviram de referência para os estudos de Braudel, pode ser contemplado com as mesmas dinâmicas.

Vejam os a seguir como esse “mercado distante”, o *contramercado* controla a produção no Vale.

O mercado de São Paulo e das grandes capitais brasileiras, especialmente quando este se apresenta por meio de grandes varejistas, com seu poder de comprar e de exigir, caminha aos poucos no sentido de moldar a prática produtiva das artesãs. Como nos conta Braudel, “*esse tipo de troca substitui as condições normais do mercado coletivo por transações individuais cujos termos variam arbitrariamente segundo a situação respectiva dos interessados*”. O fenômeno das vendas para os grandes varejistas reproduz a dinâmica da afluência do *contramercado* nos burgos do início da Idade Moderna. O poder de barganha pelo pagamento único e à vista, os grandes volumes de compras e um centro de negociação único para o negócio, resulta em, como registrou em certo trecho Braudel: “*trocas desiguais*”.

Além das eventuais desvantagens financeiras, como colocamos anteriormente, as mudanças organizativas nas formas do trabalho são uma adaptação explícita a essas oportunidades de renda. E aqui não nos referimos nem mesmo a possibilidade de lucro, mas sim formas de circulação monetária numa comunidade, até então bastante isolada do todo da economia. Temos:

“Serão precisos séculos, sem dúvida, mas entre dois universos - a produção onde tudo nasce, o consumo onde tudo se destrói - a economia de mercado é a ligação, o motor, a zona estreita mas viva onde jorram as incitações, as forças vivas, as novidades, as iniciativas, as múltiplas tomadas de consciência, os crescimentos e mesmo o progresso.” (Braudel, 2011, p. 20)

Em nosso trabalho de campo, apesar de não conseguirmos coletar os dados financeiros massivos das grandes operações de venda, foi possível entender a composição dessa operação.

Vamos fazer isso por meio de um exemplo. Uma das peças vendidas na ação de vendas do VAREJISTA 02 custava no site da empresa 79,90 reais para o consumidor final. Soubemos por meio da artesã produtora que o valor recebido por aquela peça foi 17,00 reais. A peça em questão era um caqueiro, pequeno vaso de plantas.

O LOJISTA nos informou que, dentro da transação, no seu papel de intermediário, a sua remuneração era de 80% do valor que a artesã recebe pela peça (ele gostou de ressaltar que recebe um valor menor do que a artesã por cada unidade). Na sequência, o LOJISTA nos informou que a taxa de lucro do VAREJISTA era de 2,5X o valor dos custos da artesã somados aos custos do intermediário.

Chegamos assim a seguinte equação, primeiro as legendas:

- Valor final da peça – **VF**
- Valor artesã – **VA**
- Taxa lojista intermediário – **TL**
- Taxa de lucro varejista – **TV**

Segue equação:

$$\mathbf{VF = VA \times TL \times TV}$$

$$\mathbf{76,50 = 17 \times 1,8 \times 2,5}$$

O valor resultante não é exatamente ao valor final da peça do site, mas acreditamos que os dados coletados em diversas fontes, para decompor esse preço estão corretos. A diferença possivelmente diz respeito a algum tipo de ajuste final de preço, talvez até mesmo de efeito psicológico.

Na composição desse preço temos que a artesã é responsável por tudo que diz respeito à produção, as matérias primas, a execução, a eventual terceirização de mão-de-obra.

O LOJISTA arca com os custos operacionais, estrutura financeira, formalização, emissão de nota, retirada de pedido, logística, e importante, o transporte.

Como podemos ver, no preço final da peça na loja do grande centro urbano, a maior parte do valor cobrado fica com o VAREJISTA que não arca com nenhum custo da operação. Essa por certo é a forma de tratamento que o VAREJISTA usa em negociações de qualquer produto industrializado comum.

As peças do Vale oferecem mais para o VAREJISTA do que um produto comum, eles têm “*aura*”, algo que o consumidor mais exigente quer ter, mas o VAREJISTA não paga por isso. Ele usa seu poder de *contramercado*. Caso o VAREJISTA pagasse melhor pelas peças, por certo, transferiria esse valor para o consumidor, a empresa capitalista, nunca sai perdendo.

Em conversas com as artesãs com quem consegui falar um pouco mais sobre a operação, lembremos que a segunda visita ao povoado ficou marcada por tensões. Percebemos que as artesãs mais qualificadas, que recebem melhor pelas suas peças, reclamaram dos valores baixos pagos. Uma delas disse que não teve prejuízo, mas trabalho no limite disso. Outra disse que chegou a perder dinheiro, mas como pertence à associação, pela coesão, teve que participar; ela citou como um fator importante de geração de prejuízo o controle de qualidade das peças pelo VAREJISTA. Havia muitas perdas de peças que tinham que ser descartadas sem pagamento por elas.

Contudo de algumas das artesãs que não figuram esse grupo de “elite”, por assim dizer, mostraram-se muito reativas a qualquer eventual ameaça ao negócio. Soubemos que uma coisa que chamar a atenção das artesãs é o montante dos pagamentos. Algumas delas nunca viram tanto dinheiro junto de uma só vez, ouvi falarem.

A operação de venda gera muita renda, mas não necessariamente lucro, isso teria que ser visto caso a caso, uma vez que o LOJISTA negocia o preço de cada peça da coleção, diretamente com a artesã responsável pela feitura desta. Algumas são mais hábeis nos cálculos dos custos e na negociação, outras não.

A questão do preço das peças é um grande problema. Mesmo na loja da Associação, na venda das peças de “produção livre” o preço das peças é bastante arbitrário. Algumas querem cobrar muito e outras jogam o preço para baixo, causando



espanto nos clientes que visitam a loja da Associação. Essa dinâmica se repete nas negociações das vendas para os grandes varejistas.

Esse tipo de operação de venda se encontra hoje num impasse. A Associação está se preparando formalmente para que a compra das peças possa ser feita diretamente pelos varejistas na própria Associação. O estatuto está sendo alterado, toda a questão organizacional, formal e operacional é muito difícil para elas, ainda. A venda direta também esbarra na questão de que o LOJISTA faz um trabalho de acompanhamento e interligação, de tradução, entre o varejista e as artesãs. Existem muitos pequenos conflitos entre as artesãs dentro processo de produção da coleção que são mediados pelo LOJISTA.

Está em aberto nesse momento, a definição do papel do LOJISTA nesse processo, caso a compra venha a ser feita diretamente na Associação. Os varejistas, espertamente, sugerem que as ARTESÃS o contratem, como uma espécie de consultor, sugestão que demonstram a alienação das empresas com relação o universo das artesãs e com relação a todo o processo.

