

nos Campos do Vale  
cerâmica no Alto Jequitinhonha





**nos Campos do Vale**  
**cerâmica no Alto Jequitinhonha**

**sala do artista popular**

**159**

**2010**

**S A P MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO**

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular  
Iphan / Ministério da Cultura

**Ministério da Cultura**  
Ministro: Juca Ferreira

**Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**  
Presidente: Luiz Fernando de Almeida

**Departamento de Patrimônio Imaterial**  
Diretora: Márcia Sant'Anna

**Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**  
Diretora: Claudia Marcia Ferreira

**PARCERIA**

**Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro**  
Presidente: Lygia Segala

**PATROCÍNIO**

**Caixa Econômica Federal**  
Presidente: Maria Fernanda Ramos Coelho

**APOIO**

**Secretaria de Cultura, Turismo e Comunicação de Minas Novas**  
Secretário: Éden Leonardo Costa Camargo Sena

**Superintendência do IPHAN em Minas Gerais**  
Superintendente: Leonardo Barreto de Oliveira

**Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina**  
Chefe: Junno Marins da Matta



apoio



Superintendência do  
IPHAN em Minas Gerais

realização



Ministério  
da Cultura



patrocínio

## Sala do Artista Popular

### RESPONSÁVEL

Ricardo Gomes Lima

### EQUIPE DE PROMOÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO

Magnum Moreira, Marylia Dias e Sandra Pires

### PESQUISA E TEXTO

Raquel Dias Teixeira

### APOIO DE PRODUÇÃO

Vânia Menezes de Almeida

### EDIÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS

Lucila Silva Telles

Ana Clara das Vestes

### DIAGRAMAÇÃO

Maria Rita Horta e Lígia Melges

### FOTOGRAFIAS

Francisco Moreira da Costa

### PROJETO DE MONTAGEM E

### PRODUÇÃO DA MOSTRA

Luiz Carlos Ferreira

### PRODUÇÃO DE TRILHA SONORA

Alexandre Coelho

---

N897 Nos campos do vale: cerâmica no Alto Jequitinhonha / pesquisa e texto de Raquel Dias Teixeira. – Rio de Janeiro : IPHAN, CNFCP, 2010.

32 p. : il. – (Sala do Artista Popular ; n. 159).  
ISSN 1414-3755

Catálogo da exposição realizada no período de 10 de junho a 11 de julho de 2010.

1. Arte popular – Vale do Jequitinhonha.
2. Artesanato em barro – Vale do Jequitinhonha.
3. Artistas populares – Vale do Jequitinhonha.
4. Cerâmica. I. Teixeira, Raquel Dias, org. II.Série.

CDU 7.067.26(815.1)

---

sala do artista popular

159 2010

S A P MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

A Sala do Artista Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP, criada em maio de 1983, tem por objetivo constituir-se como espaço para a difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregada, são testemunho do viver e fazer das camadas populares. Nela, os artistas expõem seus trabalhos, estipulando livremente o preço e explicando as técnicas envolvidas na confecção. Toda exposição é precedida de pesquisa que situa o artesanato em seu meio sociocultural, mostrando as relações de sua produção com o grupo no qual se insere.

Os artistas apresentam temáticas diversas, trabalhando matérias-primas e técnicas distintas. A exposição propicia ao público não apenas a oportunidade de adquirir objetos, mas, principalmente, a de entrar em contato com realidades muitas vezes pouco familiares ou desconhecidas.

Em decorrência dessa divulgação e do contato direto com o público, criam-se oportunidades de expansão de mercado para os artistas, participando estes mais efetivamente do processo de valorização e comercialização de sua produção.

O CNFCP, além da realização da pesquisa etnográfica e de documentação fotográfica, coloca à disposição dos interessados o espaço da exposição e produz convites e catálogos, providenciando, ainda, divulgação na imprensa e pró-labore aos artistas no caso de demonstração de técnicas e atendimento ao público.

São realizadas entre oito e dez exposições por ano, cabendo a cada mostra um período de cerca de um mês de duração.

A SAP procura também alcançar abrangência nacional, recebendo artistas das várias unidades da Federação. Nesse sentido, ciente do importante papel das entidades culturais estaduais, municipais e particulares, o CNFCP busca com elas maior integração, partilhando, em cada mostra, as tarefas necessárias a sua realização.

Uma comissão de técnicos, responsável pelo projeto, recebe e seleciona as solicitações encaminhadas à Sala do Artista Popular, por parte dos artesãos ou instituições interessadas em participar das mostras.



## Nos Campos do Vale: cerâmica no Alto Jequitinhonha

RAQUEL DIAS TEIXEIRA

*Jequitinhonha é o nome do rio. Nasce na serra do Espinhaço, próximo da cidade de Diamantina, em Minas Gerais. Atravessa as terras do nordeste do estado e nomeia essa que é uma das mais ativas regiões produtoras de cerâmicas no Sudeste brasileiro. (Mascelani, 2008, p. 28)*

### ANTECEDENTES

Em seus vinte e sete anos de atuação, o programa Sala do Artista Popular já voltou seu olhar ao Vale do Jequitinhonha por diversas vezes. Discorrer sobre as problematizações levantadas pelas pesquisas de campo, realizadas em diferentes momentos e lugares, nos permite vislumbrar certa memória.

No ano de 1985, a primeira SAP realizada na região, *Associação de Artesãos de Araçuaí*, contextualizou a criação da entidade ao tratar do entrelaçamento do histórico artesanal da região com a constituição da Comissão de Desenvol-

vimento do Vale do Jequitinhonha (Codevale). *A Lira do Vale: ceramista e musa do Jequitinhonha* (1994) teve foco na história de vida de Maria Lira, artesã também de Araçuaí, seu saber-fazer artesanal e seu trabalho com os cantos de trabalho, de ninar e de penitência da região.

Em 1995, *Mestre Isabel e sua escola* retratou a rica história de Isabel Mendes da Cunha, tendo como paralelo as relações de aprendizado artesanal na região. Em 2000, *Um Vale de tramas*, objeto do Programa Artesanato Solidário, desvendou a tecelagem feita em Berilo, tido como o berço de uma tecelagem rústica, com o algodão fiado à mão e os teares carpidos a facão.

De volta ao Vale em 2002, *Cerâmica de Santana do Araçuaí* discorre sobre a tradição artesanal e a atuação de parcerias e projetos, como oficinas, com os artesãos locais. Em 2003, *No vale das artes: Chapada do Norte*, fruto do Programa Artesanato Solidário, relatou uma variedade artesanal para além da cerâmica: trançados em palha de milho e couro e instrumentos musicais, como tambores de congada, foram contextualizados a partir de expressões da identidade regional, como a Festa do Rosário e a congada. No decorrer de longo percurso, o Vale do Jequitinhonha, já especialmente conhecido por sua seca e pobreza, passou

a ser também reconhecido por seu saber-fazer artesanal.

Ao percorrer os municípios de Minas Novas e Turmalina, integrantes do chamado Alto do Jequitinhonha, nordeste de Minas Gerais, especificamente nas comunidades de Campo Alegre, Campo Buriti, e Coqueiro Campo, esta edição revisita a tradicional região, vislumbrando sua arte e sua gente.

#### OS TRÊS CAMPOS

Campo Alegre localiza-se a poucos quilômetros de Campo Buriti e Coqueiro Campo. As três comunidades, que se encontram organizadas em duas associações, dividem uma rede de parentescos e diversas histórias de migração, dadas, geralmente, pela via do casamento. Utilizam o mesmo barreiro, para a retirada do barro de modelagem das peças, além de realizarem trocas e vendas das variedades de barro usadas como oleios (pigmentos de diferentes cores e tonalidades).

A Associação de Lavradores e Artesãos de Campo Alegre reúne 54 associados, que vivem naquela comunidade integrante do município de Turmalina. No ano de sua fundação havia mais lavradores do que artesãos; hoje, apesar de todas as associadas serem artesãs, sempre que aparecem projetos

que possam envolver tanto a lavoura quanto o artesanato, os dois segmentos são beneficiados. Sua criação, em 1985, decorre do incentivo à prática do associativismo, implementado, principalmente, pela Codevale, que atuava na região desde a década de 1970. Além disso, estava respaldada, ainda, por uma rede de solidariedade, com doações de terrenos, materiais e mão de obra da comunidade, junto a atuações de outros projetos governamentais.

Já a Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo reúne 44 associados das comunidades de Campo Buriti e Coqueiro Campo. Apesar de pertencerem, respectivamente, aos municípios de Turmalina e Minas Novas, as duas comunidades, vizinhas, são tão integradas que seus limites são um tanto incertos. Fundada em 1994, a associação foi criada a partir da iniciativa de nove artesãs que buscaram o apoio da Emater-MG – Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado de Minas Gerais. Com suporte, ainda, de outras esferas governamentais, conseguiram doação de material de construção, e, em mutirão, construíram o primeiro galpão da entidade, inaugurado dois anos depois. Com o passar do tempo, as duas associações obtiveram outros apoios institucionais, por meio de diversos projetos, para a realização de cursos, feiras e benfeitorias implementadas em suas sedes.





Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo

Hoje, cada associação conta com um espaço bem estruturado, utilizado principalmente para a comercialização da produção artesanal, realização de reuniões, além da organização e feitura de embalagens para a participação em feiras ou para encomendas. Embora algumas artesãs recebam encomendas diretamente em suas casas, o escoamento da produção é viabilizado sobretudo por meio dessas associações, onde as mais diversas peças ficam expostas em prateleiras, reservadas para cada uma das associadas.





res, enfeites de mulher com pássaro, moringa de três bolas, bichos e miniaturas diversas.

A composição desse conjunto é o que permite identificações como a descrita pela artesã e presidente da associação de Campo Alegre, Maria Tereza Gomes Lima: “todo lugar que você chega, as pessoas vão batendo o olho, e falam que é daqui do Vale”.

Contudo, para além de certa padronização entre as comunidades, é possível perceber em Coqueiro Campo e Campo Buriti uma concentração maior na feitura de bone-



cas dos mais diversos tipos, de noivas até namoradeiras.

Em Campo Alegre as peças que se sobressaem são as antropomorfas e zoomorfas, como a cabeçada, as gêmeas siamesas, o peixe-boi, o sapo-boi e vasos com rostos. Além de outras variações, como cirandas e imagens de São Francisco.

É importante ressaltar que, mesmo dentro de certo universo de criação um tanto delimitado, cada peça, tomada à parte, apresenta singularidades. As diversas formas impressas no barro guardam uma tradição local, mas se relacionam também com a criatividade e a habilidade individuais.



tipos de peça, até para vender é ruim, porque as pessoas caçam coisas diferentes”. Dizem que procuram inovar também quando uma peça demora a ser vendida.

Outras vezes uma peça surge de forma inusitada, como o descrito por Maria do Carmo, de Campo Buriti: “às vezes, até sem querer você acaba criando uma peça nova, você vai fazer uma peça e não dá certo, aí ela vira uma outra peça”.

Maria José Gomes da Silva, Zezinha, 41 anos, que aprendeu a lidar com o barro com sua mãe aos 14 e, hoje, é uma conceituada artesã de Coqueiro Campo, diz que, com

Há sempre espaço para o novo. A estética, assim como os traços culturais, não é estática, o seu dinamismo configura transformações com o passar do tempo. As artesãs contam que geralmente buscam as inovações como um caminho para aumentar as vendas, porque, conforme Adriana Gomes Xavier, artesã de Campo Buriti, “se todas as artesãs fizerem os mesmos

o passar dos anos, foi acrescentando detalhes, delicadeza e movimento, às suas bonecas.

*Porque eu acho que fazer ela paradinha assim, ela fica muito dura, olhando só para frente e os braços esticados. Aí, quando você dá um movimento na cabeça, parece que quebra toda a dureza do corpo. [...] A gente foi aprendendo isso com o tempo, porque de primeira só fazia ela direto, sem olhar para canto nenhum.*





#### A SECA E AS CRIAÇÕES

A paisagem local é composta por planaltos, chapadas, vales e grotas, onde a vegetação nativa é o cerrado. Mas, para chegar a essas comunidades, é preciso descobri-las em meio a intermináveis labirintos de plantações de eucalipto.

Durante a década de setenta, houve grande incentivo do governo para a instalação de empresas reflorestadoras na região. As chapadas, que antes ofereciam frutos nativos, plantas medicinais e áreas de criação, foram cobertas de eucalipto. Desse modo, a produção agrícola ficou restrita às áreas de grotas, que passaram a ser superexploradas, levando à diminuição dos recursos hídricos, desgaste do solo e êxodo rural (Galizoni, 2002).

Os moradores falam que muitos córregos secaram e agora só aparecem na época das chuvas, e que, com a retirada de grande área de mata nativa e a extensa monocultura do eucalipto, a região ficou ainda mais seca. Muitas espécies de pássaros nativos desapareceram e são por eles lembradas com saudosismo.

Aliada a poucas oportunidades de trabalho remunerado nas redondezas e a problemas como a contaminação das águas pelo mercúrio (decorrente da extração de mi-

nérios), essa situação agravou a já conhecida, de expulsão das populações locais. Ainda hoje, a maioria dos homens, nos períodos de maior seca, migra principalmente para o interior de São Paulo e Bahia, para trabalhar no corte de cana ou na construção civil, migração sazonal que dura de seis a nove meses por ano.