O LOJISTA gostaria de ser contratado como consultor, mas sim pelos varejistas. Precisamos acompanhar como aconteceram as próximas vendas.

### **2.7.2. O mercado faz a arte**

O consumidor da cerâmica produzida pelas artesãs quer o artesanal, quer o natural, quer o contato com uma cultura autêntica, no entanto, de uma maneira geral, “reprova” o gosto médio das artesãs. Eles fazem suas escolhas a partir de referências mais amplas, internacionais algumas vezes, e as projetam nas expectativas com relação às peças das mulheres do Vale. Podemos observar, nas imagens das peças de produção livre disponíveis na loja da Associação, além das diferenças técnicas entre elas, um gosto pela decoração rebuscada. Isso desagradea um público paulistano, por exemplo. Para Bourdieu:

“os raros casos em que existe maior semelhança entre a sociologia e uma psicanálise social é quando ela se confronta com um objeto como o gosto, ou seja, um dos pretextos mais vitais das lutas, cujo espaço é o campo tanto da classe dominante quanto da produção cultural. Por dois motivos: o primeiro porque o julgamento do gosto é a manifestação suprema do discernimento que, pela reconciliação do entendimento com a sensibilidade – ora, o pedante compreende sem sentimento profundo, enquanto mundano usufrui sem

compreender - , define o homem na acepção plena do termo.” (Bourdieu, 2007, p. 15)

Vejamos a profusão de detalhes que recebem algumas peças:



*Figura 79 Pratos com pinturas detalhadas  
Fonte: Captada durante trabalho de campo*

No campo de batalha do gosto, quem detém o dinheiro se sai melhor. É por conta disso, que o mercado distante promove uma ação de direção artística, direcionando o caminhar estético das peças ao seu gosto e a sua conveniência. O consumidor quer o autêntico, mas esse autêntico precisa estar dentro das expectativas e das regras do seu próprio “bom gosto”. Nessa toada, mudam a maneira de trabalhar, mudam as formas das peças. A economia de mercado, nesse ir e vir de interesses, no vender e no comprar, chega e se estabelece na vida das artesãs.

Muitas artesãs se adaptam bem a esse tipo de demanda, elas entendem a linguagem, já outras têm dificuldade “limpar” o estilo.

### **2.7.3. Mercado ou solidariedade**

O artesanato das comunidades é um produto que está condicionado ao puro mercado, ou deve ser tratado diferente?

Pudemos observar que sobre o trabalho das artesãs não incide nenhum tipo de regulamentação pública, nenhuma regra de proteção de mercado, nenhuma restrição de tratamento em transações comerciais. As artesãs não são protegidas por nenhuma lei ou norma específica. Houve o registro de bem imaterial, contudo, algo que pouco incidiu no cotidiano das ceramistas. Observamos que o Vale do Jequitinhonha é o ponto de encontro de vários atores, agentes, da área pública, da iniciativa privada e do terceiro setor que empreendem projetos, de várias naturezas, mas que são desarticulados entre si.

Num retrato do momento, observamos a atuação de agentes que se comportam destas duas maneiras:

- A. Agentes que o tratam como mercado, e
- B. Agentes que o tratam como ação social, compra de solidariedade. Qual dos dois modelos, ou um terceiro?

Num primeiro momento da AACC, e de outras Associações foi fundamental o papel de agentes como a EMATER, empresa pública, ou a ação do Comunidade Solidária, programa de governo, com seu braço específico, o Artesanato Solidário, programa ao fim dos governos Fernando Henrique Cardoso virou um agente do terceiro setor, uma OS chamada hoje, ARTESOL.

A criadora do projeto Comunidade Solidária, Ruth Cardoso, qualificação o terceiro setor, que se expandia no Brasil nos anos 1990:

“tenho a convicção de que o conceito de terceiro setor descreve um espaço de participação e experimentação de novos modos de pensar e agir sobre a realidade social. sua afirmação tem o grande mérito de romper a dicotomia entre público e privado, na qual público era sinônimo de estatal e privado de empresarial. estamos vendo o surgimento de uma esfera pública não estatal e de iniciativas privadas com sentido público. isso enriquece complexa dinâmica social”

Agentes como esses foram responsáveis por um segundo momento de divulgação do artesanato do Vale, após a descoberta dos artistas populares na década de 1970, agora, descobria-se o artesanato como geração de renda comunidades inteiras. Entidades como a ARTESOL fizeram grandes levantamentos pelo país todo descobrindo e catalogando comunidades com alguma produção cultural/artesanal que tivesse potencial de geração de renda.

A partir dessas iniciativas, muitos lojistas, designer, e secundariamente, hoje, os grandes varejos, chegaram até o comércio das peças de cerâmica das mulheres do Vale do Jequitinhonha. Essas instituições mantêm lojas que vendem a produção artesanal dessas comunidades nos grandes centros urbanos, como São Paulo.

Outro ator que é bastante presente em Campo Buriti é o SEBRAE. Na fronteira entre a assistência e o mundo dos negócios, ele atua em duas frentes: consultoria de negócios e de ações comerciais e, também possui lojas em grandes centros que vendem os produtos artesanais.

Essas lojas, tanto para ARTESOL quanto para o SEBRAE, não possuem fins lucrativos, embora o preço das peças nem sempre seja menor nelas. Elas conseguem vender pequenas quantidades da produção da comunidade. Ou seja, elas compõem o quadro de vendas e rendas, mas não garantem a subsistência das comunidades. O trabalho que elas realizam que é estrategicamente mais relevante para a criação de renda nas comunidades, é conexão dessas comunidades com agentes do mercado.

A ARTESOL por seu catálogo de Associações e comunidades de artesanato tradicional, faz muito a ligação com setores urbanos da área de Design e decoração, enquanto SEBRAE leva as Associações para feiras temáticas que geram negócios.

Na sequência desse desenvolvimento, aparecem os agentes do puro mercado. Como os grandes varejistas que promovem vendas dos produtos do Vale. Esses agentes

trazem a possibilidade do volume de produção e de uma base de renda mais constante. Eles têm sido a novidade nas comunidades, ainda que sejam geradores de algumas tensões.

## CONCLUSÃO

O Vale do Jequitinhonha, o vale da miséria, o vale da fome, o vale dos migrantes, o vale da seca, o vale das viúvas de maridos vivos, o vale do eucalipto que seca, esturrica a terra. O Vale do compartilhamento comunitário do chão, o vale do barro, o vale da artesã, o vale das mulheres fortes, o vale das bonecas, o vale das festas do espírito santo, o vale em que se come bem, o vale em que se faz amigos, o vale que tem...

Que tem dignidade, em que não se passa mais fome.