Diante dessa realidade, assim como as gerações anteriores, as artesãs se encontram no limiar de múltiplas relações.

Nos longos períodos em que seus maridos e filhos estão fora, as mulheres permanecem na terra cuidando da casa, das crianças, das criações e da roça. A produção de cerâmica é realizada em meio a todos esses afazeres, e representa um precioso complemento aos recursos enviados pelos maridos.

Nesse sentido, pode-se perceber a importância desse saber tradicional para as famílias da região. Todavia, o saber oleiro é muito mais do que uma alternativa de fonte de renda:

da retirada da matéria prima até sua transformação em objeto, as artesãs se utilizam de um conhecimento transmitido oralmente por suas avós, mães, tias e sogras. Memória coletiva que evoca relações simbólicas que sustentam a história e a tradição locais.

As artesãs contam que, no tempo de suas avós, apenas peças necessárias ao cotidiano eram feitas, como panelas, pratos, potes, moringas, tigelas, buião e paradeira (as duas



Rita Gomes Lopes

últimas, utilizadas para coar e armazenar o café na fornalha). Pouco ornamentados, os objetos eram comercializados principalmente em feiras de localidades próximas. Segundo relatam, a feitura dos enfeites foi incentivada por diversas demandas vindas de fora da comunidade, como também por meio de entidades como a Codevale, situação bem ilustrada por Maria Tereza:

*vendo a mãe fazer, a gente desde criança brincando com os barrinhos, fui aprendendo, e comecei fazendo pecinha. Minha mãe também aprendeu com a mãe dela, só que*

*no tempo da minha mãe não fazia esses enfeites não, era mais pote, panela, botija. Ai que o povo foi inventando essa coisada, enfeite, bicho, galinha, depois que a Codevale começou a comprar, que o povo começou a animar e foi criando muita coisa.*

O diálogo com essa nova realidade, de abertura de mercados e perspectivas, impulsionou as artesãs a se concentrarem na produção de peças que possuem valor essencialmente decorativo.



Daniela Santos Nunes



Irene Gomes da Silva



Maria José Gomes da Silva (Zezinha)

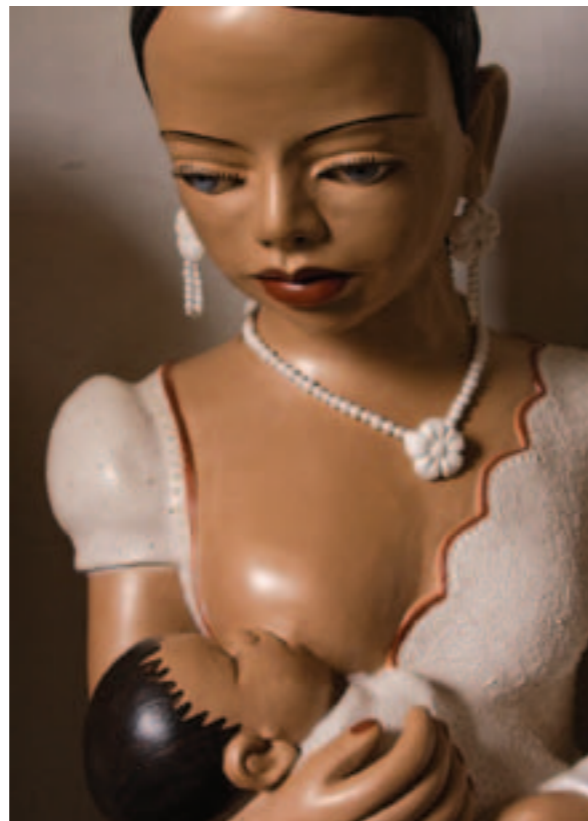


Maria Aparecida Gomes de Souza

*A ceramista está concretizando um saber que é esse saber recebido sob a forma de herança, misturado com o saber que ela própria inventa. Ou seja, mesmo naquilo que é visto como tradicional há sempre uma nova recomposição e nada permanece o mesmo. (Mascelani, 2008:70)*

A elaboração dos objetos é repleta de imagens e referências da cultura local. Ao se utilizar de técnicas herdadas de seus antepassados, as artesãs, que se localizam no centro dessa memória, acabam por realizar um movimento de alteridade. Das inovações, surgem singularidades, individuais ou coletivas, que não são vistas como antagônicas. Ao contrário, ainda que estabeleçam certas margens, essas diferenças são percebidas como partes de um conjunto de significados compartilhados localmente.

As referências locais, conscientes ou não, são permeadas, ainda, por definições, assimiladas ou ressignificadas, de agentes externos – lojistas, artistas, pesquisadores. Os cruzamentos entre esses signos podem aparecer submersos em certas sutilezas, como o apreendido na fala de Maria do Carmo sobre as feições das bonecas: “eu acho que vem daqui mesmo. Todas as vezes que a gente vai em feira, o pessoal sempre comenta que as carinhas das bonecas parecem é com



o pessoal daqui. Agora não sei se é mesmo”.

Como também pela resposta de Zezinha, quando perguntada sobre o porquê da grande maioria das bonecas e noivas (símbolo do artesanato local) estar sempre só ou cuidando dos filhos. Após uma plausível explicação de seu marido, Ulisses, dizendo que os noivos só são feitos por encomenda, pois não têm muita saída, ela diz: “dizem que a gente, no dia a dia, acaba se retratando, acaba fazendo um pouco da vida daqui. É uma região em que migra tanta gente que as mulheres acabam ficando sozinhas”.

#### A RETIRADA E O PREPARO DO BARRO

Segundo contam, as artesãs da associação de Coqueiro Campo foram incentivadas pela Emater a comprar o barro da região. O custo foi dividido entre 30 artesãs e, posteriormente, o investimento inicial foi devolvido a cada uma delas, o que fez com que ele passasse a ser da associação, de onde então as artesãs de Campo Alegre compram o barro.





Ulisses Gomes Santos

A retirada do barro utilizado para a modelagem das peças (argila preta)<sup>1</sup> é um esforço coletivo: reúne as artesãs, seus maridos e filhos, além de, às vezes, homens que trabalham por diária. É realizada, geralmente, uma vez ao ano, antes do período das chuvas. As lideranças da associação<sup>2</sup> procuram apoio para o maquinário pesado necessário, como a retroescavadeira, para “limpar” o barreiro, e caminhão, para transportar o barro até a associação.

Contam que a retroescavadeira retira toda a terra vermelha que fica por cima, deixando apenas o chão de barro. O resto é feito manualmente. Geralmente, os homens, munidos de enxadas e picaretas, vão retirando o barro, enquanto as mulheres o selecionam, carregam e amontoam, como diz Jaci Gomes do Nascimento, de Campo Buriti: “usamos carrinho, balde, outras carregam na mão... Umas vão carregando, outras limpando, tirando a areia, pois tem



Jandira Gomes da Silva



que ir escolhendo os barros bons, separando”.

Depois que o caminhão despeja o barro no terreiro da associação, ele é dividido entre todas em partes iguais, e cada artesã o carrega para sua casa. Após seco, é então socado no pilão ou na gangorra, peneirado, e amassado com água até adquirir a consistência ideal para a modelagem. Nessa fase, de acordo com especificidades de cada artesã, algumas têm o apoio do marido, dos filhos, ou pagam diárias pelo serviço

de outros homens. Outras preparam o barro para a modelagem sozinhas, como Jandira Gomes da Silva, de Campo Buriti: “eu mesmo que soco. Soco na mão porque ainda não tenho uma gangorra. Aí, depois que soca e peneira, põe água e vai mexendo, que nem amassar pão”.

#### A MODELAGEM – LEVANTANDO A PEÇA

*Exercendo-se sobre uma matéria amorfa, a arte [...] da ceramista submete essa matéria a certas restrições; ela a despedaça e a modela, impondo-lhe limites.*  
(Lévi-Strauss, 1986:31)

As artesãs da região sempre trabalham em casa, sentadas no chão, acoradas, ou com apoio de cadeira e mesa, entre suas diversas outras atribuições. Para modelar a cerâmica, utilizam principalmente a técnica do pavio – um rolinho de barro modelado nas mãos que vai sendo sobreposto aos outros até dar forma à peça, o que chamam de “pregar os pavios”.

Com o intuito de levantar a peça, algumas artesãs iniciam a feitura das peças maiores por um molde de barro feito para este fim. Segundo Rita Gomes Lopes, de Campo Alegre, “para fazer uma farinheira, uma boneca, a gente pode começar na fôrma e aí, depois, vai pregando e levantando”.