O vale que o valha uma visita, uma recepção calorosa na casinha de adobe. O vale que é uma ilha, de onde se lançam as canoas pelo rio Jequitinhonha, mas que progressivamente vai se enredando nas redes sutis dos mercados, que lançam suas tramas sobre o trabalho no barro.

As peças utilitárias até bem poucas décadas atrás, vendidas nos mercados de formato quase arcaico, que ainda encontramos, mas cada vez menos, nas cidades do interior dos sertões de Minas e do Nordeste, transfiguraram-se. O barro moldou-se às novas necessidades, pode assumir a forma de fonte de renda para suas mestras. Num primeiro momento, por meio dos programas de desenvolvimento regional, que viram aquelas peças, e pensaram que pudessem ser do interesse dos urbanos, pelo pitoresco, pelo exótico. A história por traz das formas do artesanato do Jequitinhonha, o mito das noivas da seca, são um ingrediente a mais no interesse pelas peças produzidas lá.

As técnicas das peças, em especial a pintura e o oleio evoluíram passo a passo junto às demandas por novidades e inovação do mercado. O solo rico do Vale oferece cada dia mais cores àqueles que conhecem os segredos de onde encontrar. O repertório de formatos de peças, padrões de desenhos, texturas e aplicações para o barro (dizemos isso pois elas vêm fazendo objetos como joias, luminárias, e outros, tudo em que o barro puder ser adaptado) cresce constantemente.

De fato, é nítido que as artesãs progridem se adaptam nas técnicas e na organização do trabalho. O artesanato em cerâmica do vale do Jequitinhonha não está imóvel, ele é vivo, ele interage, ele muda. São mudanças que dialogam com as influências

externas, por certo, mas o mais importante é que esse processo seja conduzido pelas mulheres do Vale.

Elas são protagonistas, da lonjura do sertão de Minas, atuam nos grandes mercados de São Paulo e outras grandes. O barro é a garantia de que possam ficar no próprio chão. Pudemos perceber o quão complexo é o negócio do artesanato. O quanto o trabalho dessas mulheres gera interesse, é competitivo nos mercados. Procuramos observar se esses os novos agentes, novos atores que passaram a ocupar o palco do Vale, trazem consequências positivas, negativas, ou nada mudam na vida das artesãs.

Do que podemos concluir, as operações com os VAREJISTAS valem a pena?

Resposta: **depende para quem!**

As vendas em escala para os grandes VAREJISTAS garantem um fluxo de dinheiro na comunidade em montantes que as artesãs não estavam acostumadas a lidar. As artesãs habilidosas reclamam bastante dos preços de compra do VAREJISTA, nas palavras delas, “algumas artesãs trabalham de graça”.

Enquanto as artesãs que se viram beneficiadas por aportes incomuns, para elas, de dinheiros, defendem com afinco essa oportunidade. Inclusive demonstrando medo em revelar detalhes sobre essa operação de venda.

Por fim, fica em aberto, a precariedade do ponto vista trabalhista que as artesãs têm frente a essas grandes vendas. É necessário atentar-nos ao fato de que são trabalhadoras exposta a jornadas exaustivas, com prazos exíguos, para atender uma relação de mercado que as toma como empresárias. O que não são.

Os volumes de dinheiro entrando podem ser vultosos do ponto de vista de uma artesã do Vale do Jequitinhonha, mas ficou claro que elas e suas famílias ainda não são tão precisas em calcular os custos trabalhistas dessas entregas.

Com relação a políticas públicas, esse relacionamento VAREJISTA – LOJISTA – ARTESÃ acontece ao largo de qualquer interferência de fiscalização, ou controle. Fato é que o VAREJISTA faz uso da mesma lógica comercial que usa cotidianamente com produtores industriais para negociar com as artesãs. Nesse contexto o LOJISTA tem um papel de amortecer esses conflitos. Resta decidirmos qual instância competente poderia avaliar e, eventualmente, arbitrar essas relações.

## Bibliografia

- Ab'Saber, A. N. (2007). *Geomorfologia do Sítio urbano de São Paulo*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Acosta, A. (2016). *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante.
- Acosta, A., & Brand, U. (2018). *Pós-extrativismo e decrescimento*. São Paulo: Elefante.
- Almeida, J. A. (1934). Síntese Biográfica do Dr. João Mauricio Faivre (1795-1858). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*(169).
- Amaral, A. A. (2021). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas* (3ª ed.). São Paulo: Editora 34.
- Anderson, P. (jan/feb de 1964). Origins of the present crisis. *New Left Review*. Acesso em 23 de setembro de 2022, disponível em <https://newleftreview.org/issues/i23/articles/perry-anderson-origins-of-the-present-crisis>
- Andrade, M. (1974). *Aspectos da literatura brasileira* (5ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Martins.
- Andrade, M. (2016). *Clã do Jabuti*. São Paulo, São Paulo, Brasil: Poeteiro Editor Digital.
- Andrade, O. (s.d.). *Pau-Brasil*.
- Antonio Paranaguá, P. (sep. de 2015). Octavio Paz, o Surrealismo e Luis Buñuel. *O que nos faz pensar*, v. 24(n. 37), p. 151-162. Acesso em 30 de maio de 2022, disponível em <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/468>
- Antosio, J., & Colloredo-Mansfield, R. (2015). *Fast, easy, and in cash: artisan hardship and hope in the global economy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Antunes, C. (2013). *Dicionário do dialeto rural do Vale do Jequitinhonha* (1ª ed. ed.). Belo Horizonte: UFMG.
- Antunes, C. B. (2015). 26 Hinos Homéricos. *Cadernos de Literatura em Tradução*. Acesso em 23 de novembro de 2022, disponível em [www.researchgate.net/publication/325178872](http://www.researchgate.net/publication/325178872)
- Antunes, R. (1999). *Os Sentidos do Trabalho. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. (1ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Boitempo.
- Argan, G. C. (1992). *Arte moderna* (2ª ed.). (D. Bottmann, & F. Carotti, Trans.) São Paulo, São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Arteris, S. (20 de 06 de 2022). *arteris.com.br*. Fonte: Arteris: <https://www.arteris.com.br/rodovias/fernao-dias/>
- Badaró, M. (1981). *Almas de Minas*. Brasília: Senado Federal.
- Barbosa (org.), A. d., Freitas, G. G., Dowbor, M., Amorim, R. L., Barbosa, R., & Callil, V. (2012). *Brasil Real: a desigualdade para além dos indicadores*. (1ª ed. ed.). São Paulo: Outras Expressões.
- Barbosa, A. F. (2008). *A formação do mercado de trabalho no Brasil* (1ª ed.). São Paulo: Alameda.
- Barbosa, M. P. (2018). Turismo Solidário, capital social e desenvolvimento no Município do Serro / Minas Gerais . Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Geografia, do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Bardi, L. B. (1994). *Tempos de Grossura*. São Paulo: Instituto Lina Bo bardi.
- Barros, S. (1958). *Êxodo e Fixação: sugestões para uma política de colonização e aldeamento no Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, Serviço de Informação Agrícola.
- Barros, S. (1977). *Arte, folclore e subdesenvolvimento* (2ª ed.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Bastide, R. (1977). Prefácio da Primeira Edição. Em S. Barros, *Arte, folclore, subdesenvolvimento* (2ª ed.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