No decorrer do processo, são utilizadas algumas ferramentas básicas, como taquara, sabugo de milho, pedra,

paninho, colher ou coité (fruto da cueira) e faca. Iniciada sobre um pedaço de papelão ou madeira utilizado como apoio, as artesãs contam que, para fazer crescer a peça, elas vão pregando os pavios e “sabugando”. Dona Zezinha conta que “o sabugo de milho tem que ser queimado antes, porque, se não queimar, ele solta uma lâ e, ao invés de sabugar para crescer, começa a alisar a peça, o barro vai agarrando nele.



Pedrelina Gomes dos Santos



Irene



Você não consegue trabalhar sem o sabugo, é uma ferramenta fundamental”. A faca é usada principalmente para cortar sobras, e a taquara, para alisar a peça. A pedra, além de alisar, também dá acabamento.

As artesãs geralmente trabalham com duas peças ao mesmo tempo, pois, enquanto uma “descansa” para secar um pouco e dar maior sustentação, a outra vai sendo trabalhada. Entre as secagens, colocam um paninho úmido na extremidade da peça de modo que o próximo pavio possa fixar bem.

Com exceção das peças utilitárias, as bonecas e enfeites, ainda úmidos, são ocados, de modo a deixar as paredes finas e homogêneas para que não estourem durante o processo da queima (Dalglish, 2006:38). A colher ou o coité são utilizados para a raspagem e limpeza da peça. Costuma-se também fazer pequenos furos por dentro dos “enfeites” ou por fora, como parte do ornamento, para retirar as bolhas de ar que ficam dentro do barro, pois, como explica Maria do Carmo, “se o barro está muito mole, fica ar dentro dele e faz a peça pocar”.

#### O OLEIO

*É outro mundo, que você não consegue imaginar, mas, se você for a fundo, você acha cor demais. (Zezinha)*

Se engana quem pensa no barro como algo monocromático. A terra, além do barro para modelagem, fornece também os chamados “oleios” – pigmentos minerais de diferentes cores e tonalidades utilizados para colorir as peças –, extraídos pelas artesãs por meio de diversas técnicas. Uma vez que a grande maioria das artesãs não utiliza tinta industrializada, dizem elas estar sempre à procura dos barros utilizados como oleios.

*Você não pode ver barro, não pode ver barroca, que fica querendo ir lá ver a cor do barro. Você fica nessa expectativa de descobrir uma cor diferente, aí você fica nessa de ir ver barroca, de ir pelos caminhos afora... tá olhando pro chão pra ver qual é a cor que a terra é. (Zezinha)*

Os principais oleios utilizados são o branco – tabatinga – e o vermelho – tauá –, nomes pelos quais, segundo dona Zezinha, os artesãos mais antigos os chamavam.



*Hoje, a gente fala em óleo vermelho. A gente define a cor dele queimado, embora chamando ele lá na terra, ainda cru, quando ele é amarelo. Depois que queima é que transforma em vermelho.*

Para sua extração, o barro é pulverizado, peneirado e misturado com água. Após longo processo de decantação, o óleo é passado por um pano ou peneira fina para retirada de impurezas. Outra maneira é a descrita pela artesã Maria do Carmo.

*Põe o barro direto na água, derrete, depois cõa, porque você tem que tirar todo aquele excesso de pedrinha, coar várias vezes até não ter mais sujeira, para ficar só a goma do barro mesmo. Ai a gente tem que ferver para engrossar porque, para pegar mesmo na peça, tem que ser mais grossinho, não pode ser muito ralo.*

Além disso, “se óleo não passar pelo processo de decantação ou fervura, ele não adquire brilho, tornando-se opaco e poroso” (Dalglish, 2006:47). Por meio de técnica semelhante, as artesãs extraem de uma pedra encontrada na região (pedra roxa) o óleo vermelho escuro, com o qual conseguem também

a cor rosa, misturando-o ao óleo branco. Adriana diz que “é preferível encontrar a pedra mais para dentro da terra, do chão, para ser mais mole”, e descreve o processo utilizado: “soca, derrete, cõa num paninho para retirar as pedrinhas e areia e, depois que o óleo tá purificado, se pode usar”. Algumas artesãs dizem ainda que o fervem para engrossá-lo.

Outro recurso utilizado para colorir as peças são as “ocas de mica”, possibilitado pelas rochas que têm alto teor de minério de ferro. Segundo as artesãs, as ocas são encontradas em tom esverdeado, branco e amarelo, e, quando mescladas ao barro, oferecem um tom cintilante. Zezinha diz obter o azul usado nos olhos de suas bonecas a partir de uma mistura do próprio barro de modelar com o pó do carvão que fica grudado na borda do forno e na madeira de sustentação do telhado, após a queima das peças. Outras artesãs relatam que utilizam carvão e barro misturado a cola, para pintar partes como o cabelo e os olhos das bonecas.

Por meio dessas diversas combinações entre os diferentes óleos do barro, a pedra roxa, o carvão e a oca, as colorações vão surgindo. Contudo, como a tonalidade final das cores só é definida após a queima, as artesãs realizam um esforço criativo a mais ao pintar suas peças com diferentes óleos que mudarão de cor posteriormente.

*A gente já imagina a cor queimada. A cor muda muito no forno e você não sabe explicar todas aquelas mudanças. A gente vai ao barreiro buscar o vermelho; chegando lá, o barro tá é amarelo. Mas a gente já vai pensando no vermelho, na cor queimada. (Zezinha)*

Depois de secas mas ainda cruas (antes de ir para o forno), as peças são oleadas com um paninho. As artesãs coloreem as bases da peça ou, no caso da boneca, o vestido e a pele. As correções são feitas, geralmente, com a ajuda de

uma pequena pena de galinha retirada da asa. Após rápida secagem, pintam as partes que necessitam de mais definição, como os motivos florais e os adornos.

O batom, o cabelo, os olhos, as unhas e sobrancelhas das bonecas são feitos depois da peça queimada, pois os pigmentos utilizados nessa etapa — como o óleo extraído da pedra roxa ou as misturas advindas do carvão, cola e barro de modelar —, por já se encontrarem em seu tom definitivo, não necessitam ir ao forno para se fixarem.



Aline Silva Santos



#### A QUEIMA

Para a retirada da lenha usada na queima, as artesãs geralmente contam com a ajuda dos maridos e filhos. Para ser selecionada, a lenha precisa estar em processo de apodrecimento ou, como dizem, ser uma lenha fraca, o que diminui o risco de a peça ser danificada durante a queima. Daí a crescente dificuldade de serem encontradas, já que a preferência recai sobre as lenhas obtidas em mata nativa.

Os fornos, usados correntemente durante anos, são construídos pelas próprias artesãs ou por alguém da família. É comum uma artesã ter mais de um tamanho de forno, em função das diferentes dimensões das peças. Em quase toda a extensão do Vale do Jequitinhonha, os fornos adotados são redondos, de cúpula aberta e atingem temperaturas médias de 600 a 900°C (Dalglish, 2006:51). Também pintados com o óleo branco, são, após cada queima, caprichosamente retocados.

A queima pode durar de oito a doze horas. As peças são colocadas sobre algum suporte e dispostas de maneira a não ficarem encostadas em nada, para não mancharem. A cúpula é coberta por cacos de cerâmica.

A principal preocupação que se evidencia durante al-



gumas etapas da produção e cresce na queima diz respeito ao risco das peças trincarem ou estourarem. De modo a controlá-lo, nessa etapa, a lenha, que fica disposta em um compartimento separado das peças, tem de ser colocada pouco a pouco, ao que chamam de cardear. Conforme a temperatura vai se elevando, o fogo é empurrado mais para dentro do forno.

Contam que, para identificar a hora de parar o fogo, deve-se observar determinadas mudanças na espessura e



na cor da fumaça, como também na tonalidade dos cacos que ficam por cima da cúpula. Depois de retirar as peças do forno e, em alguns casos, finalizar detalhes da pintura, é hora de guardá-las em suas casas ou nas prateleiras da associação, à espera de compradores. Ou, ainda, as embalar delicadamente, em caso de encomendas.

#### RELAÇÕES

*É próprio da percepção pulverizar o mundo, mas também espiritualizar a poeira.* (Deleuze, 1991:149)

O saber-fazer artesanal dessas artesãs está relacionado a conhecimentos acumulados por seguidas gerações. A sobreposição de diversas técnicas, que estão ligadas desde a coleta do barro até a queima, é o que permite a perpetuação dessa prática.

É perceptível que, ao longo do tempo, as marcas impressas nas tradicionais cerâmicas da região revelam expressões identitárias próprias. As configurações desses saberes são sempre e inevitavelmente locais, inseparáveis de seus instrumentos e invólucros (Geertz, 1997). Assim, essa memória constitui uma rede de significados, de compartilhamento de experiências, concepções e verdades construídas localmente. Ao evocar uma temporalidade vivida coletivamente, é testemunha de certo modo de vida.

Nesse sentido, tais cerâmicas, por estarem relacionadas a processos e significados das criações humanas, para além de seu valor material, podem ser vistas como bem imaterial.