- Batista, F. A., Barbosa, L. S., & Godoy, M. M. (2012). Transportes, modernização e formação regional - subsídios à história da era ferroviária em Minas Gerais, 1870-1940. *Revista de História Regional*, 1, pp. 162-203.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Becker, H. S. (2008). *Arts Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Benhamou, F. (2016). *Economia do patrimônio cultural*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Bernadet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bilac, O. (1964). *Poesias* (23ª ed.). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.
- Bonemy, H. (2012). *Um poeta na política - Mário de Andrade, paixão e compromisso* (1 ed.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Borges, A. (2011). *Design + craft: the brazilian path*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.
- Borges, J. L. (2008). *O fazedor* (1ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Botelho, I. (2016). *Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Bourdieu, G., & Martin, H. (1983). *As escolas históricas*. Sintra, Portugal: Publicações Europa-América.
- Bourdieu, P. (março de 1983). Você disse “popular”? *Actes de la recherche en sciences sociales*, pp. 98-105.
- Bourdieu, P. (2015). *A economia das trocas simbólicas* (8ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Brandão, C. R. (1984). *O que é folclore?* (4ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Brant, T., Garcia, R., & Lobo, C. (2016). Análise preliminar sobre emigração, desenvolvimento regional e desigualdade no Vale do Jequitinhonha, MG. *Cedeplar/UFMG*. Acesso em 22 de 06 de 2022, disponível em chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://diamantina.cedeplar.ufmg.br/portal/download/diamantina-2016/414-706-1-RV.pdf
- Braudel, F. (1987). *A dinâmica do capitalismo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Braudel, F. (1995). *Civilização material, economia e capitalismo: século XV-XVIII: As estruturas do Cotidiano* (1ª ed., Vol. 1). São Paulo: Martins Fontes.
- Braudel, F. (2009). *Civilização material, economia e capitalismo: século XV-XVIII: o tempo do mundo* (2ª ed., Vol. 3). São Paulo: Martins Fontes.
- Braudel, F. (2011). História e Ciências Sociais: a longa duração. Em F. Novais, & R. F. Silva, *Nova história em perspectiva* (Vol. 1). São Paulo: Cosac Naify.
- Bresser-Pereira, L. (2003). *Desenvolvimento e Crise no Brasil - História, Economia e Política*. São Paulo: Editora 34.
- Buckminster Fuller Institute. (19 de novembro de 2022). Fonte: [www.bfi.org](http://www.bfi.org): [www.bfi.org/about-fuller/biography/who-was-buckminster-fuller/](http://www.bfi.org/about-fuller/biography/who-was-buckminster-fuller/)
- Burawoy, M. (2010). *O marxismo encontra Bourdieu*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Burke, P. (2010). *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo, São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Calil, C. M. (Diretor). (1978). *A árvore dos sonhos* [Filme Cinematográfico].
- Canclini, N. G. (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Canclini, N. G. (1989). *Culturas Híbridas* (4ª edição, 7ª reimpressão 2015 ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Edusp.
- Candido, A. (2006). *Literatura e Sociedade* (9ª ed.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Ouro sobre Azul.
- Cândido, A. (2017). *Os parceiros do Rio Bonito* (12ª ed.). Rio de Janeiro; São Paulo: Ouro Azul; Edusp.
- Cardoso, L. (2005). *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.



- Carvalho, J. M. (2005). Ouro, terra e ferro. Em Â. c. Gomes, *Minas e os fundamentos do Brasil moderno*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cascudo, L. d. (2010). Mário de Andrade. Em M. A. de Moraes, *Câmara Cascudo e Mário de Andrade, cartas, 1924-1944* (1ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Global.
- Casé, R. (06 de dezembro de 2015). Conheça o projeto do Vale do Jequitinhonha que valoriza as artesãs da região. Rio de Janeiro. Fonte:  
<https://globoplay.globo.com/v/4657657/?s=0s>
- Cavalcanti, M. V., & Vilhena, L. P. (1990). Traçando frobteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos*, 3(nº5), 75-92. Acesso em 20 de maio de 2019, disponível em  
[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Maria\\_Laura/CNFCP\\_Tracando\\_Fronteiras\\_Maria\\_Laura\\_Cavalcanti.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Maria_Laura/CNFCP_Tracando_Fronteiras_Maria_Laura_Cavalcanti.pdf)
- Chartier, R. (1995). Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, v.8(n.16). Acesso em 04 de 06 de 2018, disponível em  
<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005>
- Chauí, M. (1989). *Conformismo e Resistência, aspectos da cultura popular no Brasil* (4ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Chico, F., & Marques, L. (2002). Beira-mar Novo [Gravado por M. Nascimento].
- Cohn, G. (1984). Em S. Miceli, *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP.
- Costa, L. (1929). *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*. Fonte: Platform:  
<https://www.platformspace.net/home/o-aleijadinho-e-a-arquitetura-tradicional-the-little-cripple-and-everyday-architecture>
- Costa, L. (1937). Documentação necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, pp. 31-40. Acesso em 16 de novembro de 2022, disponível em  
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf)
- Cruz, A., & Gil, G. (2011). Samba da Regina. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Cunha, E. (1984). *Os Sertões*. São Paulo: Três. Acesso em 29 de setembro de 2022, disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>
- Cunha, E. (s.d.). *Os Sertões*. Domínio Público. Acesso em 21 de 08 de 2018, disponível em [www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000153.pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000153.pdf)
- Dalglish, L. (2008). *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha* (2ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Diário do Comércio. (23 de março de 2022). *Diário do Comércio*. Fonte:  
[diariodocomercio.com.br:diariodocomercio.com.br/economia/precos-do-papel-disparam-com-aumento-da-demanda/](http://diariodocomercio.com.br:diariodocomercio.com.br/economia/precos-do-papel-disparam-com-aumento-da-demanda/)
- DIEESE. (s.d.). *Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Econômicos*. Acesso em 09 de novembro de 2022, disponível em [www.dieese.org.br](http://www.dieese.org.br):  
<https://www.dieese.org.br/analiseped/2018/201810pedbsb/9.html#:~:text=PIA%20%2D%20POPULA%C3%87%C3%83O%20EM%20IDADE%20ATIVA,da%20PIA%20ocupada%20ou%20desempregada.>
- Dilger, G., Lang, M., & Filho, J. P. (2016). *Descolonizar o imaginário: debates sobre pós-extratativismo e alternativas ao desenvolvimento*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo.
- Diversos, R. e. (07 de maio de 1893). Outra vez. *O Serro*, 130. Serro, Minas Gerais.
- Durand, J. C. (2013). *Política Cultural e Economia da Cultura*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial/Edições Sesc SP.
- Elias, N. (1998). *Sobre o tempo* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar.

- EMATER. (25 de novembro de 2022). *EMATER Minas Gerais*. Fonte: [www.emater.mg.gov.br:www.emater.mg.gov.br/portal.do?flagweb=novosite\\_pagina\\_interna&id=3](http://www.emater.mg.gov.br:www.emater.mg.gov.br/portal.do?flagweb=novosite_pagina_interna&id=3)
- Epicuro. (2002). *Carta sobre a felicidade: (a Meneceu)*. São Paulo: Editora UNESP.
- Facó, R. (s.d.). *Cangaceiros e Fanáticos*. Fonte: <https://www.marxists.org/portugues/faco/1963/03/cangaceiros.pdf>
- Federici, S. (2019). Contraplanejamentos da cozinha. Em S. Federici, *O ponto zero da revolução* (pp. 62-86). São Paulo: Elefante.
- Federici, S. (2021). *O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo* (1ª ed.). São Paulo: Boitempo.
- Fernandes, F. (1978). *O Folclore em Questão* (1ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: HUCITEC.
- Ferro, S. (2015). *Artes Plásticas e trabalho livre* (1ª ed.). São Paulo: Editora 34.
- Folclore, C. N. (12 de dezembro de 1995). *culturadigital.br*. Acesso em 24 de maio de 2019, disponível em Cultura Digital: <http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-CARTA-DO-FOLCLORE-BRASILEIRO-CNF.pdf>
- Ford, J. (Diretor). (1962). *O homem que matou o facínora* [Filme Cinematográfico].
- Frota, L. C. (1978). *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Fundação João Pinheiro. (2017). Plano de Desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha. (F. J. Pinheiro, Ed.) Belo Horizonte.
- Furtado, C. (1992). *Brasil: a construção interrompida* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Furtado, C. (2007). *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Furtado, C. (2012). *Ensaios sobre a cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado.
- Gala, P. (08 de novembro de 2022). *Como medir complexidade econômica?* Fonte: Paulo Gala / Economia & Finanças: <https://www.paulogala.com.br/como-medir-complexidade-economica/>
- Gala, P., & Carvalho, A. R. (jul/dez de 2019). Brasil, uma sociedade que não aprende: novas perspectivas para discutir ciência, tecnologia e inovação. *Rev. Cadernos de Campo*, n.27, pp. 39-57.
- Galizoni, F. M. (2002). Terra, ambiente e herança no alto do Jequitinhonha, Minas Gerais. *Revista de Economia e Sociologia Rural*, 40. Acesso em 30 de setembro de 2022, disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-20032002000300003>
- Galizoni, F. M. (2007). A Terra em Movimento. Em E. M. Ribeiro, *Feiras do Jequitinhonha. Mercados, Cultura e Trabalho de Famílias Rurais no Semi-Árido de Minas Gerais* (pp. 47-65). Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil; Universidade Federal de Lavras.
- Galizoni, F. M. (2013). Práticas sociais, sociedade camponesa e políticas públicas. A questão da água no Alto Jequitinhonha. Em F. M. Galizoni, *Lavradores águas e lavouras. Estudos sobre gestão camponesa de recursos hídricos no Alto Jequitinhonha* (pp. 29-38). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Godoy, M. M., Barbosa, L. S., Camini, T. d., & Fonseca, D. F. (maio/ago de 2017). Região, população e transportes em Minas Gerais na Era Vargas. As contradições da era ferroviária e as correlações entre infraestrutura viária, território heterogêneo e distribuição e mobilidade populacionais. *Topoi*, 18, pp. 274-302. Acesso em 20 de setembro de 2022, disponível em <https://doi.org/10.1590/2237-101X01803503>
- Gomes, D. (2022). *Odorico na cabeça* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Gomes, D. (2021). *O Bem-amado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

- Gomes, D. (2022). Sucupira vai às urnas. Em D. Gomes, *Odorico na cabeça* (2ª ed., pp. 121-184). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Gomes, N. L. (2020). *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes.
- Gomes, R. L. (2015). Arte Popular. Em F. W. Barcinski, *Sobre a arte brasileira, da pré-história aos anos 1960* (1ª ed.). São Paulo: Edições SESC; Martins Fontes.
- Governo Federal. (25 de novembro de 2022). *Portal do artesanato brasileiro*. Fonte: gov.br/empresas-e-negocios/pt-br/artesanato: gov.br/empresas-e-negocios/pt-br/artesanato
- Governo Federal, M. (s.d.).
- Graziano da Silva, J. (2002). *O novo rura brasileiro* (2ª ed.). Campinas: UNICAMP.
- Hamburguer, E. (2003). Política da representação. *Contracampo, revista de cinema*, pp. 49-60. Acesso em 21 de novembro de 2022, disponível em doi.org/10.22409/contracampo.v0i08.431
- Hansen, P. S. (2011). Um discurso duas ligas. Olavo de Bilac e a criação da liga de Defesa Nacional 91916) e da Liga Nacionalista de São Paulo (1916-1924). *Relatório final CAPES/FAPERJ*. Fonte: http://ie.ulisboa.pt/pls/portal/docs/1/342394.PDF
- Hardman, F. (2010). Posfácio de Facundo ou civilização e barbárie. Em D. F. Sarmineto, *Facundo ou civilização e barbárie* (1ª ed., pp. 459-481). São Paulo, São Paulo, Brasil: CosacNaify.
- Holanda, S. B. (1995). *Raízes do Brasil* (26ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Homero. (2014). *Odisseia* (1ª ed.). São Paulo: Cosac Naify.
- IBGE. (04 de outubro de 2022). *IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*. Fonte: cidades.ibge.gov.br: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/turmalina/panorama
- IDENE. (17 de novembro de 2022). *Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas Gerais, (IDENE)*. Fonte: idene.mg.gov.br: http://www.idene.mg.gov.br/component/gmg/page/37-leis
- IEPHA. (25 de novembro de 2022). *iepha*. Fonte: iepha.mg.gov.br: www.iepha.mg.gov.br
- Invenção do Nordeste*. (24 de novembro de 2017). Fonte: Portal CPDOC: HTTP://CPDOC.FGV.BR/PRODUCAO/DOSSIES/JK/ARTIGOS/ECONOMIA/NORDESTE >
- IPEA. (25 de novembro de 2018). *Texto para discussão: previdência rural no Brasil*. Fonte: repositorio.ipea.gov.br: repositorio.ipea.gov.br
- IPHAN. (1959). *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Acervo Digital*. Acesso em 14 de novembro de 2022, disponível em acervodigital.iphan.gov.br: acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/4958?discover?rpp=10&etal=0&query=minas+novas
- Kossoy, B. (2009). *Realidades e Ficções na trama fotográfica* (4 ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Kotcho, R. (03 de setembro de 1977). A sobrevivência é um desafio no vale estéril. *O Estado de São Paulo*, 14.
- Kroeber, A. L. (1923). *Anthropology*. New York: Brace. Acesso em 12/05/2019 de maio de 2019, disponível em https://archive.org/details/anthropology00kroe/page/352
- Lacerda, S. (1980). *A Cerâmica do Jequitinhonha: promoção esatal do artesanato e ideologia da arte popular*. São Paulo.
- Laraia, R. B. (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Leal, V. N. (2012). *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Levi-Moreira, S. (07 de junho de 1984). Ideologia e Atuação da Liga Nacionalista de São Paulo. *Revista de História*. Fonte: http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61361
- Lévi-Strauss, C. (1982). *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes.

- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito e significado*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Lévi-Strauss, C. (2014). *Antropologia Estrutural* (1ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Lima, A. A. (1983). *Voz de Minas*. São Paulo: Abril S/A Cultural.
- Lopes, T. A. (1983). Prefácio de "OTurista Aprendiz". Em M. Andrade, *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Editora Duas Cidades.
- Lopez, T. A. (07 de agosto de 2018). <http://casamariodeandrade.org.br>. Fonte: Casa de Mário de Andrade: <http://casamariodeandrade.org.br/morada-coracao-perdido/>
- Lopez, T. A. (s.d.). Mariodeandradeando. Em M. Andrade.
- Löwy, M. (2018). *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo* (2ª ed.). São Paulo: Boitempo.
- Machado, A. M., & Casalinho, H. D. (Julho/dezembro de 2010). Crítica à pluriatividade e suas relações com o campesinato e a reforma agrária. *Revista Nera*, pp. 65-80.
- Martins, M. L. (2011). Os futuros do passado: projetos oitocentistas para o desenvolvimento do "Norte de Minas". Em J. A. Souza, & M. P. Nogueira, *Vale do Jequitinhonha, desenvolvimento e sustentabilidade*. Belo Horizonte: UFMG - PROEX.
- Mascelani, A. (2008). *Caminhos da Arte Popular: O Vale do Jequitinhonha*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal.
- Matos, S. M. (2001). Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e femininidades. *Revista Estudos Feministas*, 1, pp. 56-80. Acesso em 04 de outubro de 2022, disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000100004>
- Mattelart, A., & Neveu, É. (2004). *Introdução aos Estudos Culturais* (1ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Parábola.
- Mattos, S. M. (2001). *Artefatos de Gênero na Arte do Barro*. Vitória: Edufes.
- Mauro, H. (Diretor). (1955). *Cantos do trabalho* [Filme Cinematográfico]. Acesso em 2022 de junho de 15, disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e\\_ZuU](https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e_ZuU)
- Meireles, C. (2017). *Poesia Completa/ Cecília Meireles* (1ª ed.). São Paulo: Global.
- Mello e Souza, G. (2003). *O tupi e o alaúde* (2ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Memória Globo. (19 de novembro de 2022). Fonte: Globo.com: [memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/esquenta/noticia/esquenta.ghtml](http://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/esquenta/noticia/esquenta.ghtml)
- Mészáros, I. (2006). *A teoria da alienação em Marx* (1ª ed.). São Paulo: Boitempo.
- Miceli, S. (março de 2007). Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato. *Novos Estudos - CEBRAP*(nº 77). Acesso em 20 de maio de 2019, disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000100008#tx29](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100008#tx29)
- Miguel, L. d., Mazoyer, M., Roudart, L., & Wives, D. G. (2018). Abordagem sistêmica e sistemas agrários. Em L. d. Miguel, *Dinâmica e diferenciação de sistemas agrários* (2ª ed., pp. 11-54). Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Ministério do Desenvolvimento Social. (04 de outubro de 2022). <http://aplicacoes.mds.gov.br/>. Fonte: Painel Dados Abertos da Matriz de Informações Sociais: [http://aplicacoes.mds.gov.br/sagi-paineis/analise\\_dados\\_abertos/](http://aplicacoes.mds.gov.br/sagi-paineis/analise_dados_abertos/)
- Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. (2009). *Sumário Executivo Pesquisa para Avaliação do Impacto dos Programas Sociais Administrados pelo MDS no Vale do Jequitinhonha – MG*. Brasília. Fonte: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://aplicacoes.mds.gov.br/sagi/pesquisas/documentos/PainelPEI/Publicacoes/4%20Sum%C3%A1rio%20Executivo%20Avalia%C3%A7%C3%A3o%20do%20Impacto%20dos%20Programas%20Sociais%20Administrados%20pelo%20MDS%20n](http://chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://aplicacoes.mds.gov.br/sagi/pesquisas/documentos/PainelPEI/Publicacoes/4%20Sum%C3%A1rio%20Executivo%20Avalia%C3%A7%C3%A3o%20do%20Impacto%20dos%20Programas%20Sociais%20Administrados%20pelo%20MDS%20n)

- Mora, A. L., & Garcia, C. H. (2000). *A cultura do eucalipto no Brasil*. São Paulo: Sociedade Brasileira Silvicultura.
- Moraes, M. A. (2010). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade - Cartas 1924-1944* (1ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Global.
- More, T. (2004). *A Utopia*. São Paulo: Martin Claret.
- Moreno, C. (2001). *A colonização e o povoamento do Baixo Jequitinhonha no século XIX: a guerra contra os índios*. Belo Horizonte: Canoa das Letras.
- Morris, W. (2019). *Notícias de lugar nenhum Ou uma época de tranquilidade* (1ª ed.). São Paulo: Expressão Popular.
- Napolitano, M. (2017). *Cultura brasileira: utopia e mistificação (1950-1980)* (4ª ed.). São Paulo: Contexto.
- Nascimento, M., & Brant, F. (1975). Ponta de Areia. Em *Minas* [LP]. EMI-Odeon.
- O Estado de São Paulo. (27 de julho de 1973). No Vale, muita miséria. São Paulo. Acesso em 04 de outubro de 2022, disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19730727-30162-nac-0013-999-13-2cl/busca/mis%C3%A9ria+Vale+Jequitinhonha>
- Oliveira, F. (1981). *Elegia para uma Re(li)gião, SUDENE, Nordeste, planejamento e conflito de classes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Oliveira, J. M. (02 de agosto de 2007). Projeto Memória dos Brasileiros. (A. Domingues, & W. Chow, Entrevistadores) Museu da Pessoa. Acesso em 30 de setembro de 2022, disponível em <https://museudapessoa.org/historia-detalle/?id=25416>
- Ortiz, R. (1985). *Românticos e folcloristas, Cultura popular*. São Paulo: Olho d'água.
- Outra vez. (1893). *O Serro*. Fonte: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/jornaisdocs/photo.php?lid=124102>
- Panofsky, E. (1986). *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na Arte do Renascimento* (1ª ed.). (O. B. Sousa, Trad.) Lisboa, Portugal: Editorial Estampa.
- Paz, O. (1993). *Itinerario*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1997). El uso y la contemplación. *Revista Colombiana de Psicología*(Número 5-6), 133-139. Acesso em 04 de março de 2019, disponível em <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15968>
- Paz, O. (2014). *O Labirinto da Solidão* (2ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Pessoa, M. O. (2012). Caminhos do Jequitinhonha: análise do Projeto de Combate à Pobreza Rural como política para o desenvolvimento socioeconômico. *Dissertação*. Campos Goytacazes: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO – UENF.
- Pinheiro, M. B. (2005). Lucio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes. *Seminário Docomomo Brasil*. Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF).
- Pires Júnior, S. O. (dez de 2013). Nacionalismo e projeto nacional em Mário de Andrade. *Revista de Teoria da História*(10), 114-131.
- Portal CPDOC/FGV. (5 de abril de 2017). Fonte: Portal CPDOC/FGV: <[HTTP://CPDOC.FGV.BR/PRODUCAO/DOSSIES/JK/ARTIGOS/ECONOMIA/SUDENE](http://CPDOC.FGV.BR/PRODUCAO/DOSSIES/JK/ARTIGOS/ECONOMIA/SUDENE)>
- Portal CPDOC/FGV. (24 de novembro de 2017). Fonte: CPDOC/FGV: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/plano-nacional-de-desenvolvimento-pnd>>
- Portal CPDOC/FGV. (7 de abril de 2017). Fonte: CPDOC/FGV: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/superintendencia-do-desenvolvimento-do-nordeste-sudene>>
- Prado Junior, C. (1940). TRANSCRIÇÃO DO DIÁRIO DE VIAGEM .

- Presidência da República. (s.d.). Acesso em 25 de agosto de 2022, disponível em [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/l4121.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4121.htm)
- Queiroz, D. S. (s.d.). *A Muralha: epopeia de homens heroicos e mulheres abnegadas que fizeram história*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RBS Rede Brasil Sul. (21 de fevereiro de 2020). A história do IAPI, uma cidade-jardim que parece congelada nos anos 1950. Porto Alegre. Acesso em 2022 de setembro de 09, disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2020/02/a-historia-do-iapi-uma-cidade-jardim-que-parece-congelada-nos-anos-1950-ck6v9b06g0iro01mvdh69xk.html>
- Rede Globo. (2014). *Globoplay*. Acesso em 20 de novembro de 2022, disponível em [globoplay.globo.com/v/3675640/?s=0s](http://globoplay.globo.com/v/3675640/?s=0s)
- Rede Globo. (06 de dezembro de 2015). *Globoplay*. Fonte: [globoplay.globo.com/v/4657657/](http://globoplay.globo.com/v/4657657/)
- Ribeiro, E. M., & Galizoni, F. (1999). Sistemas agrários, recursos naturais e migrações no Alto Jequitinhonha, Minas Gerais. Em H. Torres, & H. Costa, *População e meio ambiente: debates e desafios*. São Paulo: SENAC.
- Ribeiro, E. M., & Galizoni, F. M. (novembro de 2007). Quatro histórias de terras perdidas. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, 9, pp. 115-129. Acesso em 27 de setembro de 2022, disponível em <http://dx.doi.org/10.22296/2317-1529.2007v9n2p115>
- Ribeiro, W. (1966). *Noções de Cultura Mineira*. São Paulo: Editora FTD.
- Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp.
- Ruffato, L. (2013). *Eles eram muitos cavalos* (11ª ed. ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Rufinoni, S. R. (2014). Mário de Andrade, nacionalismo, alteridade, arte. *Revista de Estudos Avançados*, 80. Fonte: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79697>
- Ruskin, J. (2022). *Praeterita* (1ª ed.). São Paulo: Hedra.
- Saffiotti, H. (2013). *A mulher na sociedade de classes* (3.ed. ed.). São Paulo: Expressão Popular.
- Saint-Hilaire, A. (2000). *Viagens pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Sales, J. (2012). “O caçador de esmeraldas”, de Olavo Bilac: continuidade e rupturas na configuração de um gênero. *Signótica*, 73-85. Fonte: [https://www.researchgate.net/publication/277875172\\_O\\_CACADOR\\_DE\\_ESMERALDA\\_S\\_DE\\_OLAVO\\_BILAC\\_CONTINUIDADE\\_E\\_RUPTURA\\_NA\\_CONFIGURACAO\\_DE\\_UM\\_GENERO](https://www.researchgate.net/publication/277875172_O_CACADOR_DE_ESMERALDA_S_DE_OLAVO_BILAC_CONTINUIDADE_E_RUPTURA_NA_CONFIGURACAO_DE_UM_GENERO)
- Santos, D. G. (2018). *Deuzani a poeta do Vale*. São Paulo: s/ editora.
- Santos, M. (2013). *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio-Técnico-científico-informacional* (5ª ed.). São Paulo: Edusp.
- Santos, M. (2014). *Da Totalidade ao Lugar* (1ª ed.). São Paulo: Edusp.
- Santos, M. A. (1948). *O Povoamento da Bahia, suas causas econômicas*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia.
- Santos, M. A. (2010). Fronteiras do Sertão Baiano: 1640-1750. 2010. *Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo*. Acesso em 10 de out. de 2022, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09072010-133900/>
- Sasse, C. M. (agosto de 2019). Caderno de campo. *Manuscrito*. Turmalina, Minas Gerais.
- SEBRAE-MG. (25 de novembro de 2022). *Histórias de Sucesso*. Fonte: [vistahistoriasdesucesso.sebraemg.com.br](http://vistahistoriasdesucesso.sebraemg.com.br)

- revistahistoriasdesucesso.sebraemg.com.br/edicao1/historias-de-sucesso/artess-do-jequitinhonha.html
- Sen, A. (2010). *Desenvolvimento como liberdade* (1ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Sennett, R. (2019). *O artífice* (6ª ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Sevcenko, N. (1989). *Literatura como Missão* (3ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Sevcenko, N. (1992). *O Orfeu extático na metrópole* (1ª ed.). São Paulo, São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Silva, A. (novembro de 14 de 2022). *Conheça Minas*. Fonte: [conhecaminas.com](https://www.conhecaminas.com/2019/06/o-primeiro-arranha-ceu-de-minas-e-do.html): <https://www.conhecaminas.com/2019/06/o-primeiro-arranha-ceu-de-minas-e-do.html>
- Silva, C. (28 de abril de 2014). *Portal Geledés*. Fonte: [geledes.org.br](http://geledes.org.br/resposta-ligeira-rapida-e-insuficiente-pergunta-de-hermano-vianna-o-que-estamos-fazendo-frente-morte-de-dg-e-outros-jovens-por-cidinha-da-silva/): [geledes.org.br/resposta-ligeira-rapida-e-insuficiente-pergunta-de-hermano-vianna-o-que-estamos-fazendo-frente-morte-de-dg-e-outros-jovens-por-cidinha-da-silva/](http://geledes.org.br/resposta-ligeira-rapida-e-insuficiente-pergunta-de-hermano-vianna-o-que-estamos-fazendo-frente-morte-de-dg-e-outros-jovens-por-cidinha-da-silva/)
- Silva, C. (2018). *Um exu em nova York*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Sindeaux, R. V., & Ferreira, C. G. (7 de abril de 2017). *“Industrialização e trabalho na indústria no norte de minas: origens, sudene e reflexões sobre o perfil recente dos trabalhadores formais ocupados.”*. Fonte: UFMG: <http://diamantina.cedeplar.ufmg.br/2012/arquivos/INDUSTRIALIZAÇÃO%20E%20TRABALHO%20NA%20INDÚSTRIA%20NO%20NORTE%20DE%20MINAS.pdf>
- Singer, A. (2012). *Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador* (1ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Singer, A. (2018). *O lulismo em crise. Um quebra-cabeça do período Dilma* (1ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Singer, A. V. (2012). *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador* (1 ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Singer, I. B. (2010). *O Golem*. São Paulo: Perspectiva.
- Singer, P. (2002). A recente ressurreição da economia solidária no Brasil. Em B. S. Santos, *Produzir para viver: os caminhos da produção não capitalista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Singer, P. (2002). *Introdução à Economia Solidária* (1ª ed. ed.). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Skinner, Q. (1996). *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Soares, A. L. (23 de novembro de 2017). Folclore e políticas culturais no Brasil ns décadas de 1960/1970. (F. C. Barbosa, Ed.) Acesso em 23 de novembro de 2017, disponível em [http://www.casaruibarbossa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas\\_Culturais/II\\_Seminário\\_Internacional/FCRB\\_AnalorymSoares\\_Folclore\\_e\\_políticas\\_culturais\\_no\\_Brasil\\_nas\\_decadas\\_de\\_1960-1970.pdf](http://www.casaruibarbossa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminário_Internacional/FCRB_AnalorymSoares_Folclore_e_políticas_culturais_no_Brasil_nas_decadas_de_1960-1970.pdf)
- Solano, E. (02 de março de 2020). *“Ultimamente tem um monte de pobre no avião, sinto o cheiro de longe”*. Acesso em 21 de junho de 2022, disponível em [cartacapital.com.br](https://www.cartacapital.com.br/opiniao/ultimamente-tem-um-monte-de-pobre-no-aviao-sinto-o-cheiro-de-longe/): <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/ultimamente-tem-um-monte-de-pobre-no-aviao-sinto-o-cheiro-de-longe/>
- Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia* (1ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Souza, J. (2009). *A ralé brasileira: quem é e como vive* (1ª ed.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Souza, V. A. (20 de novembro de 2017). *Minas Gerais*. Fonte: Minas Gerais: [http://norte.asminasgerais.com.br/arquivos/album/353/arq\\_2446.pdf](http://norte.asminasgerais.com.br/arquivos/album/353/arq_2446.pdf)

- Sucena, M. (2020). Mudanças à vista na matriz de transportes de cargas brasileira. *FGV Transportes*. Fonte: <https://transportes.fgv.br/artigos/mudancas-vista-na-matriz-de-transportes-de-cargas-brasileira>
- Tavares, A. A. (1978). A criação do homem nos mitos das origens. *Didaskalia, Revista da Faculdade de Teologia*, 1, pp. 35-53.
- Thiago, R. S. (1995). *Fourier: esperança e utopia na Península do Saí*. Blumenau: Ed. da UFSC.
- Thompson, E. P. (1998). *Costumes em Comum: estudos sobre cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Thompson, E. P. (2012). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos* (2ª ed.). Campinas: Editora da Unicamp.
- UK Parliament. (25 de setembro de 2022). <https://www.parliament.uk/>. Fonte: UK Parliament: <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/towncountry/landscape/overview/enclosingland/>
- UNESCO. (10 de outubro de 2022). <https://unesdoc.unesco.org/>. Fonte: UNESDOC - Digital Library: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_por.locale=en](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por.locale=en)
- Vieira Botelho, M. (2020). Experiências e vivências na migração sazonal. *Revista Unimontes Científica*, 05, pp. 25-38. Acesso em 30 de junho de 2022, disponível em <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/2497>
- Vilhena, L. (1997). *Projeto e Missão, o movimento folclórico brasileiro 1947-1964* (1ª ed.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Funarte; Ministério da Cultura; Fundação Getúlio Vargas.
- Weber, M. (2004). *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Weimar, G. (2012). *Arquitetura popular brasileira* (2ª ed.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Wildhagen, B. e. (2012). *Caminhos do Jequitinhonha : análise do Projeto de Combate à Pobreza Rural como política pública para o desenvolvimento socioeconômico do Vale do Jequitinhonha – MG*. Campo de Goytacazes.
- Williams, R. (1985). *Keywords, A vocabulary of culture and society* (2ª ed.). New York, United States: Oxford University Press.
- Wisnik, G. (novembro de 2007). Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lúcio. *Novos Estudos - CEBRAP*, pp. 169-193.
- Wisnik, J. M. (2018). *Maquinação do Mundo* (1ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Zhour, A. (2013). Prefácio. Em F. M. Glazioni, *Lavradores, águas e lavouras: estudos sobre gestão camponesa* (1ª ed., pp. 11-15). Belo Horizonte: UFMG.