Todavia, a fala de Zezinha – “eu gosto de criar, mas eu não fico imaginando não, sobressai na hora” – nos sugere outra ponderação, se considerarmos a pista dada por Roy Wagner (1981) de que, em certa medida, são os patrimônios culturais que nos inventam. Essa releitura dos “objetos” culturais nos permitiria dizer que as cerâmicas são criadas pelas artesãs, mas são também suas criadoras, na medida em que constituem suas subjetividades.

As artesãs se encontrariam, então, na fronteira dessas composições, junto às suas descobertas e reinvenções. A partir de uma infinidade de pequenas percepções, cada

uma delas, afetada também por seu entorno, expressa uma sensibilidade e estética particulares. Desse modo, as peças produzidas por elas consolidam, há um só tempo e lugar, a identidade e a diferença.

#### NOTAS

- 1 “(...) a modelagem das peças é, em geral, feita com argila preta, de excelente qualidade e consistência, devido à plasticidade proveniente de materiais orgânicos, proporcionando a modelagem de peças de até um metro de altura” (Dalgligh, 2006:34).
- 2 Ulisses, marido da artesã Zezinha, único homem associado, é uma liderança muito atuante e, geralmente, quem consegue esse tipo de apoio. Há alguns anos, ele não migra mais em busca de trabalho; como o artesanato de Zezinha tem muitas encomendas, ele a auxilia, segundo a artesã, participando de tudo: da coleta do barro, da queima, da embalagem e dos negócios.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Luciana; FERREIRA, Eber. (Orgs.). **Um vale de tramas: a tecelagem do Jequitinhonha**. Rio de Janeiro: Funarte, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2000. (Sala do Artista Popular, 90).
- DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha**. São Paulo: Unesp, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.
- FROTA, C. Lélia (Org.). **A Lira do vale: ceramista e musa do Jequitinhonha**. Rio de Janeiro: Funarte, Coordenação de Folclore e Cultura Popular, 1994. (Sala do Artista Popular, 52).
- GALIZONI, F. Márcia. Terra, ambiente e herança no Alto Jequitinhonha, Minas Gerais. **Revista Brasileira de Economia e Sociologia Rural**, v. 40, n. 3, jul./set. 2002.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LIMA, Tânia Andrade. Cerâmica indígena. In: **Suma etnológica brasileira**. Edição atualizada do **Handbook of South America Indians**. Darcy Ribeiro (Editor). Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- MASCELANI, Ângela. **Caminhos da arte popular: o Vale do Jequitinhonha**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2008.
- PINTO, Maria Dina Nogueira; VALE, Luciana (Orgs.). **No vale das**

**artes: Chapada do Norte**. Rio de Janeiro: Funarte, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2003. (Sala do Artista Popular, 114).

SOUZA, Marina de Melo e (Org.). **Mestre Isabel e sua escola: cerâmica no Vale do Jequitinhonha**. Rio de Janeiro: Funarte, Coordenação de Folclore e Cultura Popular, 1995. (Sala do Artista Popular, 59).

TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Associação de Artesãos de Araçuaí**. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1985. (Sala do Artista Popular, 14).

TORRES, Maria Helena (Org.). **Cerâmica de Santana do Araçuaí**. Rio de Janeiro: Funarte, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2002. (Sala do Artista Popular, 99).

WAGNER, Roy. **The invention of cultures**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

## CONTATOS PARA COMERCIALIZAÇÃO

### SALA DO ARTISTA POPULAR | CNFCP

Rua do Catete, 179 (metrô Catete)  
Rio de Janeiro – RJ cep 22220-000  
tel (21) 2285.0441 | 2285.0891  
fax (21) 2205.0090  
mercado.folclore@iphan.gov.br | www.cnfcp.gov.br

### ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE COQUEIRO CAMPO

Comunidade de Campo Buriti/Coqueiro Campo.  
Município de Minas Novas, MG  
(38) 3527-0024

### ASSOCIAÇÃO DOS LAVRADORES E ARTESÃOS DE CAMPO ALEGRE

Comunidade de Campo Alegre. Município de Turmalina, MG  
(38) 3527-0025



apoio



Superintendência do  
IPHAN em Minas Gerais

realização



Ministério  
da Cultura

patrocínio





RIO DE JANEIRO | 10 DE JUNHO A 11 DE JULHO DE 2010 |  
MINISTÉRIO DA CULTURA | IPHAN | CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E  
CULTURA POPULAR | MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO