UFBA
ARTE, MEMÓRIA E RE-EXISTÊNCIA
A criação artesanal das mulheres no Oeste Baiano
TESE DE DOUTORAMENTO
JANCILEIDE SOUZA DOS SANTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

JANCILEIDE SOUZA DOS SANTOS

ARTE, MEMÓRIA E RE-EXISTÊNCIA: A CRIAÇÃO ARTESANAL DAS MULHERES NO OESTE BAIANO

Salvador, BA
2020

JANCILEIDE SOUZA DOS SANTOS

ARTE, MEMÓRIA E RE-EXISTÊNCIA:
A CRIAÇÃO ARTESANAL DAS MULHERES NO OESTE BAIANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito básico para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: História e Teoria da Arte

Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador, BA
2020

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Souza dos Santos, Jancileide
Arte, Memória e Re-existência: a criação artesanal das mulheres no Oeste Baiano / Jancileide Souza dos Santos. -- Salvador, 2020.
484 f. : il

Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2020.

1. Criação Artesanal. 2. Mulheres. 3. Re-existência. 4. Memória Biocultural. 5. Oeste Baiano.
I. Alberto Ribeiro Freire, Luiz. II. Título.

JANCILEIDE SOUZA DOS SANTOS

ARTE, MEMÓRIA E RE-EXISTÊNCIA: A CRIAÇÃO ARTESANAL DAS MULHERES NO OESTE BAIANO

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em: 29 de setembro de 2020.

Banca Examinadora

Luiz Alberto Ribeiro Freire – Orientador
Doutor em História da Arte, pela Universidade do Porto, Portugal
Universidade Federal da Bahia

Aldrin Moura de Figueiredo
Doutor em História, pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal do Pará

Eliene Benicio Amancio Costa
Doutora em Artes, pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Ludmila da Silva Ribeiro de Britto
Doutora em Artes Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Suzane Tavares de Pinho Pêpe
Doutora em Estudos Étnicos e Africanos, pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Às artesãs que fazem arte, cuidam e protegem a Mãe Terra, a biodiversidade e a cultura artesanal no oeste baiano.

A minha mãe, Edna, minhas irmãs, Jaqueline e Daniele, e meu sobrinho, Henrique, com muito amor e saudades.

À memória de minhas avós Euzébia e Ana Júlia, e bisavós Cassiana e Tertuliana

A Bruno, meu companheiro nesta e em muitas jornadas.

AGRADECIMENTOS

Estudar na Universidade Federal da Bahia mudou a minha vida. Mudou a vida de muitas pessoas. Eu fui a primeira pessoa da minha família a ingressar em uma universidade, assim como aconteceu com muitos colegas da minha turma. Para mim, sempre foi uma alegria acordar bem cedo para assistir às aulas do curso de Museologia na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e na Escola de Belas Artes, mesmo com todo o desgaste do dia a dia nas idas e vindas de transporte coletivo, muitas vezes lotado (quem mora na periferia sabe bem o quanto essa rotina é estressante), assim como outras dificuldades que enfrentei durante este percurso de aprendizado acadêmico. No entanto, nunca esmoreci, afinal, ser aprovada na UFBA era o meu maior sonho. Eu fico emocionada ao pensar em tudo o que a UFBA me proporcionou: um ensino público e de qualidade, com excelentes professores, os quais contribuíram de modo significativo para a visão de mundo que eu tenho hoje, assim como me possibilitou ter contato com pessoas de outras classes sociais, de distintas religiões, com comportamentos e atitudes os mais variados, e ao fazer isso me ensinou a compreender a importância da diversidade e do respeito a/ao "outra/o". O ensino da UFBA me levou a ser uma cidadã cada vez mais ciente dos meus direitos e deveres e me fez compreender a história dos meus antepassados, da minha cultura, bem como ampliou minha percepção sobre as manifestações artísticas e culturais das sociedades. Eu tenho muitas dívidas com esta Universidade que me levou a ser mestre e, sobretudo, uma mulher mais reflexiva, crítica e sensível. A UFBA tem transformado vidas! Gratidão à UFBA, aos colegas de turma e às/aos professoras/es da graduação, mestrado e doutorado pela experiência e aprendizado compartilhado!

Não poderia deixar de agradecer às pessoas que tornaram possível a concretização desta pesquisa e jornada de vida. Gratidão, em primeiro lugar, a todas as artesãs que me receberam com muita gentileza em Cocos, Baianópolis, Barra, São Desidério, Santa Maria da Vitória e Formosa do Rio Preto, em especial às artesãs Adaltiva Guedes dos Santos, Adilma Pereira dos Santos (Dina), Clara Teodora dos Santos, Deltrude Xavier dos Santos (Dé), Elisabete Negreiro dos Santos (Betinha), Etelice Nogueira da Costa, Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), Josiene Santos Brito (Ziene), Laurenice Pereira dos Santos, Lenise dos Santos Araújo, Leonídia Machado Ferreira (dona Lió), Leonor Pereira dos Santos Neta, Leuza Maria da Conceição Souza,

Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), Maria Santana Batista Lopes, Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca), Natalina Nogueira da Costa, Reinilda Ribeiro Xavier (Nidinha) e Soraia Rochael. Aprendi muito com a história de vida dessas mulheres e suas lutas diárias. Também agradeço a atenção dos artesãos João Souza, José Geraldo Machado da Silva (Gerard) e Manoel Leite Junior.

Também quero agradecer ao artista e professor Jairo Rodrigues e a Fred Rochael, de Santa Maria da Vitória, pelas experiências e histórias de vida compartilhadas, a atenção dada por Áurea Aires e Detinha Carvalho, da Associação Pró-Cultura de Formosa do Rio Preto, na minha viagem à comunidade de Cacimbinha, neste município, assim como agradeço a assistente social Tânia Santana pela assessoria no povoado de Lamarão, em Baianópolis, e a João Canuto, por ser meu guia nas duas viagens que fiz ao povoado de Porcos, em Cocos.

Agradeço à Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB) por me conceder afastamento para que eu me dedicasse à etapa de escrita desta tese. Agradeço ao meu orientador, Luiz Alberto Ribeiro Freire, por toda confiança em meu trabalho, assim como sou grata pelas contribuições dos membros da banca desta tese, as professoras Suzane Tavares Pinho Pêpe, Ludmila Britto e Elenice Benicio, e o professor Aldrin Moura, pelas indicações e orientações que contribuíram muito para o amadurecimento deste trabalho. Estendo os meus agradecimentos ao secretário do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA, Argus Cordier de Souza, por sempre atender as minhas solicitações, e ao coordenador e professor Ricardo Barreto Biriba, pelas contribuições dadas ao meu projeto.

Não posso esquecer dos estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFOB, com quem aprendi muito neste início de caminhada da profissão docente e de vida. Em especial, agradeço a Ulli Micaely dos Santos Souza, minha orientanda em projetos de iniciação científica, que me auxiliou em alguns momentos da pesquisa do doutorado, atualmente professora concursada na rede estadual de ensino. Agradeço também as estudantes, agora já formadas, Taís de Jesus Almeida, Uhemya Haysa Silva Gomes, Taise Santos Arbilem e Jeisse Castro, por participarem do projeto de extensão que resultou na produção de ilustrações em aquarelas do artesanato produzido na região. Também sou grata a Monica Navarro e Sirleide Feara, as quais, juntas com as estudantes citadas anteriormente, trabalharam na organização da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*.

Por fim, agradeço aos amigos/as que me apoiaram e torceram por mim durante este percurso de pesquisa e de vida. Sou grata a meu amigo Felipe Campos, por me ajudar na tabulação dos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Agradeço a minha família por compreender minhas ausências em muitos momentos.

Eu gosto dessa arte que eu faço.

(Laurenice Pereira dos Santos)

A verdade é que nenhum de nós pode ser livre até que todos sejam livres.

(Maya Angelou)

Eu sou porque nós somos.

(Filosofia Africana Ubuntu)

ONDE RESISTE O SERTÃO[1]

Onde resiste os sertões? Nos saberes, na memória, na paisagem, nos gestos ou no jeito de ser da população? Caminhar no sertão era meu destino, e por caminhos repletos de buritizais, babaçus, carnaúbas, ipês e barrigudas, cheguei ao encontro de rios, de cachoeiras com águas cristalinas e de grutas com pinturas rupestres. Neste caminho, sob o forte Sol, rebanhos de gado pastam rente à estrada, e de repente uma espécie de paredão ou fortaleza de eucaliptos aparece volta e meia na paisagem, como um cenário de um filme medieval. Ao entardecer, é bonito apreciar o efeito da luz do Sol penetrando as frestas que se formam no cruzamento das imensas filas de eucalipto, mas é tão assombroso pensar nos efeitos nocivos que essa plantação causa ao meio ambiente. Há tanta seca no caminho, porém nada é mais lindo do que quando chove, e todo verde de uma vegetação de Caatinga, de Cerrado, explode em vida e em cores mais diversas. E a melodia dos pássaros? E as vias que dão acesso a pontes, que atravessam fronteiras de rios, que separam cidades, como o rio São Francisco, o rio Corrente, o rio Grande, o rio Correntina, o rio das Éguas, o rio Arrojado, o rio Preto? Muita água neste sertão, que seca, com seca e degradação. E a terra vermelha e amarela, que vira arte nas mãos de artesãs e artesãos? E o dourado do capim, que se transforma em objeto de adorno e de decoração? E as esteiras e redes de buriti, e o seu doce, mobiliário e telhado de algumas construções? E as carrancas feitas de madeira? E a chula, as rezas, as ladainhas, os reisados, a cachaça, a rapadura, o pequi, a galinha caipira e o seu pirão? Pão de queijo, jeito mineiro, goiano, brasiliense, baiano, indígena, bandeirante, branco, negro, caipira, nordestino, brasileiro, assim percebo o oeste baiano. Ah, e o luar do sertão, não há luar como este do sertão.

Das mãos de artesãs e artesãos, artistas por vocação, nascem esculturas, vasilhames, panelas, esteiras e redes, adornos para o corpo, assim como artefatos para decoração, objetos que antigamente eram produzidos para atender às necessidades de muitas famílias no dia a dia da vida doméstica, como as cerâmicas produzidas para a guarnição e cozimento de alimentos, assim como a produção de instrumentos de madeira ou de fibra de plantas, utilizados para o trabalho na plantação. No entanto, a vida mudou no sertão: as transformações chegaram para trazer benefícios e prejuízos, conhecimentos e fazeres estão em vias de extinção, algumas práticas caíram em desuso,

[1] Verso da música *Casinha Feliz*, de Gilberto Gil.

e algumas outras ainda aí estão, mesmo com as mudanças. A vida no sertão mudou, com o agronegócio, com a monocultura, com a seca dos rios e sua morte já anunciada. Esse patrimônio míngua a cada dia, e sob os nossos olhos a água escorre e desaparece aos poucos das nascentes, dos córregos e da vida da população. Sem água não há vida, não há dignidade humana em um ambiente em que se proliferam a miséria, o abandono e o descaso com a população geraizeira, ribeirinha, quilombola, sertaneja e brasileira. Mas o povo dos sertões reexiste, resiste e luta!

SANTOS, Jancileide Souza dos**. Arte, memória e re-existência**: a criação artesanal das mulheres no oeste baiano. 2020. 484 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

A tese aborda a situação atual da criação artesanal de origem ancestral produzida por mulheres que trabalham com o barro e as fibras vegetais, em comunidades do Oeste baiano, a partir de uma perspectiva interdisciplinar e transdisciplinar e de uma reflexão situada e interseccional, ou seja, considerando as interconexões entre gênero, classe social e raça/etnia como um dado importante para compreender a marginalização do trabalho das artesãs nos sistemas das artes e cultura baiana e brasileira. A pesquisa interpreta a criação artesanal feminina como uma expressão artística de re-existência da memória coletiva e biocultural das comunidades tradicionais, assim como realiza uma reflexão sobre o papel das artesãs na preservação da memória e do patrimônio biocultural de suas comunidades. A arte dessas mulheres é fruto de um conhecimento sobre o manejo adequado de minerais e plantas herdado e transmitido por gerações de mulheres negras e afro-indígenas, que vivem em cidades e, principalmente, em comunidades da zona rural do Oeste baiano.

Palavras-chave: Criação artesanal. Mulheres. Re-existência. Memória biocultural. Oeste baiano.

SANTOS, Jancileide Souza dos. **Arte, memoria y re-existencia**: la creación artesanal de mujeres en el Oeste de Bahía. 2020. 484 f. Tesis Doctoral - Escuela de Bellas Artes - Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2020.

RESUMEN

La tesis aborda la situación actual de la creación artesanal de origen ancestral producida por mujeres que trabajan con arcilla y fibras vegetales, en comunidades del Oeste de Bahía, desde una perspectiva interdisciplinaria y transdisciplinaria, y de una reflexión situada e interseccional, es decir, considerando las interconexiones entre género, clase social, raza / etnia como dato importante para comprender la marginación del trabajo de las artesanas en los sistemas de las artes y de la cultura baiana y del Brasil. La investigación interpreta la creación artesanal femenina como una expresión de la re-existencia de la memoria colectiva y biocultural de las comunidades tradicionales, así como lleva a cabo una reflexión sobre el papel de las artesanas en la preservación de la memoria y del patrimonio biocultural de sus comunidades. El arte de estas mujeres es el resultado de un conocimiento sobre el manejo adecuado de minerales y plantas heredados y transmitidos por generaciones de mujeres negras y afro-indígenas que viven en ciudades y, principalmente, en comunidades rurales del Oeste de Bahía.

Palabras-clave: Creación artesanal. Mujeres. Re-existencia. Memoria biocultural. Oeste Bahia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa Capítulo 2.....58
Capa Capítulo 3.....121
Capa Capítulo 4.....166
Capa Capítulo 5.....194
Capa Capítulo 6.....290
Capa Capítulo 7.....319
Capa Capítulo 8.....399

Mapa 1 – Mapa conceitual: criação artesanal feminina.....82
Mapa 2 – Localização da cidade de Barra e municípios vizinhos. Mapa rodoviário.....170
Mapa 3 – Localização do município de Barra (Bahia).....171
Mapa 4 – Localização do município de Baianópolis (Bahia).....188
Mapa 5 – Cidades onde existe artesanato de capim dourado e buriti.....328
Mapa 6 – Localização da cidade de Cocos (Bahia).....340
Mapa 7 – Localização do município de Cocos e do Parque Nacional Grande Sertão Veredas.....341
Mapa 8 – Localização de Formosa do Rio Preto (Bahia).....383

Gráfico 1 – Artesanato e manualidades.....147

Quadro 1 – Organização de grupos de artesãos e artesãs no Oeste da Bahia.....412
Quadro 2 – Divisão sexual do trabalho artesanal no Oeste baiano.....419

Figura 1 – Alguns momentos da pesquisa: encontros da autora com as artesãs das cidades de Cocos, Barra, Formosa do Rio Preto, São Desidério, Santa Maria da Vitória e Baianópolis (Oeste baiano).....52
Figura 2 – Fonte (urinol) – Marcel Duchamp (1917).....94
Figuras 3-5 – *Black Mirror* /Espelho Preto – Pedro Lasch (2009).....110
Figura 6 – Picasso, *¿Las reglas de quién?* – Fred Wilson (1991).....111
Figuras 7-9 – Colheita de algodão, fazenda em Luiz Eduardo Magalhães (Bahia).....127
Figuras 10-12 – Plantas do Cerrado: carnaúba, babaçu e taboa.....132
Figura 13 – Protesto da população em Correntina (Bahia), em defesa das águas e do Cerrado (2017).....135
Figura 14 – Um dos cartazes que circulou na caminhada realizada em homenagem a Eugênio Lyra, nos 40 anos do seu assassinato. Lyra era defensor de camponeses e posseiros que sofriam com as ações de grileiros no Oeste da Bahia. 4ª Romaria do Cerrado, que aconteceu em Santa Maria da Vitória e São Félix do Coribe, em 22 de setembro de 2017.....136
Figuras 15-18 – 4ª Semana e Romaria do Cerrado – "Cerrado em Pé! Rio Corrente, corrente até quando?", lema: "Corrente 'véio' dá água boa e limpa, fazendo o que era seco verdejar", em Santa Maria da Vitória e São Félix do Coribe, em 22 de setembro de 2017.....136
Figura 19 – Esteira de buriti no quintal da casa da artesã Natalina Nogueira da Costa, no povoado de Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).....138
Figura 20 – Pinturas rupestres da Gruta Nossa Senhora de Fátima, no Complexo Gruta do Padre, no limite entre os municípios de Santa Maria da Vitória e Santana (Bahia).....142
Figuras 21-22 – Vista parcial da Gruta Nossa Senhora de Fátima.....142
Figura 23 – Carnaubeiras nas margens do rio São Francisco, entre os municípios de Xique-Xique e Barra (Bahia).....144
Figura 24 – Esteiras de carnaúba da comunidade de Wanderley (Barra, Bahia), à venda no Mercado Municipal da cidade.....145

Figuras 25-26 – Sacolas de feira de carnaúba da comunidade de Wanderley (Barra, Bahia), à venda no Mercado Municipal da cidade. Destaque da sacola à direita.....145
Figuras 27-28 – Redes e chapéus de buriti produzidos por artesãs do povoado de Ilha do Vítor, em São Desidério (Oeste baiano).....148
Figuras 29-30 – Esteira de palha do buriti (esquerda) e bolsa da seda do buriti (direita), produzidas em Cocos (Bahia).....149
Figuras 31-32 – Bolsas de palha de milho produzidas por artesãs da Associação Caminhos de Santana, em Muquém do São Francisco (Oeste baiano).....150
Figuras 33-34 – Artesanato de palha de milho. Resultado do projeto desenvolvido pelo SEBRAE em São Félix do Coribe.....150
Figura 35 – Artesanato de palha de milho, criado pela artesã Lenise dos Santos Araújo, à venda na Feira da Agricultura Familiar de São Félix do Coribe.....152
Figuras 36-39 – Oficina de Criação Artesanal (OCA).....152
Figura 40 – Fiandeira de roda no Projeto Colmeia.....153
Figuras 41-42 – Teares de madeira utilizados pelo Projeto Colmeia.....153
Figura 43 – Almofadas com fitas de cetim bordadas aplicadas. Coleção *Canções de Bordar*, da Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia (Bahia) e de Renato Imbroisi (designer).....154
Figura 44 – CD que traz o canto das artesãs da Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia (Bahia), parte integrante da coleção *Canções de Bordar*, lançada em agosto de 2006.....154
Figura 45 – Dona Lió e sua produção com renda de bilros.....156
Figura 46 – Bilros com pequenas varetas e semente feitos de buriti, confeccionados artesanalmente por dona Lió.....156
Figura 47 – Almofada preenchida com palhas de banana e bilros, confeccionados por dona Lió.....157
Figura 48 – Rendeira de bilro.....158
Figuras 49-50 – Tear manual horizontal de madeira do acervo do espaço museal Guardados de Hermes, em Santa Maria da Vitória (Bahia). Detalhe na direita.....159
Figura 51 – Olaria em construção no povoado de Lagoa Clara, em Baianópolis (Bahia).....160
Figura 52 – Potes de cerâmica produzidos pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....160
Figura 53 – Cerâmicas produzidas por artesãs do povoado de Passagem, em Barra (Bahia)...161
Figura 54 – Cerâmicas produzidas por artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).....161
Figuras 55-56 – Ateliê do artesão Gerard, em Barra (Bahia). Na direita, a entrada de sua casa-ateliê.....163
Figuras 57-58 – Mestre Biquiba dy Lafuente Guarany. Na direita, carranca de proa do Mestre Guarany, em Bom Jesus da Lapa (Bahia), em 1955.....163
Figura 59 – Carrancas do Mestre Guarany na Sala do Artista Popular, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), no Rio de Janeiro.....163
Figura 60 – Carrancas do Mestre Guarany na casa do colecionador Odorico Tavares.....164
Figura 61 – Carranca produzida por João Souza, de Santa Maria da Vitória (Bahia). Mostra de artistas do Oeste da Bahia, organizada pela autora desta tese no campus da UFOB na referida cidade, em 2015.....165
Figuras 62-63 – Carrancas produzidas por Mestre Nêgo, em Barreiras (Bahia). Casa das Artes Mestre Nêgo.....165
Figura 64 – Professores que participaram da semana de integração e acolhimento nos cinco campi da UFOB.....168
Figura 65 – Palácio Episcopal, onde aconteceu o acolhimento dos professores da UFOB pela comunidade de Barra (Bahia).....168
Figura 66 – Coral formado por crianças e adolescentes de Barra (Bahia), quando faziam uma homenagem aos professores da UFOB.....169

Figura 67 – Cerâmicas da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima, de Barra (Bahia), exibidas no pátio do Palácio Episcopal em minha primeira visita ao município...169
Figura 68 – Antiga Barra (Bahia). Praça Coronel Nizan Guerreiro, Catedral de São Francisco das Chagas e Colégio Santa Eufrásia, em 1957.....173
Figura 69 – Rua dos Marianis, Barra (Bahia).....173
Figura 70 – Barra atual. Catedral de São Francisco das Chagas.....174
Figuras 71-72 – Mercado Municipal de Barra (Bahia). Na direita, detalhe da ornamentação..174
Figura 73 – Porto da cidade de Barra (Bahia).....175
Figura 74 – Encontro do rio São Francisco (parte do rio em tom marrom) com o rio Grande, em Barra (Bahia).....175
Figura 75 – Da esquerda para a direita, as artesãs Laura Vieira de Oliveira e Eunice Batista Matos (dona Nicinha), as artesãs mais antigas da Associação, modelam moringas ao lado de crianças na Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....179
Figura 76 – Balsas fazendo a travessia de pedestres e veículos pelo rio São Francisco, em Barra, em direção à estrada de acesso da cidade de Xique-Xique (Bahia).....181
Figura 77 – Rio São Francisco, na altura do porto da cidade de Xique-Xique (Bahia).....182
Figura 78 – Chegada no povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia).....183
Figura 79 – Vista aérea do povoado de Passagem.....183
Figura 80 – Casas do povoado de Passagem.....184
Figura 81 – Potes de cerâmica integram a paisagem do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).....184
Figura 82 – Potes de cerâmica no povoado de Passagem, em Barra (Bahia).....185
Figura 83 – Artesãs do povoado de Passagem, em 2012.....187
Figura 84 – Antiga Baianópolis. Igreja Matriz. Período desconhecido.....189
Figura 85 – Antiga Baianópolis. Praça Deputado Juarez de Souza. Período desconhecido.....189
Figura 86 – Antiga Baianópolis. Mercado Municipal. Período desconhecido.....189
Figuras 87-88 – Vista atual do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Oeste baiano).....190
Figura 89 – Artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), do povoado de Lamarão, em Baianópolis.....191
Figura 90 – Artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis.....192
Figuras 91-92 – Babaçuais compõem a paisagem do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Oeste baiano).....192
Figuras 93-94 – Dona Maria, quebradeira de coco babaçu, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Oeste baiano). Na direita, coco do babaçu, utilizado na produção de óleo.....193
Figura 95 – Serra utilizada pelas artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima para realizar incisões na superfície das peças.....197
Figuras 96-97 – Miniatura de barro e detalhe com incisões em formato geométrico – entrelaçado de linhas. Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).....197
Figura 98 – Miniatura de barro com incisões. Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).....198
Figuras 99-100 – Jarro de barro com incisões em formato de zigue-zague. Detalhe da ornamentação em destaque. Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida)..198
Figura 101 – Patas de barro com aplicação de tauá (argila em tom amarelo que, depois da queima, adquire tom avermelhado) e tabatinga (branco), produzidas pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).....200
Figura 102 – Pote onde as artesãs armazenam o tauá, pigmento natural de argila em tonalidade amarela utilizado pelas artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).....200
Figura 103 – Moringas de barro com aplicação de tauá (amarelo) e tabatinga (branco), antes da queima.....201
Figura 104 – Miniaturas de barro com aplicação de tauá (amarelo) e tabatinga (branco), antes da queima.....201

Figura 105 – Filtro de barro com aplicação de tauá (amarelo) em toda a superfície (que, depois da queima, obtém um tom avermelhado) e tabatinga (cor branca) – esta empregada no desenho aplicado na decoração do bojo do pote, além dos pequenos desenhos colocados no tampo. Autoria não identificada.....202
Figura 106 – Moringas de barro com aplicação de tauá (amarelo) e tabatinga (branco), produzidas pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.....202
Figura 107 – Potes de barro com aplicação de tauá (amarelo) – que, depois da queima, obtém o tom avermelhado – e tabatinga (tonalidade branca). Autoria não identificada.....203
Figuras 108-109 – Argila utilizada para modelagem da cerâmica da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima, antes de ser amassada e colocada de molho, em Barra (Bahia).....203
Figuras 110-111 – Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) realizando a decoração de uma miniatura com o tauá, com a ajuda de uma talisca de buriti.....204
Figura 112 – Antônia Cruz Leite realizando a decoração de um pote com o tauá e a tabatinga, com a ajuda de uma talisca de buriti.....204
Figura 113 – Jarro de barro pintado com tinta a óleo em tonalidade vermelha.....205
Figura 114 – Baianas de barro cuja carnação da pele é pintada a óleo, e os motivos decorativos, em tinta guache.....205
Figuras 115-116 – Ilustração de potes de cerâmica (com detalhe em destaque), produzidos na comunidade de Caatinguinha, em Barra, na década de 1950, por Carlos Pereira.206
Figura 117 – Detalhe dos desenhos com formas de *bordado* feitos atualmente nos potes de cerâmica na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....207
Figura 118 – Potes de cerâmica com desenhos no bojo de padrões espiralados, os *caracóis*, feitos atualmente na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....207
Figura 119 – Potes de barro decorados com padrões espiralados. Autoria não identificada....207
Figura 120 – Jarros decorados com espirais na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....208
Figuras 121-122 – Miniatura (bacia e gomil) com padrões espiralados, produzida pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).....209
Figura 123 – Moringa de barro com padrões espiralados em baixo relevo. Artesã Ângela Custódio Gonçalves. Acervo da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....209
Figura 124 – Vaso de barro com padrões espiralados. Artesã Laura Vieira de Oliveira. Acervo da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....209
Figuras 125-126 – Detalhe dos desenhos de padrões espiralados, os *caracóis*, feitos atualmente nos potes de cerâmica da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....210
Figura 127 – Travessa de barro decorada com tauá e tabatinga, com motivo floral. Autoria não identificada.....211
Figura 128 – Filtro de barro com tampa, decorado com motivo floral. Autoria não identificada.....211
Figura 129 – Travessas de barro decoradas com tauá e tabatinga, com motivos florais. Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....212
Figura 130 – Tampas de potes com motivos fitomorfos. Autoria não identificada.....212
Figura 131 – Moringa com folhas, linhas sinuosas e retas. Artesã Tamires dos Santos Ferreira.....213
Figura 132 – Pote de cerâmica com ramagens. Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....213
Figura 133 – Moringas de barro com ramagens. Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....214
Figura 134 – Miniaturas com padrões de linhas curvilíneas. Autoria não identificada.....214

Figura 135 – Tampa de pote em miniatura com padrões geométricos (linhas retas e curvas). Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).....215
Figura 136 – Cálice de barro com padrões geométricos (zigue-zagues e linhas retas) utilizados por ceramistas da Associação de Barra. Autoria não identificada.....215
Figura 137 – Coruja de barro com padrões geométricos (zigue-zagues e linhas retas) utilizados por ceramistas da Associação de Barra. Autoria não identificada.....216
Figura 138 – Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) e sua modelagem de um vaso de cerâmica, na década de 1990.....217
Figura 139 – Vaso pequeno, que foi alisado com uma espátula.....218
Figura 140 – Artesã Leonor Pereira dos Santos Neta realizando o brunimento de uma peça com a ajuda de uma espátula.....219
Figura 141 – Acordelamento de pote de cerâmica. Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima.....219
Figura 142 – Moringa-moça, de autoria das ceramistas de Barra (Bahia), produzida no início da intervenção do Instituto Mauá.....221
Figura 143 – Moringa-moça do Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais).....221
Figura 144 – Moringa-mulher de vestido dourado. Autoria não identificada. Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais).....222
Figura 145 – Moringa-mulher com vestido de bolinha. Artesã Guilhermina. Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais).....223
Figura 146 – Moringa-mulher de vestido dourado. Autoria não identificada. Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais).....223
Figuras 147-148 – Moringa-moça produzida pela artesã Leonor Pereira dos Santos Neta, na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....225
Figura 149 – Moringas-moças produzidas pela artesã Leonor Pereira dos Santos Neta, na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....225
Figura 150 – Assinatura da autoria da moringa-moça na base da peça. Artesã Leonor Pereira dos Santos Neta, da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....226
Figura 151 – Assinatura da autoria do conjunto de chá produzido pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.....226
Figura 152 – Assinatura da autoria do conjunto de tigelas produzido pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.....226
Figura 153 – Pescador com anzol e peixe, produzido na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....227
Figura 154 – Barcos produzidos na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....228
Figura 155 – Barco com remeiro e mulher com criança no colo, produzido na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....228
Figura 156 – Pata produzida pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....229
Figura 157 – Conjunto de chá produzido pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.....229
Figura 158 – Conjunto de tigelas produzido pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.....230
Figura 159 – Miniatura da Igreja Nossa Senhora de Fátima, produzida na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....230
Figura 160 – Miniatura de um prédio, produzida na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....231
Figura 161 – Miniaturas produzidas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....231
Figura 162 – Miniaturas de potes produzidas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.....232
Figura 163 – Vista do galpão onde as artesãs do povoado de Passagem produzem as cerâmicas.....233

Figura 164 – Vista da lateral e das janelas do galpão onde as artesãs do povoado de Passagem produzem as cerâmicas.....234
Figura 165 – Local onde os fornos de cerâmica estão alojados no povoado de Passagem, em Barra (Bahia). Ao lado, lenhas empilhadas utilizadas para a queima das peças...234
Figura 166 – Artesãs do povoado de Passagem: Josiene Santos Brito (Ziene, de camisa rosa), Adilma Pereira dos Santos (Dina, de camisa estampada com listras), Deltrude Xavier dos Santos (Dé, de camisa azul) e Reinilda Ribeiro Xavier (Nidinha, de camisa lilás).....235
Figuras 167-168 – Coleta de argila para a modelagem das peças de cerâmica.....236
Figura 169 – Tanque de cimento onde a argila é umedecida pelas artesãs de Passagem para a modelagem das peças de cerâmica.....236
Figura 170 – Argila utilizada pelas artesãs de Passagem para a modelagem das peças de cerâmica.....237
Figura 171 – Pó de cupinzeiro queimado utilizado pelas artesãs de Passagem na mistura de argila para a modelagem das peças de cerâmica.....237
Figura 172 – Argila misturada com o pó de cupinzeiro queimado utilizada pelas artesãs de Passagem para a modelagem das peças de cerâmica.....237
Figuras 173-177 – Movimentos de mãos, braços, pés e pernas no processo de modelagem do barro. Artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé).....238
Figura 178 – Artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) "levantando" uma peça de argila.....239
Figura 179 – Artesã Josiene Santos Brito (Ziene) realizando o acabamento do fundo de um pote.....240
Figura 180 – Artesã empregando a técnica de rolete no povoado de Passagem.....241
Figuras 181-183 – Mesa de trabalho das artesãs de Passagem, com as ferramentas utilizadas para brunir as peças de barro (sabugo de milho e caroço de manga).....241
Figuras 184-185 – Artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) realizando a etapa de brunimento de uma peça, com o auxílio de um sabugo de milho.....242
Figura 186 – Alisamento de um pote de cerâmica com sabugo de milho, realizado pela artesã Adilma Pereira dos Santos (Dina).....242
Figura 187 – Etapa de secagem das peças de barro no sol, no povoado de Passagem.....243
Figuras 188-189 – Etapa de secagem das peças de barro na sombra, no povoado de Passagem.....243
Figura 190 – Tauá utilizado para o engobo da cerâmica do povoado de Passagem.....244
Figura 191 – Aplicação de tauá na superfície de um pote de cerâmica, no povoado de Passagem.....244
Figura 192 – Pincéis de madeira utilizados pelas artesãs do povoado de Passagem para fazer o *bordado* ou desenho das peças.....245
Figura 193 – Bordado de um pote de cerâmica com tabatinga, com ajuda de um pincel de madeira.....245
Figura 194 – Moringa-pata de barro com padrões espiralados. Artesã Adélia Rodrigues Soriano (Gôda).....246
Figura 195 – Pote de barro. Artesã Nair Ferreira dos Santos.....247
Figura 196 – Moringa de barro com padrões espiralados. Artesã Marli Ribeiro Xavier.....247
Figura 197 – Caqueiro de barro com padrões espiralados. Autoria não identificada.....248
Figura 198 – Panela de barro. Artesã Josiene Santos Brito (Ziene).....248
Figura 199 – Cuscuzeiro e panela com cabo. Autoria não identificada.....249
Figura 200 – Boião (pote) de barro com padrão espiralado e bordados. Autoria não identificada.....249
Figura 201 – Fogão de barro. Autoria não identificada.....250
Figura 202 – Argila antes de ser umedecida, utilizada pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....251
Figura 203 – Argila de molho, utilizada para modelagem da cerâmica pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....251

Figura 204 – Barro antes da modelagem, utilizado pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza.....252
Figura 205 – Pote de barro com água onde a artesã Leuza Maria da Conceição Souza molha o barro, no momento da modelagem.....252
Figura 206 – Mesa de trabalho da artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....253
Figura 207 – Mesa de trabalho da artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....253
Figuras 208-209 – Artesã Leuza Maria da Conceição Souza realizando a modelagem do barro. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....254
Figura 210 – Pote de cerâmica, antes da queima, produzido pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, apoiado em uma travessa de barro. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....254
Figura 211 – Potes de cerâmica produzidos pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, apoiados em travessas de barro. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia)..255
Figuras 212-214 – Cuia de cabaça, sabugo de milho e recipientes de vidro. Ferramentas utilizadas na criação ceramista pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia). O sabugo de milho e a cuia de cabaça são ferramentas também empregadas por artesãs de Barra.....256
Figura 215 – Artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci) realizando o brunimento de um vaso de cerâmica com o sabugo de milho. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....256
Figura 216 – Artesã Leuza Maria da Conceição Souza realizando o brunimento de um vaso de cerâmica com o sabugo de milho. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....257
Figura 217 – Detalhe do alisamento da boca de um pote de cerâmica com o sabugo de milho, realizado pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci). Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....257
Figura 218 – *Touá*, argila de cor vermelha, utilizado pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza.....258
Figura 219 – *Touá*, argila de cor vermelha, umedecido com água, utilizado pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).....258
Figura 220 – Artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci) aplicando *touá* em um pequeno pote de barro, com a ajuda de um pano.....259
Figura 221 – Potes de cerâmica com padrões espiralados em tonalidade vermelha (superfície branca), produzidos pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).....260
Figura 222 – Potes de cerâmica com padrões espiralados em tonalidade vermelha e branca, produzidos pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).....260
Figura 223 – Potes de cerâmica com padrões espiralados em tonalidade vermelha, produzidos pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza.....261
Figura 224 – Fogareiros antes da queima, produzidos pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).....261
Figura 225 – Miniaturas de barro policromadas com tinta de tecido. Artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).....262
Figura 226 – Plantas em caqueiros de cerâmica na casa da artesã Leuza Maria da Conceição Souza.....262
Figura 227 – Pote de cerâmica com água utilizado pela família da artesã Leuza Maria da Conceição Souza.....263
Figura 228 – Caqueiros de plantas decoram a frente da casa da artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).....263
Figura 229 – Mestre Vitalino e o seu "forno descoberto" para queima de cerâmica.....264
Figura 230 – Mestre Vitalino, o filho e o "forno descoberto" para queima de cerâmica.....264
Figura 231 – Vista dos três fornos sertanejos da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).....265

Figuras 232-233 – Fornos sertanejos de dimensão média (esquerda) e grande (direita) para queima de cerâmica da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).....265
Figura 234 – Artesãs Elisabete Negreiro dos Santos (Betinha) e Laurenice Pereira dos Santos dispondo peças no "forno descoberto", na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....266
Figura 235 – Forno de origem ibérica na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....266
Figura 236 – Queima de cerâmica "a céu aberto" no povoado de Passagem, em Barra (Bahia), em 2002.....267
Figura 237 – Queima de cerâmica "a céu aberto" no bairro de Coqueiros, em Maragogipe, no Recôncavo baiano.....268
Figura 238 – Artesãs cobrem a cerâmica com chapas de flandres para obter uma distribuição igualitária do fogo na queima das peças. Povoado de Passagem, em Barra (Bahia).....268
Figura 239 – "Fornos descobertos" para queima de cerâmica no povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia).....269
Figuras 240-241 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica no povoado de Passagem, em Barra (Bahia). Na direita, abertura da parte superior do forno.....269
Figura 242 – Lenhas empilhadas utilizadas por artesãs do povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia), para a queima das peças de cerâmica.....270
Figuras 243-245 – Forno para queima de cerâmica no quintal da casa da artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia). Na direita, detalhes da abertura superior do forno.....271
Figuras 246-247 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica no quintal da casa da artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).....271
Figuras 248 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica em Moita Redonda, município de Cascavel (Ceará).....272
Figura 249 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica em Caraíbas, Cocos (Bahia).....272
Figura 250 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica em Muquém, Zona da Mata alagoana, em Maceió.....273
Figuras 251-252 – Crono-estilística da tradição São Francisco no cânion de Peruaçu (Minas Gerais). Na direita, figuras atribuídas à tradição São Francisco.....274
Figuras 253-255 – Detalhe de pinturas rupestres no sítio arqueológico Pedras Brilhantes, em São Desidério (Bahia).....274
Figura 256 – Representação de linhas sinuosas encontrada na Gruta Nossa Senhora de Fátima (Complexo Gruta do Padre), no limite entre os municípios de Santa Maria da Vitória e Santana (Bahia).....275
Figura 257 – Tampo de uma panela de barro, com desenhos de flores estilizadas com folhas em formato de espirais. Artesã Josiene Santos Brito (Ziene), do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).....276
Figura 258 – Tampo de uma panela de barro, com desenhos de flores estilizadas com folhas em formato de espirais. Artesã Josiene Santos Brito (Ziene), do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).....277
Figuras 259-260 – Detalhe do padrão espiralado feito no bojo de panelas. Artesã Josiene Santos Brito (Ziene), do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).....277
Figura 261 – Ilustração que mostra uma moringa no segundo plano e uma pata no primeiro, ornamentada com padrões espiralados em forma de "c". Peças com padrões e tipologias tradicionais produzidas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, provavelmente na década de 1950.....278
Figura 262 – Ilustração de um pote de cerâmica originária da cidade de Xique-Xique (Bahia). Origem atribuída por Carlos José da Costa Pereira, na década de 1950.....279

Figura 263 – Detalhe da cerâmica do povoado de Nova União, na zona rural de Barra (Bahia), fotografado por Carla Costa em sua pesquisa sobre a cerâmica de Barra, em 2003.....279
Figuras 264-265 – Potes de cerâmica produzidos no povoado de Lamarão, zona rural da cidade de Baianópolis (Bahia). Destaque para os desenhos de espirais com formato de "c" invertido, com mais curvas no primeiro pote, e o espiral em formato de "c" invertido simples no segundo pote, associado a uma flor.....280
Figura 266 – Cerâmica da cidade de Correntina, com padrão espiralado. Museu Municipal de História Natural Raimundo Sales, em Correntina (Bahia).....281
Figura 267 – Potes de barro do Candeal (Minas Gerais), com espirais utilizados como um padrão decorativo. Coloridos com tauá. Autoria das artesãs Maria da Glória José Muniz e Rita.....282
Figuras 268-269 – Cerâmica do Candeal, em Januária (Minas Gerais).....282
Figuras 270-271 – Cerâmica do Candeal, em Januária (Minas Gerais).....283
Figura 272 – Prato de uma miniatura decorada com padrões espiralados, da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia). Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).....283
Figuras 273-275 – Desenhos e padrões decorativos dos Kadiwéu.....284
Figuras 276-277 – Urnas funerárias antropomorfas marajoara, com padrões espiralados. Na direita, detalhe da peça. Acervo do Museu Histórico Nacional.....285
Figura 278 – Padrões espiralados da cerâmica de Maragogipinho. Acervo do Hotel Catharina Paraguaçu, em Salvador (Bahia).....285
Figura 279 – Jarro com padrões espiralados da cerâmica de Maragogipinho. Acervo do Hotel Catharina Paraguaçu, em Salvador (Bahia).....286
Figura 280 – Azulejo com padrões espiralados da cerâmica de Maragogipinho. Acervo do Hotel Catharina Paraguaçu, em Salvador (Bahia).....286
Figura 281 – Cartografia da cerâmica popular da região.....288
Figura 282 – Utensílios de cozinha com base pontuda do sexto milênio AEC. O motivo decorativo em corda é conhecido como *Jomon*, nome correspondente ao período da arte japonesa entre 10 mil e 300 AEC.....292
Figuras 283-285 – Esquema de produção de cerâmica na Pré-História.....293
Figura 286 – Oleiro, Gizé (Egito). Dinastia 5-6, ca. 2544-2260 AEC. Calcário pintado. Comprado no Cairo, 1920.....294
Figura 287 – Esquema de um forno de cerâmica egípcio.....295
Figura 288 – Esquema mostra um primitivo forno de argila do Oriente Próximo. Um piso ventilado de argila separava os potes das chamas, evitando rachaduras. No topo, tampas removíveis garantiam o isolamento; na base, um túnel de aspiração permitia controlar a temperatura.....295
Figura 289 – Vasilhas para água da Mesopotâmia sem decoração, de 3700-2900 AEC.....296
Figuras 290-292 – Desenhos geométricos decoram três copos do quarto milênio AEC. Proveniente de Susa, no Irã. O comércio de cerâmica pintada, com centro no norte da Mesopotâmia e no Irã, começou por volta de 6000 AEC. Os artistas pintavam motivos florais, humanos e animais, com pigmentos vermelhos e pretos.....297
Figura 293 – Artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Leonor Pereira dos Santos Neta, Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), Laurenice Pereira dos Santos, Elisabete Negreiro dos Santos, Márcia Rodrigues Evangelista e Tamires dos Santos Ferreira.....298
Figura 294 – Artesão Manuel Leite Junior na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....302
Figura 295 – Artesã Márcia Rodrigues Evangelista, esposa do artesão Manuel Leite Junior, que é filho da artesã Antônia Cruz Leite.....302
Figura 296 – Artesã Antônia Cruz Leite ao lado do seu filho, o artesão Manuel Leite Junior, na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em 1996.....303

Figura 297 – Artesã Antônia Cruz Leite ao lado de sua nora, a artesã Márcia Rodrigues Evangelista, casada com seu filho (o artesão Manuel Leite Junior), na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em 1996.....303
Figuras 298-299 – Artesão Marcelo Castro Vieira na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, na década de 1990.....304
Figura 300 – Artesã Leonor Pereira dos Santos Neta na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....306
Figura 301 – Fotografia antiga da artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) na Associação.....307
Figura 302 – Artesã Laurenice Pereira dos Santos na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....308
Figura 303 – Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) com sua neta, a qual brinca com o barro.....312
Figura 304 – Crianças encontradas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, na década de 1990.....313
Figura 305 – Crianças brincando com as peças de cerâmica na Associação Nossa Senhora de Fátima, na década de 1990.....313
Figura 306 – Rodrigo Araújo, filho da artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), modelando uma galinha.....314
Figura 307 – Veredas onde crescem os buritizais, próximo à comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).....325
Figura 308 – Telhado de palha do buriti. Comunidade de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto (Bahia).....325
Figura 309 – Telhado de palha do buriti. Povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....326
Figura 310 – Casa com telhado de palha do buriti. Comunidade de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto (Bahia).....326
Figura 311 – Casa com telhado de palha do buriti. Povoado de Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).....327
Figura 312 – Buritizais na zona rural de Cocos (Bahia).....327
Figura 313 – Buritis jovens que crescem no brejo de Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).....328
Figura 314 – Buritis jovens que crescem no brejo de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).....329
Figura 315 – Móveis de buriti. Acervo do Palácio das Artes, em Barreiras (Bahia).....329
Figura 316 – Sofá e poltronas de buriti. Hotel Fazenda Paraíso das Corredeiras, em Santa Maria da Vitória (Bahia).....330
Figura 317 – Sofá de buriti. Povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....330
Figura 318 – Sofá de buriti. Comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).....331
Figura 319 – Buriti fêmea. Gerais do Rio Preto, em Formosa do Rio Preto (Bahia).....332
Figura 320 – Fruto do buriti. Gerais do Rio Preto, em Formosa do Rio Preto (Bahia).....332
Figura 321 – Retirada da "seda" ou fita do buriti, em Cocos (Bahia).....333
Figura 322 – "Olho do buriti" – a palmeira do buriti ainda nova, antes de abrir suas folhas, em Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).....333
Figura 323 – "Seda" ou fita do buriti.....334
Figura 324 – Planta *Mauritiella armata*. Ilustração na obra *Historia Naturalis Palmarum*, de Carl Friedrich Phillip von Martius, publicada em 1826.....336
Figura 325 – Planta *Mauritia flexuosa*. Ilustração na obra *Historia Naturalis Palmarum*, de Carl Friedrich Phillip von Martius, publicada em 1826.....336
Figura 326 – Planta *Mauritia flexuosa*, citada na obra como *Mauritia venifera*. Ilustração na obra *Historia Naturalis Palmarum*, de Carl Friedrich Phillip von Martius, publicada em 1826.....337
Figura 327 – Palmeiras denominadas "buriti", desenhadas em Quilombo, Distrito de Chapada. Aquarela de Aimé-Adrian Taunay, de junho de 1827. Expedição Langsdorff ao Brasil (1821-1829).....338

Figura 328 – Óleo sobre tela de Marianne North. Palmeiras do buriti com velhas araucárias ao fundo.....339
Figura 329 – Entrada da cidade de Cocos (Bahia).....341
Figura 330 – Cassiana fazendo rede de buriti. Galhinhos, em Cocos (Bahia).....342
Figura 331 – Janira fazendo rede de buriti. Fazenda Aliança, em Cocos (Bahia).....343
Figura 332 – Vista do "paredão" de eucaliptos que crescem em fazendas próximas ao povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....344
Figura 333 – Pivô que retira a água do rio Formoso para irrigar plantações em fazendas próximas ao povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....344
Figura 334 – Placa que indica a entrada do povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....345
Figura 335 – Casa com telhado de palha do buriti, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....346
Figura 336 – Vista do telhado da casa da artesã Etelice Nogueira da Costa, feito de palha do buriti, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....346
Figura 337 – Casa com telhado de cerâmica, parabólica e placa solar, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....347
Figura 338 – Escola de Ensino Fundamental no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....347
Figura 339 – Portão de buriti na casa da artesã Natalina Nogueira da Costa, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....348
Figura 340 – Rede feita de buriti e tecido na casa da artesã Natalina Nogueira da Costa, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....348
Figura 341 – A artesã Natalina Nogueira da Costa mostra à autora desta tese a localização do olho do buriti no brejo que fica próximo à sua casa, a cerca de 150 metros.....351
Figura 342 – Palmeiras de buriti jovens no brejo de Porcos, em Cocos (Bahia).....351
Figura 343 – Etapa de separação da seda e da palha do buriti com a ajuda dos dedos.....352
Figura 344 – Etapa de separação da seda e da palha do buriti. A artesã separa com os dedos e, ao mesmo tempo, segura a seda com os pés.....352
Figura 345 – Etapa de separação da seda e da palha do buriti. Artesã puxa a palha com as mãos.....352
Figura 346 – Etapa de separação da seda e da palha do buriti. Artesã enrola o talo da planta.....353
Figura 347 – Secagem da seda e da palha do buriti no sol.....353
Figura 348 – Cocção do pequi em uma panela com água para obtenção da cor preta.....354
Figura 349 – Seda do buriti tingida de preto, a partir da cocção do pequi.....354
Figuras 350-351 – Pequi. Na esquerda, fruta com a casca, de onde as artesãs obtêm a cor preta. Na direita, polpa de pequi.....356
Figuras 352-354 – Entrecasca da árvore pacari, utilizada para obter cor preta no tingimento da seda, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....356
Figuras 355-356 – Árvore e flor pacari.....356
Figura 357 – Semente de urucum.....357
Figuras 358-359 – Artesã Natalina Nogueira da Costa mostra como é feito o encaixe das madeiras do urdidor – tear vertical (parte superior e inferior).....358
Figura 360 – Tear vertical utilizado por artesãs de Cocos (Bahia), ao lado de uma rede já pronta.....358
Figura 361 – Obra "Prospecto do tear que fazem as suas redes mais delicadas as índias da vila de Monte Alegre". Aquarela de Joaquim José Codina, de 1785.....359
Figura 362 – Confecção de rede de dormir de buriti em tear vertical, no povoado de Ilha do Vítor, em São Desidério (Bahia).....359
Figuras 363-368 – Etapas da tecelagem da seda do buriti, em Cocos (Bahia).....361
Figura 369 – Correão ou cabeceira de uma rede.....361
Figura 370 – Conjunto de punhos que ficam unidos, através de cordinhas, ao punho principal de uma rede.....362
Figura 371 – Punho principal da rede, unido em punhos menores.....362

Figura 372 – Artesã Natalina Nogueira da Costa realizando a urdidura de uma pequena esteira do buriti, feita com a palha da palmeira e embalagens de produtos industrializados, em Porcos.....363
Figura 373 – Urdidor de esteira com trama feita com a palha do buriti e TNT. C*ambitos* enrolados com barbante.....364
Figura 374 – *Encavinhas* ou ranhuras no travessão do urdidor onde são fixados os fios dos *cambitos*.....364
Figura 375 – Detalhe de uma pequena esteira feita com embalagens recicladas e a palha do buriti, produzida pela artesã Natalina Nogueira da Costa.....364
Figura 376 – Jogo americano feito com embalagens recicladas e o talo do buriti.....365
Figura 377 – Bolsa feita com embalagens recicladas que envolvem a palha do buriti.....365
Figura 378 – Tapete urdido com a seda do buriti, decorado com losangos, de autoria da artesã Natalina Nogueira da Costa.....366
Figura 379 – Tapete urdido com a seda do buriti com padrão geométrico de triângulo.....366
Figura 380 – Rede urdida com a seda do buriti e decorada com retângulos.....367
Figuras 381-382 – Na esquerda, rede urdida com a seda do buriti e tecido de algodão, decorada com losangos e retângulos. À direita, rede urdida com a seda do buriti, decorada com losangos e retângulos. Ambas de autoria da artesã Etelice Nogueira da Costa.....367
Figura 383 – Bolsa urdida com a seda do buriti e tecido de algodão.....368
Figura 384 – Tapete urdido com a seda do buriti e tecido de algodão, com decoração de losango e triângulo.....368
Figura 385 – Trançado sarjado. Unidades básicas ou panos, na linguagem das esteireiras do Nordeste, que, justapostos, permitem desenvolver inúmeros padrões.....369
Figura 386 – Vista da bifurcação do padrão losango, representado na figura do trançado sarjado.....369
Figura 387 – Galpão construído para as artesãs do povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).....370
Figura 388 – Utensílios domésticos Timbira: esteira de envira de buriti, cestas de carga e bolsa de folha de anajá.....374
Figura 389 – Capim dourado in natura.....377
Figura 390 – Capim dourado.....377
Figura 391 – Bolsas de capim dourado e buriti. Associação dos Trançadores da Palha do Buriti e Capim Dourado da Ilha do Vítor, zona rural de São Desidério (Bahia).....378
Figura 392 – Guilhermina Ribeiro da Silva (dona Miúda). Pioneira na criação de capim dourado em Mucumba, município de Mateiros (Tocantins). Parque Estadual do Jalapão.....379
Figura 393 – Encontro e conversa da pesquisadora com a artesã Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca), na comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).....380
Figuras 394-396 – Artefatos feitos de capim dourado pela artesã Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca), da comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).....381
Figura 397 – Palmeira de buriti na frente da casa da artesã Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca), na comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).....382
Figura 398 – Fitoterápicos produzidos na comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).....383
Figura 399 – Certificado do "Curso de Treinamento e Inovação de Design em Capim Dourado", da artesã Maria Santana Batista Lopes.....384
Figura 400 – Vista da comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).....385
Figura 401 – Fruteiras de capim dourado produzidas pela artesã Maria Santana Batista Lopes, da comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).....385
Figura 402 – Chapéus de capim dourado produzidos pela artesã Clara Teodora dos Santos, em Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).....386

Figura 403 – Colheita de capim dourado nas veredas de Formosa do Rio Preto. Na foto, Áurea Aires (de azul), da Associação Pró-Cultura de Formosa do Rio Preto, participa da colheita.....386
Figura 404 – Capim dourado, linhas, alicate e caixinha de plástico contendo peças de montagem de brincos (ponteiras, terminais, tarraxas), bolsas etc., utilizados pelas artesãs de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).....387
Figura 405 – As artesãs Clara Teodora dos Santos e Adaltiva Guedes dos Santos me explicam como os materiais para a costura do capim dourado são empregados pelas artesãs.....388
Figura 406 – Artesã Maria Santana Batista Lopes, da comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).....389
Figura 407 – À esquerda, a artesã Adaltiva Guedes dos Santos. Na direita, a artesã Clara Teodora dos Santos, ambas da comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).....389
Figura 408 – Produtos medicinais produzidos pela comunidade de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto (Bahia).....390
Figura 409 – Capim dourado e produtos medicinais produzidos por mulheres da comunidade de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto (Bahia).....390
Figura 410 – Artesã Leonor Pereira dos Santos Neta com sua moringa-moça, na 30ª ExpoBarreiras, em 2012.....402
Figura 411 – Capa do catálogo da exposição *Ribando potes: cerâmica de Passagem*, 2003, 1ª edição.....403
Figura 412 – Capa do catálogo da exposição *Ribando potes: cerâmica de Passagem*, 2012, 2ª edição.....403
Figura 413 – Capa do catálogo da exposição *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do município de Barra*, 1996, 1ª edição.....403
Figura 414 – Capa do catálogo da exposição *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do município de Barra*, 2012, 2ª edição.....404
Figura 415 – Exposição de cerâmica com peças do povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia), ao lado da cerâmica de Maragogipinho (em Aratuípe, Bahia) e de outras localidades. Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro.....404
Figura 416 – Galinhas e patas de barro criadas pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, de Barra (Bahia), em exposição na Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro.....405
Figura 417 – Peças da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, de Barra (Bahia), à venda na lojinha do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro.....405
Figura 418 – Peças de cerâmica do povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia), à venda na lojinha do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro.....406
Figura 419 – Exposição *O traiado e o urdido: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia*, realizada na Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro, em 2008.....406
Figura 420 – Capa do catálogo da exposição *O traiado e o urdido: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia*, 2008.....407
Figura 421 – Roda de fiar do acervo Guardados de Hermes, em Santa Maria da Vitória (Bahia).....407
Figura 422 – Roda de fiar e almofada de bilros do acervo Casa de Louro, em Correntina (Bahia).....408
Figura 423 – Roda de fiar do acervo do Museu Municipal de História Natural Raimundo Sales, em Correntina (Bahia).....408

Figura 424 – Etiqueta de identificação da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia), em uma miniatura produzida pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).....410
Figuras 425-426 – Etiqueta de identificação da tecelagem de buriti das comunidades de Porcos e do Canguçu, em Cocos (Bahia).....410
Figura 427 – Sede atual da Associação dos Artesãos e Artistas de Santa Maria da Vitória (ASSOCIARTE).....413
Figuras 428-429 – Lojas de artesanato da Associação dos Artesãos e Artistas de Santa Maria da Vitória (ASSOCIARTE).....413
Figura 430 – Sede da Associação dos Trançadores da Palha do Buriti e Capim Dourado da Ilha do Vítor, em São Desidério (Bahia).....414
Figuras 431-432 – Cestos de buriti e bolsas de capim dourado em exposição na sede da Associação dos Trançadores da Palha do Buriti e Capim Dourado da Ilha do Vítor, zona rural de São Desidério (Bahia).....414
Figura 433 – Sede da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia), ao lado da Igreja Nossa Senhora de Fátima.....415
Figuras 434-435 – Parte interna da sede da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).....415
Figura 436 – Sede da Associação Pró-Cultura de Formosa do Rio Preto (Bahia).....416
Figura 437 – Parte interna da sede da Associação Pró-Cultura de Formosa do Rio Preto (Bahia), com artesanato de capim dourado produzido na comunidade de Cacimbinha.....416
Figura 438 – Esteiras de buriti produzidas na zona rural de Correntina (Bahia), comercializadas em rodovia do município.....417
Figura 439 – Feira da cidade de Coribe (no Oeste baiano) com esteiras de buriti produzidas em Cocos (Bahia).....417
Figura 440 – Mercado Municipal de Santa Maria da Vitória (Bahia), com esteiras de taboa produzidas na zona rural da cidade.....418
Figura 441 – Cerâmicas do povoado de Lamarão, em Baianópolis, comercializadas na estrada que liga os municípios de Correntina e São Desidério, no Oeste baiano.....418
Figura 442 – Cartografia da criação artesanal feminina com o barro e a fibra no Oeste baiano e em regiões próximas. Bordado feito à mão pela autora desta tese. Linha de algodão e fragmentos de capim dourado e seda do buriti.....422

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Índice de Gini da renda domiciliar *per capita* – municípios do Oeste baiano (período: 1991, 2000 e 2010).....131
Tabela 2 – Distribuição por sexo das pessoas de 14 anos de idade ou mais, referente ao período entre o primeiro e o quarto trimestres de 2018.....393
Tabela 3 – Distribuição por cor/raça das pessoas de 14 anos de idade ou mais, referente ao período entre o primeiro e o quarto trimestres de 2018.....394

LISTA DE ABREVIATURAS

ARTESOL – Artesanato Solidário

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

FAO – Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDHM – Índice de Desenvolvimento Humano Municipal

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

ONU – Organização das Nações Unidas

PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio

PROMOART – Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural

SAP – Sala do Artista Popular

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFOB – Universidade Federal do Oeste da Bahia

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

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....32
1.1 Antecedentes de estudos.....46
1.2 Relatos de experiência e os métodos da pesquisa.....47
1.3 Estrutura da tese.....56
2 TECIDO TEÓRICO: CONCEITOS E PROBLEMÁTICAS EM TORNO DOS TEMAS ARTE E ARTESANATO.....58
2.1 Vislumbro certas coisas de onde estou.....59
2.2 Perspectiva interdisciplinar e transdisciplinar, reflexão situada e interseccional.....66
2.3 O problema da definição da arte e do artesanato.....82
2.3.1 Arte popular e artesanato: por que não falamos arte?.....84
2.3.2 Criação artesanal *vs.* criação artística.....93
2.4 O lugar da criação artesanal das mulheres.....99
2.5 Apropriação e genocídio/etnocídio cultural e a desconstrução de "imagens-arquivos".....107
2.6 Coleções e colecionismo de arte popular na Bahia: uma revisão.....116
3 OESTE BAIANO: ASPECTOS HISTÓRICOS, CULTURAIS E AMBIENTAIS.....121
3.1 Uma breve história do Oeste baiano.....123
3.2 Cerrado baiano: patrimônio entre disputas.....128
3.3 Arte com o barro e a fibra: origens.....137
3.4 Universos da arte: um panorama da criação artesanal.....147
4 ARTE DO BARRO: A CERÂMICA DAS MULHERES DO OESTE BAIANO.....166
4.1 Caminhos da pesquisa em Barra.....167
4.2 A tradição ceramista na cidade de Barra.....170
4.2.1 Origens e ancestralidade da criação ceramista.....172
4.2.2 A arte ceramista na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....177
4.2.3 A arte ceramista no povoado de Passagem.....180
4.3 A cerâmica de Baianópolis no povoado de Lamarão.....187
5 ARTE, TÉCNICAS E PROCESSOS CRIATIVOS COM O BARRO.....194
5.1 Processo criativo na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.....196
5.1.1 Técnicas de incisões (inciso).....197
5.1.2 Pinturas.....199
5.1.3 Estilo e forma.....206
5.1.4 Modelagem e acordelado (roletado).....216
5.1.5 Universo criativo: temas e inspirações.....220
5.2 Processo criativo com o barro no povoado de Passagem.....232
5.2.1 Pinturas e bordados.....243
5.3 Processos criativos com o barro no povoado de Lamarão, em Baianópolis.....250
5.3.1 Modelagem e pinturas.....250

5.4 A queima do barro na criação ceramista.....264
5.5 Matriz e repertório gráfico da cerâmica no Oeste baiano.....273
6 ARTE, MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE.....290
6.1 Arte do barro e ancestralidade.....291
6.2 Pedagogias de herança feminina: a transmissão de saberes do barro.....297
6.2.1 "A gente começou criança".....305
6.2.2 "Eu comecei a trabalhar com minha irmã".....306
6.2.3 "Porque eu gosto dessa arte que eu faço".....307
6.2.4 Reflexões sobre memória e criação artesanal.....308
6.2.5 A transmissão de saberes para as crianças.....312
7 ARTE DA FIBRA EM COMUNIDADES DO CERRADO BAIANO.....319
7.1 A arte da fibra.....322
7.1.1 Os buritizais e a arte.....324
7.1.2 O buriti sob o olhar dos viajantes.....334
7.2 A tecelagem manual com o buriti em Cocos.....339
7.2.1 Porcos e a arte da fibra.....343
7.2.2 Técnicas e processos criativos com o buriti.....349
7.2.3 Fibras do buriti: a matéria-prima para a tecelagem.....350
7.2.4 Pinturas.....353
7.2.5 A tecelagem com a fibra do buriti.....357
7.2.6 Desenhos.....365
7.2.7 Ambientes de trabalho e comercialização.....369
7.3 Redes de dormir: expressão de re-existência.....370
7.4 Criação artesanal contemporânea com o capim dourado.....376
7.5 Memória biocultural e re-existência.....390
7.6 Mulheres, natureza e vida: uma reflexão interseccional.....392
8 ECONOMIA DO ARTESANATO.....399
8.1 Circulação e consumo de artesanato do Oeste baiano.....401
8.2 Cartografia da criação artesanal feminina.....420
8.3 Artesanato: patrimônio cultural, material e imaterial?.....423
9 REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES.....428
REFERÊNCIAS.....433
APÊNDICE A – *Exposição Arte e Vida – a beleza do cotidiano*.....454
APÊNDICE B – Ilustrações em aquarela (cartilha).....462
APÊNDICE C – Artesanato do Oeste baiano: Circulação e consumo – 2006-2014.....464
ANEXO A – Notícias veiculadas em jornais sobre oficinas promovidas pelo SEBRAE, realizadas com artesãs em São Desidério (Oeste baiano).....467
ANEXO B – Notícias sobre feiras e exposições de artesanato do Oeste baiano veiculadas em jornais.....469
ANEXO C – Documentos (cartas) – mobilização social.....475

1 INTRODUÇÃO

O Cerrado é um ecossistema característico da região central do Brasil, e sua extensão territorial contempla os estados de Minas Gerais, Bahia, Goiás, Tocantins, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Piauí e Maranhão, além do Distrito Federal. Na Bahia, o Cerrado compreende o chamado Oeste baiano, situado à margem esquerda do rio São Francisco. Nesta região do Brasil, rica em manifestações culturais que refletem o cotidiano dos sertões, encontramos artesãs produzindo uma diversidade de objetos feitos à mão os quais têm uma relação direta com a vida rural e com o meio ambiente.

A criação artesanal do Oeste baiano é bastante heterogênea, tanto pela variedade de objetos como pelos distintos processos de organização da produção, da circulação e do consumo de artesanato. As principais atividades artesanais presentes na região são fruto de um intercâmbio de conhecimentos de materiais, técnicas e saberes legados por povos indígenas, africanos e europeus. São saberes-fazeres artesanais que ajudaram no desenvolvimento de atividades econômicas importantes, como a agricultura, a pecuária e o comércio – o qual permitiu a difusão de mercadorias e possibilitou que essa parcela da população tivesse uma fonte de renda além das atividades com agricultura e criação de animais.

As produções artesanais mais conhecidas pela relevância histórica e cultural no Oeste baiano são: o artesanato de fibra vegetal, a criação têxtil e a cerâmica, além do artesanato e dos trabalhos com a madeira. Esta atividade por muito tempo esteve atrelada à navegação do rio São Francisco, como a construção de embarcações e a produção de carrancas, as conhecidas figuras de proa, esculpidas por Mestre Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1985) e por outros carranqueiros que seguiram o seu legado, assim como a produção de esculturas de madeira com temáticas relacionadas à fauna, à flora e às mitologias locais e ocidentais, feitas por artesãos em muitas cidades.

A criação de artesanato no Oeste baiano é uma atividade realizada por homens e mulheres, no entanto, a produção de artesanato tradicional, com elementos naturais, principalmente o barro e as fibras vegetais, pode ser considerada uma atividade majoritariamente feminina. Mulheres que vivem em cidades e povoados situados na zona rural da região produzem artesanato para sustentar suas famílias ou para complementar a renda familiar e exercem esta atividade ao mesmo tempo em que realizam trabalhos domésticos (como cuidar da casa, alimentar os filhos etc.) e de agricultura.

De modo que esta tese tem o objetivo de tentar *compreender*, a partir de uma perspectiva interdisciplinar e transdisciplinar, como se estrutura na atualidade a criação artesanal de origem ancestral realizada por mulheres, as quais trabalham de modo individual ou em grupo em algumas cidades e comunidades do Oeste baiano, especialmente o trabalho com o barro e as fibras vegetais. Esta compreensão se dará dentro de um contexto de tensões socioambientais e culturais, em uma sociedade cada vez mais globalizada e que despreza ou minimiza a importância dos saberes locais e ancestral para o *bem viver* da humanidade.

Com o propósito de compreender como se configura a criação artesanal das mulheres no Oeste baiano, suscitamos algumas questões para reflexão e análise: qual a situação atual da criação artesanal das mulheres que herdaram de seus antepassados os saberes e as técnicas sobre o processo criativo com as fibras e o barro na região? Quais as principais técnicas, os materiais, as tipologias e os padrões utilizados no processo de criação artesanal na história dessa produção? Como ocorre o processo de aprendizagem da criação artesanal atualmente? Qual o papel da família e das mulheres para a continuidade dessa arte? De que modo os fundamentos, as tecnologias ancestrais de criação artística e os saberes sobre a criação artesanal herdada re-existe? Como o avanço do agronegócio na atualidade tem impactado a cultura artesanal na região? Quais as implicações dessas mudanças nos modos de vida e de criação artesanal das mulheres no Oeste Baiano? Qual a relação da situação dessas mulheres com as questões sociais, étnicos-raciais, de gênero e de dominação patriarcal, colonial, racista e capitalista?

Esta tese examina o problema a partir de alguns pontos de vista: a discussão sobre a questão da definição da arte e do artesanato e o lugar da criação artesanal das mulheres no sistema das artes; os estudos históricos que mostram o desenvolvimento do Oeste baiano e a expansão do agronegócio, o qual tem provocado transformações socioambientais e culturais e perdas de referenciais identitários; a condição social das artesãs e a memória individual, coletiva e biocultural sobre o fazer artesanal que revelam o porquê esta arte re-existe na atualidade, mesmo com as ameaças de desaparecimento em decorrência do desenvolvimento tecnológico, da desvalorização dessa produção e do desinteresse dos mais jovens em aprender o ofício artesanal; a marginalização da arte produzida por mulheres, principalmente mulheres rurais, considerando as opressões a que são submetidas em uma perspectiva de gênero/sexualidade, raça/etnia e classe social.

Ao tomar conhecimento sobre o artesanato produzido em alguns municípios do Oeste baiano, a partir do momento em que teve início a minha atuação como professora de História da Arte da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), no ano de 2014, pensei em realizar uma investigação que partisse da realidade local em que eu estava inserida. Além disso, o conhecimento que obtive sobre esse campo de estudo, com as pesquisas desenvolvidas no mestrado, impulsionou-me a estudar o universo de criação artesanal da região, especialmente o artesanato produzido por mulheres – as quais carregam, de seus ascendentes africanos e indígenas, as técnicas e os saberes sobre o manejo de fibras e do barro para a criação de artesanato –, assim como me fez constatar que esse legado artístico-cultural está se perdendo, e quase nada tem sido efetivamente realizado para reverter esta situação por parte dos órgãos competentes.

Enquanto o artesanato for tratado como simples objeto para consumo turístico, como mera mercadoria, e não como *um bem cultural e artístico que traduz a diversidade dos povos*, seus criadores e sua produção serão sempre colocados à margem dos sistemas de arte e de cultura, assim como as comunidades das quais esses sujeitos fazem parte não saberão reconhecer esses objetos como um *bem cultural*, como *patrimônio*. Por isso, fui seduzida pelo desafio de realizar uma análise da situação atual da produção artesanal de uma região que cada vez mais se moderniza e muda, e, apesar de parecer um olhar panorâmico sobre uma produção de um lugar, a pesquisa, antes de tudo, busca compreender como artesãs de comunidades e cidades do Oeste baiano sobrevivem, inventam e reinventam objetos de uso cotidiano – cujo aprendizado perpassou gerações – em um contexto em que é cada vez mais difícil manter suas tradições culturais. A partir disso, penso esta relação tão potente entre a *arte e a vida*, entre a *arte e a natureza* em um mundo cada vez mais global, mais mecanizado e tecnológico, mais digital, em suma, em um mundo cada vez mais difícil para as minorias sobreviverem com a economia neoliberal, de maneira a compreender, por exemplo, como o *sistema de monoculturas*, como o agronegócio, junto ao descaso com esse patrimônio, impactou a vida e o processo criativo de artesãs nessa parte do sertão baiano.

Defino *sertão* a partir do pensamento do historiador brasileiro Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014), o qual compreende sertão como uma expressão situada entre tensões de temporalidades que revelam a existência de distintos sertões. Para o autor, os sertões são contemporâneos, são espaços, culturas, economias, tecnologias e sociedades plurais:

> [...] o sertão é plural não apenas enquanto espaço, enquanto paisagem, enquanto clima, enquanto condições tecnológicas, econômicas, sociais, culturais; o sertão pode-se dizer sertões e contemporâneo porque guarda em seu interior diversas temporalidades, diversas camadas de tempo que devem ser postas em questão à medida mesmo que são colocadas em comércio, em disputa, em que permitem pensar tempos outros, para além destes, em que permitem fazer emergir outros tempos nas brechas, nas fímbrias destas temporalidades em conflito. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 55).

Compreender o sertão como "sertões contemporâneos" é, para Albuquerque Júnior, um meio de romper com os discursos, o imaginário e os estereótipos criados e inventados sobre a ideia de Sertão (2014, p. 44), espaço definido enquanto tal no limiar do século XX, a partir de um recorte geográfico da região Nordeste do país, que colocavam essa localidade como o lugar da seca, da Caatinga e do agreste, de natureza intocada, distante dos litorais, das cidades e da "civilização", lugar do retirante, dos rincões do folclore e do tradicionalismo. Mas, como descreve o escritor João Guimarães Rosa em sua célebre obra *Grande Sertão: veredas* (1994), "o sertão está em toda parte" (p. 4), o "sertão é do tamanho do mundo" (p. 96), mas "só que o sertão é grande ocultado demais" (p. 723).

Natureza é um conceito que tem sido problematizado por distintas áreas de conhecimento, como a antropologia, a etnoecologia, a ecologia política, a geografia, a sociologia, entre outros campos de estudos. As principais discussões sobre o tema na atualidade tentam pôr fim à dicotomia natureza/cultura ou natureza/sociedade, ao argumentar que a lógica da divisão binária cartesiana coloca a natureza como um objeto a ser dominado e controlado[2], uma perspectiva que desconsidera as distintas formas de "construir" a natureza por parte das comunidades tradicionais, que se constituem em "[...] práticas diferentes de pensar, relacionar-se, construir e experimentar o biológico e o natural" (ESCOBAR, 2005, p. 71).

O poder exercido pela matriz de domínio colonial entre os séculos XVI e XVII transformou a vida, a cultura e a espiritualidade dos povos colonizados, instaurando a colonialidade do poder, do ser, do ver, do sentir e do pensar. Sobre esse aspecto, o psiquiatra, filósofo e militante político anticolonialista martinicano Frantz Fanon observa que as nações envolvidas na guerra colonial não estavam preocupadas com os embates entre culturas, uma vez que o domínio colonial tinha a guerra como um negócio comercial altamente lucrativo. Diz Fanon (2011) que a primeira estratégia de

[2] Walsh (2008), Escobar (2005), Lander (2000), Albán Achinte e Rosero (2016).

dominação colonial foi a escravidão dos povos originários, e, para que isso se efetivasse, foi "preciso destruir os seus sistemas de referência" (p. 275). Nesse primeiro momento, como aponta Fanon, "o ocupante instala a sua dominação, afirma esmagadoramente a sua superioridade. O grupo social, subjugado militar e economicamente, é desumanizado segundo um método multidimensional" (2011, p. 277), e como resultado desse processo

> [...] exploração, torturas, razias, racismo, liquidações colectivas, opressão racional, revezam-se a níveis diferentes para fazerem, literalmente, do autóctone um objeto nas mãos da nação ocupante. Este homem-objecto, sem meios de existir, sem razão de ser, é destruído no mais profundo da sua existência. (FANON, 2011, p. 277).

A colonialidade da natureza, como consequência do projeto de expansão capitalista no marco da modernidade, recusa as relações espirituais e humanas que os povos submetidos têm estabelecido com a natureza durante milênios. Catherine Walsh (2008) diz que a colonialidade da mãe natureza e da vida se situa na separação entre natureza/cultura, a qual, segundo a professora, tem descartado "[...] o mágico-espiritual-social, a relação milenar entre os mundos biofísicos, humanos e espirituais, inclusive o dos ancestrais, que dá sustento aos sistemas integrais da vida e da própria humanidade" (p. 138, tradução nossa). O antropólogo colombiano Arturo Escobar (2005) diz que a separação entre natureza e cultura também reproduz outros dualismos, como a separação "[...] entre mente e corpo, e teoria e prática, até os de lugar e espaço, capital e trabalho, local e global" (ESCOBAR, 2005, p. 74-75).

Neste estudo, não concebo a relação entre natureza/cultura ou natureza/sociedade como entidades separadas, como uma relação binária, uma vez que acreditamos que nós, espécie humana, somos natureza. Desse modo, quando utilizo o termo natureza, estou refletindo as relações entre os sujeitos e o seu entorno natural, ou seja, estou pensando como as mulheres que criam artesanato em comunidades da zona rural e de cidades do interior organizam e vivem esta relação – do cultivo, manejo e preservação da natureza aos problemas ambientais e conflitos sociais provenientes de tal relação.

Em *A natureza do espaço* (2006), o geógrafo brasileiro Milton Santos coloca que a "relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica. As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço" (p. 16). A técnica, para Milton Santos, é constitutiva do espaço, portanto, não pode ser separada do seu

meio. O geógrafo afirma que a atribuição de um determinado valor a um elemento do espaço é dada pela sociedade e se exprime na realidade do espaço em que está inserido (SANTOS, M., 2006, p. 34).

O ecólogo Víctor M. Toledo e o geógrafo Narciso Barrera-Bassols (2008, p. 111) colocam a importância da compreensão das dinâmicas socioculturais e ambientais de uso e manejo da natureza por distintas sociedades e definem a relação natureza/cultura a partir de uma perspectiva holística, como um conjunto de crenças (cosmos), o sistema de conhecimento (*corpus*) e o conjunto de práticas produtivas (práxis) das comunidades tradicionais.

O escritor e teórico marxista Amílcar Lopes Cabral também reconhece que os modos de produção e as forças produtivas definem a situação das sociedades em relação à natureza. Para o autor, essas forças indicam e condicionam as relações materiais, sejam elas objetivas ou subjetivas, da espécie humana com o seu meio e com as características individuais e coletivas das sociedades (CABRAL, 2011, p. 360).

Ao estudar o universo de criação artesanal no Oeste baiano, não perco de vista a relação intrínseca entre a técnica e o meio ambiente, como nos advertiu Milton Santos (2006), uma vez que considero ser impossível separar o saber e o fazer artesanato do contexto natural, social e cultural em que esta produção está inserida, por isso levo em consideração o papel da arte e da criação artística na construção e na transformação da realidade social e do espaço/território.

Esses conhecimentos, concebidos como tradicionais, segundo Toledo e Barrera-Bassols (2008, p. 20), expressam o modo como a espécie humana tem se apropriado dos recursos naturais durante a sua história, em um jogo de forças entre as formas modernas de uso desses recursos (agroindústria) e as formas tradicionais de produção. De acordo com os pesquisadores, os saberes locais são “consciências históricas comunitárias”, e, portanto, se constituem a sede das recordações da espécie humana e do hipocampo do cérebro da humanidade, isto é, “[...] o reservatório mnemônico que permite que todas as espécies animais se adaptem continuamente a um mundo complexo que muda permanentemente” (TOLEDO; BARRERA-BASSOLS, 2008, p. 27, tradução nossa).

Por outro lado, o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (2010, p. 348-349) diz que as comunidades tradicionais e os lugares sociais existem em função da cidade, a qual se constituiu como um espaço de referência para essas comunidades e tornou viável a sua existência e o seu desenvolvimento. Para o antropólogo, as características

sociais e culturais dessas comunidades, mais do que um modo peculiar de vida, são formas de apropriação:

> O fato de que uma comunidade quilombola ou uma comunidade de chapadeiros/geraizeiros do Norte de Minas possuam formas peculiares de um modo de vida e de uma cultura, tanto uma como a outra são mais formas apropriadas do que próprias. Bem sabemos que mesmo possuindo modos gramaticais e acentos peculiares de fala e, no limite, um quase-dialeto; mesmo crendo coletivamente em sistemas peculiares de significação da vida e do mundo e vivenciando ritualmente uma religiosidade original em muitos aspectos, nada exclui a evidência de que ali se fala uma modalidade do Português; ali se pratica uma modalidade do cristianismo católico em interação provável com componentes de outras religiões; ali se come, sob receitas provavelmente apropriadas, o mesmo feijão-com-arroz e outros alimentos de uma culinária em parte cultivada e colhida "aqui mesmo", em parte trocada por produtos de outras comunidades semelhantes, em parte, ainda e cada vez mais frequente, comercializada no supermercado da cidade mais próxima. (BRANDÃO, C., 2010, p. 349-350).

Ao abordar a criação de artesanato, entramos no terreno da cultura. Concebo cultura a partir da definição semiótica, interpretativa ou hermenêutica proposta pelo antropólogo norte-americano Clifford Geertz em obras como *A interpretação das culturas* (2008) e *O saber local* (2014). O antropólogo compreende cultura como uma complexa teia de significados tecida pelo homem sobre os fenômenos ou eventos da vida social e cotidiana e assume a "cultura como sendo essas teias e a sua análise" (GEERTZ, 2008, p. 4). Nesse sentido, para Geertz, a cultura é uma ciência interpretativa que tem como principal objetivo encontrar o significado dessas teias. O antropólogo também compreende a cultura

> [...] não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos –, como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (que os engenheiros de computação chamam "programas") – para governar o comportamento. (GEERTZ, 2008, p. 32-33).

A partir da reflexão de Geertz, defino cultura como um processo em constante transformação dos significados das práticas culturais, o que inclui as artes, cujo sentido na vida social tem relação com uma sensibilidade criada pela própria sociedade. Por isso, compreendo, como o antropólogo, que "estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social" (GEERTZ, 2014, p. 103).

Entendo, a partir do pensamento de Geertz e da historiadora da arte feminista sul-africana radicada na Inglaterra Griselda Pollock, que a cultura também deve ser considerada um instrumento de controle e de dominação social. Pollock (2001a) compreende a cultura como um veículo ideológico e como o lugar onde são produzidas determinadas imagens e definições sobre a realidade, as quais podem ser "ideologicamente mobilizadas para legitimar uma ordem de relações de dominação e subordinação existente entre classes, raças e sexos" (p. 47, tradução nossa). A autora argumenta que a história da arte se ocupa de determinados aspectos da cultura, isto é, da arte como um objeto de estudo, mas a própria disciplina "é também um componente crucial da hegemonia cultural exercida pela classe, raça e gênero dominante. É por isso que é importante desafiar as definições da realidade da nossa sociedade, que são produzidas nas interpretações da cultura da história da arte" (POLLOCK, 2001a, p. 47, tradução nossa).

Ao estudar a criação artesanal das mulheres no Oeste baiano, deparamo-nos com a complexidade de saberes e fazeres artesanais que refletem a realidade local, de modo que a conexão entre arte e vida social nesta pesquisa me auxiliou na interpretação dos sentidos em torno da construção da forma e do conteúdo da criação artística na região estudada. Compreendo a *forma* e o *conteúdo* da obra de arte, em consonância com Geertz e Ostrower (1991, 2014), como um feito cultural. A artista Fayga Ostrower (2014), por exemplo, considera a forma, assim como o estilo, como expressão da cultura, pois "o homem desdobra o seu ser social em formas culturais" (OSTROWER, 2014, p. 102). O estilo, portanto, noção que para a autora representa um princípio normativo do fazer, é o resultado da visão de vida (pessoal e cultural) dos sujeitos, uma vez que "todo ato se origina em valores que, conscientemente ou não, o indivíduo tem para conduzir sua vida, resulta que qualquer atividade [...] representa, no fundo, uma questão de estilo" (OSTROWER, 1991, p. 295). Assim, as mudanças estilísticas podem corresponder às mudanças de valores socioculturais, uma vez que a arte, enquanto parte do sistema cultural, é dinâmica e pode cumprir várias funções e significados, a depender do contexto. Dado que a cultura é um processo contínuo em que os significados, nas palavras do antropólogo argentino radicado no México Néstor García Canclini (2015, p. 43), são "recebidos, reprocessados e recodificados" nos processos de troca entre uma cultura e outra, entre um grupo social e outro, a criação artística também se transforma conforme as reapropriações e os novos significados e usos sociais.

Assim, podemos considerar, como observa Geertz, que “a participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo” (GEERTZ, 2014, p. 113). Nesse sentido, concordo com a reflexão do antropólogo quando diz que toda teoria da arte é uma teoria da cultura, e não um empreendimento autônomo.

Adoto um conceito antropológico e interpretativo da cultura e, por essa razão, devo expor aqui, de modo introdutório, algumas considerações acerca de minhas concepções sobre a função e o significado da arte e sua relação com o contexto social e cultural. Acredito, sobretudo, como coloca o escritor e filósofo marxista austríaco Ernst Fischer, que arte “tem sido, é, e será sempre necessária” (FISCHER, 1966, p. 12), uma vez que a arte é criação e criar, como define Fayga Ostrower:

> [...] é basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2014, p. 9).

Falar sobre arte é pensar em experiência de vida, é pensar sobre um processo de significação sobre o mundo e a vida do “ser consciente/sensível/cultural”, nas palavras de Ostrower, em que as referências culturais são a base para “tudo o que o indivíduo é, faz, comunica, à elaboração de novas atitudes e novos comportamentos e, naturalmente, a toda possível criação” (OSTROWER, 2014, p. 12).

Karl Marx, em seus manuscritos econômicos e filosóficos de 1844, coloca a práxis artística como o resultado de uma relação originária entre o homem e a natureza, que se manifesta na produção de cultura material (MARX, 2004). Em *As ideias estéticas de Marx* (2011), o filósofo Adolfo Sánchez Vázquez afirma que Marx situa o estético como uma dimensão essencial da existência humana e apresenta o ato criador como princípio “do homem enquanto ser histórico-social capaz de transformar a natureza e criar assim um mundo à sua medida humana” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p. 46). Para o filósofo, Marx coloca o estético como o resultado da relação entre homem e realidade, uma relação construída histórica e socialmente no processo de transformação da natureza e de criação de objetos (p. 47). Sánchez Vázquez considera que foi Marx o responsável por perceber a relação entre arte e trabalho como essência da vida humana. O filósofo afirma que a obra de arte é, para Marx, antes de tudo, uma

criação humana, e essa concepção da arte como criação revela como a sociedade transforma a realidade e a humaniza, pois

> [...] a arte com seus produtos satisfaz essa necessidade de humanização. Por isso, não há – nem pode haver – "arte pela arte", mas arte por e para o homem. Dado que este é, por essência, um ser criador, cria os produtos artísticos porque neles se sente mais afirmado, mais criador, isto é, mais humano. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p. 42).

Fayga Ostrower (2014) argumenta que é por meio do trabalho que as sociedades constroem o seu potencial de criação, uma experiência essencial em que uma pessoa, segundo a artista, "encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas" (p. 31). Ostrower (2014, p. 31) ainda diz que a relação entre arte e trabalho ocorre porque este "traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver"

Compreendo a relação entre arte e trabalho, principalmente no que diz respeito à criação artesanal, a partir do entendimento do antropólogo brasileiro Raul Lody (2013), o qual define trabalho como "um complexo sistema de atividades que vão desde a necessidade de sobreviver à necessidade de representar, simbolizar um objeto, uma cor, uma técnica, um uso social determinado pela cultura" (p. 7). O antropólogo diz que a técnica do fazer artesanal, a qual tem como característica a execução de um trabalho manual, feito à mão, é um componente do imaginário sobre o que se constitui o trabalho. Para o antropólogo, a sabedoria adquirida em torno do uso e do domínio da técnica é denominada de *ofício*, e a transmissão dessa técnica ou ofício "compreende rituais que passam pela família, pelas relações sociais, pelas habilidades pessoais, pela vocação, pelo mercado, pelo consumo" (LODY, 2013, p. 10). Lody também reflete o potencial do trabalho artesanal como "forma alternativa de subsistência", principalmente na atualidade, onde existe, segundo o antropólogo, uma

> [...] crescente adesão dos chamados neo-artesãos, que, por contingência do desemprego e da geração de grande mão de obra ociosa, tentam no trabalho artesanal uma forma alternativa de subsistência, ampliando, e muito, essa verdadeira economia subterrânea que ocupa milhares de pessoas. (LODY, 2013, p. 15).

Parto do pressuposto teórico de que o *artesanato é resistência*, como concebe Lody (2013) – resistência no sentido de "evidenciar identidade em oposição à mudança" (p. 16) –, assim como acredito, como observa o autor, que "[...] esse repasse de saber, de

conhecimento, é um importante momento para a continuidade do ofício, aqui também valorizado enquanto repasse de identidade, de pertencimento a uma família, uma comunidade, uma região" (LODY, 2013, p. 11).

O segundo pressuposto teórico desta pesquisa parte da compreensão de que *o ato de criação artesanal é expressão de re-existência*, isto é, a sobrevivência da memória coletiva e dos saberes tradicionais frente à degradação do meio ambiente e às mudanças socioculturais, re-existência que ainda tem assegurado a preservação de modos de ver, ser, produzir, pensar e criar, que se constituem a base da vida das comunidades tradicionais. Adoto a expressão *re-existência* para definir o ato de criação de artesanato, a partir da reflexão teórica dos estudos decoloniais, como a definição proposta pelo artista colombiano Adolfo Albán Achinte (2013), o qual define re-existência como:

> [...] Os dispositivos que as comunidades criam e desenvolvem para inventar a vida cotidiana e, assim, serem capazes de enfrentar a realidade estabelecida pelo projeto hegemônico que desde a colônia até os nossos dias têm inferiorizado, silenciado e visibilizado negativamente a existência de comunidades afrodescendentes. A re-existência visa descentralizar as lógicas estabelecidas para buscar nas profundezas das culturas – neste caso indígenas e afrodescendentes – as chaves para as formas organizativas, de produção, de alimentação, rituais e estéticas que permitam dignificar a vida e reinventá-la para permanecer transformando-a. (ALBÁN ACHINTE, 2013, p. 455, tradução nossa).

Resistir é a palavra de ordem e lema de muitos movimentos sociais e políticos na nossa sociedade atual, uma expressão que traduz a luta de um povo que clama pelo seu direito de ser, de estar, de existir. O filósofo Nelson Maldonado-Torres (2017) diz que *resistência* não representa somente a negação das opressões de poder, mas consiste em meios de criar modos de existir, pensar, sentir e atuar, em um contexto de "insurgências e irrupções", para a construção de um mundo mais digno e humano (p. 26, tradução nossa).

A *re-existência* é o modo de viver e de reinventar-se de grupos marginalizados que confrontam a lógica de dominação capitalista, patriarcal e racista, a qual desde o período colonial tem silenciado, esquecido e subjugado os modos de ser, criar, pensar e existir de povos indígenas e afrodescendentes. Maldonado-Torres também considera a *re-existência* uma forma de enfrentamento à modernidade, a qual tem negado a

> [...] existência de sujeitos, artefatos e grupos humanos considerados como não modernos (primitivos ou selvagens, por exemplo). Esta negação de existência não é inofensiva e tampouco somente metafórica. A mesma se manifestou e está ancorada em atividades tais como a colonização, a escravidão racial e o genocídio. Hoje em dia se

> manifesta na violência desproporcionada, morte precoce, recursos escassos, poluição ambiental, assassinatos, violações sistemáticas e deslocamento territorial entre muitas outras formas de negação. (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 27, tradução nossa).

A arte enquanto território de re-existência pode ser compreendida como lugar de emancipação colonial e estética, autoafirmação dos sujeitos, dos seus corpos e de sua vida dentro de suas particularidades sociais e culturais, assim como significa construir uma práxis/pedagogia decolonial crítica sobre a nossa própria existência.

Também parto do pressuposto teórico de que o artesanato é um *bem artístico* produzido por sujeitos e grupos que vivem à margem da sociedade; e um *processo/prática intercultural* que configura a diversidade dos modos de viver, ser, criar e estar no mundo de distintas sociedades. Em oposição às definições hierárquicas ocidentais e colonizadoras da arte, estabelecidas pelo sistema das artes durante séculos, e aos discursos que legitimam a separação entre artes eruditas ou subalternas, "artesãos" e "artistas", acadêmicos ou não, aqui classifico como arte as produções de cultura material de um povo, todavia, não perco de vista as especificidades do artesanato enquanto sistema de produção plástica dos povos submetidos. Por isso, concordo que é necessário, como acertadamente coloca a professora argentina Zulma Palermo:

> [...] colocar em circulação as múltiplas formas de produção simbólica das culturas "colonizadas", gerando outros "lugares" desde onde "olhar" [...]. E esses "lugares outros" se conformam des-aprendendo o que conhecemos para abrir espaço a formas de avaliação que ponham em simetria as produções que seguem sendo consideradas "artesanais" com as da "alta cultura". (PALERMO, 2012, p. 231, tradução nossa).

A interculturalidade é um dos principais temas discutidos atualmente e que dá voz aos anseios de grupos sociais de diversas partes do mundo, além de ser uma discussão presente nas principais correntes do pensamento pós-colonial na América Latina (WALSH, 1998, p. 120). A categoria *interculturalidade* geralmente é utilizada em dois sentidos: por um lado, como um processo de relação de intercâmbios de conhecimentos, valores e culturas entre grupos e pessoas e, por outro, político, que segundo Walsh (1998, p. 119-120) se configura como a luta de grupos contra a dominação dos poderes hegemônicos e a afirmação de identidades que foram marginalizadas pelas sociedades, tomando como princípio o respeito à vida dos sujeitos, para que as diferenças étnicas, sociais e culturais sejam construídas de forma mais democrática e igualitária.

Estou de acordo com Catherine Walsh quando diz que a prática da interculturalidade não pode ser colocada como um processo único e homogeneizante de

assimilações e aculturações, que tem lugar nas instituições sociais, culturais e educativas, porquanto essa prática somente contribuiu para negar as diferenças e a diversidade cultural de comunidades ancestrais. Como processo múltiplo, a interculturalidade deve ser vista como um meio de "[...] valorizar e potencializar as diversas identidades com suas respectivas riquezas e qualidades, para uma inter-relação social, um desenvolvimento socialmente equilibrado e um futuro comum e democrático" (WALSH, 1998, p. 120, tradução nossa).

Ao abordar o tema *interculturalidade*, a questão das identidades sempre vem à tona, uma vez que as relações estabelecidas entre pessoas, grupos, fazeres, saberes e práticas culturais e artísticas distintas exigem o autoconhecimento dos sujeitos sobre si mesmos e sobre o "outro", sobre o que eles são e não são – isto é, sobre as diferenças. Acredito que as identidades são construídas, como observa o sociólogo jamaicano Stuart Hall, "[...] por meio da diferença e não fora dela", e deve ser reconhecido "[...] que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado 'positivo' de qualquer termo – e, assim, sua identidade – pode ser construído". (HALL, 2014, p. 110).

Em sua abordagem transdisciplinar dos estudos culturais, o humanista indiano Homi Bhabha coloca a importância da análise das diferenças para compreender as identidades. Em *O local da cultura* (1998), Bhabha situa o processo de construção das identidades nas fronteiras da diversidade cultural, de gênero, de classe social etc., isto é, nos *entre-lugares*, um espaço intermediário no qual há um encontro de duas ou mais culturas, as quais, a partir de negociações e traduções, mantêm, cada uma, algo de si, sem assimilar a outra. O "terceiro espaço" ou os *entre-lugares* são compreendidos como lugares de pensamento liminar que são erigidos nos limites, nas fronteiras, e de onde procedem os processos de hibridização cultural. Para Bhabha (1998), o *entre-lugar* é um local de elaboração de subjetividades, as quais podem originar novos signos identitários. É nesse terreno, segundo o humanista, que os significados da cultura ganham força, e é nesse terceiro espaço, por si só ambivalente e contraditório, que é assegurado que os significados culturais não sejam tomados como elementos fixos e universais, pois este é um espaço onde as identidades resultantes são híbridas. Como diz Bhabha:

> O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e

> de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20).

Bhabha (1998) argumenta que são nos interstícios que as diferenças são negociadas pelas comunidades, visto que nesse momento as consciências coletivas e individuais se relacionam e buscam legitimar os hibridismos culturais resultantes de mudanças sociais, históricas e culturais. Nos processos de negociação complexa no terreno dos embates culturais, aponta Bhabha (1998), a diferença não pode ser definida como algo que se constitui por meio de heranças culturais e étnicas, porquanto as expressões dos grupos marginalizados e minoritários da sociedade não são agenciadas através de uma tradição, mas pelo poder dessa tradição de se reinventar em condições adversas. Para o crítico, o reconhecimento do poder da tradição também é uma forma de identificação, pois acredita que as minorias, ao "reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição 'recebida'" (BHABHA, 1998, p. 20-21).

É importante considerar, como observam os sociólogos Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016), as diferentes abordagens sobre *fronteiras* e *entre-lugares* entre o pensamento decolonial e as teorias pós-coloniais. Para os autores, a teoria pós-colonial tematiza "[...] a fronteira ou o entrelugar como espaço que rompe com os binarismos, isto é, onde se percebe os limites das ideias que pressupõem essências pré-estabelecidas (*sic*) e fixas" (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 19). Entretanto, na perspectiva decolonial, "[...] as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos" (p. 19).

O pensamento de fronteira é compreendido pelo projeto decolonial como lugar da diferença colonial, que tem suas origens no processo de colonização das Américas. Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016), em síntese, dizem que "o pensamento de fronteira é a resposta epistêmica dos subalternos ao projeto eurocêntrico da modernidade" (p. 19). Sobre esse prisma, a pesquisadora canadense Mary Louise Pratt emprega o termo *zona de contato* em seu texto *Arts of the contact zone*, publicado em 1991, para fazer alusão aos espaços sociais de encontro e de embates entre culturas em

contextos onde se estabelecem relações de poder assimétricas, como ocorreu com a escravidão e a colonização espanhola e portuguesa, assim como com as consequências destes processos. O termo é utilizado pela autora para repensar "os modelos de comunidade em que muitos de nós confiamos no ensino e teorização e que estão sob desafio hoje" (PRATT, 1991, p. 35, tradução nossa).

1.1 Antecedentes de estudos

Os principais estudos sobre o artesanato produzido na região fazem referência, especialmente, à produção de carrancas e de cerâmica, como as pesquisas realizadas no final da década de 1950 por Carlos José da Costa Pereira, o qual, em *A cerâmica popular da Bahia* (1957a) e *Artesanato e arte popular: Bahia* (1957b), dedica capítulos à análise da produção ceramista da cidade de Barra. No entanto, apesar de o autor colocar em evidência a existência da produção de artesanato têxtil feito com fibras naturais, ele não realiza uma análise sobre o assunto. Ainda sobre a produção ceramista, destacamos o estudo intitulado *A cerâmica da Barra: transformações e representações*, desenvolvido por Carla Cristina Coêlho da Costa em sua dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2008. Carla Costa (2008) analisa a história da produção ceramista de Barra e enfatiza a contribuição do Instituto Mauá, a partir da década de 1990, no processo que reorientou a produção e a comercialização de artesanato na cidade. A autora descreve e interpreta a cerâmica produzida nesse período e aponta as relações entre os trabalhos ceramistas feminino e masculino no local.

É importante aqui destacar a atuação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) na realização de pesquisas etnográficas e de documentação fotográfica sobre o artesanato e as artes populares, possibilitando o conhecimento e a difusão dessa produção e de seus criadores. A Sala do Artista Popular (SAP) do CNFCP é hoje um espaço onde ocorrem diversas exposições sobre o universo criativo popular do Brasil, e os catálogos[3] produzidos tornaram-se uma fonte importante de pesquisa para os estudiosos e interessados no tema. Sobre a cerâmica de Barra, há três publicações importantes da SAP: o catálogo da primeira (LIMA, R., 1996) e da segunda edição (LIMA, R., 2012a) denominado de *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do município de Barra*, e o catálogo *Ribando potes: cerâmica de Passagem*

[3] Os catálogos das exposições etnográficas da Sala do Artista Popular podem ser consultados em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=124. Acesso em: 27 jul. 2020.

(MENDONÇA; LIMA, 2003). No que diz respeito à criação artesanal com fibras naturais, destacamos a publicação do catálogo *O traiado e o urdido: tecidos de buriti dos gerais da Bahia* (LIMA, R., 2008), sobre a produção de artesanato com o buriti em Cocos. Destacamos ainda o apoio dado à pesquisa e à exposição de artesanato tradicional na região pelo Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, atualmente extinto, vinculado à Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte (Setre) do estado da Bahia (antiga Secretaria do Trabalho, Assistência Social e Esporte – Setras), o Programa Artesanato Solidário, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e a Fundação Nacional de Artes (Funarte), assim como a parceria da Petrobrás que garantiu a viabilização das pesquisas e das exposições. A atuação desses organismos contribuiu de modo significativo para o desenvolvimento de projetos de valorização do artesanato de comunidades do Oeste baiano na primeira década do século XXI.

1.2 Relatos de experiência e os métodos da pesquisa

A pesquisa acadêmica sobre artesanato e arte popular é uma atividade para a qual me debrucei há mais de 10 anos: entre os anos de 2007 e 2009, comecei com a participação como bolsista de iniciação científica do projeto *Ex-votos do Brasil*, do curso de Museologia da UFBA, orientada pelo professor doutor José Cláudio Alves de Oliveira; em 2010, escrevi o trabalho de conclusão de curso intitulado *A estética do catolicismo popular no Museu de Arte Moderna da Bahia*, orientado pela professora doutora Joseania Miranda Freitas, na mesma universidade; e, em 2013, concluí a dissertação de mestrado *Coleções, colecionismo e colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960*, orientada pelo professor doutor Eugênio de Ávila Lins, na Escola de Belas Artes da UFBA. Assim, o exame das problemáticas em torno do universo de criação plástica de origem popular me acompanha em um percurso de pesquisa acadêmica que teve início em 2007. Colocar em questão as categorias de definição do artesanato e pensar o lugar desta criação plástica no sistema das artes baianas são pontos de análise que me inquietam desde aquela época. No mestrado, não apresentei questões em torno da criação artesanal feminina, porém constatei durante a pesquisa a ínfima referência ao nome de artesãs, reconhecidas com o nome próprio, nas publicações sobre o artesanato produzido no período estudado. Em contrapartida, encontramos mais referências ao trabalho de artesãos nas publicações, como os nomes

de Mestre Vitalino (1909-1963), Mestre Guarany, Boaventura da Silva Filho, o "Louco" (1929-1992), por exemplo, entre outros artesãos.

Acredito contudo, na existência de objetos feitos por artesãs nas coleções formadas por artistas e intelectuais na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960, principalmente a produção com o barro e as fibras, não porque identifiquei o nome dessas mulheres nas coleções – não era o propósito da minha pesquisa, e, além disso, a maioria desses objetos são classificados como criações anônimas –, mas porque penso que muitas dessas criações podem ter sido produzidas por mulheres. Desse modo, compreender a situação da criação artesanal feminina no Oeste baiano na atualidade é o universo que percorro para desvelar a situação do trabalho das "mãos invisíveis", a chamada criação anônima, da arte baiana.

A primeira atitude tomada por mim quando iniciei meu trabalho de docência na UFOB foi buscar referências sobre essa criação. Almejava obter conhecimento sobre a criação artesanal local para abordar o tema em minhas aulas de história da arte e realizar atividades com os estudantes. Iniciei uma pesquisa sobre a história e a cultura da região, com o intuito de conhecer a origem e a atualidade das manifestações artístico-culturais, especialmente a arte produzida por mulheres em algumas cidades e comunidades da zona rural, por entender que o trabalho feminino é pouco reconhecido e divulgado em relação ao trabalho masculino. Ao lado das pesquisas em livros e artigos científicos, na literatura e na arte, entrei em contato com artistas, artesãos, artesãs e agentes culturais de algumas cidades, o que me possibilitou coletar e reunir informações sobre a cultura local, uma vez que são escassas as referências bibliográficas sobre as artes (principalmente o artesanato) produzidas na região.

Alguns dados levantados sobre essa produção foram obtidos por meio de publicações do SEBRAE, do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá e da Sala do Artista Popular do CNFCP, além da pesquisa em jornais, revistas e na internet sobre eventos (feiras, exposições, projetos etc.) pertinentes à produção artesanal da região. Também conversei, em Salvador, com a artista plástica Marlice Almeida sobre a operacionalidade e a metodologia de trabalho do Instituto Mauá na região, no período de sua atuação como pesquisadora e instrutora técnica da instituição, assim como realizei pesquisas sobre a produção artesanal das cidades de Cocos e de Barra no Museu de Folclore Edison Carneiro e na SAP, do CNFCP, no Rio de Janeiro. Outro ponto de destaque foi que a *observação participante*, a partir de viagens exploratórias de pesquisa pelo Oeste baiano, me permitiu reunir os principais dados da pesquisa,

principalmente no que diz respeito à verificação, *in loco*, da situação atual da produção artesanal, propósito de análise deste trabalho. Por meio da aquisição de artesanato, objetos que me auxiliaram na análise do repertório iconográfico e técnico da produção artesanal das mulheres, compreendi como esta criação se constitui uma expressão de re-existência dos saberes e dos fazeres tradicionais na contemporaneidade.

Em 2014, iniciei uma pesquisa na Universidade sobre a arte na história de Santa Maria da Vitória[4], cidade natal do renomado escultor de carrancas Mestre Biquiba dy Lafuente Guarany, artesão que teve sua obra e vida analisada pelo pesquisador Paulo Pardal[5]. Entre 2015 e 2017, desenvolvi pesquisas sobre a produção de artesanato tradicional realizada por mulheres em alguns municípios da região[6], sobretudo a produção com matérias-primas extraídas do Cerrado baiano, com o objetivo de levantar dados sobre a história do artesanato local, uma vez que constatei a escassez de referencial teórico sobre o tema e o pouco conhecimento sobre a produção artesanal da região por parte da própria comunidade.

Em decorrência das pesquisas de campo, adquiri um pequeno acervo de artesanato, e, como as cidades do Oeste baiano não possuem muitos museus ou centros culturais com esses objetos em seus acervos, tal aquisição converteu-se em um material pedagógico para as minhas aulas de arte. Em 2018, organizamos uma pequena mostra desses objetos em uma exposição realizada na cidade de Santa Maria da Vitória, intitulada *Arte e Vida – a beleza do cotidiano* (Apêndice A), para integrar exposição (presencial e virtual) que fez parte da VII Semana de Educação Artística promovida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)

---

[4] Sob minha coordenação, a pesquisa, intitulada *A arte na história de Santa Maria da Vitória*, foi realizada no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFOB) entre os anos de 2014 e 2015 e contou com a participação da estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais Ulli Micaely dos Santos Souza. O trabalho desenvolvido pela estudante, com o título *Registro e catalogação das artes visuais de Santa Maria da Vitória*, ficou em segundo lugar como o melhor trabalho de iniciação científica na avaliação do Comitê Local e Externo do PIBIC/UFOB, em setembro de 2015.

[5] Decidimos não analisar a produção de carrancas na região devido à realização de outras pesquisas que contribuíram de modo significativo para o estudo e a análise do tema e da obra do Mestre Guarany, como as três edições do livro *Carrancas do São Francisco*, de autoria de Paulo Pardal (1974, 1981, 2006), as análises de Clarival do Prado Valladares sobre as carrancas do São Francisco (VALLADARES; PARDAL, 1981) e o verbete no *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*, de Lélia Frota (2005).

[6] A pesquisa *Artesãs da natureza: o uso do capim dourado, do buriti e da palha de milho na produção artesanal nos municípios de São Desidério, Cocos e Santa Maria da Vitória – Bahia*, coordenada por mim, foi realizada no âmbito do PIBIC/UFOB e contou com a participação da estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais Ulli Micaely dos Santos Souza. Já o projeto de extensão *Artes e ofícios do Oeste da Bahia*, também sob minha coordenação, contou com a participação das estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais Ulli Micaely dos Santos Souza, Uhemya Haysa, Jeisse Castro, Taís Almeida e Taise Arbilem.

e integrou a 6ª Edição do Projeto Internacional Enredadas[7]. Em meu projeto de extensão desenvolvido na UFOB, cinco estudantes de licenciatura em Artes Visuais elaboraram ilustrações em aquarela (Apêndice B) para compor uma cartilha que almejamos produzir sobre a criação artesanal no Oeste baiano, a qual deve ser distribuída em escolas da educação básica. A cartilha será um material pedagógico para professores trabalharem com os estudantes o valor cultural e artístico do artesanato e promoverem ações de educação com o patrimônio nas escolas da região. Pensamos também na possibilidade de propor um projeto para a criação de um kit com miniaturas de artesanato para ser distribuído nas escolas junto com as cartilhas.

Ao discutir a situação da produção artesanal hoje na região, além de suscitar o levantamento de questões e a defesa de uma tese, a pesquisa pode sensibilizar pessoas, comunidades e órgãos governamentais para a vida das artesãs do Oeste baiano, e quem sabe seja possível pensar, a partir disso, projetos e políticas públicas para o setor, pois estamos vivendo um arrefecimento da produção artesanal na Bahia, por falta de incentivos e de visibilidade, por falta de sensibilidade em torno desse universo de criação e dos modos de vida ancestrais, por falta de desejo de preservar a memória e o patrimônio das minorias. Desse modo, o resultado da investigação pode apresentar-se como uma ferramenta para os estudos sobre o fazer artesanal, assim como pode contribuir para o desenvolvimento de ações de incentivo para esses profissionais, além de chamar a atenção da população local e dos órgãos municipais e estaduais sobre os valores artístico, histórico e cultural contidos nessa produção.

Com o objetivo de compreender como se estrutura a criação artesanal feita por artesãs no Oeste baiano, optei pelo emprego de distintos métodos de investigação e análise. Acredito que a escolha dos métodos deve servir para a organização do estudo e não determinar o objeto e as questões da pesquisa. A narrativa histórico-artística elaborada nesta tese, portanto, apresenta um determinado ponto de vista sobre o tema de estudo. Isso quer dizer que a história da arte a ser contada parte de uma abordagem que não é neutra, uma vez que, como advertem as epistemologias feministas, o conhecimento não é neutro, mas sim situado e reflete as perspectivas do seu autor. Por

[7] A exposição foi organizada com o objetivo de mostrar o valor artístico da produção artesanal feita com matérias-primas extraídas da natureza para atender as necessidades do cotidiano de muitas comunidades. As obras expostas, como fotografias, pinturas, gravuras, esculturas, cerâmicas, redes e esteiras, revelaram formas, processos e soluções plásticas que expressam os modos de criação artística de artesãs do Oeste baiano e de outras localidades. Também foram exibidas fotografias de artistas de Portugal, Jordânia, Marrocos, Espanha, Argentina, Equador e Peru, as quais lançaram um olhar sensível para a beleza do cotidiano, juntamente com trabalhos de estudantes de Artes Visuais da UFOB.

isso que a escolha de determinados métodos de análise nesta pesquisa reflete a minha visão de mundo sobre o problema, a partir de um diálogo entre as visões de mundo minha e das artesãs. Nesse sentido, Geertz (2014) coloca uma reflexão importante para pensarmos a compreensão que temos de nós mesmos e de outros na construção de uma interpretação, bem como as inquietações que nos acometem no exercício de "traduzir"[8], de interpretar, culturas ou modos de vida:

> Nossa consciência é moldada em doses iguais, pela impressão que outros – em qualquer outra parte do mundo – têm das coisas, e pela maneira como estas coisas se nos apresentam aqui e agora, onde estamos. A instabilidade que tudo isso introduz em nossas vidas morais (para não dizer o que faz com nossa autoconfiança epistemológica) explica, a meu ver, grande parte dessa sensação que nos persegue de estar acreditando em coisas demais ao mesmo tempo. Explica também essa nossa preocupação intensa em saber se sequer estamos em uma situação adequada, ou se podemos de alguma forma nos posicionar em uma situação adequada, para julgar outros modos de vida. (GEERTZ, 2014, p. 15).

A pesquisa se revelou para mim um processo de ensino-aprendizagem, no qual me coloco na condição de aprendiz. Tem toda a razão a poetisa Cora Carolina quando nos diz que "o saber a gente aprende com os mestres e os livros. A sabedoria, se aprende é com a vida e com os humildes". Esse aprendizado se deu a partir de conversas e trocas de experiências com artesãs de algumas comunidades e cidades do Oeste baiano (Santa Maria da Vitória, Cocos, Barra, Formosa do Rio Preto, Baianópolis e São Desidério) as quais me receberam em suas casas e ambientes de trabalho com muita hospitalidade (Figura 1) e me revelaram um pouco o que representava o seu trabalho, como criavam, quais eram os materiais e as técnicas, como aprenderam as formas, os padrões, qual era a situação da produção na atualidade e quais eram as dificuldades que enfrentavam em relação ao processo criativo e à comercialização.

[8] E nesse processo de "tradução", como afirma Geertz (2014), muito se perde, "muito também é descoberto, mesmo que ambíguo ou inquietante" (p. 15).

Figura 1 – Alguns momentos da pesquisa: encontros da autora com as artesãs das cidades de Cocos, Barra, Formosa do Rio Preto, São Desidério, Santa Maria da Vitória e Baianópolis (Oeste baiano).

Fonte: autoria própria (imagens registradas no período de 2015-2019).

Aprendi muito com essas mulheres em um curto espaço de tempo compartilhado com elas, porque a partir desse contato passei a refletir muito mais sobre questões do fazer, do criar, da vida mesma. Ao mesmo tempo, senti que a história de suas vidas, a realidade de suas existências, não era estranha para mim. Venho de uma família simples e, apesar de nunca me ter faltado o básico para sobreviver, enfrentei dificuldades. A história de vida da minha mãe foi bem diferente da minha: ela passou por muitas privações em sua juventude, não teve a oportunidade de terminar os estudos e criou três filhas sozinha. Vi a força de minha mãe, identifiquei o mesmo jeito prestativo e simples nessas mulheres. Talvez a distância da família tenha me deixado emotiva e tenha me levado a sentir isso quando dona Deltrude Xavier dos Santos (Dé), artesã do povoado de Passagem, de Barra, por exemplo, acolheu-me em sua casa com um maravilhoso almoço e me tratou com tanta gentileza, sem ao menos me conhecer. Lembrou-me muito minha mãe, que nunca se recusou a alimentar um desconhecido que porventura batesse à sua porta; aquele simples gesto me emocionou naquele dia.

Assim como o almoço memorável com dona Deltrude e as conversas com outras artesãs desse povoado, também tive a oportunidade de conversar e até de almoçar com as artesãs dos povoados de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto, de Porcos, em Cocos, e de Lamarão, em Baianópolis. Experimentei o “feijão de uma mão só”, denominação dada ao feijão feito de forma simples, sem carne, mas muito saboroso pela

artesã Clara Teodora dos Santos, de Cacimbinha, zona rural de Formosa, plantado na própria comunidade, assim como foi possível adquirir óleo de coco babaçu feito por dona Maria, quebradeira de coco do povoado de Lamarão, em Baianópolis, e ganhar uma pequena, mas preciosa, quantidade de óleo de buriti da artesã Etelice Nogueira da Costa, do povoado de Porcos, em Cocos; produtos que nem sempre encontramos com facilidade nas cidades, mas que ainda são produzidos por muitas mulheres nas zonas rurais. Esses óleos ricos em nutrientes e que fazem bem à saúde podem ser utilizados para várias funções: costumo usar o óleo de coco na comida, no cabelo, como hidratante e anti-inflamatório, e o óleo de buriti como cicatrizante, repelente, protetor solar etc. De certo modo, sinto-me privilegiada por ter tido essa oportunidade e ter vivido essas experiências, principalmente porque vivemos em um momento no qual o atual governo do país libera a cada dia a utilização de uma quantidade aterrorizante de substâncias tóxicas para a produção de alimentos que podem causar, entre outros problemas, câncer, mutações genéticas e problemas de má-formação de fetos nas gestantes. O veneno está na mesa dos brasileiros, e a cada dia mais somos envenenados e levados a viver uma vida que não reconhece nem valoriza a agricultura saudável e sem agrotóxicos. Por isso, é vital nos mobilizarmos para impedir o uso de agrotóxicos, de venenos que matam, pois não podemos permitir viver uma vida que não seja saudável, é um direito nosso.

A partir dos relatos das artesãs, consegui compreender questões em torno da criação artística, como a concepção da forma, os padrões, as técnicas e soluções artísticas, assim como tirei conclusões acerca do processo de ensino-aprendizagem sobre o fazer artesanal, a constituição da memória sobre esse conhecimento e como ela re-existe ou sobrevive na atualidade. A pesquisa, nesse sentido, mescla dados bibliográficos e depoimentos orais no estudo e na análise dessa produção. Fiz uso do *método etnográfico*, isto é, realizei descrições sobre a cultura artesanal em algumas cidades e povoados da zona rural no Oeste baiano a partir de visitas exploratórias realizadas em ambientes de trabalho e oficinas de produção artesanal. Durante as visitas, foi possível observar o trabalho dessas artesãs e analisar suas práticas criativas, como o emprego de técnicas e as soluções formais e artísticas. A etnografia é uma prática da antropologia social que não pode ser compreendida, como observa Geertz, como uma simples questão de métodos, mas como uma prática empregada para "[...] estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante" (GEERTZ, 2008, p. 4). O antropólogo alerta que não são os procedimentos e as técnicas que definem o trabalho da etnografia,

mas um verdadeiro trabalho de esforço intelectual de interpretação crítica e descrição densa, isto é, de apresentação dos detalhes, do contexto e dos padrões socioculturais, que ajudem a esclarecer os sentidos e os significados da estrutura de uma dada sociedade (GEERTZ, 2008, p. 4). Para o antropólogo José Guilherme Cantor Magnani (2009), a etnografia pode ser entendida como

> [..] uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente. (MAGNANI, 2009, 135).

Durante a realização da pesquisa de campo (2015-2019), registrei fotografias e filmagens dos objetos, dos espaços de criação e do entorno local, assim como gravações de depoimentos e anotações em um caderno de pesquisa de campo, onde transcrevi observações sobre minhas impressões em relação às visitas e às falas de conversas com as artesãs e com outras pessoas da comunidade local[9]. Pensei no termo "conversa", e não entrevista, para tratar do diálogo que estabeleci com as artesãs e com outros sujeitos, mesmo que essas conversas tenham partido de questões semiestruturadas, as quais foram acrescidas de novas perguntas, modificadas e redefinidas à medida que a conversa transcorria. Algumas artesãs se expressavam de forma tímida, e a melhor estratégia para coletar seus depoimentos foi estabelecer uma relação de diálogo, de conversa, de modo que as anotações dessas conversas se tornaram ferramentas importantes de análise da realidade local. As questões colocadas sobre o fazer artesanal para as artesãs foram elaboradas com a intenção de compreender como essas mulheres reinventam e criam objetos, cuja técnica foi ensinada por suas mães, tias e avós, bem como suas estratégias para sobreviver em um mundo cada vez mais excludente. Decidi não levantar uma genealogia dessas artesãs por não sermos capazes de cumprir a tarefa pela abrangência da pesquisa, principalmente devido ao quantitativo de pessoas envolvidas no processo de criação artesanal, e por não ser também um propósito desta pesquisa.

Antes de apresentar o método que utilizei para a análise das imagens e a leitura do fenômeno artístico neste trabalho, faz-se necessário definir o conceito de imagem que apliquei. Entendo, a partir da concepção do crítico de arte e pintor inglês John

[9] Também utilizamos aqui relatos de artesãs colhidos no âmbito dos projetos de pesquisa desenvolvidos na UFOB.

Berger (2016), que as nossas crenças e os nossos conhecimentos afetam o modo como vemos ou percebemos as coisas, portanto, a percepção que temos dos objetos está condicionada por nossa visão de mundo. Defino *imagem*, a partir de Berger, como uma visão recriada ou reproduzida, "uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi separada do lugar e do tempo em que apareceu pela primeira vez e que foi preservada por alguns momentos ou alguns séculos" (BERGER, 2016, p. 9-10, tradução nossa). Jacques Aumont (1993) também considera que o olhar condiciona a nossa visão sobre a imagem e afirma que esta só existe em decorrência da nossa percepção visual. Além da percepção, o autor diz ainda que "entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)" (AUMONT, 1993, p. 77). A esse respeito, o filósofo francês Henri Bergson (2010) afirma que a presença de determinadas imagens em nossa memória prevalece a partir de um conhecimento de "fora" e de "dentro", ou seja, a partir de nossas percepções das imagens[10] e de nossa afetividade, isto é, o nosso corpo, em relação a essas imagens (BERGSON, 2010, p. 11). Bergson (2010) define imagem como uma existência "situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'" (p. 3) e chama de matéria "um conjunto de 'imagens'" Para o filósofo, um objeto somente existe em nosso espírito e não possui existência própria, pois "o objeto é diferente daquilo que se percebe, que ele não tem a cor que olho lhe atribui, nem a resistência que a mão encontra nele" (BERGSON, 2010, p. 2). A relação do nosso corpo, que é uma imagem, com outras imagens exteriores é colocada por esse autor como uma relação entre estímulos recebidos do exterior intercalados com a ação que o corpo executa. Bergson (2010) diz que as imagens exteriores exercem influência sobre o nosso corpo por meio da transmissão de movimento e coloca que o nosso corpo é "uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento" (p. 14).

É preciso colocar aqui uma outra definição de *imagens*, no plural, do historiador da arte alemão Erwin Panofsky, em relação à análise da forma. Panofsky define imagens como os motivos artísticos reconhecidos como portadores de significados. A combinação de imagens é denominada, pelo historiador, de alegorias e estórias (2009, p. 51).

[10] Bergson (2010) define a percepção da matéria como o conjunto de imagens "relacionadas à ação possível de uma imagem determinada" (p. 17), o nosso corpo.

Adoto também o *método analítico-sintético* para examinar, classificar e interpretar os dados coletados em bibliografias especializadas sobre o tema e para analisar obras literárias, plásticas e audiovisuais.

A partir da exposição dos métodos de pesquisa, apresento a delimitação do objeto de estudo, que obedeceu aos seguintes critérios de escolha:

a) criação artesanal feminina;

b) saberes ancestrais legados de geração em geração;

c) utilização de matérias-primas do entorno natural;

d) trabalho de base coletiva ou individual;

e) classe social das artesãs;

f) relevância histórica, social e cultural.

É preciso colocar que esta pesquisa foi financiada com recursos próprios da autora, o que dificultou muito a possibilidade de percorrer mais cidades e comunidades da zona rural para conhecer a produção artesanal da região, uma vez que não obtive auxílio financeiro para custear as viagens exploratórias pelo Oeste baiano. Os valores de frete para deslocamento para as zonas rurais tiveram um custo muito alto, principalmente porque algumas das comunidades que produzem artesanato nas zonas rurais estão localizadas, no mínimo, a mais de 100 km de distância das cidades, e as estradas de acesso para muitas dessas comunidades não são asfaltadas, o que significa que não é qualquer veículo que consegue chegar ao local.

1.3 Estrutura da tese

A tese está constituída por nove capítulos. A **Introdução**, que representa o item 1, apresenta o objeto da pesquisa e alguns fundamentos teórico-metodológicos da investigação. O **Capítulo 2** apresenta um balanço dos critérios estruturais, técnicos e emocionais adotados pela autora do trabalho, a qual comunica suas experiências de leitura sobre o tema da pesquisa, assim como coloca as discussões teóricas que orientam a tese: os conceitos, os termos e as problemáticas em torno dos temas arte, artesanato, apropriação e genocídio cultural e criação artesanal feminina. O **Capítulo 3** traça um panorama do contexto histórico e cultural do Oeste baiano, coloca em evidência as questões ambientais nos Cerrados e sua relação com a produção artesanal realizada a partir de matérias-primas naturais, assim como apresenta um breve panorama da produção artesanal no Oeste baiano. O **Capítulo 4** analisa a história da produção

ceramista no Oeste baiano, com ênfase no trabalho das artesãs da Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, da cidade de Barra e do povoado de Passagem, na zona rural, assim como a produção ceramista do povoado de Lamarão, zona rural da cidade de Baianópolis. O **Capítulo 5** analisa as técnicas e os processos criativos com o barro nessas localidades e analisa a matriz e o repertório gráfico da criação ceramista no Oeste baiano. O **Capítulo 6** discute as questões em torno da memória familiar – coletiva individual – sobre a criação ceramista, assim como analisa a ancestralidade dessa produção e o processo de ensino-aprendizagem. O **Capítulo 7** aborda a criação artesanal realizada com fibras naturais na zona rural de algumas comunidades do Cerrado baiano, colocando em destaque os intercâmbios ecológicos com a natureza, principalmente a criação artesanal com a fibra do buriti em comunidades da zona rural do município de Cocos, e realiza uma breve análise da produção artesanal contemporânea com o capim dourado nas cidades de Formosa do Rio Preto e São Desidério. O capítulo ainda reflete sobre questões em torno da memória biocultural e da re-existência no trabalho das artesãs, principalmente as artesãs rurais, a partir de uma reflexão interseccional. O **Capítulo 8** aborda o valor econômico da produção de artesanato e seus processos de circulação e de consumo, traça uma cartografia da produção artesanal feminina com o barro e a fibra e reflete questões em torno da definição do artesanato enquanto patrimônio cultural material e imaterial. Por último, em **Reflexões e Considerações**, apresentamos um balanço geral e algumas reflexões sobre o trabalho desenvolvido.

2 TECIDO TEÓRICO: CONCEITOS E PROBLEMÁTICAS EM TORNO DOS TEMAS ARTE E ARTESANATO

Pôr do Sol no rio São Francisco, entre as cidades de Barra e Xique-Xique (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Este capítulo apresenta ao leitor uma compreensão geral sobre as discussões e as reflexões que nortearam a tese e aborda ainda, de maneira sucinta, os estudos teóricos e históricos sobre o artesanato. Não tenho a pretensão de realizar aqui uma genealogia das discussões sobre o tema, mas sim de oferecer um repertório teórico interdisciplinar de análise para pensar as tensões e as contradições em torno da criação artesanal, principalmente as reflexões nos campos da história e teoria da arte, da antropologia, da história cultural, da sociologia e dos estudos visuais, culturais, pós-coloniais e decolonial.

2.1 Vislumbro certas coisas de onde estou[11]

> O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico. (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

A minha trajetória acadêmica caracterizou e definiu os caminhos da pesquisa, a forma de escrever e pensar esta tese e a interpretação que faço do tema da investigação, de modo que foram as minhas escolhas profissionais (e também pessoais), assim como a minha orientação política, que me direcionaram para o tema da pesquisa, uma vez que me tocam de maneira particular as questões em torno da produção plástica e de cultura material dos grupos marginalizados e suas estratégias para sobreviver em uma sociedade cada vez mais excludente e que desumaniza, historicamente, esse segmento da população. A escolha do tema não passou incólume às minhas origens: mulher, descendente de africanos[12], que morou boa parte de sua vida em um bairro popular de Salvador. De certo modo, o meu *lugar de enunciação* me levou a construir o tipo de investigação aqui realizada. Seria leviano dizer que o fato de ser originária de uma classe popular poderia me levar a ser uma porta-voz, em minhas reflexões, dos anseios

[11] Verso da música *Nu com a minha música*, de Caetano Veloso.

[12] Sou descendente de nigerianos por parte da família do pai de minha mãe. Meu tetravô, Bamboxê Obitikô, batizado pelo nome de Rodolpho Manoel Martins de Andrade, tem origem nigeriana de Lagos, reino iorubá de Oyó. Bamboxê veio escravizado para o Brasil e aqui conquistou sua alforria. Babalaô e sacerdote de Xangô, meu tetravô foi um dos responsáveis pela introdução do culto aos orixás na Bahia, em Recife e no Rio de Janeiro no século XIX. Sobre a trajetória de meu tetravô, ver Castillo (2016). Minha mãe afirma que minha bisavó Cassiana Maria de Souza, por parte da minha avó materna, era cigana. Da família de meu pai, desconheço a história de minhas origens, apesar de identificar características fenotípicas de indígenas e negros em meus tios e parentes.

da minha classe, no entanto, são minhas opções teóricas e postura política que definem o que é colocado nestas linhas e conduzem a minha narrativa. Tem razão o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel quando diz que "[...] todo o conhecimento se situa, epistemicamente, ou no lado dominante, ou no lado subalterno das relações de poder, e isto tem a ver com a geopolítica e a corpo-política do conhecimento" (GROSFOGUEL, 2008, p. 46). O que quero dizer a partir dessa reflexão é que o conhecimento que pretendo construir está situado histórico, corporal e geopoliticamente, pois sou um sujeito que tem histórias, memórias, sentimentos e uma fala desde um lugar de poder específico.

Compreendi e tenho refletido, como Ponciá Vicêncio, personagem do livro do mesmo nome de autoria de Conceição Evaristo, que minha vida, "um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas" (EVARISTO, 2017, p. 109-110), uma vez que, como coloca Frantz Fanon (2008, p. 33), "falar é existir absolutamente para o outro", assim como "falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização". Para Paulo Freire:

> A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. (FREIRE, 1987, p. 53).

Ramón Grosfoguel demarca uma distinção importante entre os conceitos de "lugar epistêmico" e "lugar social" e afirma que o "facto de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir do lugar epistêmico subalterno" (GROSFOGUEL, 2008, p. 119). Em texto publicado com Bernardino-Costa (2016, p. 19), o autor também considera que pensar sobre a perspectiva dos grupos subalternizados consiste em firmar um compromisso ético-político para a construção de um conhecimento e de paradigmas contra-hegemônicos. A filósofa brasileira Djamila Ribeiro argumenta que o ato de falar está relacionado ao poder existir e coloca o lugar de fala como um meio de transpor as narrativas hierárquicas do conhecimento e da historiografia tradicional, construídas com base nas hierarquias sociais. A autora considera que "quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de lócus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência" (RIBEIRO, Djamila, 2019, p. 64). Djamila

adverte que isso não implica afirmar uma visão na qual "somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo" (p. 64). O que a filósofa reflete é sobre a existência da supremacia de um determinado discurso sobre outro, o que a artista e escritora portuguesa Grada Kilomba chama de "hierarquia violenta que determina quem pode falar" (KILOMBA, 2019, p. 52).

Em sua obra intitulada *Pode o subalterno falar?* (2010), publicada originalmente em 1985, Gayatri Chakravorty Spivak questiona o lugar de fala do subalterno/a[13], sujeitos cujas vozes não podem ser ouvidas, como um lugar intermediado pela voz de outros/as, a exemplo do intelectual ou do colonizador. Segundo Spivak, quando o sujeito subalterno é uma "mulher", o seu lugar de fala é ainda mais problemático. A autora afirma que os sujeitos subalternizados não podem falar e diz ainda que "não há valor algum atribuído à 'mulher' como um item respeitoso na lista de prioridades globais" (SPIVAK, 2010, p. 126). Grada Kilomba argumenta que a assertiva de Spivak a qual posiciona a "mulher" subalterna como silenciosa é problemática quando essa condição coloca "uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o sujeito negro não tem capacidade de questionar e combater discursos coloniais" (KILOMBA, 2019, p. 48). Kilomba considera que o silenciamento dos sujeitos subalternizados tem relação com a falta de representatividade dessa comunidade e alerta para o papel da academia enquanto um espaço que não é neutro, mas sim um lugar de silenciamentos e violência:

> Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se "especialistas" em nossa cultura, e mesmo em nós. (KILOMBA, 2019, p. 51).

A estrutura teórica que fundamenta a investigação foi construída a partir de estudos e conhecimentos adquiridos desde o começo da minha vida acadêmica, esta em constante mutação: da formação em Museologia, um curso que despertou meu interesse pela memória, o patrimônio, a antropologia, a história da arte, a filosofia e a sociologia, à pós-graduação em Artes Visuais e o ensino na área, que tem ampliado meu conhecimento sobre as culturas, as artes e o mundo. Esse encontro de teorias me possibilitou estabelecer pontos de inflexão que me deslocaram do meu lugar comum, da

[13] Spivak define subalterno como "as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (SPIVAK, 2000, p. xx apud ALMEIDA, Sandra, 2010, p. 12).

minha área circunscrita de conhecimento, para me lançar em possíveis novos horizontes de análise, porém, na verdade, penso que tudo isso é um reflexo do meu *devir* pessoal e profissional.

Esta investigação, que tem essa *vontade* de se tornar potência para instaurar reflexões e ações em torno do universo da criação artesanal, parte desta premissa, a de tentar realizar uma pesquisa que articula os saberes oriundos do campo das artes, da sociologia, da antropologia, da filosofia, da história, da geografia, da etnoecologia, da ecologia política, dos estudos culturais, do pensamento decolonial e feminista, entre outras áreas, com o objetivo de provocar o debate crítico sobre as condições de vida das artesãs, de revelar o universo criativo de sujeitos que ainda se dedicam a produzir artesanato no interior do país, além de provocar ações que, de alguma forma, tragam benefícios para esses profissionais.

Atualmente, resido em uma cidade do interior situada no extremo Oeste baiano, na qual leciono História da Arte para alunos do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), de modo que o estudo aqui realizado reproduz o olhar de alguém que saiu de uma capital para morar em uma cidade do interior que tem costumes, práticas e um contexto de vida bastante diverso em relação à vida na "cidade grande". O Oeste da Bahia é pouco conhecido pelos baianos da capital, principalmente devido à distância da região. As cidades mais conhecidas pelos soteropolitanos, principalmente em virtude do comércio e do agronegócio, são Barreiras e Luís Eduardo Magalhães, situadas à margem esquerda do rio São Francisco, e Bom Jesus da Lapa, famosa por ser a terceira maior cidade em romaria católica do país, situada à margem direita do rio.

Saí de uma cidade onde eu tinha uma história e amigos, mas quando cheguei ao interior eu era desconhecida, e esse não ser conhecido, de certo modo, ampliou minha percepção sobre algumas características que me definem como sujeito, assim como também me permitiu reconhecer a alteridade a partir de nossas diferenças e semelhanças. A compreensão sobre subjetividade que adotamos aqui está em conformidade com as questões elaboradas pela professora Kathryn Woodward em seu ensaio *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual* (2014), principalmente quando diz que:

> [...] a subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual adotamos uma identidade.

> Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades. (WOODWARD, 2014, p. 56).

Trago comigo uma história que vinha sendo desenvolvida em um universo de uma cidade grande e capital de um Estado e, em um determinado momento, coloquei-a de lado para começar uma nova vida em um lugar novo, do qual conhecia pouco, mas esse fato me permitiu ter uma visão outra da vida no interior, e isso envolveu pensar as questões identitárias, as fronteiras que separam pessoas e cidades, os nossos preconceitos vinculados ao desconhecido e ao "outro/a". Hoje, como moradora do interior, penso que viver em uma cidade pequena não é muito distante do modo de viver em um bairro popular de Salvador, principalmente em relação à dinâmica do lugar, em que todos se conhecem, onde as pessoas ainda sentam na frente da porta de casa no final de tarde para conversar. Porém, reflito que no interior as relações parecem ser muito mais estreitas, pois é possível, por exemplo, ter contato direto com as pessoas que produziram os alimentos que vão para minha mesa por meio das feiras de agricultura familiar, por ter a chance de consumir um leite, um iogurte, um café, uma cachaça, um objeto feito de forma artesanal com matérias-primas extraídas da região, feitas pela comunidade local. Afora o contato com a natureza, que é ainda desfrutado por moradoras/es da região que convivem em seu cotidiano em torno dos cerrados baianos.

Escrevi esta tese em um período de grandes mudanças. Mudanças no cenário político do Brasil, que culminaram em um golpe de Estado contra a Presidente da República Dilma Rousseff, seguida da prisão ilegal do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, e que tiveram como consequência a eleição de um presidente escolhido a partir da disseminação em massa de notícias falsas na internet (*fake news*), o qual discrimina, marginaliza e persegue os negros, os indígenas, os pobres, os favelados, os periféricos, as mulheres, os LGBTQI+, as universidades, o conhecimento e a ciência, além de criminalizar os movimentos sociais e adotar uma política ambiental que pode destruir o patrimônio biocultural do Brasil. Finalizo esta tese em um momento de luta dos países da América Latina por democracia, por independência da dominação neoliberal, fascista e obscurantista que assombra esse território, por justiça, igualdade e respeito pela vida de pobres, negras/os e indígenas. Por isso, não foi uma tarefa fácil escrever sob essa

realidade, chegou a ser angustiante em muitos momentos, ao mesmo tempo em que acendeu uma chama, um desejo mais forte por mudanças, por resistência.

Esta tese também foi pensada e construída quase ao mesmo tempo do meu ingresso como professora em uma Universidade Federal. Foi um impacto, na minha vida e na minha família, eu, mulher negra, de origem humilde, conquistar um lugar tão sonhado e almejado. Sem dúvidas, trata-se de uma conquista importante e de um farol sobre um futuro melhor não somente para a minha família, mas também para meus irmãos e irmãs negras. E essa conquista é fruto de uma luta que não é individual, mas o esforço de um trabalho que envolveu muitas pessoas. Tenho que ressaltar a política adotada para a educação a partir dos governos do Presidente Lula e da Presidente Dilma Rousseff, assim como o movimento e o ativismo negros que travam uma luta constante por justiça e por políticas públicas de inclusão, reparação social e mais igualdade para negros e negras. No entanto, ao entrar nesse espaço tão sonhado por muitos de nós, negras/os, enfrentamos ainda muitos obstáculos. A Universidade ainda reproduz e reflete os problemas sociais, econômicos, políticos e de classe, os silenciamentos, os apagamentos e o racismo estrutural que enfrentamos "lá fora". Por isso que as questões em torno da descolonização e decolonização do conhecimento têm influenciado muito minhas reflexões sobre a importância de adotar uma postura crítica frente às atitudes colonizadoras e racistas.

Também pensei muito ao escrever esta tese no conceito de "escrevivência" da escritora brasileira Conceição Evaristo (2007), expressão utilizada pela autora para fazer referência ao ato de escrita das mulheres negras como uma atitude de insubordinação, emancipação e afirmação:

> [...] se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição [*sic*] no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere "as normas cultas" da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. (EVARISTO, 2007, p. 21).

Do mesmo modo, a escritora e intelectual feminista bell hooks[14] (2019) pensa o ato de falar como uma prática de emancipação, de resistência e de libertação de mulheres historicamente oprimidas:

> Falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação ativa quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito. Apenas como sujeitos é que nós podemos falar. Como objetos, permanecemos sem voz – e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros. (HOOKS, 2019, p. 45).

Grada Kilomba argumenta, a partir da exposição dos conceitos de "sujeito" e "objeto" definidos por bell hooks, que a passagem da condição de *objeto* – situação em que os sujeitos têm suas histórias e identidades definidas por outros, na concepção de hooks – para a de *sujeito* – aquele que define sua própria história e realidade, segundo hooks – "é o que marca a escrita como um ato político" (KILOMBA, 2019, p. 28). Ainda sobre o ato da escrita, a artista diz que:

> [...] escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor "validada/o" e "legitimada/o" e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28).

Ainda sobre as questões em torno da narrativa da história, ao ler o romance *O sentido de um fim*, do escritor inglês Julian Barnes (2019), uma narrativa que aborda questões sobre o passado, a memória e suas implicações sobre o tempo presente, refleti acerca das certezas e incertezas em torno da memória que construímos sobre os fatos ao longo do tempo. A problemática da constituição da memória e da história é apresentada no romance como uma narrativa construída a partir de interpretações subjetivas e objetivas sobre os acontecimentos. Essa assertiva é colocada pelo personagem Adrian Finn, o qual afirma ao seu professor de história, Joe Hunt, que um dos principais problemas da história é a "questão da interpretação subjetiva versus a interpretação objetiva, o fato de que nós precisamos conhecer a história do historiador a fim de entender a versão que é colocada diante de nós" (BARNES, 2019, p. 23). Disso concluímos que o lugar de enunciação da historiadora/historiador revela muito sobre o modo em que a narrativa da história é apresentada.

Ao pensar a questão da construção da história e a importância da descolonização do conhecimento, reflito que o reconhecimento da subjetividade na construção de um pensamento científico permite que as críticas epistêmicas elaboradas reflitam a posição

[14] bell hooks é o pseudônimo utilizado por Gloria Jean Watkins, escritora, educadora, feminista e ativista social norte-americana.

do investigador enquanto sujeito que tem sentimentos e ocupa um lugar específico dentro do contexto social e político em que atua. Também não podemos perder de vista a influência que se estabelece entre o sujeito da investigação e o sujeito da pesquisa no processo de organização de um pensamento. Por essa razão, decidi introduzir as minhas emoções e sentimentos, os quais ganham voz em alguns momentos nesta narrativa para assumir posições políticas e teóricas.

Assim, a estrutura teórica da tese foi pensada sob influência de leituras, reflexões e diálogos com a teoria e a crítica decolonial (Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel, Adolfo Albán Achinte, Catherine Walsh, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Zulma Palermo, Nelson Maldonado-Torres, Joaquín Barriendos etc.) e pós-colonial (Gayatri Spivak, Achille Mbembe, Stuart Hall, Edward Said e Homi Bhabha), o feminismo e o ativismo negros (Patricia Hill Collins, Kimberlé Crenshaw, Angela Davis, bell hooks, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Grada Kilomba etc.), o feminismo fronteiriço (Glória Anzaldúa), as problemáticas ambientais (Milton Santos e Ailton Krenak) e do ecofeminismo (Vandana Shiva), assim como com as teorias que refletem questões sobre as relações entre artesanato, arte popular e gênero (Eli Bartra), arte, história da arte e feminismos (Griselda Pollock, Whitney Chadwick e Linda Nochlin) e os processos de formação da memória individual, coletiva e biocultural (Henri Bergson, Ecléa Bosi, Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Sidarta Ribeiro, Víctor M. Toledo e Narciso Barrera-Bassols).

Ao lado dos estudos teóricos, realizei a leitura de obras literárias que refletem a vida e o cotidiano do Sertão e do Cerrado, como a obra *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e *Porto Calendário*, de Osório Alves de Castro[15]. Além das leituras, o convívio e a troca de experiências com estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFOB e com moradores de Santa Maria da Vitória me ajudaram a conhecer, através deles, um pouco da vida e do cotidiano da região.

2.2 Perspectiva interdisciplinar e transdisciplinar, reflexão situada e interseccional

Escrever uma tese sobre o universo de criação artesanal das mulheres em comunidades do Oeste baiano à luz da história da arte é um desafio diante do caráter

[15] Assim como realizei leituras de obras que me inspiraram em momentos difíceis da escrita, como *O olho mais azul*, de Toni Morrison, *As alegrias da maternidade*, de Buchi Emecheta, *O sentido de um fim*, de Julian Barnes, *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, *Ponciá Vicêncio*, *Becos da memória* e *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, *A parábola do semeador* e *A parábola dos talentos*, de Octavia E. Butler, entre outras obras literárias que acompanharam meu percurso durante esses cinco anos de pesquisa.

múltiplo das problemáticas em torno do fazer artesanal – que envolvem o estético, o social, o cultural, o ambiental e o econômico. E é exatamente a qualidade distintiva dessa criação que define o ponto principal de exame desta investigação, isto é, apresentar uma compreensão sócio artística e cultural que explique as contradições e as tensões na dinâmica da criação artesanal feminina em um contexto marcado por mudanças sociais, culturais e ambientais as quais têm impactado os modos de vida de muitas pessoas que vivem no meio rural e nas cidades do Oeste baiano, principalmente em razão da modernização do campo através do agronegócio e da imposição de monoculturas que têm acabado com a biodiversidade.

A pesquisa em história da arte é um campo de estudo que dialoga com variadas disciplinas, como a história, a antropologia, a filosofia, a sociologia, os estudos culturais e visuais, a literatura, a filosofia e a estética. Sobre esse aspecto, o historiador da arte português José Alberto Gomes Machado, em seu artigo *A História da Arte na encruzilhada* (2008), suscita reflexões importantes para pensarmos os problemas decorrentes do alargamento do campo de estudo da história da arte na contemporaneidade, marcado pela interseção entre as áreas de estudo descritas acima e a utilização de novos métodos e teorias oriundas dessas áreas de conhecimento[16]. Machado (2008) comenta que o amplo repertório teórico e metodológico da história da arte contemporânea, o qual articula conhecimentos do campo das ciências sociais e dos estudos culturais e visuais, tem provocado questionamentos sobre os limites epistemológicos da disciplina.

O historiador considera que, apesar do uso de novas aplicações de recursos teóricos e de terminologias para a análise da realidade no âmbito da história da arte, muitos desses estudos ainda obedecem ao paradigma ocidental do século XIX, originado na Europa e desenvolvido nos Estados Unidos na década de 1930, o qual criou um padrão ocidental universal que aglutinou e absorveu "o devir das diversas teorias e correntes do século XX (também elas ocidentais), vendo-se hoje confrontado, em tempos de globalização, com o despertar do resto do mundo, que desafia e contesta esse padrão, sem contudo deixar de tomá-lo como ponto de referência" (MACHADO, 2008, p. 525-526).

[16] De acordo com o historiador, essas questões foram colocadas como temas de discussão no *The Art Seminar*, evento que reuniu trinta historiadores da arte de distintos continentes em 2005, no University College de Cork, na Irlanda, para discutir o futuro da disciplina frente à globalização e às mudanças de paradigmas do campo da arte. O seminário deu origem a uma publicação intitulada *Is Art History global?*, editada por James Elkins, professor catedrático do Departamento de História da Arte, Teoria e Crítica do *Art Institute* de Chicago (MACHADO, 2008, p. 523).

No entanto, o historiador conclui que esses novos recursos teóricos têm alargado, reconvertido e até ultrapassado a matriz de conhecimento tradicional da história da arte e afirma que a disciplina não "pode continuar a pretender o monopólio no âmbito do conhecimento de um fenómeno cada vez mais fluido, universalizado e multiforme. Tem que reconhecer cada vez mais o espaço de saberes complementares, também eles parcelares e em mutação acelerada. Como a arte. Como o mundo, aliás" (MACHADO, 2008, p. 528-529).

Concordo com a reflexão de Machado quando afirma que a história da arte pode acolher as mudanças de paradigmas e a diversidade metodológica das ciências humanas e sociais em consonância com as transformações epistemológicas do campo da arte em nosso tempo. A meu ver, adotar novos paradigmas e lançar mão da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade se constitui uma aposta de superação do racionalismo científico e de seu caráter objetivista, que fragmentou as disciplinas e minimizou a importância das conexões com o todo para a compreensão de realidades. Sobre esse aspecto, o artista e historiador da arte colombiano Orlando Morillo Santacruz (2012) considera que com o transdisciplinar

> [...] é sustentada a transgressão do disciplinar e são superados os postulados que veem as disciplinas do conhecimento como especialidades, como formas de conhecimento governadas pelas normas de causalidade científica. Seria conveniente disseminar as disciplinas de suas margens e compreender que esse olhar do paradigma positivista que vem de longe não pode mais ser governado como hegemônico, porque rompeu com a visão orgânica da vida, onde o ser humano, a natureza e o conhecimento são parte de um conjunto inter-relacionado que não pode ser submetido ao controle racional do mundo. (SANTACRUZ, 2012, p. 54, tradução nossa).

A fragmentação do conhecimento e do saber, diz a filósofa Viviane Mosé, "é o modo mais eficiente de controle social, quer dizer, da submissão de pessoas a um modelo excludente de sociedade" (MOSÉ, 2013, p. 52). Mosé argumenta que o modelo escolar não conecta a escola com a sociedade e a vida e considera o processo formativo das escolas, das universidades e das distintas classes sociais como uma formação fragmentada e desconectada, que se desvincula "das grandes questões humanas, sociais e planetárias", porquanto "aprendemos, quando muito, o específico, mas ignoramos o todo, as múltiplas relações que cada coisa estabelece com todas as outras, ignoramos o contexto" (MOSÉ, 2013, p. 51). Ao denunciar a "educação bancária"[17] como prática de

[17] Paulo Freire compreende por "educação bancária" o modelo de educação depositária de conteúdos, "em que os educandos são os depositários e o educador o depositante" (FREIRE, 1987, p. 38).

dominação e em defesa de um modelo de educação libertadora e problematizadora, o educador e filósofo Paulo Freire, patrono da educação brasileira e um dos pensadores mais respeitados e renomados do mundo, diz que a

> [...] educação que se impõe aos que verdadeiramente se comprometem com a libertação não pode fundar-se numa compreensão dos homens como seres "vazios" a quem o mundo "encha" de conteúdos; não pode basear-se numa consciência especializada, mecanicistamente compartimentada, mas nos homens como "corpos conscientes" e na consciência como consciência intencionada ao mundo. Não pode ser a do depósito de conteúdos, mas a da problematização dos homens em suas relações com o mundo. (FREIRE, 1987, p. 46).

A teórica feminista bell hooks, em *Ensinando a transgredir* (2017), coloca o reconhecimento de multiculturalismos na sala de aula como um meio de romper com os preconceitos de classe, etnia, gênero, religião etc., o qual possibilita ao estudante compreender que existem distintos modos de conhecimento e variadas formas de ver o mundo:

> Quando nós, como educadores, deixamos que nossa pedagogia seja radicalmente transformadora pelo reconhecimento da multiculturalidade do mundo, podemos dar aos alunos a educação que eles desejam e merecem. Podemos ensinar de um jeito que transforma a consciência, criando um clima de livre expressão que é a essência de uma educação em artes liberais verdadeiramente libertadora. (HOOKS, 2017, p. 63).

A análise da criação artesanal a partir de uma intersecção teórica entre distintas perspectivas nos permite pensar as problemáticas sobre o tema de uma maneira mais ampla ao conhecer os argumentos e as considerações de outras áreas do conhecimento, as quais introduzem distintas possibilidades teóricas e críticas sobre as particularidades do campo de estudo. A investigação parte desse caráter interdisciplinar e, sobretudo, transdisciplinar da história da arte e articula fundamentos teórico-metodológicos para instaurar reflexões e definir eixos de argumentação sobre a dinâmica da produção de artesanato no Oeste baiano do século XXI, de modo a compreender os sentidos, os significados e a situação dessa produção na atualidade.

A compreensão do tema de estudo a partir de uma perspectiva interdisciplinar e transdisciplinar e de uma reflexão situada e interseccional, ou seja, de uma abordagem que parte da minha experiência pessoal, de meu entendimento e minha interpretação sobre o tema, e elabora críticas construídas a partir de um complexo emaranhado teórico que compreende o universo criativo considerando aspectos como as interconexões entre gênero/sexualidade, raça e classe social, assim como as questões ecológicas que configuram as tensões sociais e ambientais em nosso século, parece-me ser a melhor

maneira de analisar como se estrutura a criação artesanal realizada por mulheres de origem humilde que vivem na zona rural e em algumas cidades do Oeste baiano. Na atualidade, as crises ecológicas, sociais, culturais e políticas nos levam a pensar a arte a partir de uma perspectiva que possa refletir os problemas decorrentes dos conflitos socioambientais e culturais que enfrentamos hoje. Por essa razão, almejo pensar a de(s)colonização do conhecimento que construímos sobre a arte das mulheres, sobretudo das mulheres negras e descendentes de povos indígenas, as quais foram e são subjugadas dos sistemas das artes.

Na atualidade, refletir sobre as questões de gênero, por exemplo, é também pensar na possibilidade de construção de um mundo mais justo e igualitário tanto para homens como para mulheres e LGBTQI+, principalmente em um mundo em que nós, mulheres negras, somos vítimas da cultura e do legado escravocrata do racismo, do machismo e da violência. Mulheres negras no Brasil são as principais vítimas de homicídio em relação às mulheres não negras. De acordo com os estudos do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), publicados no *Atlas da violência* (IPEA; FBSP, 2019, p. 38-39), apenas para termos uma dimensão da gravidade do problema, a taxa de homicídios de mulheres negras no país entre os anos de 2007 e 2017 cresceu em 29,9%, enquanto a taxa de homicídios de mulheres não negras, no mesmo período, cresceu 4,5%. Em 2017, cerca de 66% das mulheres assassinadas no país eram negras. A necropolítica[18] e o projeto de genocídio do povo negro em curso no Brasil está estampado nos números alarmantes do *Atlas da violência*. O estudo também revela que, em 2017, 75,5% das pessoas mortas no país, vítimas de homicídio, eram negras[19]; a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, enquanto a taxa de homicídios de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. Para cada pessoa não negra vítima de homicídio, aproximadamente 2,7 negros foram assassinados (IPEA; FBSP, 2019, p. 49). Esses indicadores colocam a importância do enfrentamento às diversas formas de violência contra as mulheres, LGBTQI+ e os homens, contra o genocídio, contra os silenciamentos e apagamentos de histórias e de vidas, pois somente a partir do enfrentamento, da luta e da resistência popular podemos pensar em um futuro em que a vida tenha mais valor e seja mais

[18] Expressão utilizada pelo filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe, em seu ensaio intitulado *Necropolítica*, para definir a política de terror e de morte provocada com o objetivo de "subjugar a vida ao poder da morte" e "criar 'mundos da morte', formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de 'mortos vivos'" (MBEMBE, 2018, p. 71).

[19] Pretos ou pardos, segundo a classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

digna, justa e feliz para todas e todos nós. Um mundo governado pelo senso de justiça social em que a educação seja uma prioridade, um mundo em que o uso de armas não seja a solução para lidar os problemas que competem ao Estado resolver, amparar ou reparar, um mundo em que sejam aceitas todas as formas de ser, de crer, de pensar e de criar e onde se respeite a mãe terra, a água, a biodiversidade, a vida em sua plenitude.

A escritora, filósofa, socióloga, abolicionista e ativista pela igualdade das mulheres e contra a discriminação racial Angela Davis, ao refletir sobre os homicídios de homens negros pela polícia, coloca que a mudança desse quadro somente ocorrerá quando houver uma "mudança sistêmica", o que significa

> [...] estabelecer, talvez, o controle comunitário da polícia. Não fazer uma simples revisão das ações após um crime cometido pelas forças policiais, mas criar órgãos comunitários que tenham o poder de realmente controlar e definir as ações da polícia. Significa enfrentar o racismo em sentido amplo. Também significa observar as formas como a polícia é encorajada a usar a violência como primeiro recurso e a relação entre essa violência institucionalizada e as de outros tipos. (DAVIS, 2018, p. 44).

Nós, oriundos de bairros periféricos, presenciamos muitas e muitas vezes a ação criminosa e racista da polícia contra homens negros. Ainda lembro da sensação horrível que senti em Salvador na noite, quase madrugada, do dia 6 de fevereiro de 2015. Estava na casa de minha mãe e já tarde, talvez por volta da meia noite, ouvi sons, um pouco longe, que lembravam fogos de artifício. No início, pensei que eram realmente fogos, porém logo percebi que se tratavam de tiros, não consegui dormir direito naquela noite com o eco daquele som. Soube depois que esses tiros, um total de 143 disparos, saíram das armas de policiais e tiraram a vida de 12 jovens negros, com idade entre 15 e 28 anos, de um bairro popular, antigo quilombo, que possui uma rica cultura de origem africana presente em seus terreiros de candomblé. Mais um crime sem solução, mais vidas negras perdidas, e o Estado, que deveria nos proteger, deseja a nossa morte e ainda aplaude. Sobre esse aspecto, não podemos deixar aqui de lembrar o assassinato da vereadora brasileira pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), socióloga e defensora dos direitos humanos Marielle Franco e de seu motorista, Anderson Pedro Gomes, no dia 14 de março de 2018 no Rio de Janeiro, um crime que chocou o país e até o momento não foi solucionado. Marielle Franco, oriunda do Complexo da Maré, mulher negra e lésbica, denunciava os crimes cometidos contra jovens negros pela Polícia Militar no Rio de Janeiro e, após a sua morte, tornou-se um símbolo internacional de

luta contra as opressões e a violência policial. Por isso, a mudança sistêmica de que fala Angela Davis é mais do que necessária, é urgente.

Para refletir sobre questões do ponto de vista da interseccionalidade, devo definir o conceito e o seu uso. Interseccionalidade é um termo cunhado em 1991[20] pela ativista norte-americana pelos direitos civis, feminista e professora de direito da Universidade da Califórnia e de Columbia Kimberlé Crenshaw. A ativista diz que a interseccionalidade

> [...] é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177).

A socióloga, feminista e ativista negra norte-americana Patricia Hill Collins afirma que, ao utilizar o conceito de interseccionalidade, Crenshaw defendia a construção de justiça social para os movimentos sociais, e seu documento se tornou referência por traduzir a compreensão sobre a interseccionalidade oriunda do feminismo negro e dos projetos por justiça social, uma vez que Crenshaw coloca em evidência as experiências das mulheres negras, vítimas de violência doméstica, para o entendimento de questões cruciais (COLLINS, 2017, p. 10-11). Collins define a interseccionalidade como um modo de pesquisa crítica e de práxis e situa as origens das reflexões interseccionais nas políticas feministas negras dos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970[21]. A autora destaca as ideias difundidas em poesias, panfletos e ensaios contra os sistemas de opressão e injustiça social pelo ativismo das mulheres afro-americanas, mexicanas, indígenas e asiáticas na década de 1980[22].

Na década de 1980, Collins enfatiza a contribuição do feminismo latino, principalmente o trabalho da escritora, ativista queer, lésbica e chicana[23] Gloria

---

[20] O termo foi empregado no artigo *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color* (CRENSHAW, 1991).

[21] A autora cita o exemplo da publicação *The black woman: an anthology*, editado por Toni Cade Bambara na década de 1970, como um trabalho pioneiro sobre o tema (COLLINS, 2017, p. 8).

[22] Collins destaca o trabalho do Coletivo Combahee River em 1982, um grupo formado por mulheres afro-americanas de Boston, as quais publicaram um manifesto intitulado *A black feminist statement* sobre o estado das questões em torno das políticas do feminismo negro (COLLINS, 2017, p. 9).

[23] Chicano/a é o termo empregado para definir os cidadãos ou cidadãs norte-americanos/as de origem mexicana.

Evangelina Anzaldúa intitulado *Borderlands/La Frontera* (publicado em 1987), como um marco, segundo a autora, na construção de estudos sobre raça, gênero e sexualidade (COLLINS, 2017, p. 9). Gloria Anzaldúa reflete sobre as relações entre gênero, classe social, raça e corpo em seu "feminismo fronteiriço", e sua escrita se converteu em ferramenta crítica, política e decolonial contra a dominação, a exploração e a violência praticada contra as mulheres. Para o semiólogo Walter Mignolo (2002), a obra de Anzaldúa

> [...] não só é um momento teórico fundamental para a construção de categorias geoculturais não imperiais, mas é precisamente por indicar uma direção possível para transcender o ocidentalismo não apenas no que diz respeito às categorias geoculturais, mas também na necessidade de uma epistemologia fronteiriça, pós-ocidental, que permita pensar e construir o pensamento a partir dos interstícios e aceitar que os imigrantes, os refugiados, os homossexuais etc. são categorias fora da lei de uma epistemologia monotípica que normaliza determinados espaços (nacionais, imperiais) como espaços de contenção e marginalização. (MIGNOLO, 2002, p. 861, tradução nossa).

Collins também considera que a publicação de obras de mulheres negras afro-americanas, como as das autoras June Jordan (*Civil wars*, 1981), Audre Lorde (*Sister outsider*, 1984) e Angela Davis (*Mulheres, raça e classe*, originalmente publicado em 1981), como trabalhos que estruturaram as bases do que ficou conhecido como interseccionalidade, uma vez que essas mulheres realizaram uma análise das interconexões entre gênero/sexualidade, raça e classe social como sistemas de intersecção do poder e das opressões sociais (COLLINS, 2017, p. 9). No Brasil, a professora, ativista e filósofa Lélia Gonzalez é considerada pioneira nos estudos e nas reflexões a partir do ponto de vista da interseccionalidade.

Angela Davis define a interseccionalidade como "os esforços de reflexão, análise e organização que reconhecem as interconexões entre raça, classe, gênero, sexualidade"[24]. A assistente social e pesquisadora sobre mulheres, gêneros e feminismos Carla Akotirene diz que a interseccionalidade desvela as "mulheres negras posicionadas em avenidas longe da cisgeneridade branca heteropatriarcal. São mulheres de cor, lésbicas, terceiro-mundistas, interceptadas pelos trânsitos das diferenciações,

[24] Angela Davis faz referência ao trabalho pioneiro da organização denominada *Third World Women's Alliance* (Aliança das Mulheres do Terceiro Mundo), entre o final de 1960 e nos anos 1970, a qual publicou um jornal intitulado *Triple Jeopardy* (Tripla Ameaça) com questões em torno do racismo, do sexismo e do imperialismo. Davis diz que, naquela época, o imperialismo refletia "uma consciência internacional das questões de classe" e destaca ainda a publicação organizada por Gloria Anzaldúa e Cherríe Moraga, intitulada *This bridge called my back* (Esta ponte chamada minhas costas), e as obras de bell hooks e Michele Wallace (DAVIS, 2018, p. 33).

sempre dispostos a excluir identidades e subjetividades complexificadas, desde a colonização até a colonialidade" (AKOTIRENE, 2019, p. 30).

Nesta pesquisa, as dimensões de raça, classe e gênero/sexualidade são compreendidas como relações que se interacionam e estruturam os sistemas de desigualdades e opressões sociais, principalmente de mulheres negras e indígenas de origem humilde. Sobre esse aspecto, o professor e antropólogo congolês Kabengele Munanga nos lembra que todo "[...] o conteúdo da raça é social e político", mesmo não existindo, do ponto de vista biológico e genético, o conceito de raça, mas, como bem coloca o antropólogo, "ela existe na cabeça dos racistas e de suas vítimas" (MUNANGA, 2006, p. 52). Kabengele considera que a principal questão a ser colocada é o problema do racismo, o qual, segundo o professor, é uma ideologia que "[...] hierarquiza, desumaniza e justifica a discriminação existente" (2006, p. 53). O filósofo e doutor em direito político Silvio Almeida coloca o racismo como um modo "sistemático de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo social ao qual pertençam" (ALMEIDA, Silvio, 2019, p. 32). A antropóloga, escritora, filósofa e ativista do feminismo negro Lélia Gonzalez argumenta que o racismo na América Latina manteve negros/as e indígenas na condição de subalternos/as por meio de uma ideologia de branqueamento, a qual "reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais" (GONZALEZ, 2011, p. 15), e da política de genocídio das identidades étnicas. Desse modo, as hierarquias raciais e sexuais têm garantido a perpetuação da supremacia branca como grupo dominante.

A filósofa, escritora e ativista antirracista Sueli Carneiro situa a definição das hierarquias de gênero e raça na colonização portuguesa e espanhola:

> No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas consequências. Essa violência sexual colonial é, também, o "cimento" de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades. (CARNEIRO, 2011, online).

Ao abordar o tema da exploração sexual da mulher africana no período colonial, Abdias do Nascimento (2017) também diz que a estrutura da família patriarcal é uma herança portuguesa e afirma que o resultado dessa herança "foi pago pela mulher negra,

não só durante a escravidão. Ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de status social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco" (NASCIMENTO, 2017, p. 73-74).

Ao tentar realizar uma reflexão situada e interseccional, esta pesquisa também se inspira nas epistemologias feministas, as quais buscam construir formas de conhecimento contra - hegemônicos e que têm como fundamento a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade. A investigação feminista determina uma ligação entre experiência pessoal, social e política e provoca novos modos de fazer pesquisa que não admite a separação entre subjetividade e objetividade, entre pessoal e político, assim como está predisposta a propor mudanças sociais para as mulheres, incluindo críticas contra o racismo e outras formas de segregação. A filósofa feminista mexicana Norma Blazquez Graf diz que a principal característica da epistemologia feminista "[...] é que a pessoa que sabe está localizada e, portanto, o conhecimento está localizado, ou seja, reflete as perspectivas particulares da pessoa que gera conhecimento" (BLAZQUEZ GRAF, 2012, p. 28). Angela Davis, a respeito da teoria e das análises feministas, coloca que:

> As abordagens feministas nos encorajam a desenvolver compreensões sobre as relações sociais, cujas conexões costumam ser inicialmente apenas intuídas. Todas as pessoas conhecem o lema "O pessoal é político" – não significa apenas que aquilo que vivenciamos no nível pessoal tenha profundas implicações políticas, mas que nossa vida interior, nossa vida emocional, são em grande medida informadas pela ideologia. Com frequência, fazemos trabalho do Estado em nossa vida interior e por meio dela. Aquilo que muitas vezes supomos fazer parte de nosso mais íntimo e de nossa vida emocional foi produzido em outro lugar e tem sido convocado a realizar a tarefa do racismo e da repressão. (DAVIS, 2018, p. 128-129).

No terreno da história da arte, segundo a historiadora, curadora e crítica da arte romana residente no México Karen Cordero Reiman e a artista visual mexicana Inda Sáenz, o questionamento da "[...] 'objetividade' do conhecimento – para o qual a experiência do feminismo e a teoria feminista são fundamentais – levou à experimentação com novas formas de escrita, um campo em que a feminista francesa Luce Irigaray foi pioneira" (CORDERO REIMAN; SÁENZ, 2001, p. 7, tradução nossa). Para as pesquisadoras, a investigação feminista tem permitido que um número maior de autoras introduza sua experiência pessoal, sua visão de mundo e sua subjetividade na reflexão e na interpretação sobre o sistema de arte e sua história, a

partir de um arcabouço teórico interdisciplinar e transdisciplinar de análise. Como resultado desse diálogo, começaram a surgir debates sobre a relação entre artista e obra a partir da leitura e da reflexão de textos de teóricos pós-estruturalistas, os quais colocam em evidência o papel da linguagem e do discurso na construção de subjetividades (a exemplo das teorias do discurso e do poder de Michel Foucault), assim como as teorias da psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan, entre outros autores (CHADWICK, 1993, p. 261; CORDERO REIMAN; SÁENZ, 2001, p. 7-8).

No prefácio do livro *Women, art, and society*, a historiadora da arte e educadora Whitney Chadwick afirma que as primeiras pesquisas com perspectiva feminista na arte apoiaram-se na abordagem metodológica das ciências sociais e da política, com ênfase no trabalho de artistas reconhecidas e sua produção doméstica e utilitária. Essas investigações, segundo a autora, mostraram como essas mulheres e a produção feminina foram apresentadas de forma negativa em relação à arte e à cultura considerada "superior", uma vez que esses estudos, para a historiadora, expuseram como as dicotomias entre "homem/mulher, natureza/cultura e analítico/intuitivo" foram reproduzidas pela história da arte e reforçaram as diferenças sexuais como base para a construção de avaliações estéticas, como a associação da feminilidade com o "decorativo", o "sentimental", entre outros termos que "contribuíram com um conjunto de características negativas para medir a 'arte superior'" (CHADWICK, 1993, p. 259, tradução nossa).

Sobre o lugar da mulher na história da arte, Griselda Pollock reconhece que as divisões entre os sexos "implícitas nos conceitos de arte e artista são parte dos mitos culturais e ideologias próprias da história da arte", os quais "contribuem também para o contexto mais amplo das definições sociais da masculinidade e da feminilidade e participam em um nível ideológico na reprodução da hierarquia entre sexos" (POLLOCK, 2001a, p. 49, tradução nossa).

No amplo universo de discussão sobre as concepções de gênero e de mulher, elegi os argumentos e a definição de autoras como Lélia Gonzalez (2011), Sueli Carneiro (1993), Angela Davis (2018) e a antropóloga mexicana Eli Bartra (2013), as quais abordam o tema com críticas ao patriarcado e às ideologias do machismo e colocam a definição dos conceitos de uma forma abrangente e complexa. Lélia Gonzalez afirma que o racismo tem origem nas experiências biológicas em que se funda a ideologia de dominação. Esse sistema ideológico, para a antropóloga, "suprime nossa

humanidade justamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não só do nosso próprio discurso, senão da nossa própria história" (GONZALEZ, 2011, p. 13).

A filósofa Sueli Carneiro, a partir de uma definição de identidade como resultado de um processo histórico, cultural, religioso e psicológico, considera que as caracterizações biológicas e raciais definem a identidade social dos sujeitos. Sobre a identidade feminina, a filósofa a concebe como

> [...] um projeto em construção que passa, de um lado, pela desmontagem destes modelos introjetados de rainha do lar, do destino inexorável da maternidade, da restrição ao espaço doméstico familiar e o resgate de potencialidades abafadas ao longo de séculos de domínio pela ideologia machista e patriarcal. Mas, por outro lado, a identidade feminina enquanto projeto em construção, é fundamentalmente o esforço de construção da plena cidadania para mulheres. (CARNEIRO, 1993, p. 10).

Sobre esse aspecto, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, em *Pela mão de Alice* (1994), enfatiza as negociações identitárias no processo de construção de identidades, assim como o seu caráter transitório e mutável. Para o sociólogo:

> Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (SANTOS, B., 1994, 119).

No que toca o conceito de gênero, Eli Bartra (2013) considera que este não pode ser definido como sinônimo de mulher ou de um determinado sexo. De acordo com a antropóloga:

> Mulher é um conceito (uma abstração) criado com base nas características sexuais das fêmeas da espécie humana (biológica, fisiológica, anatômica e psicossocial) em virtude do conjunto de elementos comuns entre os sujeitos do sexo feminino. O gênero, embora inclua mulheres, não representa sua totalidade, é um conceito mais amplo – é na verdade uma categoria – onde todos os possíveis gêneros humanos se encaixam. Assim, construções genéricas não são simples, mas complexas e multiformes e existem várias combinações intrincadas. (BARTRA, 2013, p. 12, tradução nossa).

Acredito, como Angela Davis, que gênero é um conceito político, cultural e ideológico construído historicamente. A filósofa diz que não devemos nos ater ao conceito de gênero, porque, "na verdade, quanto mais de perto o examinamos, mais descobrimos que ele está enraizado em um leque de construções sociais, políticas, culturais e ideológicas. Não é uma coisa só" (DAVIS, 2018, p. 97). Para Davis (2018, p.

97), não existe uma definição única de gênero, e ele não pode ser descrito "como estrutura binária em que o 'masculino' é um polo, e o 'feminino', o outro"

Em alguns momentos do texto, também farei uso da expressão *mulheres rurais*, uma concepção desenvolvida na atualidade para garantir a visibilidade e o reconhecimento da realidade das mulheres que trabalham como agricultoras, artesãs, pescadoras, quebradoras de coco etc., em sua inter-relação com a cultura e com o território do qual fazem parte.

Também utilizei neste texto o termo *etnia*, o qual defini, a partir de Kabengele Munanga (2003, p. 12), como "um conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, têm um ancestral comum; têm uma língua em comum, uma mesma religião ou cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente num mesmo território", um conjunto que pode incluir ainda outras etnias. O autor afirma que o conteúdo da etnia tem caráter sociocultural, histórico e psicológico, diferente do conteúdo da raça, que é morfo-biológico. Munanga diz que boa parte dos pesquisadores brasileiros que estudam as relações étnico-raciais escolhem o conceito de raça para abordar o fenômeno do racismo.

Além disso, emprego em algumas passagens do texto o termo *quilombo*, expressão que, de acordo com Munanga (1996, p. 58), tem suas origens nas línguas bantu (*kilombo*). No Brasil, o seu sentido tem relação com a presença de alguns grupos bantu de Angola e Zaire, que foram trazidos e escravizados no país. O historiador brasileiro João José Reis diz que *kilombo* era "uma sociedade iniciática de jovens guerreiros mbundu adotada pelos invasores jaga (ou imbangala), estes formados por gente de vários grupos étnicos desenraizada de suas comunidades" (REIS, J., 1996, p. 16). O autor coloca que o *kilombo* foi reinventado, mas não totalmente reproduzido, pelo quilombo de Palmares – uma "federação de vários agrupamentos" formada por alguns milhares de homens e mulheres –, com o intuito de "enfrentar um problema semelhante, de perda de raízes, deste lado do Atlântico. Teria sido de fato depois de Palmares que o termo quilombo se consagrou como definição de reduto de escravo fugido. Antes se dizia mocambo" (REIS, J., 1996, p. 16). Para Munanga (1996, p. 58), o quilombo "enquanto instituição sociopolítica e militar é resultado de uma longa história envolvendo regiões e povos" O antropólogo afirma que essa história é de "conflitos pelo poder, de cisão dos grupos, de migrações em busca de novos territórios e de alianças políticas entre grupos alheios" (MUNANGA, 1996, p. 58). A historiadora Beatriz

Nascimento define quilombo de uma forma mais ampla, ao considerar este espaço como um lugar de liberdade para o povo negro.

> Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível (sic) duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a [*sic*] direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (NASCIMENTO, 1989 apud RATTS, 2006, p. 59).

É necessário colocar aqui a concepção de classe social que adotei. Por "classe social", compreendo, a partir de uma perspectiva marxista, o conjunto de indivíduos que são definidos pelas relações de produção de bens materiais e que desempenham um papel e ocupam um determinado lugar no processo de produção de riqueza. Munanga, ao caracterizar esse conjunto de homens e mulheres como classe burguesa, classe média e classe pobre, considera que as relações entre essas classes "são permeadas pelos sentimentos de superioridade e inferioridade decorrentes dos preconceitos existentes entre elas" (MUNANGA, 2010, p. 4).

Corroboro, sobretudo, com a ideia de classe social esboçada pelo sociólogo brasileiro Jessé Souza (2017), o qual defende a tese de que as dinâmicas e as lutas de classe são elementos imprescindíveis para a compreensão da realidade e do nosso contexto social e ainda considera que as classes sociais devem ser examinadas como um fenômeno sociocultural, e não apenas econômico. O sociólogo reflete que é necessário compreender o processo de socialização familiar, isto é, o nosso berço, as nossas origens, para entender a formação das classes sociais e definir o destino "de cada um de nós na luta social por recursos escassos" (SOUZA, J., 2017, p. 88). Jessé Souza (2017) avalia que a herança familiar reproduz capitais econômicos, culturais e sociais que irão definir as lutas por recursos e afirma que os três capitais caminham juntos e estão sob o domínio das classes dominantes como estratégia para manter seus privilégios.

A esse respeito, o sociólogo argentino Carlos Hasenbalg, um dos pioneiros nos estudos sobre desigualdades raciais e racismo no Brasil, interpreta o racismo em sua relação com as questões de estrutura de classe e de mobilidade social. O autor explica que a exploração e a precarização do trabalho determinam "uma participação desigual

de brancos e negros na distribuição de renda e na esfera do consumo do produto social" (HASENBALG, 1982, p. 98), e diz ainda que esse sistema de desigualdade tem se perpetuado pela

> [...] estrutura desigual de oportunidades sociais a que brancos e negros são expostos no presente. Os negros sofrem uma desvantagem competitiva em todas as etapas do processo de mobilidade social individual. Suas possibilidades de escapar às limitações de uma posição social baixa são menores do que a dos brancos da mesma origem social, assim como são maiores as dificuldades para manter as posições já conquistadas. (HASENBALG, 1982, p. 98-99).

Para refletir sobre questões em torno das interseções entre essas três dimensões nesta pesquisa e sua relação com as condições de vulnerabilidade social na qual se encontram as artesãs pesquisadas, utilizarei informações da publicação *Atlas de las mujeres rurales de América Latina y el Caribe: "al tiempo de la vida y los hechos"*, da Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura – *Food and Agriculture Organization of the United Nations* (FAO) (NOBRE; HORA, 2017). É preciso considerar que tal compreensão não dá conta de toda a complexidade dos processos que contribuíram para o quadro em questão, mas apresenta reflexões que podem nos ajudar a pensar a condição de mulheres rurais que vivem em situação de fragilidade econômica, e não de pobreza. Não empreguei a definição cultural de pobreza, a qual coloca o uso de matérias-primas naturais e os diferentes modos de vida das comunidades tradicionais como pobreza material, como nos adverte a filósofa Vandana Shiva (1995), uma vez que acredito, assim como a ativista, que a economia de subsistência para satisfazer as necessidades básicas das famílias não implica necessariamente pobreza material ou baixa qualidade de vida.

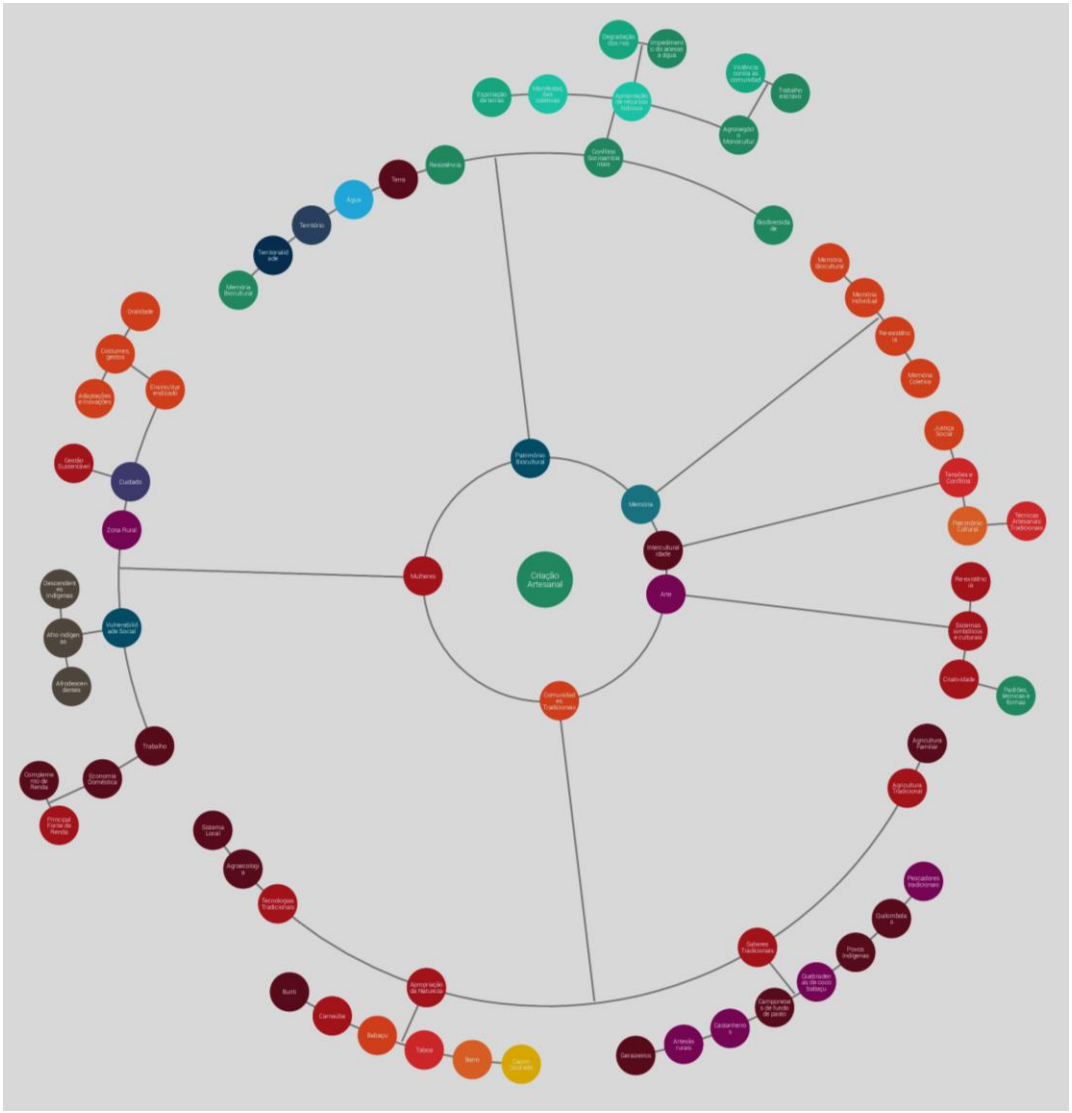
> Pelo contrário, do ponto de vista nutricional, o milho é muito superior aos alimentos processados; as casas construídas com materiais locais são muito superiores, porque se adaptam melhor ao clima e à ecologia local; as fibras naturais na maioria dos casos são preferíveis às fibras sintéticas e certamente mais economicamente acessíveis. Essa percepção cultural de meios de vida prudentes como pobreza legitimava o processo de desenvolvimento como um projeto para eliminar a pobreza. Como um projeto culturalmente tendencioso, destrói estilos de vida saudáveis e sustentáveis e cria verdadeira pobreza material, ou miséria, ao negligenciar as necessidades de subsistência, desviando recursos para a produção de bens. (SHIVA, 1995, p. 40-41, tradução nossa).

A autora diz que a pobreza concebida como a falta de recursos básicos não pode ser necessariamente associada aos estilos de vida saudáveis e à existência de economias baseadas no uso de tecnologias tradicionais. Shiva (1995, p. 43-44) considera que a

questão fundamental a ser posta em destaque é a destruição de tecnologias ancestrais de uso respeitoso da natureza, principalmente de tecnologias empregadas por mulheres. A filósofa argumenta que o processo desenvolvimentista, principalmente a denominada "revolução verde" (agricultura industrial e uso de agrotóxicos), o capitalismo globalizado, a biopirataria e a dependência de agricultores e governos das sementes geneticamente modificadas, os chamados transgênicos, obteve como resultado a escassez de água, a infertilidade da terra e a diminuição da diversidade genética, recursos naturais que são a base da economia de subsistência de muitas mulheres.

Penso, como a antropóloga mexicana Eli Bartra, na importância de examinar a criação plástica de origem popular a partir da conexão entre "classe social, processo de trabalho, etnia, gênero, mas também o artístico, como um processo cinético" (BARTRA, 2015, p. 27, tradução nossa). A autora também afirma que a arte popular deve ser analisada como um processo, e não como um objeto isolado, um processo que revele o universo criativo feminino de distintos contextos culturais e étnicos. Corroboro com o pensamento de Bartra e elaborei um mapa conceitual que resume a minha compreensão do objeto de pesquisa de uma forma cinética, considerando a criação artesanal como um processo imbricado com as questões sociais e ambientais e as interconexões de gênero, raça/sexualidade e classe social de um dado contexto histórico, social e político.

Mapa 1 – Mapa conceitual: criação artesanal feminina.



Fonte: autoria própria

As reflexões e críticas elaboradas nesta tese, em síntese, têm fundamentação pós-colonial, decolonial e do campo da teoria e do ativismo feministas, pois considero ser imprescindível pensar as questões da arte imbricada com as interconexões entre gênero/sexualidade, raça e classe social e com as questões ecológicas do nosso tempo.

2.3 O problema da definição da arte e do artesanato

A definição de um objeto como artístico ou não artístico, como artesanato ou arte, é uma discussão que só pode ser compreendida quando analisamos o contexto histórico e social em que essas acepções foram concebidas, assim como as bases teóricas e filosóficas que sustentam os argumentos que distinguem a arte da não arte. Boa parte dessas teorias se fundamenta na análise formal da obra, isto é, elas classificam

os objetos de acordo com suas características físicas – cores, volume, composição, perspectivas etc. –, em detrimento da função e dos significados intrínsecos à obra. Por outro lado, análises que procuram entender a arte sob o ponto de vista cultural, social, psicológico, histórico e de classe são uma tentativa de romper com os paradigmas ocidentais que atribuem à arte um valor universal e característico da criação humana, ao mesmo tempo em que buscam estabelecer relações entre a técnica e o gestual, entre a forma e a experiência humana.

Esse problema entre formas de análise e definições de um objeto como arte ou não arte demonstra, como aponta o antropólogo Clifford Geertz, a dificuldade de falar sobre arte e, ao mesmo tempo, a necessidade de discuti-la nas diversas sociedades. Questionar o que é arte parece ser uma tentativa vã de buscar uma única definição para uma expressão que é múltipla (multifacetada e polissêmica) e que assume diversos significados de acordo com o contexto social de cada região e os meios de expressão que são utilizados pelos artistas em um momento histórico determinado. Diz Geertz que "[...] em qualquer sociedade, a definição da arte nunca é totalmente intraestética; na verdade, na maioria das sociedades, ela só é marginalmente intraestética" (GEERTZ, 2014, p. 100). O antropólogo sustenta que o significado da arte, tanto no Ocidente como no Oriente, não é definido somente por critérios técnicos, mas também através dos conteúdos inerentes à obra, como a vida social em que o artista ou o grupo está inserido e as emoções e os sentimentos contidos em suas formas de expressão. Na Antiguidade e na Idade Média, por exemplo, o ofício de pintor tradicional chinês não era considerado como uma profissão propriamente dita, pois esta era uma atividade relacionada ao conhecimento do *Tao*, isto é, um tipo de ordem ou lei que preconizava uma conduta moral e de pensamento na China Antiga e Medieval, à qual o pintor se submetia para alcançar conhecimentos por meio de uma disciplina intelectual rigorosa e de um exercício habilidoso de memória. As artes faziam parte da vida, na verdade, constituíam-se como uma extensão desta, e, alcançada a perfeição, teriam o potencial de se converter na própria expressão do *Tao*, uma vez que o artista encarnava o princípio cósmico chinês para se expressar (OSBORNE, 1974, p. 95-96).

Na China, a fruição de obras como objetos estéticos e de contemplação teve início muito antes do Ocidente, por volta de 500 Antes da Era Comum (AEC), em um registro que identificava pintores chineses, conhecido como *Ku Hua P'in Lu*, de autoria do pintor Hsieh Ho. Nos séculos subsequentes, apareceram críticas realizadas sobre os

princípios estéticos da pintura caligráfica ou ideográfica[25], muito apreciada na China antiga[26]. Essas primeiras críticas estéticas refletiam sobre as técnicas caligráficas, mas, diferente do Ocidente, os críticos chineses apreciavam a ação empregada na produção das linhas, e as habilidades eram avaliadas por meio da classificação de estilos de pincelada e pelo modo como foi feito o traço do artista que produzia pinturas de plantas, animais e paisagens, em oposição à tradição naturalista ocidental de representação da figura humana (OSBORNE, 1974, p. 98). Desse modo, podemos dizer que a ligação que a arte estabelece com a vida social é um processo local, como coloca Geertz (2014, p. 100-101). Seja na China ou na cultura Islâmica, os discursos sobre a arte ocorrem de formas variadas, mas não há dúvidas que vários povos falam sobre arte, seja em termos artesanais e simbólicos, seja em concepções meramente técnicas – mesmo que esses discursos não sejam propriamente sobre arte, mas sim sobre a vida cotidiana.

2.3.1 Arte popular e artesanato: por que não falamos arte?

Não pretendo esboçar aqui uma genealogia em torno do conceito e das discussões sobre "arte e cultura popular" e "artesanato", uma vez que realizei um exame sobre a abordagem do tema na minha dissertação de mestrado. Neste tópico, abordo os principais conceitos e reflexões sobre o assunto e atualizo algumas discussões pertinentes.

A separação entre arte e artesanato teve início a partir do Renascimento, período em que se formou uma nova maneira de se conceber a arte, aliada a um novo conceito e uma nova valorização da História, com os progressos feitos com a medição, a datação e a cronologia, que possibilitaram ao homem desse período obter uma perspectiva histórica do seu passado. Antes, a maioria dos objetos considerados arte foi criada com finalidades que vão além da pura contemplação estética[27].

O historiador Arnold Hauser (2000) considera que o período artístico do *Quattrocento*, depois da Antiguidade Clássica, foi a primeira época de uma produção considerável de arte profana[28], que não só representou gêneros conhecidos e

[25] A arte da caligrafia consistia na arte de configurar de forma expressiva e elegante os caracteres da escrita.

[26] Durante a dinastia Han, essas pinturas passaram a ser consideradas como uma das belas artes.

[27] Durante muitos séculos, a maioria das obras de arte da elite "culta" deveria imitar e inspirar-se nos modelos da antiguidade, e esse antigo, segundo o historiador Jacques Le Goff, refere-se à Antiguidade Greco-romana, uma antiguidade que os humanistas consideravam um modelo a imitar e que se remete a uma época remota e exemplar da vida humana. A obra artística não só era algo para ser contemplado, mas, sobretudo, para ser contemplado dentro de uma tradição (LE GOFF, 2003).

[28] Arte que não diz respeito à religião; arte secular, leiga.

consagrados, como a escultura, a ourivesaria e as pinturas murais e de cavalete, como também empregou novos gêneros ligados à cultura doméstica da alta burguesia emergente. Ao contrário da arte solene da corte, a arte dessa classe buscava mais conforto e intimidade através do uso de elementos decorativos para adornar os utensílios domésticos, como as pinturas e a rica decoração de mobiliários, o uso de pequenos quadros votivos, isto é, pratos adornados com representações de figuras, além do uso de faianças majólicas, revelando um processo de valorização dos objetos artesanais (HAUSER, 2000, p. 311).

Nesse momento, ainda existia um equilíbrio entre arte e artesanato, entre as "belas artes" e a simples decoração do mobiliário. Essa situação não apresentou modificações até a arte alcançar sua autonomia e passar a reconhecer a autonomia das "artes maiores", isto é, as artes relacionadas às atividades mentais, aos sentidos, à visão e à audição, como a escultura, a pintura e a música. Dessa maneira, terminou a união que existia entre artista e artesão, passando o artista a produzir suas obras com uma consciência de criação bastante distinta daquela que possuía quando realizava pinturas com a finalidade decorativa, quando pintava móveis, ex-votos e panelas ou quando produzia vasos de cerâmica.

Nessa época, segundo Hauser, o artista começou a se libertar dos desejos do cliente e deixou de ser produtor de encomendas para ser produtor de mercadorias, o que deu margem ao surgimento do *connoisseur*, o aficionado e colecionador de obras de arte[29]. O historiador afirma que o aumento da demanda por obras de arte no Renascimento levou os artistas a deixarem de ser artesãos da pequena burguesia para se converterem em uma classe de trabalhadores intelectuais livres, a qual começou a formar um estrato social e economicamente consolidado – embora não se possa dizer que nesse momento os artistas constituíssem uma classe social unificada. As oficinas no início do Renascimento eram dominadas pelo espírito comunal dos antigos construtores

[29] No *Quattrocento*, o comércio das obras de arte separado do seu modo de produção era quase desconhecido, assim como não havia, a não ser em casos isolados, coleções sistemáticas de arte. O comércio de arte surgiu no século seguinte com a demanda por obras do passado – uma vez que a tradição da Antiguidade Clássica estava visível aos olhos da população através das ruínas clássicas vistas por toda parte – e, ao mesmo tempo, a compra de obras dos artistas mais renomados do tempo presente naquele período. Segundo Hauser, o primeiro comerciante de arte cujo nome conhecemos, do início do século XVI, é o florentino Giovanni Battista della Palla. O artista adquiriu em sua cidade obras para o rei da França, não só comprando nas mãos dos artistas, como também as obtendo através de coleções privadas (HAUSER, 2000, p. 311-312).

das guildas[30], e nesse período a arte não era fruto de uma personalidade autônoma nem de um gênio criador – até o final do século XV, o processo de criação artística era realizado de modo coletivo.

A produção artesanal do período do *Quattrocento* manifestou-se, inicialmente, nas oficinas artísticas, onde os artistas recebiam encomendas do tipo artesanal. Nessas oficinas, eram produzidos objetos como bandeiras, brasões de armas, desenhos para tapeçarias, entalhes em madeira, bordados, objetos decorativos para festas, dentre outros elementos. A mudança nos critérios sobre o trabalho artístico ocorreu a partir da atuação do artista Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), o qual começou a criar e dar formas independentes às obras. Trata-se de um período em que o artista começou a ter uma consciência de si e sobre a sua produção, uma vez que não achava mais a sua altura aceitar encomendas artesanais, o que significou o fim da dependência em que se encontrava o artista em relação às oficinas (HAUSER, 2000, p. 326). Ainda no começo do *Quattrocento*, os mestres organizavam cursos de desenhos em suas oficinas, e foi a partir daí que surgiram as academias particulares, com o estabelecimento de aulas teóricas e práticas – e, por outro lado, desenvolveram-se academias públicas. As antigas comunidades oficinais, juntamente com a tradição artesanal, desapareceram e aos poucos foram substituídas, restando apenas no final uma relação intelectual entre mestre e discípulo[31].

Dessa maneira, o Renascimento introduziu a ideia do artista como um gênio, e a obra de arte seria o fruto da criação de uma personalidade autônoma, esta considerada mais importante do que qualquer expressão artística. Diz Néstor García Canclini (1977, p. 135) que foi na cidade de Florença, na Itália, que apareceu pela primeira vez a palavra "artista" em decorrência do processo de constituição da arte como uma atividade autônoma, devido às mudanças econômicas, sociais e culturais, como o surgimento de um mercado cultural, a liberdade da produção artística da tutela religiosa e cortesã, a apropriação colonialista de objetos não ocidentais e sua reunião nas

[30] As guildas são oficinas que surgiram na Idade Média, as quais eram organizadas sempre que um grupo profissional sentia sua existência econômica ameaçada por grupos competidores, oriundos de outras regiões. O objetivo principal da organização era acabar com a concorrência ou restringi-la (HAUSER, 2000, p. 253).

[31] Leon Battista Alberti (1404-1472) foi o primeiro artista a expressar a ideia de que a matemática é a base comum entre arte e ciência (as teorias da proporção e da perspectiva são disciplinas da matemática), de modo que essa concepção científica da arte se constitui em um dos fundamentos básicos do ensino acadêmico. Nesse momento, surgem as primeiras biografias dos artistas italianos, afastando toda a atenção da obra de arte para a pessoa do artista.

metrópoles e os estudos sobre essas culturas por parte de filósofos franceses, alemães e italianos.

As mudanças nos processos produtivos em decorrência das novas formas de apropriação da natureza e da transformação dos produtos que se originavam dela fizeram com que os modos de trabalho se modificassem e aos poucos se libertassem dos controles impostos pela religião[32]. Com o crescimento do capitalismo e a liberdade cultural da burguesia, o domínio da Igreja se enfraqueceu, a vida cortesã se dissolveu, e a aristocracia começou a se misturar com a intelectualidade laica, o que possibilitou uma maior abertura para o aparecimento de um público especial para as atividades artísticas. Entretanto, essa liberdade conferida ao artista foi limitada com a aparição da figura dos *marchands*, isto é, sujeitos que ofereciam estabilidade financeira aos artistas e asseguravam-lhes um contrato de trabalho para toda a vida, além de alimentação e alojamento, em troca de obras de arte, cujos temas propostos, o tamanho e o número de figuras que cada obra deveria ter eram indicados por essas pessoas conforme os pedidos solicitados pelos compradores (GARCÍA CANCLINI, 1977, p. 137). Entre os séculos XVI e XVII, o crescimento do mercado de arte trouxe à tona o individualismo nas formas de produção artística, até a constituição da ideia do criador como um "gênio".

Durante os séculos XVII e XVIII, a concepção da arte como uma atividade artística autônoma consolidou-se em diversos países, na medida em que o mercado de arte se estabeleceu entre a produção das obras e o consumidor. Por outro lado, o mercado artístico exigia um lugar onde as mercadorias fossem exibidas. A partir do século XVIII, cresceu o número de salões, museus e, posteriormente, galerias e teatros (GARCÍA CANCLINI, 1977, p. 138). Os artistas foram convertidos em trabalhadores da burguesia emergente, tanto no plano econômico quanto no sentido ideológico, haja vista que a função do artista até então era a de produzir obras que eram símbolos do poder, da distinção e do prestígio dessa nova classe.

A libertação das instâncias de legitimidade da produção artística foi correlata ao surgimento de novos públicos consumidores de arte, o que propiciou ao artista obter condições mínimas de independência econômica, como revela o sociólogo Pierre Bourdieu (2011) na análise do processo histórico de autonomização do campo artístico no século XIX.

[32] Até o final da Idade Média, os artistas recebiam encomendas do poder eclesiástico, juntamente com as regras figurativas e simbólicas que deveriam repetir sem almejar à realização de uma obra original. No período clássico, os gostos dos artistas, os quais ainda não eram considerados criadores, estavam subordinados às diretrizes da corte (GARCÍA CANCLINI, 1977, p. 136).

Com a autonomia da produção artística e a constituição de uma categoria social distinta de artistas profissionais, a produção de "bens simbólicos" começou a se emancipar da estética sacra, das encomendas cortesãs e dos cânones acadêmicos, ao mesmo tempo em que os bens produzidos passaram a possuir um valor cultural e um valor de mercado[33].

A aparição de uma clientela anônima, sobretudo de burgueses, e a utilização de técnicas e métodos destinados ao comércio de obras de arte revelaram uma ruptura com os padrões estéticos da burguesia, assim como confirmaram a autonomia do artista como um "gênio criador", capaz de eleger o público ideal que deve reconhecer e compreender as obras produzidas (BOURDIEU, 2011, p. 104).

No Brasil, a discussão em torno da arte popular teve início no século XIX e se deu em um contexto marcado pela influência das ideias oriundas do Romantismo[34], que concebia o "povo" como uma entidade coletiva e abstrata, e pela repercussão dos estudos europeus e americanos sobre o folclore, na segunda metade do século XIX. O historiador Peter Burke (2010) destaca que várias razões suscitaram o interesse, por parte dos intelectuais, pelo povo na história europeia, principalmente as razões estéticas e as de cunho intelectual e político. A principal razão estética era a do apelo ao que não era considerado clássico, erudito, ou seja, ao "inculto" – momento classificado por Burke como de revolta contra a arte. Nesse período histórico, o termo "artificial" tornou-se pejorativo, e o "natural", assim como o "selvagem", virou sinônimo de elogio. Para Burke, o interesse pela cultura popular fazia parte de um movimento que ficou conhecido como primitivismo cultural, o qual teve como maior porta-voz o filósofo, político e escritor suíço Jean-Jacques Rousseau, um movimento "no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados" (BURKE, 2010, p. 35).

De acordo com Néstor García Canclini (2003), grande parte dos estudos folclóricos na América Latina foi influenciada pelos mesmos impulsos que os originaram na Europa. Por um lado, havia uma necessidade de enraizar as nações que se formavam na identidade de seu passado; de outro, estava a disposição romântica de

[33] De acordo com Bourdieu (2011), a constituição da obra de arte como mercadoria e o estabelecimento de "bens simbólicos" destinados ao mercado dão margem à criação de uma teoria de *l'art pour l'art*, "instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação" (p. 100). Segundo o sociólogo, "esta autonomização é também correlata ao surgimento de novos consumidores de arte e de novas instâncias de difusão e consagração dessas obras" (p. 103).

[34] O Romantismo foi um movimento que surgiu entre os séculos XVIII e XIX na Europa e representou uma nova forma de consciência e de sensibilidade frente às mudanças operadas na sociedade com as Revoluções Francesa e Industrial.

resgatar os sentimentos populares como oposição ao Iluminismo e ao cosmopolitismo liberal. Dessa forma, como sugere García Canclini, a compreensão da problemática da cultura popular estava condicionada pelas questões nacionalistas e pelo humanismo romântico, o que tornava difícil a produção e a sistematização de um conhecimento científico sobre o popular (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 211).

No Brasil, a construção de uma identidade nacional está ancorada na valorização e na ressignificação do popular por parte de distintos segmentos sociais e pela própria constituição do Estado brasileiro (ORTIZ, 2006). A partir das décadas de 1930 e 1940, as práticas de preservação do patrimônio cultural no país tornaram-se parte de uma política pública em torno da construção de uma identidade nacional. Por meio de uma rede de instituições criadas para representar o Estado, foi definido qual é o patrimônio histórico e artístico nacional, assim como foi designado o passado a ser preservado e rememorado. Nesse ínterim, como assinala García Canclini, a construção de narrativas de legitimação dos bens e dos costumes tradicionais foi colocada em cena através da ritualização dessas práticas, ou seja, pela inserção delas em comemorações e festas cívicas e religiosas do país, além da integração de objetos em coleções para representar os bens simbólicos da nação (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 162).

A esse respeito, o historiador Benedict Anderson, em seu livro *Comunidades imaginadas* (2008), analisa o caráter ideológico e político da construção das nações a partir de três instituições de poder inventadas em meados do século XIX: o censo, o mapa e o museu. Essas instituições, segundo Anderson, "moldaram a maneira em que o Estado colonial imaginava o seu domínio" (ANDERSON, 2008, p. 227), na medida em que o censo revelava a natureza dos povos governados, o mapa, a geografia do território dominado e o museu, a legitimidade histórica do seu passado. Com efeito, o desenvolvimento da criação do imaginário nacionalista tem nos museus e na arqueologia colonial dos oitocentos o repositório das heranças tradicionais e políticas, e, nesse período, essas instituições se tornaram grandes instrumentos de poder e prestígio, pois o trabalho arqueológico possibilitou a classificação, a descrição, a interpretação, a conservação e a restauração de objetos locais[35] e, em grande parte, dos monumentos imponentes, e o Estado emergiu como um guardião das tradições, reunindo-as nos museus como símbolos do Estado colonial (ANDERSON, 2008, p. 250). A partir disso,

[35] De acordo com Anderson (2008, p. 246), nas colônias do Sudeste Asiático, o emissário Thomas Stanford foi o primeiro a reunir, estudar sistematicamente e colocar em exposição as coleções de objetos antigos locais.

entendemos que nossa compreensão sobre cultura nacional é uma construção imaginária que se transforma de acordo com as mudanças históricas, sociais e culturais de uma época. Os discursos sobre o imaginário de um povo contribuem para uma dada concepção de um país, na medida em que são partilhados, passam a formar uma concepção coletiva do nacional e, através de referências emblemáticas, configuram a realidade simbólica e material, isto é, o patrimônio dessas nações.

Mas o que define o caráter "popular" da arte? O popular da arte não pode ser definido pelo seu consumo por uma quantidade expressiva de espectadores/consumidores, mas deve ser analisado, como sugere García Canclini (1977, p. 73), a partir do exame de como são realizados, no processo artístico, a produção, a circulação e o próprio consumo de arte, levando em consideração a participação ou a exclusão de distintos segmentos sociais nesse processo. As principais concepções sobre o significado dessa produção sustentam que a diferença entre arte e arte popular está no processo de aprendizado das técnicas, o qual, no que se refere às artes, principalmente as chamadas "belas artes", é realizado nas academias, lugar em que os mestres ensinam aos seus alunos as técnicas, os modelos, os métodos e as teorias acerca de determinado objeto ou fenômeno artístico. A arte popular também é definida como uma produção da classe de trabalhadores ou de artistas que representam essa classe, uma criação que cumpre uma função utilitária e/ou ritual e estética para satisfazer as necessidades das comunidades onde residem artesãs e artesãos.

Adolfo Sánchez Vázquez define a arte popular como a expressão da "vontade e as aspirações de um povo ou de uma nação numa fase histórica de sua existência" (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p. 250). O autor considera, a partir do pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci, que a arte popular é tendenciosa por expressar os principais interesses de um povo em um determinado contexto, no entanto, o autor diz que isso não significa afirmar que a arte seja limitada por sua tendência e que o artístico seja um critério político (2011, p. 253).

Apesar de acreditar que a plástica popular é uma expressão artística e que podemos falar de arte sem estabelecer fronteiras, entendo, como Eli Bartra, que definir essa criação como arte popular ainda é um modo de ressaltar suas diferenças, principalmente as diferenças de origens, de produção e de consumo. Sobre a classe social dos que se dedicam a produzir essa arte, a antropóloga considera que são criações de classes mais baixas em relação à produção de artes visuais da elite:

> […] em geral, não realizam estudos formais nas academias, e o aprendizado ocorre com frequência entre familiares, transmitido de pais ou mães para filhas/os; sua distribuição é em mercados e lojas, não tanto em galerias – embora todas as pessoas que criam possam vender sua arte diretamente ao público. (BARTRA, 2015, p. 22, tradução nossa).

Eli Bartra (2015, p. 22) argumenta que a arte popular (manifestação que também pode ser denominada de artesanato, arte primitiva, arte folclórica, arte naïf, artes aplicadas, artes menores etc.) é, na verdade, uma arte sem nome ou uma arte que tem muitos nomes, uma vez que a criação artística é pensada, segundo a autora, para ser anônima, com exceção da criação dos grandes mestres, que são geralmente reconhecidos pelo nome próprio. A esse respeito, compactuo com a antropóloga Angela Mascelani quando comenta que não devemos considerar a criação plástica popular como uma produção que sempre se mantém no anonimato, uma vez que a atuação de comerciantes, colecionadores e *marchands*, no caso do Brasil, principalmente entre as décadas de 1940 e 1980, deslocou o "vasto e democrático campo do artesanato e da criação coletiva para o mundo seletivo e individualista da 'arte'" (MASCELANI, 2009, p. 25). Isso concorreu para o reconhecimento de seus autores e contribuiu no processo de legitimação desses objetos como expressão artística – ainda que muitos desses autores não se considerem artistas, nem pensem a sua criação como uma obra de arte –, como concluí no exame do processo de legitimidade artística da criação plástica popular na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960 (SANTOS, J., 2013).

Durante a realização da pesquisa de campo em algumas comunidades do Oeste baiano, percebi algumas contradições do olhar das artesãs em relação ao seu trabalho. Apesar de não questionar diretamente todas as artesãs sobre se elas consideravam o seu trabalho como uma expressão artística, a fala de muitas delas revelou que pensavam sua criação como arte, principalmente entre as artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima e do povoado de Passagem, na zona rural de Barra. Penso que, de certo modo, esse olhar tem relação com o reconhecimento do trabalho das artesãs do município por parte de distintos segmentos sociais e devido ao apoio dado por organismos de incentivo à cultura e à arte popular.

Em uma conversa com Natalina Nogueira da Costa, do povoado de Porcos, no município de Cocos – artesã que produz esteiras, redes e outros objetos com a seda e a palha do buriti –, na qual a artesã me descreveu como elaborava os padrões das redes e das esteiras e como empregava as cores, afirmei para ela que a sua criação era um processo criativo igual ao de uma artista e provoquei no momento uma reflexão sobre

sua criação, sobre o fazer, uma discussão bem frutífera, a qual, acredito, trouxe novas perspectivas, naquele momento e para aquelas pessoas (como seus filhos e sua mãe), sobre o que é arte e como o artesanato que ela produz pode ser considerado uma manifestação artística. Como coloca Angela Mascelani, não é mais possível fechar os olhos para as contradições que permeiam o universo de criação plástica popular, haja vista que essa criação é consumida, apropriada e legitimada por segmentos das classes médias intelectualizadas e que esse processo "encerra elementos e simbologias próprias a esses dois universos e se constitui a partir de intensa comunicação e troca de valores entre ambos" (MASCELANI, 2009, p. 25).

Assim, podemos concluir que a dificuldade de definir e de caracterizar as artes populares tem relação com a abrangência de suas denominações e com a "ambiguidade estrutural", como diz Mascelani, presentes no momento de ingresso da criação popular no campo artístico, de modo que penso a arte popular, assim como a antropóloga, como uma arte híbrida[36], "que se situa marginalmente nos dois contextos culturais" (MASCELANI, 2009, p. 25).

A antropóloga Eli Bartra (2015, p. 22) define arte popular como criações plásticas de grupos ou comunidades que têm poucos recursos, produzidas em grande medida por mulheres. Sobre esse aspecto, no decorrer desta pesquisa, constatei que a maior parte dos sujeitos que se dedicam a fazer artesanato, principalmente em comunidades situadas na zona rural, são mulheres. Bartra também estabelece uma distinção entre artesanato e arte popular ao considerar que esta se distingue pela qualidade artística das obras em relação à produção em série do artesanato, ou seja, a arte popular é uma criação que tem uma função mais estética do que utilitária, segundo a antropóloga. A esse respeito, é preciso argumentar, para não cairmos novamente em hierarquizações e dicotomias, que nem toda criação artesanal é destituída de um impulso estético, uma vez que muitos objetos "em série" produzidos por artesãs em muitas localidades têm qualidade artística e não são comercializados para servir apenas como objetos utilitários, mas são também, muitas vezes, objetos para fruição estética.

[36] Sobre esse aspecto, a arte-educadora Flávia Maria Cunha Bastos utiliza uma concepção abrangente sobre arte atrelada à educação que inclui nas artes as distintas manifestações culturais das comunidades. A autora considera que a distinção entre arte erudita e arte popular está cada vez mais desaparecendo e coloca que essas concepções não mais ajudam a compreender a arte produzida na atualidade. A autora utiliza a expressão "arte/educação baseada na comunidade" para definir a arte em combinação com diversas categorias do campo das artes, como por exemplo as "tradições regionais, artesanato local, arte tradicionalmente produzida por mulheres, arte popular, média etc. Todas essas formas são valorizadas igualmente enquanto parte integral da cultura da comunidade" (BASTOS, 2010, p. 229).

São criações que revelam estilos, padrões e a criatividade de artesãs que herdaram de seus antepassados os conhecimentos técnicos e artísticos sobre os processos de criação artesanal.

Quando pensamos sobre as classificações e as categorizações do sistema estético da burguesia, as quais separaram as atividades artísticas em arte erudita ou da elite, arte para as massas e arte popular, devemos levar em consideração que essas definições foram estabelecidas como instrumentos de colonialidade do poder, termo empregado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano na década de 1980 para fazer referência à formação e à imposição da matriz colonial de poder, que tem início no século XVI com a colonização das Américas, e que os critérios de avaliação estética da arte são o resultado de um processo construído histórico e socialmente. Dessa maneira, a atribuição de um valor positivo ou negativo a determinadas criações deve ser analisada dentro de um contexto histórico e cultural em que a produção de arte/artesanato é definida como bela ou feia, utilitária ou decorativa.

2.3.2 Criação artesanal *vs.* criação artística

Como é visto o trabalho do artesão ou da artesã hoje? Quais são as similitudes e as diferenças entre o fazer de artesãs e artesãos e o fazer do artista? Não se trata aqui de encontrar respostas definidas que expliquem essas contradições, mas sim de suscitar algumas reflexões sobre o artesão ou a artesã e o fazer artístico, assim como de examinar o trabalho manual através de um estudo das formas de interações, significados e discursos sobre essa atividade.

Nos dias atuais, é muito comum o uso da expressão “artesanal” ou “artesão” por designers, críticos de arte e pela publicidade como sinônimo de qualidade ou de um produto diferenciado por se situar fora dos padrões industriais de produção. Com efeito, a expressão “artesanal” poderia ser utilizada para fazer referência a processos, práticas, objetos e fazeres de um indivíduo ou de um grupo que domina uma técnica e tem habilidades para desenvolver certo tipo de ofício. Atualmente, o uso do termo “artesanal” é empregado em diversos segmentos para expressar a qualidade do trabalho de um artista, assim como também é usado para fazer referência a produtos alimentícios e de vestuário. Não obstante, o trabalho artesanal nem sempre foi bem visto ou valorizado. No início do século XX, com as transformações geradas com o processo acelerado de industrialização engendrado pela Revolução Industrial no âmbito da ciência e da técnica e a influência dos meios de produção mecânica na vida cotidiana, o

fazer artístico passou por um processo de ruptura nas artes visuais, o qual alterou os modos de fazer e de pensar a realidade. Essa situação se refletiu no estado de espírito do artista, o qual presenciou, cada vez mais, a produção, a circulação e a comercialização de objetos industrializados e percebeu que o trabalho feito de forma artesanal perdeu espaço para a máquina.

A ruptura com a linguagem pictórica e a tradição figurativa que se deu com o Cubismo, no início do século XX, levaram artistas a redescobrirem a expressividade de materiais diversos, como a linha, a madeira, os recortes de jornal ou qualquer objeto, independentemente do seu significado. Nesse momento, a obra de arte deixou a sua condição de representação para se tornar um simples objeto. Marcel Duchamp (1887-1968), ao exibir como obra de arte o famoso urinol-fonte (Figura 2) no Salão dos Independentes, em Nova York, no ano de 1917, mostrou que o artista, assim como o artesão, perdeu a propriedade dos meios de produção e se tornou um mero operário industrial (GULLAR, 2003).

Figura 2 – Fonte (urinol) – Marcel Duchamp (1917).

Fonte: http://ecoarte.info/ecoarte/2012/11/a-relevancia-da-arte-ciencia-na-contemporaneidade/fonte-urinol-marcel-duchamp-1917/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Nesse meio tempo, o objeto feito de forma artesanal perdeu o seu valor diante do consumo em massa de ícones e produtos industrializados pelas camadas médias da população. Por outro lado, os novos padrões de gostos trazidos pelas novas técnicas de produção impulsionaram um novo olhar crítico e a elaboração de projetos culturais por parte de artistas e escritores de países da América Latina. No México, sob a liderança de José Vasconcelos (1882-1959), Diego Rivera (1886-1957) e Gerardo Murillo (Dr. Alt; 1875-1964), foram realizadas diversas publicações que faziam críticas à industrialização

e à modernidade como forças que destroem a autenticidade e a originalidade das obras artesanais. Como parte de uma política cultural, artística e econômica e influenciados pelas teorias e ideias de valorização do artesanato desenvolvidas pelo pintor, filósofo e crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900), Estado e classe artística promoveram a arte popular ao status de patrimônio cultural do México, iniciando um processo de comercialização nacional e internacional de objetos de arte popular/artesanato que fomentou a indústria turística no país.

No Brasil, a partir das primeiras décadas e até meados do século XX, a valorização do artesanato e do fazer artesanal também esteve relacionada com o processo de ressignificação dos objetos e das práticas populares como expressões "autênticas" da cultura brasileira, o que tornou esses objetos elementos emblemáticos de configuração e definição de uma identidade nacional por parte dos movimentos nacionalistas, de artistas e intelectuais. Isso ocorreu por meio da eleição de práticas e comportamentos do cotidiano popular oriundos de uma tradição colonial e que, devido ao processo de industrialização e de mudanças operadas pela modernidade, urgia resgatar e salvaguardar. Para o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 49), a escolha de elementos, práticas e costumes imaginados como definidores de cada região não foi realizada de forma aleatória, uma vez que os critérios de eleição correspondiam aos interesses internos e externos das regiões, por isso, a seleção de elementos regionais, como o messianismo, o cangaço, a religiosidade popular e o coronelismo, foi utilizada como tema para definir e caracterizar culturalmente a região Nordeste. O historiador também esclarece que o discurso regionalista é instituído como uma estratégia política definida a partir de um contexto social, histórico, econômico e político de cada região. Esse discurso é produzido de maneira que a eleição de temas e símbolos se torne a imagem de cada região. Trata-se de um discurso, imposto pela repetição, como verdades para definir o modelo de identidade nacional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 60).

No que diz respeito à separação entre artesão ou artesã e artista, distinção que volta ao debate na modernidade, o filósofo colombiano Adolfo León Grisales Vargas (2015) aborda o tema com um olhar mais crítico sobre a definição dessas categorias. O autor problematiza a questão a partir de um ponto de vista que reflete a condição do artesão enquanto não artista:

> O artista, com efeito, pode ser definido como alguém que já não é artesão, o que pensa de si mesmo que é algo mais que um artesão, mas daí não se segue que o artesão é alguém que quer se tornar um artista, ou que se considera algo menos que um artista. Por que supor que é mais certo a concepção que o artista tem do artesão do que este pode ter de si mesmo? Por que assumir que são mais válidas as razões do artista para se distanciar do artesão do que as que pode ter o artesão para persistir como artesão? (GRISALES VARGAS, 2015, p. 252).

Ao abordar o problema da dicotomia entre artesão e artista, devemos situar o significado em torno do fazer e do trabalho manual. O sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett, em *O artífice* (2012), suscita novas reflexões, a partir das contribuições da filósofa judia de origem alemã Hannah Arendt, para pensarmos essas questões. O sociólogo coloca a distinção entre *Animal laborans* e *Homo faber*, definida pela socióloga para discutir a dimensão do trabalho manual. Para Arendt, o *Animal laborans* representa os seres humanos que realizam um trabalho manual rotineiro, semelhante a uma besta de carga ou a um escravo, e para quem o trabalho é um fim em si mesmo; de modo inverso, o *Homo faber* representa o trabalho que é recomendado ao homem enquanto produtor – o juiz do trabalho que julga e discute o fazer – e que tem suas origens nos escritos renascentistas sobre arte e filosofia[37]. Para o *Animal laborans*, somente existe a pergunta "como?", e para o *Homo faber*, a pergunta é "por quê?" (ARENDT apud SENNETT, 2012, p. 17-18).

Nesse sentido, cabe realizarmos uma alusão, a partir dessa definição, ao trabalho do artesão e da artesã, o qual seria considerado expressão do *Animal laborans*, na perspectiva de Arendt, enquanto o trabalho do artista seria a expressão do *Homo faber*. Sobre essa concepção, concordamos com Sennett quando argumenta que a distinção proposta por Arendt não abrange o homem ou a mulher que trabalha (prática). Na realidade, esse autor defende a tese de que o *Animal laborans* também pensa ao fazer, ao realizar um trabalho manual, pois, para o historiador, "o pensamento e o sentimento estão contidos no processo do fazer" do animal humano (SENNETT, 2012, p. 17). A artista Fayga Ostrower argumenta que

> [...] mais do que o *homo faber*, ser fazedor, o homem é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um

[37] Segundo Richard Sennett, a expressão *Homo faber* aparece nos escritos filosóficos de Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), que definia a expressão como "o homem que faz a si mesmo". Sennett afirma que o filósofo foi uma das fontes não identificadas de Hannah Arendt e coloca que Ulisses é definido pelo filósofo renascentista como a representação perfeita do *Homo faber* (SENNETT, 2012, p. 86-87).

> significado. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma. (OSTROWER, 2014, p. 9).

Richard Sennett também define o "artesanal" como um impulso essencial da vida humana, que significa, antes de tudo, uma vontade ou um desejo de realizar um trabalho bem feito, mesmo que o resultado não seja satisfatório e que todo o processo seja frustrante. No momento em que um escritor renomado escreve um livro, seu desejo é fazer com que sua escrita seja coerente e que suas argumentações, críticas e ideias sejam compreendidas pelo leitor. Na medida em que se empenha em realizar bem essa tarefa (mesmo que os interlocutores não compactuem com suas ideias e não apreciem o texto), o seu impulso em fazer bem o seu trabalho, com seriedade e qualidade – o que pressupõe um domínio de uma técnica, no caso, as normas cultas da língua e o conhecimento da temática sobre a qual propõe uma discussão e uma reflexão –, pode levar o autor a ser considerado um "artesão das palavras". Entretanto, está enganado quem acredita que essa prática é a mera execução de um trabalho manual especializado, já que, como bem coloca Sennett (2012, p. 20), ela consiste em *conhecimento*, *experiência* e *comprometimento* com a atividade ou a produção a ser realizada. Por tudo isso que foi exposto, penso que não é legítimo dizer que o trabalho artesanal é uma simples habilidade manual, porquanto essa atividade não se resume apenas na criação de objetos para atender às necessidades básicas do ser humano. Penso o artesanato como uma prática cultural e artística realizada por sujeitos ou grupos que fazem parte de um sistema particular de ser, de criar e de estar no mundo.

No ano de 1938, Mário de Andrade, em sua aula inaugural do curso de Filosofia e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, elaborou *O artista e o artesão*, cujo tema é uma reflexão crítica sobre o fazer artístico, a dimensão da arte e o papel do artista na sociedade. Mário de Andrade acreditava que o artista deveria se submeter à técnica do fazer artístico, pois, para o escritor, o artista que não era ao mesmo tempo um artesão (ou seja, aquele que conhece as etapas dos processos artísticos e as exigências e os segredos do material que utiliza) não poderia fazer obra de arte; para ele, o artista que não era um bom artesão não poderia ser considerado um bom artista. Ainda de acordo com o escritor, a técnica artística deveria ser composta de três etapas: o artesanato (o aprendizado do material com que se faz a obra de arte), a virtuosidade (o conhecimento e a prática de todas as técnicas históricas da arte, isto é, o

conhecimento da técnica tradicional) e a solução pessoal (as formas encontradas pelo artista para fazer a obra de arte) (ANDRADE, 1963, p. 11-12).

Mário de Andrade acreditava que o artista deveria colocar-se em atitude de respeito em relação a sua obra – o que estava em jogo era a obra de arte, e não mais o artista. Este agora era o responsável por realizar a melhoria de sua técnica ou de sua habilidade artística em contraposição a sua personalidade. Os argumentos apresentados por Mário de Andrade sobre a relação entre arte e artesanato aproximaram o escritor das propostas elaboradas por arquitetos modernos, os quais buscavam aliar as técnicas e as formas de expressão arquitetônicas aos novos materiais e recursos obtidos com o processo de industrialização. A arquitetura era considerada também como arte a serviço da natureza estética, mas que se colocava em contraposição aos desejos do arquiteto.

Os esforços para aliar beleza e utilidade, arte e indústria, foram constantes a partir da metade do século XIX. Uma simples recorrência histórica nos faz lembrar os nomes de John Ruskin e William Morris (1834-1896), na Inglaterra, e de Walter Gropius (1883-1969), na Alemanha. Diretor da Escola de Weimar e fundador da Bauhaus, Gropius recorreu à tradição da *Arts and Crafts* do século XIX, um movimento que almejava recuperar o sentido do trabalho humano, que havia sido diminuído devido aos processos de industrialização. Ao criar a Bauhaus, Gropius propôs a tarefa de reconciliar a indústria e a produção moderna, por meio de uma síntese da tradição artesanal e das novas ferramentas e soluções que o homem moderno possuía para transformar o seu entorno. Por isso, ele deparou-se com as questões da reivindicação do artista artesão e do uso da técnica moderna. Dentre os projetos e as propostas de união entre arte e indústria do design moderno, apenas como exemplo, cabe a alusão aos móveis desenhados pelo arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), cujos padrões aliam beleza e funcionalidade. A síntese entre funcionalidade e beleza empreendida pelos membros da Bauhaus influenciou a maioria dos designers contemporâneos, os quais criam e projetam objetos a partir da cultura artesanal tradicional de uma determinada região.

A arquiteta, designer e cenógrafa italiana Lina Bo Bardi (1914-1992), por exemplo, também buscou soluções por meio do artesanato e do design para aliar arte e indústria. Bardi não acreditava em um retorno ao artesanato (de base coletiva) como um corpo social, uma vez que afirmava que existiu no Brasil uma pequena imigração de artesãos de origem portuguesa, espanhola e italiana, e não uma corporação de trabalhadores especializados reunidos em associações; para a arquiteta, o que existia no

país era um pré-artesanato realizado nos limites domésticos (BARDI, 1994, p. 12). A arquiteta também refletia que o artista deveria trabalhar de forma coletiva, remetendo-se às bases do fazer do "pré-artesanato". Bardi acreditava que a organização social da produção artesanal pertencia ao passado e que o que existiu no país foram apenas "sobrevivências naturais em pequena escala, como herança de ofício, ou (e o caso mais conhecido é o da Itália), por determinações artificiais, como exigências turísticas ou a crença difundida, de que o objeto feito à mão é mais prezado do que o 'feito à máquina'" (BARDI, 1994, p. 26). As soluções criativas do homem diante de determinado contexto social e material são, para Lina, o resultado de um trabalho digno, onde os objetos de uso cotidiano são apresentados à comunidade como objetos necessários, úteis, e não como "esculturas". A presença do "útil e do necessário" é, portanto, para Lina, o que constitui o valor dessa produção (1994, p. 33).

A principal questão a ser colocada a partir de um breve exame das concepções sobre a criação plástica de origem popular é que as atribuições de sentido e de significado sobre essa criação refletem pouco acerca da situação social e econômica dos sujeitos que produzem essa arte, assim como não examinam as interconexões entre gênero, raça e classe social como um dado importante para compreender a marginalização dessa produção e sua categorização como não arte pelos sistemas das artes. Por isso, ao atribuir uma dimensão abrangente aos conceitos de arte e cultura popular, não devemos esquecer as tensões e as contradições desse processo, assim como não devemos perder de vista as situações de exclusão e de desvalorização do papel das mulheres, especialmente as artesãs, no sistema das artes visuais.

2.4 O lugar da criação artesanal das mulheres

O lugar do artesanato produzido pelas mulheres no circuito das artes é um tema, em geral, ainda pouco abordado e problematizado por pesquisadores e estudiosos das artes. É fato que o processo de legitimidade da arte popular no sistema das artes é majoritariamente masculino, o trabalho de artesãos ainda é mais reconhecido no universo das artes em relação ao trabalho das artesãs, as quais geralmente são desconhecidas por parte do grande público e ainda, na maior parte das vezes, não recebem o crédito por seus trabalhos, permanecendo no anonimato.

Ao abordar o lugar da criação artesanal feminina e a marginalização de sua produção, situo o período medieval como o momento em que o trabalho feminino realizado nos limites domésticos foi desvalorizado e categorizado como não trabalho. A

historiadora e ativista feminista ítalo-estadunidense Silvia Federici argumenta que, ao analisar a desvalorização do trabalho das mulheres, é preciso considerar a criminalização do trabalho feminino e o controle do corpo da mulher em razão da importância dada à procriação, fatores que contribuíram para o processo de organização capitalista do trabalho. Durante o medievo, as mulheres utilizavam métodos contraceptivos à base de ervas para "estimular a menstruação, para provocar um aborto ou para criar uma condição de esterilidade" (FEDERICI, 2017, p. 180), o que acarretou a negação do direito ao controle do próprio corpo pelas mulheres nesse período e teve como consequência a privação da integridade física e psicológica dessas mulheres, o que, por sua vez, impôs a "maternidade à condição de trabalho forçado", assim como a simplificação do trabalho exercido pelas mulheres como "não trabalho" (FEDERICI, 2017, p. 180-181).

Durante a Idade Média e o início da Idade Moderna, as mulheres começaram a perder seus espaços tradicionais de trabalho[38] e encontraram obstáculos para conseguir trabalhos que não fossem realizados no âmbito doméstico (FEDERICI, 2017, p. 182), como os de fiar, tecer e confeccionar roupas, ao lado de tarefas como limpar a casa, cozinhar e cuidar da horta. Ao analisar o trabalho exercido por mulheres na Espanha medieval, a historiadora María López Beltrán (2010, p. 49) afirma que o ofício de fiar era uma atividade feminina por excelência. As artesãs jovens e mais velhas transmitiam seus conhecimentos e habilidades ao longo das gerações para as crianças. A autora considera que, embora houvesse uma presença maciça de mulheres no universo de criação artesanal nesse período, elas exerceram uma atividade importante como auxiliares dos maridos em empreendimentos familiares, como nas indústrias do couro, da prataria e da tinturaria, por exemplo, e em atividades nas quais o casal firmava contratos e compromissos (p. 51).

Ao citar Merry Wiesner, Silvia Federici (2017, p. 182) comenta que, enquanto as mulheres eram excluídas de funções produtivas, "ganhava espaço (no direito, nos registros de impostos, nas ordenações das guildas), a suposição de que as mulheres não deviam trabalhar fora de casa e de que tinham apenas que participar na 'produção' para ajudar seus maridos" Portanto, o trabalho feminino feito em casa não era considerado

[38] Silvia Federici aponta que, na época, algumas das principais atividades exercidas pelas mulheres eram as de parteira e de fabricante de cervejas.

trabalho e, em decorrência disso, foi totalmente desvalorizado[39]. Por sua vez, as atividades femininas passaram a ser classificadas como "trabalho doméstico" ou "tarefas de dona de casa", ao contrário do trabalho dos homens, os quais, ao executar as mesmas atividades, tinham seu trabalho considerado "produtivo" (WIESNER, 1993, p. 83 apud FEDERICI, 2017, p. 182-183).

Na Idade Média, de acordo com María López Beltrán (2010, p. 40), os conceitos de família e trabalho eram inseparáveis, assim como a atividade produtiva das mulheres estava intrinsecamente associada à reprodução e ao consumo. O ambiente doméstico era o espaço onde se estabeleciam e se estreitavam as relações familiares e de vizinhança, um lugar que, segundo a historiadora, não era neutro e onde o trabalho das mulheres era estruturado por um sistema hierárquico, social, político e de dominação, em que a tradição cultural tinha um peso importante na configuração do papel da mulher, desde seu nascimento (LÓPEZ BELTRÁN, 2010, p. 42).

A desvalorização do trabalho feminino alcançou grandes proporções na Idade Média, ao ponto de os governos das cidades ordenarem às guildas "que ignorassem a produção que as mulheres (especialmente as viúvas) realizavam em suas casas, por não se tratar realmente de trabalho, e porque as mulheres precisavam dessa produção para não depender da assistência pública" (WIESNER, 1993, p. 83 apud FEDERICI, 2017, p. 183-184). Segundo Federici, a marginalização do trabalho feminino estava relacionada às forças sociais que colocaram as mulheres como trabalhadoras não assalariadas do lar, o que explica, entre outras coisas, conforme analisa a historiadora, a proibição da prostituição e a exclusão das mulheres dos espaços de trabalho, com o surgimento da dona de casa e o novo papel da família como lócus de produção de trabalho. Federici considera um fator importante para a desvalorização do trabalho feminino a ação empreendida por artesãos no final do século XV, os quais, para se protegerem de comerciantes que empregavam mulheres a preços mais baixos, excluíram totalmente as mulheres trabalhadoras das oficinas de criação artesanal, como expõe a autora:

> Tanto na Itália quanto na França e na Alemanha, os oficiais artesãos solicitaram às autoridades que não permitissem que as mulheres competissem com eles, proibindo-as entre seus quadros; fizeram greve quando a proibição não foi levada em consideração; e negaram-se a trabalhar com homens que trabalhavam com mulheres.

[39] De acordo com Silvia Federici, a perda de poder das mulheres devido às mudanças operadas em relação ao trabalho assalariado levou à massificação da prostituição. Até mesmo as esposas de artesãos recorriam à prostituição para complementar a renda familiar (FEDERICI, 2017, p. 184).

> Aparentemente, os artesãos estavam interessados também em limitar as mulheres ao trabalho doméstico, já que, dadas as suas dificuldades econômicas, "a prudente administração da casa por parte de uma mulher" estava se tornando para eles uma condição indispensável para evitar a bancarrota e para manter uma oficina independente. (FEDERICI, 2017, p. 188).

A ação autoritária dos artesãos contra as mulheres também tem relação com o status que esses personagens ocupavam dentro do cristianismo medieval. Richard Sennett coloca que o cristianismo desde o início "abraçou a dignidade do artífice" por acreditar na importância de o filho de Deus, o Cristo, ser filho de carpinteiros e ter uma origem humilde. Além disso, Sennett diz que o respeito ao trabalho do artífice pela religião ocorreu porque

> [...] esse labor podia fazer frente à propensão humana para a autodestruição. Como no hino a Hefesto, o trabalho artesanal parecia pacífico e produtivo. Por este motivo é que surgiram na Idade Média outros artífices-santos. Na Bretanha anglo-saxônica, por exemplo, os santos Dunstan e Ethelwold trabalhavam o metal, sendo venerados por sua tranquila industriosidade. (SENNETT, 2012, p. 69).

A moral cristã, como afirma Sennett (2012, p. 71), exerceu um papel importante na "formação do 'homem' existente no artífice cristão urbano" Para o sociólogo, a Igreja considerava o tempo livre como uma forma de tentação, assim como o lazer era tido como "um convite à indolência", principalmente quando se tratava do tempo ocioso e do lazer das mulheres:

> Os patriarcas da Igreja consideravam as mulheres especialmente tendentes à licenciosidade sexual se nada tivessem para ocupar as mãos. Este preconceito deu origem a uma prática: a tentação feminina podia ser combatida através de um artesanato específico, o da agulha, fosse na tecelagem ou no bordado, mantendo permanentemente ocupadas as mãos das mulheres. (SENNETT, 2012, p. 71-72).

Essa situação, contudo, não modificou o lugar da criação artesanal feminina, pois os artesãos proibiram a sua presença como membros das guildas (SENNETT, 2012, p. 72). Entretanto, ainda que as mulheres fossem paulatinamente excluídas do aprendizado formal nas agremiações artesanais, o trabalho desenvolvido por elas na indústria têxtil e de confecção de tecidos ainda manteve a sua importância (LÓPEZ BELTRÁN, 2010, p. 52-53).

Podemos situar a raiz da desvalorização da criação artesanal feminina na Idade Média, onde os artesãos exerceram um papel importante sobre esse processo, ao lado dos governos locais e da Igreja Cristã, uma vez que, como afirma Silvia Federici, "a exclusão das mulheres dos ofícios forneceu as bases necessárias para sua fixação no

trabalho reprodutivo e para sua utilização como trabalho mal remunerado na indústria artesanal doméstica" (FEDERICI, 2017, p. 190).

A partir do entendimento de como se constituiu a desvalorização do trabalho feminino como atividade meramente manual no período medieval e considerando a classificação do artesanato como não arte pela Modernidade/Colonialidade, uma questão que devemos problematizar, como consequência desses processos, é a concepção do artesanato como objeto que cumpre apenas uma função utilitária.

A classificação como não arte e a exclusão das manifestações plásticas de origem popular do sistema das artes (especialmente a criação ceramista ou com fibras vegetais produzida por mulheres, por exemplo) ocorreu devido a essa estrutura religiosa cristã, patriarcal e do cânone artístico (termo de origem grega empregado para definir "padrões", "medidas", "regras" ou "leis")[40] e contribuiu para a categorização do artesanato produzido por esses sujeitos como objetos rústicos (sem apuro técnico), elaborados de modo repetitivo em comparação com a produção de "arte", esta tida como autêntica, complexa e criativa, o que levou à marginalização dessa produção na história da arte desde o período do Renascimento, momento em que, de acordo com Ostrower (2014, p. 133), "os atributos de genial, original e inovador" foram incorporados como características da criação, "quando, na época, a individualidade procurava sobrepor-se, socialmente, por seus próprios méritos à rígida estratificação medieval, onde a ascendência de classe ou de profissão determinava a posição social da pessoa" (OSTROWER, 2014, p. 133).

Mirko Lauer coloca que a marginalização da produção plástica produzida pelos povos subalternizados na América Latina como uma criação meramente artesanal, como não arte, foi um mecanismo de dominação cultural europeia:

> O conceito de arte, diante do qual acabará definindo-se a plástica do pré-capitalismo na América Latina, é, como já foi dito, uma importação do século XVIII. Chega ao continente quando já ia muito avançado – na verdade virtualmente concluído – o processo de colonização, e prolonga a anterior superposição de uma verdade ideológica, baseada no catolicismo, a uma "falsidade" religiosa autóctone. A arte, seus processos, seus conteúdos e seus protagonistas chegam como um prolongamento desta verdade e, também, como uma pauta de progresso. (LAUER, 1983, p. 15).

[40] O teórico de arte do período Clássico da arte grega, o escultor Policleto de Argos, escreveu por volta de 450 AEC um conjunto de regras para construir a representação de uma figura humana ideal. Tais leis ficaram registradas em um tratado de arte denominado de *O cânone.*

Embora existissem mulheres artistas, como os exemplos da pintora barroca Artemisia Gentileschi (1593-1653), a escultora francesa Camille Claudel (1864-1943), a pintora, designer e figurinista ucraniana-francesa Sonia Delaunay (1885-1979), a arquiteta e designer alemã Lilly Reich (1885-1947), as designers têxtil alemãs Gunta Stölzl (1897-1983) e Anni Albers (1899-1994), a tecelã croata Otti Berger (1898-1944), a pintora, designer e fotógrafa alemã Marianne Brandt (1893-1983), a ceramista francesa Marguerite Friedlaender-Wildenhain (1896-1985), as pintoras mexicanas María Izquierdo (1902-1955) e Frida Kahlo (1907-1954), a pintora espanhola Remedios Varo (1908-1963), a pintora francesa Jacqueline Lamba (1910-1993), a pintora inglesa Leonora Carrington (1917-2011), entre tantas outras artistas, seus trabalhos, durante muito tempo, não foram reconhecidos e valorizados. Nesse sentido, de certa maneira, o Brasil foi pioneiro no reconhecimento da mulher como artista, vide a participação e o destaque dado aos trabalhos da pintora, desenhista e ilustradora Anita Malfatti (1889-1964) e da pintora e desenhista Tarsila do Amaral (1886-1973). Desde o primeiro momento, suas obras foram reconhecidas pelos artistas que participaram do movimento modernista no Brasil.

Somente a partir da década de 1970, segundo Griselda Pollock (2001b, p. 141), que o movimento feminista, em um momento de debates e discussões críticas frente à história tradicional da arte, apresentou posturas ou estratégias em relação e em contradição com o cânone para pensar outros caminhos e olhares sobre a práxis artística. Em 1971, a historiadora da arte norte-americana Linda Nochlin publicou o artigo *Why have there been no great women artists? – Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016) – na revista ARTNews e inaugurou a crítica da arte feminista. Whitney Chadwick diz que, nesse período, artistas, historiadoras da arte e críticas feministas começaram a questionar os valores considerados universais da arte ocidental, a qual excluía e omitia a arte produzida por mulheres. Essa discussão colaborou na reavaliação do lugar da mulher artista, em um momento de construção de um debate em torno "da relação entre gênero, cultura e criatividade" (CHADWICK, 1993, p. 258).

Griselda Pollock demarca três posturas importantes do que a autora chama de encontro do feminismo com o cânone da arte. A *postura um* é definida pela autora como o momento em que o "feminismo encontra o cânone como uma estrutura de exclusão" (POLLOCK, 2001b, p. 141, tradução nossa), isto é, a situação em que as feministas colocaram a necessidade de retificar o conhecimento histórico construído a partir da omissão das mulheres da história da arte. Pollock (2001b) argumenta que essa postura é

fruto do reconhecimento da necessidade de pôr em evidência a relação das mulheres com as belas artes, de forma a desvelar a seletividade do cânone e os preconceitos relacionados ao gênero.

No entanto, a historiadora comenta que, mesmo com as pesquisas e publicações produzidas sobre artistas mulheres, a "Tradição continua sendo a tradição com as mulheres dentro de seus próprios e especiais compartimentos separados, ou adicionadas como suplementos convencionalmente corretos" (POLLOCK, 2001b, p. 142-143, tradução nossa). Assim, diz Pollock, a história da arte continua centrada no sujeito ocidental masculino, e os relatos sobre a arte ainda priorizam o homem a partir de uma visão da feminilidade como "o outro negado que por si só permite o nunca explicado sinônimo de homem e artista" (POLLOCK, 2001b, p. 143, tradução nossa).

Dessa forma, o cânone, em termos políticos e culturais, segundo a historiadora da arte, está "no masculino". Para Pollock (2001b), a revisão do lugar da mulher na história da arte pelas feministas, apesar da contribuição importante das pesquisas e dos estudos sobre o tema, não confrontou os termos seletivos empregados pela tradição artística, os quais descartaram o trabalho de artistas mulheres[41].

A *postura dois* é denominada pela autora como o momento em que o feminismo "encontra o cânone como uma estrutura de subordinação e domínio que marginaliza e relativiza todas as mulheres de acordo com seu lugar nas estruturas contraditórias de poder – raça, gênero, classe e sexualidade" (POLLOCK, 2001b, p. 143, tradução nossa). Isso implicou a realização de ações que almejavam reconhecer as práticas e os procedimentos realizados por ou em conexão com as mulheres, processos que até então não tinham alcançado um status dentro da estrutura do cânone, a exemplo dos trabalhos com o têxtil e a cerâmica (p. 143-144). Pollock ainda reflete, a partir do pensamento de Patricia Mainardi, que:

> As mulheres sempre fizeram arte. Mas para as mulheres, as artes mais valorizadas pela sociedade masculina permaneceram fechadas exatamente por essa razão. Elas então aplicaram sua criatividade nas artes da costura, as quais existem em uma variedade fantástica e são de fato uma forma de arte feminina universal que transcende raça, classe e fronteiras nacionais. A costura era a única arte através da qual as mulheres controlavam a educação de suas filhas e a produção de arte, e onde eram também a crítica e o público [...] é nossa herança

[41] Pollock (2001b, p. 143, tradução nossa) afirma que, depois de mais de vinte anos de trabalho de investigação feminista para reparar as lacunas sobre a criação das mulheres na história da arte, uma questão ainda enfrentada pelo movimento é: "como podemos fazer do trabalho cultural das mulheres uma presença efetiva no discurso cultural que muda tanto a ordem do discurso como a hierarquia de gênero, em um só movimento destrutivo?".

> cultural. (MAINARDI, 1982, p. 331 apud POLLOCK, 2001b, p. 144, tradução nossa).

O argumento utilizado por Pollock coloca que o trabalho realizado com tecidos, linhas e o barro foi visto, culturalmente, como inferior em relação ao trabalho, por exemplo, produzido com pigmentos ou com o bronze, tidos como mais avançados e complexos. Essa condição evidencia a essência problemática da disposição do cânone ocidental em atribuir valor às belas artes em detrimento de outras manifestações artísticas por meio de uma hierarquia de recursos, meios e materiais (POLLOCK, 2001b, p. 144, tradução nossa). Essa condição tem fomentado a elaboração de críticas feministas, principalmente no que diz respeito à arte têxtil. Para as feministas, de acordo com Pollock:

> […] os têxteis são tanto o lugar de profundo valor cultural mais além do uso puramente utilitário como o lugar da produção de significados que atravessam a cultura como um todo: religioso, político, moral, ideológico. Dessa maneira, a divisão canônica entre formas de arte manuais e intelectuais, entre práticas verdadeiramente criativas e meramente decorativas, foi desafiada não apenas pelas mulheres ocidentais, mas pelas culturas não ocidentais em geral. Ao mostrar os modos em que a arte do bordado – em um momento a forma cultural mais valorizada da cultura medieval eclesiástica – estava se tornando progressivamente não profissional, domesticando-se e feminizando-se, as historiadoras da arte feministas expuseram tanto o caráter relativo das valorações culturais, como a estreita vinculação entre valor e gênero. (POLLOCK, 2001b, p. 144, tradução nossa).

A arte produzida por mulheres foi classificada e mal identificada, nas palavras de Pollock, como doméstica, utilitária e decorativa, cuja habilidade manual foi colocada como uma "quinta-essência feminina". Linda Nochlin argumenta, a respeito da atribuição da fragilidade, da delicadeza e da preciosidade como marcas de um estilo feminino, que "a mera escolha por determinado tema, ou a restrição por determinados assuntos, não pode equiparar-se a um estilo, muito menos a um estilo feminino quintessencial" (NOCHLIN, 2016, p. 6). Essa atribuição patriarcal, segundo Pollock (2001b, p. 144-145), caracteriza a criação artesanal das mulheres apenas como um dado de diferença em relação ao trabalho dos homens e confirma, mais do que problematiza, o cânone masculino como normativo. Para a historiadora da arte, para que haja valorização dos trabalhos manuais com tecidos e retalhos, por exemplo, é necessário que a apreciação ultrapasse o "trabalho e a criatividade da esfera doméstica, ou das tradições dos desafios e opções estéticas das mulheres da classe trabalhadora" (POLLOCK, 2001b, p. 145, tradução nossa). Pollock argumenta que no interior das dicotomias de gênero há um rearranjo do que é valorizado esteticamente por meio de

determinações das relações entre arte e experiência social, determinadas pela classe e pelo gênero.

A *postura três* é definida por Pollock (2001b) como o momento em que o feminismo "encontra o cânone como uma estratégia discursiva na produção e reprodução da diferença sexual e suas configurações complexas com o gênero e os modos relacionados do poder" (p. 145, tradução nossa). A historiadora argumenta que romper com os discursos construídos em torno da arte das mulheres possibilita a formação de novos saberes no universo "sem gênero" das artes visuais e da história da arte. Pollock (2001b) considera que o cânone ganha visibilidade como uma "enunciação da masculinidade ocidental, em si mesma saturada por sua própria formação sexual traumatizada" (p. 145, tradução nossa). A autora afirma que a *postura três* não almeja realizar uma correção da história da arte nem busca igualdade, assim como

> Não aponta apenas que mais mulheres sejam incluídas nos livros de história da arte ou para uma maior circulação de artes decorativas análoga à das artes plásticas (postura 1). Nem, contudo, opera fora, ou nas margens, uma voz da diferença absoluta da mulher, valorizando a esfera feminina (postura dois). Implica um deslocamento dos espaços estreitamente limitados da história da arte como uma formação disciplinar para um espaço significativo de emergência e de oposição ao que chamamos de movimento da mulher, que não é um lugar separado, mas um movimento ao longo dos campos do discurso e de suas bases institucionais, ao longo dos textos da cultura e de seus fundamentos psíquicos. (POLLOCK, 2001b, p. 146, tradução nossa).

Pensar em termos de "movimento", segundo Pollock (2001b), é colocar a importância da coletividade política e de uma revisão crítica dos textos que abordam a cultura e as artes, a partir da releitura de "textos de nossa cultura de maneira sintomática, tanto pelo que não é dito quanto pelo que é. O significado é produzido nos espaços intermediários, e isso é o que movemos ao longo dos cânones, disciplinas e textos para ouvir, ver e compreender de nova forma" (POLLOCK, 2001b, p. 146, tradução nossa).

2.5 Apropriação e genocídio/etnocídio cultural e a desconstrução de "imagens-arquivos"

Desde o século XVI, o campo da arte foi utilizado como instrumento de colonialidade do poder, por meio da segregação da produção plástica dos povos submetidos em relação à produção plástica europeia. Para Joaquín Barriendos, a colonialidade do ver articulou interesses de caráter teológico-militar-mercantil, ou seja, reuniu a matriz etnográfica e racial da expansão comercial transatlântica com a base

imperial das cartografias de dominação dos povos, configurando o que o autor chama de "regime visual eurocêntrico, mercantil-capitalista e racializador" (2011, p. 18) em torno de territórios indígenas, como aconteceu com os "caribes", os quais foram classificados como os "canibais das Índias" a partir de um repertório imagético clássico e medieval sobre o selvagem e o canibal, condensando a imagem do canibalismo à geografia "recém-descoberta" do "Novo Mundo" (2010, p. 140). Assim, diz Barriendos, "a matriz de colonialidade do olhar eurocêntrico permitiu que todo o Novo Mundo, enquanto imagem-arquivo, fosse considerado um território habitado por naturais canibais e, portanto, definido como um território ontologicamente canibal" (BARRIENDOS, 2010, p. 141, tradução nossa). Por *imagem-arquivo*, Barriendos (2010, p. 135-136) compreende o potencial reducionista de determinadas imagens que configuram múltiplos imaginários como ferramenta para estabelecer ligações semióticas e sociais. O estudioso argumenta que o processo de descolonização do conhecimento e do ver deve passar pela análise da construção das *imagens-arquivos* em torno do canibal e afirma que a invenção do "Novo Mundo" deve ser colocada como um problema, tomando como ponto de partida:

> a geopolítica do conhecimento, os diferentes regimes de visualidade da modernidade/colonialidade, as retóricas visuais sobre o canibalismo das Índias, a função geoepistêmica das cartografias imperiais, as economias simbólicas transatlânticas que surgiram no século XVI e os diferentes regimes heterárquicos da racialização epistêmica da alteridade, pois, é a partir desses elementos que são articuladas as matrizes binárias de gênero, classe, sexo, raça etc., e são reproduzidas as estruturas biopolíticas do patriarcado, do capitalismo, do desenvolvimentismo, do multiculturalismo, da interculturalidade, da globalidade, entre outros assuntos. (BARRIENDOS, 2011, p. 16, tradução nossa).

Boaventura de Souza Santos (2019, p. 280) considera que "o arquivo moderno é o cartógrafo 'oficial' da linha abissal", isto é, um modelo de produção de conhecimento das sociabilidades metropolitanas que reproduz ausências, silenciamentos e apagamentos. De acordo com o sociólogo, os registros do arquivo moderno/abissal são realizados a partir de negações:

> a primeira é a negação do critério colonial que apagou com ausências, irrelevâncias e invisibilidades tudo aquilo que pudesse denunciar o caráter abissal da sociedade e sociabilidade metropolitanas; a segunda é a negação da dominação colonial que tornou possível a extração daquilo que é registrado. Seja qual for o modo de seleção, o que não é selecionado pelo arquivo é, apesar disso, constitutivo daquilo que é selecionado. O que não é selecionado engloba não apenas conhecimentos, mas também tempos, ritmos, cronologias, sequências, narrativas, espaços, mitos fundadores, tensões, memórias, identidades

> e representações. A outra face do arquivo é o epistemicídio moderno e todas as suas repercussões históricas. (SANTOS, B., 2019, p. 280-281).

Na videoconferência intitulada *Aiesthesis descolonial* (2014), Walter Mignolo coloca a necessidade de os países situados na América Latina realizarem uma *desocidentalização da arte*, para que haja uma valorização das identidades e das estéticas locais. O autor aponta como exemplo de desocidentalização da arte os trabalhos de Fred Wilson e Pedro Lash, artistas que questionam o caráter e os pressupostos dos museus em seus trabalhos e a apropriação[42] da arte não ocidental por artistas modernos.

Pedro Lasch, por exemplo, em sua instalação denominada de *Black Mirror* (Espelho Preto), encomendada pelo *Nasher Museum of Art*[43] para acompanhar a exposição *De Diego à Velásquez (1598-1621)*, apresentou cerca de dezesseis figuras de arte pré-colombiana da coleção permanente do museu (Figuras 3, 4 e 5). Lash as colocou em pedestais de escultura com as costas viradas para o espectador, de modo que o público somente poderia ver a obra através do espelho. Após uma longa exibição, "imagens ilusórias de pinturas barrocas espanholas"[44] apareciam por trás das folhas escuras de vidro. Em frente às figuras, pendiam espelhos pretos de obsidiana, grandes e retangulares, refletindo as frentes das esculturas. Na instalação de Lasch, o espectador observou arte indígena, representação colonial e seu próprio rosto e corpo juntos no espelho. A série conectava tempos históricos e, a partir de um jogo de transparências, relacionava passado-presente, pré e pós-colombiano. Com a intervenção, Lasch buscou decolonizar a ideia de arte e de teoria para criar outra teoria através da imagem, a partir dos sentidos que esta obra desperta, conectando obras de arte, espectadores e contextos distintos para pensar o lugar onde estamos.

---

[42] Aqui utilizamos o termo no sentido estrito da palavra, como ato de apropriar-se, "tomar para si".

[43] *Black Mirror* é co-publicado pelo *Nasher Museum of Art* e pelo *Franklin Humanities Institute* da Universidade de Duke, com apoio adicional da Fundação Joan Mitchell.

[44] Sobre a exposição *Black Mirror*, coletamos informações acerca da instalação de Lash em: http://www.pedrolasch.com/blackmirror.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figuras 3, 4 e 5 – *Black Mirror* / Espelho Preto – Pedro Lasch (2009).

Fonte: http://www.pedrolasch.com/blackmirror.html. Acesso: 27 jul. 2020.

Fred Wilson é outro artista que propõe uma reflexão sobre o lugar das obras produzidas pelas culturas não ocidentais. O artista recria, por meio de instalações, novos contextos expositivos para mostrar objetos que se encontram em coleções de museus, de modo a revelar ao público como a mudança de contexto também pode modificar o significado das obras e assim realiza uma crítica aos curadores, ao sistema das artes e às instituições culturais como responsáveis por criar "verdades" sobre contextos históricos e atribuir valores artísticos a determinadas produções[45].

Para fazer uma crítica à apropriação da arte africana feita por Pablo Picasso, Wilson realizou uma reprodução fotográfica de uma das mais famosas pinturas do artista, *Les Demoiselles d'Avignon*, de 1907, em tamanho real (Figura 6). Sobre um dos rostos representados na obra de Picasso, Fred Wilson inseriu uma máscara africana kifwebe original, com padrões e cores distintas em relação ao rosto representado por

[45] Conferir em PBS Art 21: https://art21.org/artist/fred-wilson/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Picasso. Através dos olhos perfurados da máscara kifwebe, era possível assistir a uma projeção de um vídeo com cenas de Fred Wilson e outros artistas não europeus. No vídeo, os artistas refletiam sobre a história da modernidade e sua relação de dependência com a cultura africana. O artista, com essa obra, coloca em confronto as práticas de apropriação e de inspiração da arte africana por artistas europeus no início do século XX, os quais deslocaram o significado e o contexto das obras africanas, e realiza uma crítica ao papel da mostra *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern* – realizada no *Museum Modern of Art*, o MoMA, em Nova Iorque, entre 1984-1985 –, na difusão de uma visão colonialista sobre essa arte[46].

Figura 6 – Picasso, *¿Las reglas de quién?* – Fred Wilson (1991).

Fonte: http://artdaily.com/news/68628/-Post-Picasso--Contemporary-Reactions--opens-at-Museu-Picasso--Barcelona#.WtvYGojwbIV. Acesso em: 27 jul. 2020.

A antropóloga norte-americana Sally Price, em seu livro *Arte primitiva em centros civilizados* (2000), também realiza uma crítica sobre a forma como a arte não ocidental foi compreendida por artistas e museus de Arte Moderna. Em relação à apropriação e à inspiração das máscaras africanas por Picasso, a mesma apropriação que foi alvo de críticas por Fred Wilson em 1991, Pierce aponta:

> [...] o gênio artístico de Picasso permitiu, aos olhos Ocidentais, que sua "cópia" superasse o "original" que lhe servia de modelo. As duas obras são, pelo simples fato de estarem sendo expostas no *Museum of Modern Art*, reconhecidas como obras-primas artísticas [...] De certa forma, a imagem de Picasso é colocada no papel de "original", com a

[46] Fonte: catálogo da exposição *Post-Picasso: contemporary reactions*, assinado por Michael FitzGerald. Comentário disponível em: http://www.bcn.cat/museupicasso/en/exhibitions/temporals/post-picasso/html/ambit3-1.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

> máscara africana representando um segundo lugar surpreendentemente próximo, cujo status depende de sua afinidade com a obra-prima reconhecida. Historicamente, a máscara africana surgiu primeiro e Picasso foi influenciado por ela; mas para os visitantes o potencial do *Museum of Modern Art*, o nome e a fama de Picasso são muito anteriores, e é a máscara africana que lhes está sendo apresentada pela primeira vez. A história da criação e a história da apreciação, estão, neste caso (assim como no caso da Arte Moderna e a Arte Primitiva de um modo geral) inversamente relacionadas. (PRICE, 2000, p. 138).

O artista Pablo Picasso, ao tomar de empréstimo as máscaras africanas como fonte de inspiração para suas obras, não tinha o objetivo de diminuir o valor desses objetos e de seus criadores. Picasso, de certo modo, trouxe à tona o valor dessa produção, uma vez que sua pintura reflete uma postura da época e uma nova proposição nas artes dentro de uma linha geral que é a independência da arte até uma arte pura. Os artistas que fizeram parte das vanguardas artísticas desejavam romper com o sistema tradicional de representação naturalista nas artes, baseado na perspectiva linear, e substituí-lo por um novo sistema, uma forma autônoma e que não se deixasse dominar por normas ou por cânones preestabelecidos. Com suas obras, Picasso almejava realizar novas propostas para representar a natureza de forma diferente da qual se fazia, influenciado pela arte milenar africana e oriental – uma arte não acadêmica, sem retórica e de grande maestria técnica. O artista passou a valorizar o gesto, as inúmeras possibilidades do uso de cores e formas, a textura e todo o seu potencial expressivo.

É certo que a fascinação pela arte da África, da Oceania, da América pré-colombiana e do Japão como objetos de contemplação estética por parte de artistas europeus ocorreu muito antes dos séculos XIX e XX. Desde o século XVI, essa produção despertou reações por parte de distintos grupos, e ela possuía valores distintos na Europa dos seiscentos – como o interesse despertado por parte de artistas, os quais acreditavam que esses objetos detinham um valor artístico por suas formas, o apuro da técnica e a concepção da obra. Por outro lado, outros grupos percebiam esses objetos como artefatos "exóticos" das sociedades ditas "primitivas" e os relacionavam ao "bárbaro" e ao "selvagem". O apreço pelas culturas não europeias nesse período por esses grupos originou a formação de coleções de artistas e intelectuais, assim como a criação dos gabinetes de curiosidades. Por meio das coleções formadas, os artistas estabeleceram um contato visual com obras realizadas fora do contexto europeu e ficaram fascinados com sua beleza.

O historiador e antropólogo norte-americano James Clifford, em sua discussão sobre o "sistema de arte-cultura" (CLIFFORD, 1994), afirma que o Ocidente inventou

um contexto e apropriou-se dos objetos considerados “exóticos” e “primitivos” no século XIX e início do século XX. Ele também destaca que a formação de coleções de museus contribuiu para sedimentar uma representação das culturas não ocidentais por meio da eleição de objetos que representassem totalidades abstratas e, a partir de sistemas classificatórios para a salvaguarda e a exposição desses objetos, forjou uma realidade em detrimento da história e do contexto próprio dessa produção, assim como esses museus não questionaram o modo como a apropriação e a aquisição desses objetos pelo Ocidente foi realizada[47]. Assim, a classificação dos objetos produzidos por povos não ocidentais como “exóticos” ou “primitivos” não se deu por parte da classe artística da época. A apreciação desses objetos como obras de arte no início do século XX parece não ter sido impulsionada por etnólogos, filósofos ou historiadores, mas originou-se a partir do trabalho dos artistas, ainda que estes carregassem uma visão romântica sobre esses povos.

As premissas da práxis artística e das estéticas decoloniais de tornar livres os sentidos da dominação exercida pelo sistema colonial de poder e pelo sistema da arte ocidental, particularmente em relação às teorias infundidas pelos museus, pela estética e pela história da arte durante séculos, parecem-me ser um vigor necessário nesta caminhada – que tem um início estabelecido, mas sem previsão de um fim – de de(s)colonização da arte e do conhecimento. Por isso o empenho de pesquisadores e artistas, como Lash, Wilson, assim como Grada Kilomba, Rosana Paulino e Adriana Verejão, entre tantos outros, em descolonizar o olhar e os sentidos sobre a arte e a cultura produzida em territórios não ocidentais para prosseguir com a ação de desconstrução de hierarquias estéticas e hegemonias territoriais no campo das artes visuais.

A ideia da arte como universalidade abstrata, oriunda do imperialismo nos séculos XVIII e XIX, impôs os padrões estéticos europeus e norte-americanos aos países dependentes. O imperialismo reproduziu em quase todas as colônias a sua concepção estética, ao mesmo tempo em que reuniu em seus museus objetos de diferentes povos, que foram agrupados e reconstruídos em exposições e catálogos de forma totalizante, inseridos em categorias como as de “primitivos” e “exóticos”, classificações que mais tarde foram reproduzidas nos livros de história da arte.

[47] Em minha dissertação de mestrado, realizo uma breve abordagem sobre o assunto (SANTOS, J., 2013).

Os críticos e historiadores da arte da colonialidade/modernidade exerceram um papel importante na categorização das manifestações plásticas de afrodescendentes e indígenas como não arte, como artesanato ou expressões arcaicas e primitivas. Um exemplo dessa atitude está no estudo realizado na década de 1960 pelo crítico e historiador da arte Clarival do Prado Valladares (1974), o qual denominou a arte produzida pelas classes mais humildes, a arte dos negros e indígenas, como as esculturas da imaginária religiosa, os ex-votos de madeira, as carrancas das barcas do rio São Francisco, a arquitetura sertaneja[48], a imaginária e os objetos litúrgicos do candomblé, assim como as gravuras que ilustravam a literatura de cordel, como expressões de um "comportamento arcaico" (VALLADARES, 1974, p. 61). Esse autor estabelece as principais características do que chama de "arcaico brasileiro", definido como um "estilo de grupo" que é marcado por uma atitude religiosa. Essa definição se opõe à "estética clássica", marcada pelo primor do desenho e da perfeição da forma, regras e padrões de representação que regem o aprendizado nas academias de arte no Ocidente. Valladares classifica os aspectos como a frontalidade (a rigidez e o rigor simétrico), o hieratismo característico da imaginária católica seiscentista, bem como a simplificação dos elementos representados na pintura como elementos de uma "estética arcaica". De acordo com Valladares, o comportamento arcaico brasileiro tem sua maior expressão na escultura: o crítico identificou na iconografia religiosa popular do Nordeste o "hieratismo submetido a contrição"[49], considerado por ele o atributo expressional característico do ex-voto de madeira produzido na região (VALLADARES, 1974, p. 64-65).

Abdias do Nascimento teceu uma crítica contundente a esse crítico de arte e nomeou a categorização das manifestações populares dada por Valladares, principalmente em alusão à arte afro-brasileira, como uma definição paternalista:

> Este devota um longo estudo crítico para classificar a arte afro-brasileira como representativa do "comportamento arcaico", o qual, obviamente, está no outro lado, "o oposto da lógica racional, premissa inevitável do comportamento clássico". E este – quem não sabe? – consiste das normas e valores da arte europeia inspirados naquilo que a estética grega cristalizou como o excelso e o absoluto. Tais críticos operam em geral atentos à definição elitista de "belas artes" cujo âmbito abrange, singular e exclusivamente, as expressões que o ocidente branco reconhece como arte. (NASCIMENTO, 2017, p. 143).

[48] Igrejas, casas, túmulos, cruzeiros, portadas.
[49] O termo contrição pode ser definido como o arrependimento das próprias culpas ou pecados.

A atitude paternalista, segundo o artista Abdias do Nascimento, está por trás da crítica de promoção dos artistas negros. Valladares, por exemplo, classificou de "primitivistas" os artistas que se apropriaram[50] da estética da arte popular (VALLADARES, 1974, p. 61) e ainda destacou o nome dos artistas que adotaram os elementos "arcaicos" em suas obras, como Hélio de Souza Oliveira, Raimundo Falcão de Oliveira, Alfredo Volpi, Rubem Valentim, Antônio Maia e Agnaldo Manuel dos Santos. Abdias do Nascimento diz que esses críticos colocavam o artista negro como "interessante pela curiosidade e exotismo do nosso trabalho" (NASCIMENTO, 2017, p. 143). Ele também critica a curiosidade etnográfica em torno da arte e da cultura afro-brasileira, que levou ao esvaziamento do sentido e do significado desses aspectos. O artista chama a atenção para a atitude de Valladares, o qual, no colóquio Festac'77[51], prestou homenagens à ação da polícia, que em décadas passadas confiscava os objetos litúrgicos do candomblé dos terreiros, e ainda afirmou que esta foi uma atitude importante para a preservação e os estudos sobre cultura afro-brasileira. Diz Nascimento que a partir da

> [...] escamoteação do esvaziamento chegamos ao ponto máximo da técnica de inferiorizar a cultura afro-brasileira: a sua folclorização. Técnica insidiosa e tão entranhada nos métodos e no raciocínio de certos estudiosos que até aquele "analista" bem intencionado revela, consciente ou inconscientemente, sua adesão a tal elenco de crenças negativas. (NASCIMENTO, 2017, p. 145).

Acredito como Abdias do Nascimento que a primitivização e a folclorização da cultura africana (e, acrescento, da cultura indígena) é uma forma de etnocídio cultural (NASCIMENTO, 2017, p. 147). O artista considera que a espiritualidade do africano influenciou a cultura popular brasileira e cita o exemplo dos ex-votos, plástica popular que foi classificada por estudiosos como uma expressão que se aproxima da arte africana, como exemplo dessa influência[52].

---

[50] A apropriação da arte popular é denominada pelo autor de "estilismo".

[51] O FESTAC '77 ou Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, foi um evento realizado em Lagos, na Nigéria, no início de 1977, 11 anos depois do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras/FESMAN, realizado em Dakar, no Senegal, em 1966. Artistas, pensadores, músicos e ativistas da África e da diáspora negra se reuniram e promoveram encontros político-culturais-artísticos transatlânticos e pan-africanistas. Abdias do Nascimento, entre outros artistas baianos, participaram do festival.

[52] Sobre esse aspecto, o arquiteto Luiz Saia, durante sua viagem de pesquisa ao Nordeste do Brasil realizada na década de 1940, identificou no ex-voto de madeira aspectos da arte afro-negra. Saia coletou diversos ex-votos de madeira em capelas e cruzeiros da região e, em 1944, publicou uma plaqueta com reproduções fotográficas dos ex-votos, material que se converteu em um estudo pioneiro sobre o tema. Nele, Saia interpreta os ex-votos de madeira a partir de uma classificação dos aspectos da arte afro-negra que muitas cabeças representavam (SAIA, 1974, p. 41).

2.6 Coleções e colecionismo de arte popular na Bahia: uma revisão

Em minha dissertação de mestrado, abordei o papel dos colecionadores e da experiência de colecionismo de arte popular católica na Bahia no processo de legitimidade artística dessa produção entre as décadas de 1940 a 1960. Neste tópico, revisito alguns pontos dessa pesquisa e realizo algumas correções pertinentes sobre fatos que não foram abordados na dissertação. Talvez por falta de amadurecimento intelectual na época da produção textual e de análise crítica superficial sobre determinadas ações empreendidas por intelectuais, artistas e colecionadores do período pesquisado, muitas questões passaram despercebidas em minha abordagem sobre o tema.

Destaquei as ações de determinados intelectuais e artistas na Bahia e as motivações que levaram essas personalidades a colecionar objetos de arte popular e a promover o reconhecimento dessas expressões como arte, como o colecionismo praticado pelo jornalista Odorico Tavares, pelo escritor Jorge Amado, pela arquiteta Lina Bo Bardi e pelos artistas Mario Cravo Júnior (1923-2018), Mirabeau Sampaio (1911-1993) e Sante Scaldaferri (1928-2016). A análise da atuação dessas pessoas foi realizada a partir de entrevistas, pesquisas em revistas e jornais publicados entre as décadas de 1940 e 1960, assim como na literatura baiana, os quais exaltavam a figura desses colecionadores e suas coleções de arte. Não me ocorreu naquele momento que algumas dessas figuras exerciam poder no sistema da arte baiana e eram responsáveis por criar uma imagem e uma determinada visão da história cultural e artística da Bahia. Por outro lado, essas mesmas personalidades também atuavam para escamotear a ação de outras pessoas que pensavam de forma diferente delas. Exemplo disso é a atuação de Odorico Tavares, considerado o grande mecenas de artistas baianos, mas que, por outro lado, contribuiu para o silenciamento e o apagamento da ação de uma figura importante para a cultura e a arte popular baiana, por uma desavença que ultrapassou os limites da ética. No entanto, não foi somente o jornalista que agiu dessa forma.

Assim, destaco aqui o papel do diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Eros Martim Gonçalves (1919-1973), um dos principais responsáveis por promover a cultura popular da Bahia na década de 1950 e início dos anos 1960. Martim Gonçalves foi perseguido e teve seu papel silenciado pela crítica jornalística e intelectual, o que explica a ausência de referências concisas sobre a sua atuação na criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e do Museu de Arte Popular do Unhão (MAPU). O diretor foi o idealizador desses projetos e o responsável por reunir o

acervo de ambos os museus. Porém, os jornais e revistas da época e os textos produzidos por intelectuais da Bahia minimizavam ou não mencionavam essa contribuição. Foi atribuída à arquiteta Lina Bo Bardi a ação de colecionismo de arte popular para compor os referidos museus, mas, na verdade, a coleção de arte popular e artesanato foi formada por Martim Gonçalves. Uma correção do seu papel nesse processo, portanto, faz-se necessária.

Exatamente entre meados de 1950 e início da década de 1960 que uma experiência pioneira de valorização da cultura e da arte popular foi realizada na Bahia, a partir da atuação do primeiro diretor da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, o dramaturgo, coreógrafo e psiquiatra pernambucano Eros Martim Gonçalves Pereira. Martim Gonçalves chegou em Salvador em 1955 para ministrar aulas e coordenar os cursos de arte da Universidade da Bahia, e, sob a sua atuação, a Escola de Teatro promoveu diversas atividades artísticas e culturais. De acordo com a jornalista e atriz Jussilene Santana (2009), pesquisadora que nos revelou as perseguições sofridas pelo diretor, em 1959, em parceria com a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, a Escola de Teatro organizou na Reitoria da universidade o IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros e montou a *Exposição Bahia* para participar da V Bienal Internacional de São Paulo. A exposição apresentou arte popular, como as carrancas do rio São Francisco, os ex-votos de madeira, a cerâmica popular, os objetos e as indumentárias litúrgicas do candomblé, a imaginária sacra, entre outras obras, assim como expôs fotografias de Marcel Gautherot, Ennes Mello e do antropólogo Pierre Verger. Santana afirma que a exposição provocou um diálogo entre distintas modalidades artísticas e integrou o teatro com a vida cotidiana ao colocar em cena a realidade de vida dos segmentos populares, assim como ampliou o conceito de "cultura" ao expor objetos não produzidos pelas elites econômicas e intelectuais (SANTANA, 2009, p. 4).

Em relação ao acervo da exposição em São Paulo, adquirido por Martim Gonçalves, Jussilene Santana aponta que este é tido como o mesmo que deu origem à coleção inicial do MAMB, criado pela Lei nº 1.152, de 23 de julho de 1959, e do Museu de Arte Popular do Unhão. Esses objetos não foram coletados e reunidos por Lina Bo Bardi, como tem sido divulgado até os nossos dias. Santana comenta que, devido às desavenças políticas, o nome de Martim Gonçalves foi retirado da história da organização da Exposição Bahia, e somente o nome da arquiteta Lina Bo Bardi ganhou notoriedade. A própria arquiteta publicou uma carta à imprensa para explicar os equívocos dessa assertiva no jornal A Tarde, na página UNIDADE, em 11 de setembro

de 1961 (SANTANA, 2009, p. 5). Aqui reproduzo um trecho da carta escrita por Bardi no referido jornal e analisada por Jussilene Santana:

> A Exposição Bahia apresentada na V Bienal de São Paulo (e não na 2ª, como disse o articulista) e que tanto despertou o interesse dos meios artísticos e sociais do Brasil e do estrangeiro foi pensada, planejada e realizada pelo diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, prof. Martim Gonçalves, que procurou revelar, com meios estéticos de uma apresentação "teatral" as raízes populares da cultura baiana, em contraste com as correntes de importação que caracterizam a grande manifestação paulista. Minha colaboração foi especialmente na parte arquitetônica, estreitamente ligada ao conteúdo da Exposição. A descoberta daqueles elementos da cultura baiana, por mim antes desconhecidos, fora resultado de minha aceitação de dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia. (BARDI, 1961 apud SANTANA, 2009, p. 5).

Além da coleção que deu início ao acervo do atual Museu de Arte Moderna da Bahia, Santana afirma que a exposição organizada para a V Bienal Internacional de São Paulo foi inspirada em uma outra exposição organizada pelo próprio Martim Gonçalves na França, em 1957. Segundo a autora, o diretor da Escola de Teatro apresentou

> [...] sob o título de Danças e Teatros Populares no Brasil profuso material fotográfico e sonoro de forte viés etnográfico, com exemplares do que chama de teatro popular brasileiro: os jogos de capoeira e a Procissão do Bom Jesus dos Navegantes. Ambas as exposições, organizadas por Gonçalves, representam a Escola de Teatro da Bahia, através de fotos e imagens sonoras que mostram o cotidiano do povo. (SANTANA, 2009, p. 6).

Afora a mostra realizada no Festival do Teatro das Nações em 1957, na França, Santana afirma que a Escola de Teatro, sob a direção de Martim Gonçalves, resgatou o Terno de Reis conhecido como Rancho da Lua, que estava há quatro décadas inativo, e recuperou suas músicas na encenação *Uma véspera de Reis na Bahia*, de autoria de Arthur Azevedo (SANTANA, 2009, p. 6). O silenciamento sobre a atuação em prol da cultura popular baiana por Martim Gonçalves é colocado pela autora como uma ação orquestrada por críticos de arte:

> Nota-se que a falaciosa crítica jornalística atuante nas décadas de 1950/1960 não se debruça com o necessário cuidado sobre a intrincada rede de referências artístico-culturais que toma Salvador, a partir das atividades da Escola, entre os anos 1950/1960. E, dando ênfase às questões extrapalcos, tende a denominar de "colonizador" toda e qualquer informação, processo poético ou de linguagem que não seja "assumidamente" baiano/brasileiro. (SANTANA, 2009, p. 6).

A criação do Museu de Arte Moderna da Bahia e, posteriormente, a proposta de criação do MAPU, que funcionaria no mesmo lugar do MAMB, foram experiências que partiram das ideias do diretor de teatro da Universidade da Bahia. Glauber Rocha, em

artigo intitulado *MAMB não é museu: é escola e "movimento". Por uma arte que não seja desligada do homem*, publicado no Jornal da Bahia em 21 de setembro de 1960, revela a importância da *Exposição Bahia* e ressalta o papel de Martim Gonçalves e sua aliança com Bardi para a criação do MAMB:

> Os conteúdos do povo brasileiro estão na Bahia. O superficialismo crítico conduziu esta riqueza a um esgotamento pela abordagem inconsequente, uma insistência flácida. O Museu de Arte Moderna retoma este período. A experiência já haviam feito Martim Gonçalves e Lina Bardi com a celebre "Exposição Bahia" que ofuscou o Brasil nas manchetes dos grandes jornais e revistas do mundo. Deslumbrou a crítica internacional paulista, ergue as bandeiras da Bahia para muito além de nossas fronteiras numa propaganda de nossa terra jamais feita por qualquer intelectual baiano. Existia então o MUSEU DE ARTE MODERNA em potencial. Desta ideia surgiria a sede precariamente instalada no Castro Alves. Agora, contudo, o Governado JM (Juraci Magalhães) promete a nova sede[53].

Apesar do importante papel exercido por Martim Gonçalves na direção da Escola de Teatro e seus esforços para formar uma coleção de arte e cultura popular da Bahia nesse período, a sua atuação e ação foi apagada da história e da memória da cultura e da arte baiana, conforme Jussilene Santana (2011) constata e comprova em sua tese de doutorado. Quando me debrucei na análise da formação de coleções de arte popular na Bahia, o nome de Martim Gonçalves aparece como um auxiliar de Lina Bo Bardi na criação do MAMB, e não como o principal ator desse processo. Jussilene Santana mostra que a criação do MAMB foi anterior à chegada da arquiteta Lina Bo Bardi na Bahia para ministrar aulas, cursos e palestras e assumir a direção do museu e que, portanto, seria impossível a arquiteta ter formado uma coleção para compor o MAMB. Em sua tese de doutoramento, Jussilene Santana (2011) revela as circunstâncias que levaram Lina Bo Bardi à direção do MAMB:

> O nome de Lina Bo Bardi só foi associado publicamente ao Mamb depois de três meses, em outubro de 1959, quando ela, já tendo participado de Bahia no Ibirapuera e já como diretora do Mamb, este ainda sem sede, "inaugurou o museu" exatamente na biblioteca da Escola de Teatro, com uma atividade já realizada há dois anos pelo 'antigo' Museu da Escola de Teatro: a exposição de artista plástico e cenógrafo Felix Labisse. Mas, apesar de não aparecer na lista do conselho diretivo do Mamb publicada em julho, a tese acredita que foi exatamente aí que o nome de Lina Bo Bardi surgiu/foi aceito nos bastidores como o de gestora da nova instituição. Em julho de 1959 foi quando, a tese também defende, Lina entrou de vez na organização da exposição Bahia no Ibirapuera, posto que sejam deste mês os documentos oficiais em nome de Lina e de Martim, apesar da coleta de peças para o evento já ter sido iniciada, no mínimo, há dois meses

[53] Disponível no Arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

> pelo diretor teatral. Em julho de 1959, então, foi quando ela assumiu a Bahia como opção de trabalho e 'abandonou' o processo que arrolava contra a FAU/USP, em São Paulo, e pelo qual, afinal, ministrara as aulas na Escola de Belas Artes que a aproximara do contexto baiano. (SANTANA, 2011, p. 319).

A autora defende que Martim Gonçalves, apesar de ter organizado todos os preparativos para a exposição Bahia para a V Bienal de São Paulo e a despeito do seu conhecimento sobre as questões em torno da cultura e da arte popular baiana, "ofereceu a coautoria e trabalho 'na arquitetura da exposição' para Lina Bo Bardi como forma de adentrá-la naquele fechado, feudalizado, irmanado e machista mundo baiano" (SANTANA, 2011, p. 319). Santana acredita que Martim Gonçalves também renunciou ao museu que funcionava na Escola de Teatro sob sua direção para que o MAMB dirigido por Bardi ganhasse força:

> Com a aproximação da arquiteta do ambiente baiano, Martim Gonçalves ganharia (como ganhou) um importante aliado externo, tendo alguém com o vigor e a sensibilidade estética de Lina à frente de uma nova instituição moderna/avançada para dialogar com as iniciativas já empreendidas ou desejadas pela ET; Como também já havia ficado claro para o próprio diretor que ele não possuía internamente nenhum professor/profissional capaz ou mesmo interessado em levar a ideia do "Museu Vivo" da ET adiante. (SANTANA, 2011, p. 320).

As ações culturais de Martim Gonçalves no MAMB e na Escola de Teatro da Universidade da Bahia somente começaram a ser divulgadas, segundo Santana, após o término da participação de Odorico Tavares, seu principal oponente e crítico, na rede de comunicação Associada (SANTANA, 2011, p. 320).

Assim como a atuação de Martim Gonçalves foi apagada, como diz Santana, da memória da cultura e da arte baiana, a sua idealização de um museu de arte do povo também foi enfraquecida pela mudança de governo com o Golpe Militar em 1964, que via a arte e a cultura como propagadoras de ideias perigosas. No mesmo ano, a 6ª Região Militar realizou uma exposição na Bahia de um material considerado subversivo, apreendido da residência de grupos considerados "comunistas" e de pessoas supostamente aliadas ao Partido Comunista no estado, o que pôs fim a um projeto revolucionário e pioneiro de museu de arte, com A maiúsculo, popular da Bahia. Parte da coleção de Martim Gonçalves está abrigada, na atualidade, no Centro Cultural Solar Ferrão (Pelourinho), a qual, por muito tempo, esteve aos cuidados de Mary Rodrigues do Rio, museóloga já falecida, responsável pela conservação e pela salvaguarda do acervo do diretor.

3 OESTE BAIANO: ASPECTOS HISTÓRICOS, CULTURAIS E AMBIENTAIS

Brejo no povoado de Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Onde resiste o sertão
Toda casinha feliz
Ainda é vizinha de um riacho
Ainda tem seu pé de caramanchão
Onde resiste o sertão
Toda casinha feliz
Ainda cozinha no fogão de lenha
Ou fogareiro de carvão
De dia, Diadorim
De noite, estrela sem fim
É o grande sertão Veredas
Reino da Jabuticaba
As minas de Guimarães Rosa
De ouro que não se acaba
Onde resiste o sertão
Toda casinha é feliz
Porque à tardinha tem Ave Maria
E o beijo da solidão

Casinha Feliz, Gilberto Gil.

3.1 Uma breve história do Oeste baiano

A região antes conhecida como "Além São Francisco" ou sertão do rio São Francisco compreende atualmente o chamado Oeste baiano[54], situado à margem esquerda desse rio e constituído de 35 municípios[55]. De acordo com o geógrafo Paulo Roberto Baqueiro Brandão (2015, p. 383), a denominação "Além São Francisco" definia o território a partir de aspectos relacionados à geografia e à política, haja vista que o Oeste era delimitado em relação a um centro político-administrativo e econômico da Bahia – a cidade de Salvador, capital baiana.

Esse espaço marcado pela diversidade é um território formado pela aglutinação de povos de diferentes regiões do país, como mineiros, baianos, goianos, pernambucanos, alagoanos, piauienses e sergipanos, os quais contribuíram para uma formação cultural da região bastante distinta da capital e do Recôncavo baiano – este caracterizado pela forte presença da cultura africana. Talvez por ser um território em que essas manifestações se revelaram diferentes da capital e do Recôncavo baianos, alguns ideais separatistas e projetos de emancipação do território se originaram na região em razão de uma parte da população não ter um sentimento de pertencimento e de identificação com a cultura afro-baiana.

Aliás, a principal abordagem, sob uma perspectiva histórica, em torno da formação do Oeste baiano que se tem registro decorre da análise do conhecido litígio do território da comarca do São Francisco, que ocorreu no século XVIII entre o estado da Bahia e Pernambuco. Este estado, segundo o historiador Erivaldo Neves (2012) em sua análise histórica sobre as origens da propriedade e da posse da terra na região, buscou obter territórios na Bahia desde o princípio do século, sendo a região Oeste incorporada a Pernambuco em 1810, com a criação da comarca do Sertão do São Francisco, reafirmada em 1820 com a instituição da comarca do Rio de São Francisco. Em 7 de julho de 1824, a situação foi alterada por um decreto imperial, o qual passou a jurisdição de Pernambuco para Minas Gerais, e somente em 1827 o território foi reincorporado ao estado da Bahia (NEVES, 2012, p. 38). Ainda no século XIX, por

[54] Segundo Paulo Roberto Baqueiro Brandão (2010, p. 38), a delimitação "Oeste Baiano" corresponde às dimensões históricas e culturais da região e difere das noções de "Região Econômica Oeste da Bahia" e de "Território de Identidade Oeste", as quais fazem referência à região de um ponto de vista político-administrativo.

[55] Dentre eles, Angical, Baianópolis, Barra, Barreiras, Canápolis, Carinhanha, Catolândia, Cocos, Coribe, Correntina, Cotegipe, Cristópolis, Feira da Mata, Formosa do Rio Preto, Jaborandi, Luiz Eduardo Magalhães, Mansidão, Muquém do São Francisco, Riachão das Neves, Santa Maria da Vitória, Santa Rita de Cássia, Santana, São Desidério, São Félix do Coribe, Serra do Ramalho, Serra Dourada, Sítio do Mato, Tabocas do Brejo Velho e Wanderley.

volta de 1896, o senador pernambucano João Barbalho provocou disputas de território e rivalidades políticas com um projeto de lei que pretendia desanexar o território da comarca do São Francisco do estado da Bahia e devolvê-lo a Pernambuco. A empreitada não obteve sucesso, todavia, assentou as bases para outros projetos emancipacionistas na região no decorrer do século XX (NEVES, 2012, p. 38-39).

No que diz respeito ao povoamento da região, Erivaldo Neves considera que o território foi habitado por famílias de origens africana, europeia e indígena, principalmente famílias pernambucanas, baianas e portuguesas. Com o objetivo de conquistar o São Francisco, na direção sul, a família dos d'Ávila, da Casa da Torre de Tatuapara, fundou a fazenda Barra do Rio Grande, atual cidade de Barra, no encontro dos rios Grande e São Francisco, onde as primeiras povoações dessa localidade começaram a se desenvolver. O capitão-mor Joaquim Inácio de Cerqueira Bulcão vendeu terras na desembocadura do rio Grande a Luís Marques Pinto, as quais foram herdadas posteriormente pelo genro, o coronel Antônio Mariani (NEVES, 2012, p. 94-95). Neves afirma que Garcia d'Ávila foi o único herdeiro do primeiro governador-geral do Brasil, Tomé de Sousa. Segundo o historiador, d'Ávila e sua família foram os maiores donos de terras no período colonial, de Minas Gerais ao Maranhão, juntamente com a família Guedes de Brito e outras que possuíam um número menor de terras[56].

Nessa parte do Brasil, o sertão tem uma história marcada por conflitos sociais e disputas incitadas pela concentração da propriedade fundiária, situação que foi retratada nos romances de João Guimarães Rosa e Osório Alves de Castro[57], os quais narraram aspectos da vida do povo e tornaram conhecidas as condições socioeconômicas e culturais da região do São Francisco. Castro, por exemplo, coloca em sua obra, entre outras problemáticas, o poder político dos coronéis:

> Enquanto o Coronel Bê Martins continuava na sua tática comercial, equilibrada nos saldos do conta-corrente, Klemente de Araújo mudava de rumo. Não vendia a prazo, mas emprestava dinheiro. As safras não o interessavam, mas fazia as suas liquidações ocupando terras e tomando o gado. Com este novo processo de dominação até o jagunço passava a uma nova condição de servir. Deixou de ser um instrumento doméstico do coronel para se transformar num elemento de

[56] Neves (2012, p. 94) diz que muitos fazendeiros também detinham grandes extensões de terra no Oeste da Bahia, como Patrício Domingos do Passo (em Angical), o citado coronel Antônio Mariani (em Barra do Rio Grande – atual Barra), Francisco José de Oliveira (em Campo Largo – Cotegipe), Gregório Moreira da Trindade (em Carinhanha) e Serafim Ferreira Dias (em Santa Rita do Rio Preto – Santa Rita de Cássia).

[57] Osório de Castro nasceu em Santa Maria da Vitória, no Oeste baiano. Escreveu o livro *Porto calendário*, originalmente publicado em 1961 (CASTRO, O., 2010), única obra publicada pelo escritor em vida, com o qual conquistou o prêmio Jabuti.

> determinação, usando sua força para garantir e fazer render as propriedades, ajustar as demandas e serviços [sic.] (CASTRO, O., 2010, p. 130).

A espoliação de terras e, mais recentemente, a modernização da agricultura de grãos apresentaram-se como um modo de ocupação de terras no Oeste baiano, de forma que as fazendas pecuárias passaram a ser cobiçadas tanto por empresas modernas como por grandes proprietários, os quais buscavam demarcar um espaço nesse novo cenário que se descortinava na região (KRAYCHETE; COMERFORD, 2012, p. 100). A pecuária foi a principal atividade de ocupação econômica e social do Oeste desde os seiscentos, uma vez que ela foi estimulada pela Companhia das Índias Ocidentais de Holanda na Bahia e em Pernambuco, a qual obrigou os pecuaristas a interiorizar o gado para impedir que os rebanhos fossem confiscados (NEVES, 2012, p. 43). O antropólogo Darcy Ribeiro (1995) afirma que nessa região do Brasil se desenvolveu uma economia pastoril, que estava associada, em suas origens, à "produção açucareira como fornecedora de carne, de couros e de bois de serviço" (RIBEIRO, Darcy, 1995, p. 339). O autor ainda coloca que o povo da região era formado por

> Um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo. (RIBEIRO, Darcy, 1995, p. 339).

De acordo com Darcy Ribeiro (1995, p. 340), o gado oriundo das ilhas de Cabo Verde, introduzido no Brasil pelos portugueses, foi inserido em lotes no agreste pernambucano e no Recôncavo baiano e depois se multiplicou e se dispersou em currais para outras regiões, como a ocupação dos criadores de gado da Bahia e de Pernambuco nos sertões do rio São Francisco, no final do século XVI – que partiram daí rumo ao Piauí e a Maranhão.

Até meados do século XIX, o Oeste baiano era ocupado com atividades econômicas que não exploravam toda a extensão do território. A pecuária, por exemplo, era uma atividade exercida com uma reduzida mão de obra e que não alcançara grandes projeções no estado. Além disso, existia uma produção de gêneros alimentícios para subsistência, como o feijão, o milho e a mandioca, assim como algumas atividades industriais (KRAYCHETE; COMERFORD, 2012, p. 132). Em meados do século XX, ainda era possível encontrar em algumas cidades do Oeste baiano ofícios artesanais que hoje desapareceram ou são escassos, como os ofícios de alfaiate, quitandeira, ferreiro,

sapateiro, barqueiro, carranqueiro, marceneiro, carpinteiro, curtidor de couro (fabricante de alforjes, gibões, chapéus e selas), remeiro, santeiro, barqueiro, paqueteiro[58], torrador de café, tecelã, fiandeira de roda, rendeira de bilro, entre outros. Na cidade de Santa Maria da Vitória, por exemplo, entre 1930 e 1940, as atividades artesanais se constituíram como fontes de renda de boa parte da população que vivia do comércio (FRANÇA; MORAIS, 2003). Além da atividade artesanal, uma significativa parcela da mão de obra empregada na região Oeste da Bahia era destinada ao extrativismo vegetal e animal, principalmente à pesca e à salga do peixe, que também era comercializado em outras regiões.

Ainda em relação às atividades comerciais, os grupos que detinham poder na região exerciam-no por meio tanto da propriedade fundiária como do comércio – inclusive, tais grupos tinham suas próprias embarcações para acelerar a dinâmica de chegada de mercadorias até a estação de Juazeiro, na Bahia, o último porto de navegação do São Francisco para embarcações de grande calado. A formação e a integração da população e de sua economia ocorreram a partir da segunda metade do século XIX, por ocasião de três fatores importantes, consoante Antônio Fernando Guerreiro Moreira de Freitas (2012, p. 16-17): a desobstrução da cachoeira de Sobradinho, que contribuiu para a navegação de embarcações a vapor no rio São Francisco e em seus afluentes, permitindo a circulação de pessoas e mercadorias; a construção de estradas de ferro próximas às vias navegáveis de Juazeiro e das Minas Gerais; e a abertura de estradas de acesso ao estado de Goiás, já no século XX. No entanto, segundo Freitas, essas mudanças não alteraram, de fato, o isolamento da região, mas provocaram outras transformações, principalmente no meio ambiente.

A situação social e cultural da região passou por mudanças nas décadas de 1970 e 1980, com a ocupação do Oeste baiano pelo agronegócio e a modernização da agricultura de grãos, introduzida na região devido à alta disponibilidade de terras e à mobilização de capitais propiciadas pela política de incentivos fiscais oriunda do processo de modernização da agricultura brasileira, que acabou por transformar a economia, a sociedade e a cultura da região. A modernização capitalista provocou – e tem provocado – conflitos em torno da posse de terra entre os posseiros e os novos proprietários, quando a grilagem se tornou um forte problema social (KRAYCHETE; COMERFORD, 2012, p. 132).

[58] Construtor de embarcações as quais transportavam correspondências, passageiros e mercadorias.

A exploração de terras do Cerrado baiano se deu no período do governo militar, na década de 1960, quando foram distribuídas terras para pessoas que não moravam na região, como empresários nacionais e internacionais, que receberam milhares de hectares para investir no Oeste. Naquela época, a área foi completamente desmatada. Outros empreendimentos também surgiram no período, quando o governo cedeu terra e infraestrutura para a retirada da vegetação nativa. A vegetação que existia no local deu lugar ao cultivo de plantas exóticas que não vingaram, a exemplo do eucalipto. Os grãos chegaram depois, com a criação da tecnologia para garantir a produtividade da área (BARBOSA, 2017, p. 12) (Figuras 7, 8 e 9).

Figuras 7, 8 e 9 – Colheita de algodão, fazenda em Luiz Eduardo Magalhães (Bahia).

Fonte: autoria própria (2014)

As profundas transformações operadas nas estruturas sociais do Oeste baiano, com a expansão da moderna tecnologia de grãos, originaram-se com a chegada de

gaúchos e japoneses em Barreiras e a atuação de fazendeiros pernambucanos e de outras localidades, que se fixaram em Santa Maria da Vitória, além da presença de órgãos do governo e de empresas privadas nos projetos de irrigação, resultando em um violento processo de desigualdade social (KRAYCHETE; COMERFORD, 2012, p. 99), que impactou a vida, os costumes e as práticas da população rural.

3.2 Cerrado baiano: patrimônio entre disputas

Da terra e da vegetação dos cerrados baianos são extraídas as matérias-primas utilizadas na produção do artesanato, o qual constitui a base de sustento de muitas famílias que moram nessa região do país. A produção de objetos com esses materiais define as características sociais e culturais de comunidades que ainda possuem uma relação com o meio ambiente e com a biodiversidade e que deles tiram seu sustento, mesmo com o avanço das atividades agroindustriais e a modernização do campo e sua consequente ameaça à sobrevivência de práticas, modos de vida, saberes e fazeres adquiridos durante séculos e que se transformam e se reinventam nos tempos atuais. O capitalismo neoliberal e a modernização tecnológica têm provocado a destruição do meio ambiente e de modos de vida locais sustentáveis, baseados na biodiversidade e no conhecimento herdado de culturas indígenas e afrodescendentes.

Essa triste realidade que atingiu o Cerrado teve início a partir do processo de modernização da tecnologia agrícola de grãos, introduzida no Oeste baiano no princípio da década de 1980, quando o meio ambiente começou a ser modificado, considerando que até então essa região era pouco explorada pelos grandes produtores rurais no que se refere ao desenvolvimento do agronegócio, como aponta o sociólogo Clóvis Caribé Menezes dos Santos (2008). De acordo com o pesquisador, esta situação mudou nas últimas décadas com a ocupação do Oeste baiano com a moderna agricultura de grãos, que se transformou na principal atividade econômica do setor agrícola da região. Não obstante, o impacto dessa atividade provocou acentuadas exclusões sociais, como adverte o sociólogo:

> A ocupação dos cerrados baianos foi um movimento que apresentou, desde o seu primeiro momento, características pouco civilizatórias, parciais e excludentes. Primeiro, foi pouco civilizatória porque a forma de apropriação do território habitado ocorreu, em um primeiro momento, pela grilagem de terras, legitimada pela execução das políticas públicas de regularização fundiária que manteve uma estrutura de propriedade extremamente desigual. Tanto que, passados 30 anos do início da ocupação dos cerrados, a região Oeste apresenta

> um dos mais elevados índices de Gini da estrutura fundiária no Estado da Bahia. (SANTOS, C., 2008, p. 80).

Mais uma vez, um pesquisador coloca em evidência as práticas de fraude e falsificação de documentos para ocupação ilegal de terras (a chamada grilagem) e a concentração fundiária no Oeste baiano como entraves ao desenvolvimento social da região, o que tem provocado grandes conflitos. Apenas para compreender a dimensão dessa desigualdade, alguns fatos que ocorreram recentemente na região e foram noticiados em jornais e na internet podem servir de exemplo: em 2016, uma operação do Departamento de Repressão e Combate ao Crime Organizado (Draco), denominada "Oeste Legal", cumpriu onze mandados de busca e apreensão e prendeu grupos especializados em grilagem de terras nos municípios de Barreiras, Formosa do Rio Preto e Santa Rita de Cássia[59]. A expansão do agronegócio e a concentração de terras também têm provocado embates entre quilombolas, descendentes de povos indígenas e ribeirinhos. Na cidade de Formosa do Rio Preto, também foram noticiados incidentes que envolveram moradores das comunidades geraizeiras de Cacimbinha, Cachoeira, Marinheiro, Aldeia e Gatos, zona rural desse município, as quais continuamente enfrentam problemas com os administradores do empreendimento "Condomínio Cachoeira do Estrondo"[60] – que há alguns anos tentam intimidar as comunidade locais, por meio de seguranças armados, para que não permaneçam no território. A Associação de Advogados de Trabalhadores Rurais (AATR) divulgou uma nota relatando os conflitos que ocorreram nos dias 6 de junho de 2018 e 31 de janeiro e 7 de abril de 2019 na localidade de Cachoeira entre o presidente da associação da comunidade, Adão Batista Gomes, e os seguranças da Fazenda Estrondo. Segundo a nota, alguns homens armados cercaram o presidente da associação no dia 7 de abril, quando ele procurava seu rebanho perdido nos Gerais. Os agentes de segurança prenderam o presidente e o levaram para as guaritas pertencentes à Fazenda Estrondo, sob a alegação de que Adão

[59] Disponível em: http://cerradoeditora.com.br/cerrado/oeste-da-bahia-a-grilagem-de-terras-rurais-ainda-esta-presente-na-regiao/. Acesso em: 27 jul. 2020.

[60] Segundo a nota publicada pela Associação de Advogados de Trabalhadores Rurais, a partir de informações do Livro Branco da Grilagem, a Fazenda Estrondo "é resultado da apropriação ilegal de 444 mil hectares de terras nas proximidades da nascente do Rio Preto, importante afluente da Bacia do Rio São Francisco". Ainda de acordo com a nota, a área está situada no centro da região denominada de MATOPIBA, fronteira agrícola onde há constantes denúncias de grilagem e de violência contra as comunidades geraizeiras, as quais são consideradas remanescentes de povos indígenas e quilombolas que chegaram à região no final do século XIX. A Justiça do Estado da Bahia reconheceu os direitos das comunidades locais, e, em um julgamento realizado em 12 de fevereiro de 2019, a terceira câmara cível do Tribunal de Justiça da Bahia confirmou a decisão, de modo a garantir a manutenção de posse das comunidades na área coletiva. Fonte: https://jornalggn.com.br/politica/empresa-de-seguranca-da-fazenda-estrondo-prende-presidente-de-associacao-comunitaria-dos-geraizeiros-de-formosa-do-rio-preto-ba/. Acesso em: 27 jul. 2020.

portava uma espingarda, fato que também ocorreu em 2018, quando o presidente da associação teve sua casa invadida por seguranças da empresa Estrela Guia e foi levado preso sob a mesma acusação. No último dia do mês de janeiro de 2019, Jossinei Lopes Leite e o presidente da associação de Cachoeira foram recebidos com tiros pelos seguranças da Fazenda Estrondo quando solicitavam a devolução do gado que havia sido apreendido a mando dos proprietários do local. Jossinei Leite foi atingido na perna, mas, felizmente, conseguiu chegar na Comunidade de Cachoeira e ser socorrido por familiares[61]. Quando estive na comunidade de Cacimbinha, na zona rural de Formosa do Rio Preto, para realizar pesquisa de campo em 2018, vi de perto os resquícios das guaritas da Fazenda Estrondo colocadas próximas das comunidades, as quais na época haviam sido destruídas. As artesãs relataram dificuldades em realizar a coleta do capim dourado devido ao cerceamento imposto pelos fazendeiros do referido local.

A elevada taxa de concentração de terra nas mãos de grandes latifundiários, confirmada pelo Índice de Gini[62] da região (Tabela 1), têm produzido muitas desigualdades sociais.

[61] Fontes: https://jornalggn.com.br/politica/empresa-de-seguranca-da-fazenda-estrondo-prende-presidente-de-associacao-comunitaria-dos-geraizeiros-de-formosa-do-rio-preto-ba/; https://www.cptnacional.org.br/publicacoes/noticias/conflitos-no-campo/4633-no-oeste-da-bahia-geraizeiros-garantem-permanencia-em-territorio-tradicional; https://theintercept.com/2018/03/22/agronegocio-expulsar-comunidades-tradicionais-cerrado/. Acesso em: 27 jul. 2020.

[62] Instrumento de medida do grau de concentração de renda em um determinado grupo, com relação às diferenças de rendimentos dos mais pobres e dos mais ricos. O Índice de Gini varia de zero a um (podendo também ser apresentado de zero a cem), sendo que o valor zero representa a situação de igualdade, isto é, há um equilíbrio entre a distribuição de riqueza, pois todos têm a mesma renda. Já o valor um (ou cem) indica que uma só pessoa detém toda a riqueza. O Índice de Gini, geralmente, analisa e compara os 20% mais pobres com os 20% mais ricos. Fonte: : http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2048:catid=28&Itemid=23. Acesso em: 27 jul. 2020.

Tabela 1 – Índice de Gini da renda domiciliar *per capita* – municípios do Oeste baiano (período: 1991, 2000 e 2010).

Município	1991	2000	2010
Baianópolis	0,5514	0,7394	0,5789
Barreiras	0,6210	0,6357	0,5704
Barra	0,5908	0,6455	0,5997
Buritirama	0,4588	0,7447	0,5531
Cocos	0,5402	0,6157	0,5638
Correntina	0,5783	0,6200	0,5885
Coribe	0,4716	0,6078	0,5877
Formosa do Rio Preto	0,7659	0,7996	0,6136
Luiz Eduardo Magalhães	--	--	0,6337
Mansidão	0,4413	0,7043	0,5504
Muquém do São Francisco	0,4567	0,5822	0,5495
Oliveira dos Brejinhos	0,5290	0,6441	0,5726
Riachão das Neves	0,4978	0,5438	0,4807
Santa Maria da Vitória	0,6033	0,6581	0,5475
Santa Rita de Cássia	0,5097	0,6768	0,6061
São Desidério	0,5880	0,5591	0,5753

Fonte: elaboração própria, a partir de dados dos Censos Demográficos do IBGE nos referidos anos.

A análise da situação social e ambiental dessa região do país se apresenta como um meio para tentar compreender as mudanças que ocorreram no campo em relação à produção, à circulação e ao consumo de objetos produzidos a partir de matérias-primas de origem mineral e vegetal extraídas do Cerrado baiano. Essas regiões são conhecidas como *veredas*, locais em que alguns tipos de vegetação crescem nas margens de nascentes de rios e são responsáveis por manter o equilíbrio do curso de água e garantir a sua perenidade[63]. Exemplo dessa vegetação é o buritizeiro, uma palmeira da qual são aproveitadas as folhas e os troncos para a produção de redes, esteiras, tapetes, cestos, bolsas, móveis, forro e cobertura de telhados, instrumentos musicais (como a rabeca), além de brinquedos, caixas, objetos decorativos, entre tantos outros. Outra planta que é empregada na produção de objetos utilitários e decorativos (como as famosas biojoias e bolsas vendidas em diversas partes do estado e do país) é o capim dourado, um tipo de sempre-viva da família *Eriocaulaceae* que cresce nas veredas do Oeste baiano e que começou a ser utilizada atualmente na região como matéria-prima para a produção desses objetos por iniciativa do SEBRAE. Palmeiras como a carnaúba e o babaçu, plantas lacustres como a taboa (Figuras 10, 11 e 12), árvores frondosas como o cedro,

[63] As veredas ocorrem no fundo das baixadas, onde o terreno é mais encharcado, e são compostas por dois tipos de vegetação: as matas e os campos úmidos. As matas que margeiam os córregos geralmente possuem muitos buritis e árvores altas. Em volta delas, existem os campos úmidos, nos quais só crescem plantas mais baixas e rasteiras, como as gramas, e onde quase não existem arbustos nem árvores – por isso que são chamados de "campos". O capim dourado ocorre somente nesses campos úmidos das veredas (SAMPAIO *et al.*, 2010, p. 20).

frutíferas como o jatobá e o jamelão, assim como restos de produção agrícola, como a palha de milho e a fibra de bananeira, também são transformadas em arte. Dos barrancos dos rios, é extraído o barro vermelho para modelar objetos, assim como o tauá e a tabatinga, argilas que colorem e são utilizadas como acabamento de esculturas, vasilhames e outros objetos de decoração.

Figuras 10, 11 e 12 – Plantas do Cerrado: carnaúba, babaçu e taboa.

Fonte: elaboração própria (imagens retiradas do motor de busca do Google) [201-?].

O antropólogo e arqueólogo Altair Sales Barbosa (1995), referência mundial nos estudos sobre os Cerrados, diz que boa parte dessa vegetação é formada por árvores de raízes longas, que conseguem uma maior absorção de água, assim como por arbustos e gramíneas, em um sistema complexo que se assemelha ou se relaciona ecologicamente com as savanas (BARBOSA, 1995, p. 160). Barbosa (1995) considera esse bioma a cumeeira[64] da América do Sul, por nele se situarem os três maiores aquíferos[65] que alimentam os principais rios do continente, como o aquífero Guarani e os aquíferos Bambuí e Urucuia, os grandes responsáveis pela formação e pela alimentação dos rios que compõem as bacias do São Francisco, Tocantins, Araguaia, entre outras (BARBOSA, 2011, p. 14). De acordo com o pesquisador, a desenfreada ocupação dos chapadões localizados na parte central do Brasil, os quais são cobertos pelos domínios fitogeográfico e morfoclimático dos Cerrados, contribuiu para a retirada da cobertura vegetal para dar lugar à plantação de vegetações temporárias de raízes superficiais, que não permitem que a água da chuva penetre o suficiente no solo para realimentar os aquíferos. Esse fato provocou a diminuição do nível desses aquíferos e levou à migração

[64] O autor utiliza esse termo em alusão à parte mais elevada de uma casa, na junção das duas águas do telhado, que distribui a água que cai da chuva (BARBOSA, 2014).

[65] Segundo Barbosa, esses aquíferos têm se formado há milhões de anos e atualmente não têm estrutura para sustentar os mananciais, já que o processo de recarga dos aquíferos é feito por meio de suas "bordas nas áreas planas, onde a água pluvial infiltra e é absorvida cerca de 70% pelo sistema radicular da vegetação nativa, alimentando num primeiro momento o lençol freático e lentamente vai abastecendo e se armazenando nos lençóis mais subterrâneos" (BARBOSA, 2011, p. 14).

das nascentes, ao mesmo tempo em que causou a diminuição do volume de águas, o que contribuiu para o desaparecimento do curso d'água, um processo, segundo Altair Barbosa, irreversível (BARBOSA, 2011, p. 14; BARBOSA, 1995, p. 160).

Em paralelo aos problemas ambientais, o Cerrado têm passado por modificações em decorrência das novas dinâmicas da região, que se tornou um polo de atividades agroindustriais, o que tem alterado os modos de vida da população, principalmente no que diz respeito às práticas, saberes e fazeres transmitidos de geração a geração. É importante elucidar aqui que os impactos ambientais, sociais e culturais, segundo Barbosa, são reflexos de mudanças operadas na região desde o século XVIII, com o processo de colonização do interior do país e a exploração de ouro e pedras preciosas, assim como o surgimento de núcleos urbanos, confluindo para a degradação do meio ambiente.

Com a extinção do ciclo de mineração, a região passou a se dedicar à criação de gado e à agricultura de subsistência, configuração que não sofreu alterações até a década de 1960, quando a região saiu de seu isolamento com a implantação de Brasília (BARBOSA, 1995, p. 160-161). Altair Barbosa (1995, p. 160) diz ainda que o Cerrado foi uma região importante para a vida dos povos pré-históricos, haja vista que na região essas populações desenvolveram processos sociais e culturais que definiram os tipos de organização do território por meio da caça e da coleta vegetal.

Em entrevista concedida à revista Muito, do jornal A Tarde (2017, p. 9), Altair Barbosa coloca, a respeito dos índices de desmatamento do Cerrado brasileiro publicados na revista *Nature Ecology & Evolution* em março de 2017, que a devastação do Cerrado no Oeste baiano alcançou índices catastróficos, fato nunca antes visto na história da humanidade, pois o desmatamento desse bioma, como aponta o pesquisador, jamais poderá ser recuperado, por razão de um processo evolutivo que chegou ao seu clímax. O antropólogo ainda sustenta que a destruição da vegetação em consequência do agronegócio, que utiliza muita água da região, impede a realimentação das nascentes dos rios, que tem sido prejudicada em seu sistema de raízes.

A perda e a destruição da vegetação do Cerrado podem levar ao fim da produção artesanal, que é realizada ainda hoje com base nas matérias-primas extraídas da natureza, a exemplo das fibras vegetais – com a diminuição da água e a morte dos rios, as plantas dos Cerrados tendem a desaparecer. O buriti, por exemplo, segundo Altair Barbosa (2017, p. 9), é uma planta de fácil germinação em viveiro, no entanto, torna-se necessário ter um local com bastante água para garantir o seu crescimento e

desenvolvimento, uma vez que o buriti só alcança a maioridade aos 500 anos, além de ser uma planta em que há o macho e a fêmea, portanto, devem existir os dois para que haja sua produção.

Sobre esse aspecto, a ecofeminista Vandana Shiva, reconhecida por sua atuação nos movimentos antiglobalização e de defesa da biodiversidade na agricultura, esclarece os impactos da produção de uma única cultura no meio ambiente na obra *Monoculturas da mente* (2003). Para a ativista, a produção de gêneros como o eucalipto e a soja, por exemplo, empobrece o solo, assim como as pessoas que vivem em seu entorno, uma vez que essas populações retiram seu sustento da diversidade de recursos naturais disponíveis. Para Shiva (2003, p. 68), a monocultura é toda uma produção que ignora a importância da biodiversidade e as necessidades das comunidades locais, porque representa tipos de plantações que não podem se reproduzir de maneira natural e sustentável e, assim, impedem que outras culturas se desenvolvam. A autora também diz que a chamada colonização intelectual originou o sistema de monoculturas da mente, que pode ser compreendido como o sistema de saber dominante que tem uma cultura própria, classes e gêneros definidos e cujas bases estruturais e de organização social geram grandes desigualdades e modos de dominação, visto que, segundo a filósofa, esses sistemas modernos de saber constituem uma cultura colonizadora que impede o desenvolvimento de outros saberes (SHIVA, 2003, p. 21).

Dessa forma, os sistemas locais de saber são desprezados, junto com toda a relação com a diversidade do meio ambiente que esses povos têm mantido durante séculos, com os seus modos de agricultura, silvicultura e criação de animais. Tais sistemas de monoculturas da mente também têm provocado a extinção de saberes e fazeres, como a produção de objetos feitos com matérias-primas de origem vegetal, os quais são empregados tanto para o uso cotidiano das comunidades quanto como uma de fonte de renda obtida com a venda dessa produção. Esses modos de vida não são compatíveis com o projeto de desenvolvimento econômico que é adotado pelo capitalismo neoliberal e pelos governos de muitos países, onde as formas de uso sustentável do meio ambiente têm se perdido em favor dos avanços tecnológicos e da ganância, do lucro imediato.

Shiva explica que o processo de substituição dos conhecimentos advindos das florestas locais pela silvicultura “científica”, que gera uniformidade, significou a perda da diversidade em favor das monoculturas:

> Uniformidade na floresta é uma exigência dos mercados centralizadores e da indústria centralizada. No entanto, a uniformidade é contrária aos processos da natureza. A transformação de florestas naturais mistas em monoculturas uniformes permite a entrada direta do sol e das chuvas tropicais; o sol ressaca o solo com seu calor, as chuvas arrancam a camada superior fértil do solo. Menos umidade é a razão de um retrocesso das regiões florestais. (SHIVA, 2003, p. 68).

A monocultura e a mecanização da agricultura foram fatores que, juntos, impulsionaram o empobrecimento das comunidades locais, principalmente dos pequenos agricultores, que, para conseguirem melhores condições de vida, tiveram que migrar para outras regiões ou então tentar conseguir trabalho, na maioria das vezes, em bairros mais pobres de grandes centros urbanos e capitais. Sobre esse prisma, Darcy Ribeiro comenta que os sertões foram formados por "um vasto reservatório de força de trabalho barata, passando a viver, em parte, das contribuições remetidas pelos sertanejos emigrados para sustento de suas famílias" (RIBEIRO, Darcy, 1995, p. 346). Porém, isso não quer dizer que as comunidades não têm reagido e resistido à destruição do meio ambiente, pois os recursos biológicos ainda se constituem como a fonte de sustento para a alimentação de muitas famílias (Figuras 13-18).

Figura 13 – Protesto da população em Correntina (Bahia), em defesa das águas e do Cerrado (2017).

Fonte: Assessoria de Comunicação da Comissão Pastoral da Terra (CPT) Bahia/Thomas Bauer (2017).

Figura 14 – Um dos cartazes que circulou na caminhada realizada em homenagem a Eugênio Lyra, nos 40 anos do seu assassinato. Lyra era defensor de camponeses e posseiros que sofriam com as ações de grileiros no Oeste da Bahia. 4ª Romaria do Cerrado, que aconteceu em Santa Maria da Vitória e São Félix do Coribe, em 22 de setembro de 2017.

Fonte: autoria própria (2017).

Figuras 15, 16, 17 e 18 – 4ª Semana e Romaria do Cerrado – "Cerrado em Pé! Rio Corrente, corrente até quando?", lema: "Corrente 'véio' dá água boa e limpa, fazendo o que era seco verdejar", em Santa Maria da Vitória e São Félix do Coribe, em 22 de setembro de 2017.

Fonte: Assessoria de Comunicação CPT Bahia/Thomas Bauer (2017).

Gabriel Kraychete e John Cunha Comerford colocam que a expansão das atividades em torno da agricultura moderna no Oeste baiano está associada ao crescimento urbano e apontam que as mudanças nos modos de vida da população rural implicaram alterações nas formas de produção, de consumo e de trabalho, pois ocorreu um arrefecimento da parceria, em conjunto com um crescimento do trabalho assalariado

(KRAYCHETE; COMERFORD, 2012, p. 101) – o que afetou de forma significativa a produção de víveres para subsistência e comercialização, além de empurrar os pequenos agricultores e trabalhadores rurais para a zona de pobreza.

3.3 Arte com o barro e a fibra: origens

O artesanato produzido atualmente no Cerrado baiano, criado a partir de matérias-primas extraídas do meio ambiente, é bastante diversificado e representa um conjunto de produções com um grande apuro técnico, oriundas de tradições indígena, europeia e africana, por sua origem e pelos sujeitos que se dedicam a produzir esses objetos. É certo que algumas produções, como a cerâmica e os trançados de fibras vegetais, são antecedentes genuinamente autóctones, pois existiam desde a época pré-colonial, mas também é correto afirmar que tais fazeres foram influenciados por e enriquecidos com desenhos, técnicas, ferramentas, formas e materiais introduzidos pelos colonizadores portugueses e por pessoas que chegaram depois deles. Por exemplo, a cerâmica criada hoje na cidade de Barra incorporou novos materiais e técnicas para diversificar suas obras, bem como desenvolveu novos modelos e tipos de objetos a partir da atuação de instituições que ofereceram cursos em busca de melhorias na qualidade da produção. Por outro lado, o artesanato não nativo (como as biojoias e as bolsas de capim dourado produzidas nas cidades de São Desidério, Formosa do Rio Preto e Luís Eduardo Magalhães), que não era conhecido no Oeste da Bahia e foi introduzido por designers, tornou-se uma produção importante na região, uma vez que as artesãs locais se adaptaram bem, pois já trabalhavam com fibras naturais.

Sabe-se que uma parcela considerável da produção artesanal na Bahia tem ou origem indígena, ou procedência de regiões que anteriormente eram territórios indígenas, e ainda hoje é possível encontrar artefatos com tecnologias oriundas desses povos produzidos por mulheres nas zonas rurais. Por exemplo, o modo de fazer tecelagem e a produção de redes e esteiras feitas de folíolos da seda de buriti na zona rural do município de Cocos (Figura 19), no extremo Oeste baiano, localizado a cerca de mil quilômetros da capital, revelam um costume indígena que é comum, segundo Berta Ribeiro (1988, p. 41), entre os índios Xerente e diversos grupos Timbíra.

Figura 19 – Esteira de buriti no quintal da casa da artesã Natalina Nogueira da Costa, no povoado de Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

De acordo com o historiador Wilson Lins (1983), desde a época da colonização portuguesa, o Vale do São Francisco foi habitado por distintos povos indígenas, muito antes da chegada do homem branco, como os índios do grupo Jê, os quais foram expulsos do litoral pelos tupis e partiram para o Vale:

> [...] chegando ao médio e alto são francisco, os primeiros colonizadores lá encontraram, além dos amoipiras, os massacarás, os pontás e os aracujás, tribos gês que ainda hoje subsistem nos traços fisionômicos dos caboclos das fazendas e carnaubais da região [sic]. (LINS, 1983, p. 20).

É verdade que desde o período pré-colonial distintos povos indígenas passaram a habitar a região do Vale do São Francisco, sobretudo devido aos conflitos no litoral nordestino com os Tupi, apontados por Wilson Lins, de modo que a "[...] dispersão daqueles para os cerrados a oeste seria, por sua vez, limitada pela presença dos povos da família Jê, também reconhecidamente bem mais homogêneos cultural e linguisticamente em seus subgrupos Timbíra e Akwe com os quais os povos do Nordeste central certamente mantiveram contatos" (DANTAS; SAMPAIO; CARVALHO, 1998, p. 433). Desse modo, pode-se afirmar que na região Nordeste existiam historicamente três famílias étnicas que se relacionaram devido a situações de contato e ao fator ambiental: os Tupi, os Jê e os grupos pertencentes à família dos Botocudos, Maxakali, Kamakã e Pataxó (DANTAS; SAMPAIO; CARVALHO, 1998, p. 433). Em relação à família Jê:

> [...] parece-nos que apenas três povos Timbira, tradicionalmente localizados no centro-sul do atual estado do Piauí — Akroá, Gueguê e

> Jaikó — e alcançados pela frente pastoril oriunda da Bahia no século XVIII e aí aldeados desde então, incorporam-se à história do contato entre índios e colonizadores no Nordeste. Os povos Akwe — Xakriabá, Xerente e Xavante — que são referidos no sul do Piauí e oeste da Bahia no período colonial não foram aí contatados, tendo migrado para oeste e sudoeste, onde travariam contato com outras frentes de penetração, principalmente na bacia do Tocantins-Araguaia, nos séculos XIX e XX. Também os Timbira do Maranhão articulam-se a outros períodos e situações de defrontação interétnica. (DANTAS; SAMPAIO; CARVALHO, 1998, p. 434).

A ocupação do Nordeste e do Cerrado baiano é marcada por conflitos interétnicos entre distintos povos indígenas. Os Tapuia, por exemplo, são considerados os povoadores tradicionais da Baía de Todos os Santos, entretanto, foram expulsos pelos Tupinaé quando estes migraram dos sertões em direção ao litoral. Oriundos do "além rio São Francisco", Oeste da Bahia, os Tupinambá acabaram por expulsar os Tupinaé do litoral, os quais retornaram aos sertões e lá novamente entraram em confronto com os Tapuia (DANTAS; SAMPAIO; CARVALHO, 1998, p. 434-435).

Em *O homem no Vale do São Francisco* (1972), o sociólogo norte-americano Donald Pierson mostra os principais povos indígenas que habitaram a região do Médio São Francisco. O sociólogo identificou a presença dos *Acroá*, que habitavam as margens do rio Grande no século XVIII, dos *Shacriaba* (Xacirabá), localizados nos "tributários Paracatu e Urucuia no século XVIII e no alto Preto, afluente do tributário Rio Grande" e os *Aricobé*, os quais viviam próximo de onde hoje está situada a cidade de Angical, "perto do tributário Rio Grande" e "nas cabeceiras do Rio Preto, afluente do tributário Rio Grande" (PIERSON, 1972, p. 228-229).

O botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius, em sua viagem ao sertão da Bahia na segunda década do século XIX, identificou a presença de distintos povos indígenas em torno do rio São Francisco:

> Entre os mais velhos sertanejos de quem colhemos informações (em Vila Nova da Rainha, onde os há muitos, achava-se um ancião de 103 anos) andam de boca em boca os nomes de Aracuyás, de Opacatiarás, Chacriabás, Pontás, Masacarás, e Chocós ou Chucurús. Ainda é possível, porém, precisar as moradas de poucas destas tribos. É provável que todas aquelas, cujos nomes se terminam em ás, fossem hordas de uma tribo maior, que habitava as caatingas da região e que durante os meses secos descia para o Rio São Francisco, onde vivia da pesca. (VON SPIX; VON MARTIUS, 1938, p. 319).

O naturalista considera que, entre esses povos, "a mais numerosa e ainda não amiga dos habitantes é dos Chacriabás (Xacriabá), que vive nos desertos, entre as nascentes do rio Gorguea e do rio Grande, confluente do São Francisco" (VON SPIX;

VON MARTIUS, 1938, p. 320). Von Martius ainda comenta que esses povos “são perigosos aos colonos vizinhos e às tropas, que viajam da vila de Pilão Arcado, pelo Duro, estação limítrofe, para a Província de Goiás” (VON SPIX; VON MARTIUS, 1938, p. 320).

A identificação dos povos originários que habitaram o Oeste baiano antes da chegada do homem branco pode confirmar as raízes dos costumes e das práticas culturais e artísticas legadas por esses povos e que ainda sobrevivem na região. O artesanato feito de barro e fibras, por suas características técnicas e formais, pode evidenciar a sobrevivência de saberes ancestrais de origem indígena, apesar de as artesãs que trabalham com esses materiais não relacionarem a origem da produção com o passado nativo. Sabemos que o legado cultural dos povos indígenas tem sido durante séculos apagado da memória e da história do nosso país, um verdadeiro etnocídio cultural, ao mesmo tempo em que esses povos nos são apresentados de modos pejorativo e negativo, o que cria e reproduz todos os preconceitos de que esses sujeitos são vítimas hoje.

Vestígios da cultura material de diferentes povos indígenas foram encontrados em muitas cidades do Oeste baiano, como as diversas urnas funerárias com ossadas que mostram o modo de sepultamento indígena, as quais por conta do seu padrão cerâmico podem ser identificadas como pertencentes à tradição Aratu. Em relação a isso, ao realizar pesquisas sobre os primeiros grupos ceramistas na Bahia na década de 1960, o arqueólogo Valentin Calderón, segundo Carlos Etchevarne (1994), ao escavar o Sambaqui da Pedra Oca no subúrbio da capital baiana, descobriu restos cerâmicos com cerca de 2830 anos, de formas simples, destituídas de decoração e com formato semiesférico e campaniforme. As pesquisas nos sítios de Aratu na Baía de Todos os Santos, realizadas pelo arqueólogo em 1967, ofereceram um repertório significativo de informações que o levou a denominar o tipo de cerâmica produzida nessa localidade de tradição Aratu, e Calderón logo identificou as características dessa produção em outras regiões, principalmente no litoral e no Oeste baiano (ETCHEVARNE, 1994, p. 34).

Carlos Etchevarne (2014/2015) coloca que o estudo realizado por Calderón nos sítios Aratu permitiu ao pesquisador realizar datações radiocarbônicas das urnas encontradas, o que possibilitou a sistematização cronológica preliminar sobre as ocupações de grupos pré-coloniais na Bahia. Urnas funerárias em formato piriforme, isto é, em formato de pera, de paredes lisas e bases arredondadas, padrão de cerâmica atribuído à tradição Aratu, foram encontradas nas cidades de São Félix do Coribe e São

Desidério, no Oeste baiano. Em Santa Maria da Vitória, Calderón encontrou cachimbos tubulares, vasilhames e machados feitos de barro, assim como raspadores e outras produções líticas na Gruta do Padre (Figuras 20, 21 e 22) – localizada no limite entre as cidades de Santa Maria da Vitória e Santana. Segundo Etchevarne, o arqueólogo identificou esses instrumentos como pertencentes à tradição Itaparica, devido ao nome da localidade de tal região na época:

> [...] Esta, reconhecida por um tipo particular de objeto, as lesmas, peças pequenas e alongadas, nas quais foi aplicada a técnica de lascamento por pressão, conseguindo-se um trabalho aprimorado e funcionalmente eficaz. A escavação por níveis artificiais (ainda que registrasse as alterações dos sedimentos) lhe permitiu colocar as lesmas em estratos datáveis em 7600 anos AP, aproximadamente. Posteriormente, peças líticas dessa indústria foram identificadas em Goiás, pelo Padre Pedro I. Schmitz com antiguidade no limite entre o Pleistoceno e o Holoceno. (ETCHEVARNE, 2014/2015, p. 4).

Gabriela Martin (2008) coloca que o Padre Pedro Ignácio Schmitz[66] desenvolveu um projeto denominado *Arqueológico da Serra Geral* entre os municípios limítrofes de Goiás e Bahia, nas décadas de 1980 e 1990, o qual tinha como objetivo realizar prospecções em torno do rio Corrente, afluente do rio São Francisco, assim como dos rios Correntina e Formoso, no Cerrado baiano. Essas prospecções permitiram ao estudioso encontrar, no curso médio dos rios Correntina e Pratudão-Formoso, cerca de 60 sítios arqueológicos que continham abrigos e sítios abertos pré-cerâmicos e cerâmicos, além de identificar sítios com representações parietais e rupestres, classificados como pertencentes à tradição São Francisco. Ainda segundo a autora, entre "os sítios assinalados vinte eram pré-cerâmicos abertos, próximos às margens dos rios situados em pequenos cerros ou chapadas onde aflora o quartzito e o sílex. Os abrigos, em geral pouco profundos, apresentam ocupações pré-cerâmicas e cerâmicas" (MARTIN, 2008, p. 129).

[66] O Padre Pedro Ignácio Schmitz nasceu no Rio Grande do Sul e é considerado um dos pioneiros nas pesquisas arqueológicas no Rio Grande do Sul, em Santa Catarina, em Goiás e no Pantanal do Mato Grosso do Sul.

Figura 20 – Pinturas rupestres da Gruta Nossa Senhora de Fátima, no Complexo Gruta do Padre, no limite entre os municípios de Santa Maria da Vitória e Santana (Bahia).

Fonte: autoria própria (2015).

Figuras 21 e 22 – Vista parcial da Gruta Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2015).

Wilson Lins descreve as principais produções artesanais e as matérias-primas utilizadas na confecção de objetos para atender às necessidades do cotidiano da população do Vale do São Francisco, produções e materiais que atualmente são pouco utilizados em relação ao uso que se fazia no passado. Quando descreve os costumes do vaqueiro, Lins narra:

> O vaqueiro veste-se com o couro do boi; seu chapéu, suas luvas, seu rebenque, são de couro. A cama-de-vento – leito primitivíssimo, constando de dois travessões equilibrados em cima de um cavalete – é forrada de couro. Os canecos de beber água, quando não são de couro, são de chifre de boi, e a "borracha" de conduzir água para os

> trabalhos, no mato, é de couro também. O "surrão", que leva a produção das roças para o mercado das cidades, é igualmente de couro, como de couro é a "bruaca", que serve para carregar tudo, inclusive roupa. Os mais pobres, que não podem ter cama, dormem sobre couros estendidos no chão, e que duram mais que as esteiras de carnaúba, hoje raras em vista do valor da cera desta palmeira. (LINS, 1983, p.104).

O historiador aponta mudanças na produção de utensílios na região, principalmente a substituição do couro de animais por fibras de origem vegetal, a exemplo da carnaúba (*Copernicia prunifera*), uma palmeira típica do Nordeste e que se tornou fonte de renda para muitas famílias no Oeste baiano. Peço licença para descrever a narrativa de Wilson Lins sobre essas manifestações:

> [...] quando a pecuária na zona ficou mais próspera, e o couro de boi valendo muito dinheiro, o beiradeiro deixou de usar cama-de-vento forrada de couro, passando a forrá-la de pano; trocou as portas de couro por varas, e passou a cobrir os ranchos com palhas de carnaúba. Data desse tempo o grande uso das esteiras, mais macias que o couro seco e áspero. A idade do couro estava cedendo lugar à idade da palha, mas a palha da carnaúba começou a ter valor, pela cera nela contida, e o beiradeiro recorreu a outras palmeiras, mais raras e de palha menos forte, para cobrir os ranchos e confeccionar esteiras e chapéus. Antes da espantosa valorização da carnaúba, a sua palha vinha substituindo com vantagem o couro no fabrico de "surrões", assento de cadeiras, chapéus, cobertura de ranchos, e até alpercatas eram confeccionadas em palha. As primitivas portas de couro cederam lugar às portas de varas revestidas de esteira. A utilização da palha foi legada ao beiradeiro pelo índio, mas só muitos anos depois da instalação dos currais foram os artefatos de palha voltando a ser usados em grande escala. Com o aproveitamento da palha, o couro ficou sendo empregado quase que exclusivamente pelo vaqueiro, na confecção de suas roupas de campo, selas, arreios, relhos, cordas-de-sedém, "borracha", etc. até as famosas "caretas", que os vaqueiros colocam nos bois fujões e touros bravos, deixavam de ser de couro, entrando a ser de palha: um trançado de palhas finas (semelhantes aos abanadores usados nas cozinhas), destinado a vedar os olhos da rês reimosa. (LINS, 1983, p. 104).

Darcy Ribeiro também coloca que nos sertões nordestinos as populações excedentes do pastoreio trabalhavam como extrativistas, principalmente com a exploração de carnaúbas para a produção de cera e utensílios de palha. Para o antropólogo, as atividades extrativistas "só puderam aliciar centenas de milhares de trabalhadores em virtude da miserabilidade das populações nordestinas, porque, mesmo combinadas com lavouras de subsistência, provêm uma renda mínima que apenas permite sobreviver" (RIBEIRO, Darcy, 1995, p. 345).

As plantações de carnaúbas na Bahia podem ser encontradas na região do Vale do rio São Francisco, principalmente nos municípios de Sento-Sé, Xique-Xique, Gentio

do Ouro, Morpará, Barra e Pilão Arcado. Das folhas das carnaubeiras (Figura 23) são extraídas ceras que depois de processadas são comercializadas na região Sudeste do país, em indústrias que fabricam chips de computadores, celulares, tintas gráficas, papel carbono, cera para polimento de veículos, cosméticos, entre outros usos. As folhas retiradas das palmeiras de carnaúba por agricultores são secas ao sol durante dois dias e, após esse processo, cobertas por um pó branco conhecido como pó cerífero. A esse pó, são acrescentados alguns produtos químicos, com o objetivo de formar uma cera específica a ser vendida em indústrias.

A exploração da carnaúba para produção de cera no povoado de Porto de Palha, zona rural de Barra, foi impulsionada em 2012 por um projeto desenvolvido pelo governo da Bahia, por meio da Secretaria de Desenvolvimento e Integração Regional (Sedir) e da Companhia de Desenvolvimento e Ação Regional (CAR)[67]. Os agricultores do povoado receberam um secador solar móvel para a realização do corte, da secagem e da extração do pó das carnaubeiras que crescem no local. Enquanto a extração e a produção de cera de carnaúba são atividades realizadas por homens, o artesanato com este material é produzido por mulheres. Nas comunidades de Wanderley e de Porto de Palha, povoados do município de Barra, as artesãs produzem chapéus, esteiras, bolsas e cestos feitos da palha das carnaubeiras (Figuras 24, 25 e 26).

Figura 23 – Carnaubeiras nas margens do rio São Francisco, entre os municípios de Xique-Xique e Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

[67] Fonte: http://www.jornalgrandebahia.com.br/2010/06/governo-entregara-secadores-solares-moveis-a-produtores-de-carnauba/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 24 – Esteiras de carnaúba da comunidade de Wanderley (Barra, Bahia), à venda no Mercado Municipal da cidade.

Fonte: autoria própria (2018).

Figuras 25 e 26 – Sacolas de feira de carnaúba da comunidade de Wanderley (Barra, Bahia), à venda no Mercado Municipal da cidade. Destaque da sacola à direita.

Fonte: autoria própria (2018).

Ao lado do artesanato feito de couro e de palha, o barro é outra matéria-prima utilizada desde a época colonial. No final da década de 1960, ao descrever o uso do artesanato de barro no Oeste baiano, Wilson Lins destaca o valor dessa produção ao afirmar que a cerâmica da região tinha características distintas em relação ao que se produzia no contexto nacional naquela época: “ o barro é empregado de modo

considerável pela gente do vale no fabrico de utensílios domésticos, como potes, moringas, canecos, panelas, cuscuzeiros e demais apetrechos de cozinha, há uma cerâmica regional, com características que a tornam distinta das existentes no resto do país" (LINS, 1983, p. 105).

Em seu estudo sobre a origem e a formação da cerâmica popular baiana realizado na década de 1950, Carlos José da Costa Pereira (1957a), pesquisador que se tornou referência para os estudos sobre cerâmica e artesanato na Bahia, coloca que a produção de louças de barro no estado sofreu grande influência de povos indígenas e afirma que, até o momento em que realizou a investigação, não havia identificado nenhuma influência africana na produção ceramista brasileira. De acordo com o autor, aos negros escravizados eram destinados os trabalhos de amassar o barro, preparar as peças para o torno e carregar a lenha para a queima dos objetos, assim como o transporte das cerâmicas (PEREIRA, 1957a, p. 14). Atualmente, entretanto, encontramos um número expressivo de afrodescendentes em olarias, oficinas e associações de cerâmica realizando todas as etapas do processo. No que diz respeito à influência portuguesa, Carlos Pereira (1957a, p. 15) afirma que esta ocorreu somente entre os séculos XVII e XVIII, com a adoção do torno ou roda e do forno coberto, tecnologias introduzidas principalmente no litoral e nas zonas urbanas.

A tecnologia indígena de produção ceramista se manteve viva por muito tempo no oeste baiano, quiçá devido à distância em que essas comunidades se encontram dos grandes centros urbanos e pela presença tímida da influência europeia na produção artesanal dessa localidade do sertão – como aponta Carlos José da Costa Pereira (1957a) quando descreve as diferenças entre a produção artesanal sertaneja e a litorânea na Bahia em seu estudo sobre cerâmica popular. Em seu livro, o autor pondera, em relação à produção ceramista, que a influência europeia não teve alcance além do litoral e diz ainda que a cerâmica do sertão é mestiça, influenciada pelas culturas cabocla e sertaneja (p. 24).

Carlos Pereira atesta que a cerâmica do sertão é uma produção sem muitos ornamentos, o que de fato se constata na produção de cerâmica em Cocos, extremo Oeste baiano, analisada pelo antropólogo Ricardo Lima (2008) em pesquisa realizada para o texto do catálogo da exposição organizada pela Sala do Artista Popular do CNFCP. O antropólogo descreve as técnicas e os modos de produção da comunidade de Caraíbas, zona rural desse município, onde as artesãs utilizavam apenas pequenos desenhos feitos com tabatinga, uma argila de cor branca, para decorar as peças (LIMA,

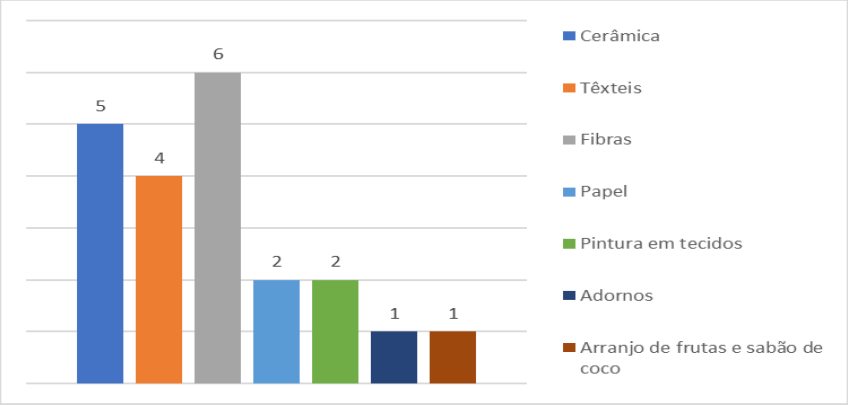
R., 2008, p. 10-11). Em Baianópolis, cidade do Oeste baiano distante cerca de 60 quilômetros de Barreiras, a ornamentação da cerâmica, que é de cor mais clara em contraste com a cerâmica de Barra, é realizada com tabatinga e tauá e geralmente representa um único desenho, em grande proporção, com motivo fitomorfo, ou seja, com forma de planta e vegetal.

3.4 Universos da arte: um panorama da criação artesanal

De modo geral, podemos dizer que boa parcela da criação artesanal no Oeste baiano é de utensílios de barro, taboa, buriti, carnaúba e babaçu, tecelagem feita em teares, bordados em rendas de bilros, adereços e acessórios de capim dourado, objetos de couro e engenhocas e esculturas de madeira, a exemplo das carrancas[68].

Em 2007, o Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) publicou uma estimativa das principais matérias-primas e técnicas utilizadas na produção de artesanato na região, materiais que ainda são empregados atualmente no Oeste baiano, embora o quantitativo de algumas produções tenha diminuído deveras (Gráfico 1).

Gráfico 1 – Artesanato e manualidades.



Fonte: elaboração própria a partir de dados do SEBRAE (2007, p. 45).

A produção com fibras vegetais é a que mais se sobressai no panorama da atividade artesanal do Oeste da Bahia, devido, sobretudo, à riqueza de matéria-prima vegetal procedente de palmeiras – buriti, carnaúba e babaçu – e de outras plantas, como a bananeira, a taboa e a palha de milho, que crescem na região.

[68] As "cabeças de proa", que depois foram chamadas de carrancas, são figuras zooantropomorfas que tinham a função de espantar os monstros do rio, assim como eram utilizadas como adorno para as embarcações e como ponto de identificação da barca para os habitantes do rio. Paulo Pardal (1981) esclarece que as carrancas do São Francisco são uma manifestação artística coletiva, com características comuns, como não se encontra em nenhum outro lugar ou época. Elas são fruto da criação de uma cultura que ficou isolada do resto do país e do mundo (PARDAL, 1981, p. 3-4).

As técnicas e o estilo de produção com fibras vegetais foram herdados da tradição artesanal indígena e reexistem, por exemplo, em comunidades rurais do Cerrado baiano, como em Ilha do Vítor, situada na zona rural do município de São Desidério, onde as artesãs, a partir da seda e da palha retirada da folha da palmeira do buriti, produzem redes (Figura 27), cestos, balaios e chapéus (Figura 28).

Figuras 27 e 28 – Redes e chapéus de buriti produzidos por artesãs do povoado de Ilha do Vítor, em São Desidério (Oeste baiano).

Fonte: Novoeste (2005, p. 5).

A fibra do capim dourado, matéria-prima amplamente utilizada no Tocantins, teve seu emprego introduzido no ano de 2005 no Oeste baiano, depois da criação da Associação das Artesãs do povoado de Ilha do Vítor, um projeto desenvolvido pelo SEBRAE em parceria com o Programa Municipal de Desenvolvimento Sustentável da Secretaria de Turismo e Meio Ambiente. O Programa de Artesanato do SEBRAE promoveu oficinas de padronização da produção de artesanato na Ilha do Vítor, sob a coordenação de Henry Benavides-Puerto, do Programa Bahia Design. A metodologia utilizada pelo referido programa tinha como objetivo resgatar, desenvolver e aperfeiçoar o artesanato produzido pelas artesãs do povoado (Anexo A).

No município de Cocos, extremo Oeste da Bahia, na região dos Gerais que integram o Parque Nacional Grande Sertão Veredas, destacamos a produção ceramista e a tecelagem de buriti e de algodão. Na zona rural do município, no povoado de Caraíbas, algumas famílias modelavam potes, vasos, fogareiros, mealheiros, além de panelas e outros utensílios de barro, uma produção que não é mais realizada atualmente. Na região, também havia olarias que produziam tijolos e telhas, um trabalho realizado apenas por homens. No entanto, Cocos se destaca pela tradição de fiação e tecelagem de

algodão e buriti. Os fios de algodão são utilizados como pavios para lamparina, além de ser matéria-prima para a tecelagem. Com a tecelagem da fibra do buriti, as comunidades de Canguçu, Porcos e Cajueiro ganharam notoriedade nacional. Essas artesãs produzem esteiras (Figura 29), redes, tapetes e bolsas (Figura 30), assim como criam jogos americanos e caixas.

Figuras 29 e 30 – Esteira de palha do buriti (esquerda) e bolsa da seda do buriti (direita), produzidas em Cocos (Bahia).

Fonte: Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart) (c2010). Disponível em: http://www.promoart.art.br/content/produto-1-12; http://www.promoart.art.br/content/produto-2-12. Acesso em: 27 jul. 2020.

A produção artesanal com fibras de refugos agrícolas, como a palha de milho, é realizada em algumas cidades do Oeste baiano, como nos municípios de Muqúem do São Francisco (Figuras 31 e 32), Santa Maria da Vitória, Santana e São Félix do Coribe. Na Bacia do rio Corrente, as artesãs começaram a trabalhar com a palha de milho a partir da realização de cursos desenvolvidos pelo SEBRAE, em parceria com a prefeitura de São Félix do Coribe, entre os anos de 2004 e 2005 (Figuras 33 e 34). A artesã Lenise dos Santos Araújo, por exemplo, começou a trabalhar com a fibra do milho em função de um desses cursos. A palha utilizada para a criação de artesanato é retirada da fazenda onde a artesã reside e trabalha. Lenise coleta as espigas de milho secas na plantação, faz a seleção das palhas mais maleáveis e depois realiza a hidratação das palhas em água até torná-las de fácil manuseio. A artesã utiliza uma forma de madeira com pregos para realizar a trama das folhas enroladas até criar o objeto desejado. O artesanato de palha de milho produzido pela artesã (bolsas, baús, caixas, jogos americanos, porta-guardanapos, descansos de copo, bandejas etc.) é comercializado na Feira da Agricultura Familiar de São Félix do Coribe (Figura 35).

Figuras 31 e 32 – Bolsas de palha de milho produzidas por artesãs da Associação Caminhos de Santana, em Muquém do São Francisco (Oeste baiano).

Fonte: *Catálogos de empreendimentos: projetos com o apoio da Codevasf* (CODEVASF, 2010, p. 9 e p. 10).

Figuras 33 e 34 – Artesanato de palha de milho. Resultado do projeto desenvolvido pelo SEBRAE em São Félix do Coribe.

Fonte: http://antigo.saofelixdocoribe.ba.gov.br/ptur1sfc.php. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 35 – Artesanato de palha de milho, criado pela artesã Lenise dos Santos Araújo, à venda na Feira da Agricultura Familiar de São Félix do Coribe.

Fonte: Ulli Micaely Souza (2016).

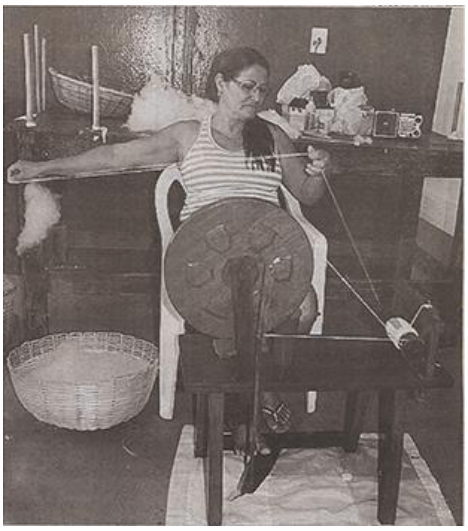
Os produtos têxteis podem ser encontrados em muitas cidades do Oeste baiano. Em Barreiras, em 1995, com o objetivo de capacitar crianças e adolescentes para a obtenção de emprego e renda a partir de ações voltadas para as raízes culturais e artesanais da região, o engenheiro agrônomo Durval Nunes, assessor de planejamento da Prefeitura Municipal de Barreiras, elaborou quatro projetos de oficinas artesanais que foram aprovados pelo Ministério da Cultura e contaram com o apoio da Diocese de Barreiras. Os projetos intitulados de *Arte e Couro*, *Carranca*, *Boi de Barro* e *Mulher Rendeira*, idealizados pelo engenheiro, foram uma iniciativa que pretendia ser um "embrião da futura indústria artesanal, principalmente no setor coureiro-calçadista e no setor de fiação e tecelagem" (NOVOESTE, 1995, p. 35) na região. Através do Decreto 082/96, o prefeito de Barreiras na época, Saulo Pedrosa, criou a Escola Oficina de Criação Artesanal (OCA) para gerir os quatros projetos. Os projetos da OCA (Figuras 36-39) funcionaram no prédio do antigo boiadeiro, no Parque de Exposições de Barreiras, inaugurado em 1996, o qual foi equipado com cinco tornos para cerâmica, dez rodas de fiar, dez descaroçadores de algodão, seis teares manuais, setenta carteiras escolares, cinco mesas para trabalhar com o barro, cinco bancos para entalhar madeira, uma máquina industrial de costura de couro, uma polidora industrial para couro e outros materiais, uma motosserra, um carregamento de barro e diversos materiais para sapateiro e trabalho em couro em geral (NOVOESTE, 1996a, p. 4).

Figuras 36, 37, 38 e 39 – Oficina de Criação Artesanal (OCA).

36 – Artesão ministrando aulas de cerâmica. Fonte: Novoeste (1996a, p. 4);
37 – Artesã manejando um tear de madeira. Fonte: Novoeste (1996b, p. 6);
38 – Engenheiro Durval Nunes apresentando os trabalhos realizados na OCA. Fonte: Novoeste (1996b, p. 6);
39 – Artesã manejando um tear pelo Projeto OCA, em 2001. Fonte: Novoeste (2001, p. 5).

O Programa Colmeia de Artesanato do município de Barreiras, instituído pela Lei nº 832, de 30 de abril de 2009, também tinha como objetivo incentivar e desenvolver políticas públicas para o setor artesanal. Por meio de uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Barreiras e a Secretaria Municipal do Trabalho e Promoção Social, o Colmeia pretendia ser uma reinvenção do Projeto OCA e ofereceu à comunidade distintos cursos profissionalizantes (Figuras 40, 41 e 42), tais como: tecelagem, artesanato de fibras, biojoias de sementes e capim dourado, serigrafia, bordado, pintura em tecido, marcenaria, crochê, corte costura, entre outros. Os objetos produzidos eram comercializados em uma loja no Parque de Exposições de Barreiras, assim como foram exibidos no Palácio das Artes, no Terminal Rodoviário e em feiras da cidade.

Figura 40 – Fiandeira de roda no Projeto Colmeia.



Fonte: Nova Fronteira (2013, p. 15).

Figuras 41 e 42 – Teares de madeira utilizados pelo Projeto Colmeia.

Fonte: http://www.meioambiente.ba.gov.br/gestor/PublicacaoExperiencia/ExperienciaConsultar.php?cod=547&acao=consultar&acaoTitulo=Consultar. Acesso em: 27 jul. 2020.

A Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia (ASAS) também foi beneficiada pelo SEBRAE, que, com a parceria do Ministério do Desenvolvimento Agrário, desenvolveu ações de design com bordados inspirados em cantigas de roda, com edição de um CD para a divulgação de sua produção (Figuras 43 e 44), reunindo fotos e cantigas de roda cantadas pelas próprias artesãs.

Figura 43 – Almofadas com fitas de cetim bordadas aplicadas. Coleção *Canções de Bordar*, da Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia (Bahia) e de Renato Imbroisi (designer).

Fonte: A CASA – Museu do Objeto Brasileiro [200-?].
Disponível em: http://www.acasa.org.br/objeto/MF-03552. Acesso em: 19 jun. 2016.

Figura 44 – CD que traz o canto das artesãs da Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia (Bahia), parte integrante da coleção *Canções de Bordar*, lançada em agosto de 2006.

Fonte: CANÇÕES DE BORDAR (2006).

A tecelagem é um exemplo de manufatura que sofreu uma redução significativa de mão de obra no Oeste baiano. Tal atividade sempre foi tradicional na região, a ponto de Carlos José da Costa Pereira afirmar, em seu estudo intitulado *Artesanato e arte popular* (1957b, p. 61), que o oeste da Bahia era uma das três mais importantes regiões do estado em produção de tecelagem manual, principalmente as sub-regiões do Médio São Francisco e dos seus afluentes, como o rio Corrente e o rio Preto. Algumas mulheres que trabalhavam com o tear não persistiram com o equipamento em função de todo o trabalho que ele exige, mas outras resistem e permanecem com essa prática legada por suas mães ou avós. É o caso de Leonídia Machado Ferreira (dona Lió), que trabalha com tecelagem, renda de bilro e ponto cruz no município de Santa Maria da Vitória.

Dona Lió nasceu no município de Canápolis, no Oeste baiano, em 1944. De ascendência indígena por parte da mãe e do pai, a artesã, cansada do trabalho na roça, resolveu se mudar para Santa Maria da Vitória juntamente com uma de suas irmãs, Maria, onde começaram a trabalhar em casas de família na década de 1960. Além de Maria, outra irmã também sabia tecer, mas nenhuma das duas chegou a trabalhar com a renda. Desde muito pequena, dona Lió observava sua mãe tecer as fibras para formar tecidos e, por meio dessa observação cotidiana, teve início o seu interesse em aprender o ofício. Aos 18 anos, Leonídia viu nesse fazer artesanal uma profissão. A artesã domina a técnica que transforma fibras e linhas em tecidos e com o movimento dos bilros, feitos de pequenas varetas e sementes de buriti, construídos artesanalmente por ela, consegue produzir rendas de primorosas qualidades (Figuras 45 e 46).

Além dos bilros, dona Lió produz a almofada e faz o preenchimento com palhas de banana (Figura 47). A renda feita nesse suporte obedece a um desenho construído previamente pela artesã, de modo que, para fixar o tecido e os pontos no lugar, dona Lió faz uso de alfinetes e agulhas, introduzindo mudanças nas técnicas adquiridas por meio do aprendizado familiar – na época em que criava, a mãe de dona Lió fazia uso dos espinhos de xique-xique, que cumpriam a mesma função dos alfinetes. A linha usada no tear, segundo Leonídia Machado Ferreira (informação verbal)[69], é afiada na roda por ela mesma. A artesã lembra que a linha também pode ser encontrada à venda no comércio, no entanto, para a realização desse trabalho, a linha precisa ser mais forte, pois o tear é pesado, e as linhas mais fracas não resistiriam.

[69] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 29 de julho de 2017.

Figura 45 – Dona Lió e sua produção com renda de bilros.

Fonte: Ulli Micaely Souza (2017).

Figura 46 – Bilros com pequenas varetas e semente feitos de buriti, confeccionados artesanalmente por dona Lió.

Fonte: Ulli Micaely Souza (2017).

Figura 47 – Almofada preenchida com palhas de banana e bilros, confeccionados por dona Lió.

Fonte: Ulli Micaely Souza (2017).

A renda de bilro é uma tradição portuguesa que no Brasil ganhou variações na forma, no material e no tamanho. No livro *A renda de bilros e sua aculturação no Brasil* (1948), de autoria de Arthur e Luiza Ramos, os autores definem as características dos bilros produzidos no país, principalmente no Nordeste – Ceará, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Maranhão, Sergipe e Bahia –, e afirmam que, em geral, os bilros produzidos nessa região são maiores, mais pesados e rústicos em relação aos bilros portugueses e ainda os classificam em dois tipos: bilros com o cabo e a canela produzidos a partir de uma só peça e bilros de duas peças, feitos com cabo de noz de coquinhos ou de sementes duras (RAMOS; RAMOS, 1948, p. 48). O bilro de dona Lió tem semelhanças com os bilros de duas peças descritos por Arthur e Luiza Ramos, os quais, conforme classificam os antropólogos, têm como característica uma canela tosca de laranjeira, ou de outra madeira de cor branca, que é introduzida na noz de um coquinho alisada e perfurada em um dos seus lados para permitir a fixação da haste (Figura 48). Os cocos utilizados podem ser a macaúba, o ouricuri e o buriti – este é a matéria-prima utilizada nos bilros cearenses (RAMOS; RAMOS, 1948, p. 48).

Figura 48 – Rendeira de bilro.

Ilustração original da obra *A renda de bilros e a sua aculturação no Brasil*, escrita por Arthur Ramos e Luiza Ramos, em 1948.
Fonte: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss980880/mss980880.jpg. Acesso em: 27 jul. 2020.

Após o casamento e o nascimento dos filhos, dona Lió parou de confeccionar suas peças, especialmente as que necessitavam do uso do tear para o desenvolvimento da produção. Ela retomou a atividade apenas há alguns anos, devido ao incentivo de Hermes Novais Neto[70], morador de Santa Maria da Vitória e colecionador de objetos vinculados à história de ocupação da região, o qual possui um tear de madeira em seu acervo, onde a artesã passou a trabalhar e a tecer, de modo que todo o processo de feitura no tear por dona Lió depende exclusivamente do tear cedido por ele (Figuras 49 e 50). Dos seis filhos de dona Lió, apenas uma filha demonstrou interesse pelo trabalho da mãe, mas sua filha domina mesmo as técnicas do crochê e dos desenhos. Dona Lió diz que não tem conhecimento sobre a existência de outras artesãs que trabalhem com o

[70] O Guardados de Hermes é um espaço museal que abriga uma coleção de objetos formada por utensílios domésticos, materiais líticos e cerâmicos, ferramentas, engenho de madeira e fole de forja para moldar metais, fotografias e documentos que narram a história do processo de ocupação da região. Além de abrigar uma rica coleção de cultura material regional, realiza cursos como o de rendas em almofadas de bilros, tecelagem em tear de madeira, demonstrações de produção de farinha e retirada de tapioca (polvilho), produção de licores e vinhos com frutos do Cerrado e da Caatinga, assim como moagem de cana de açúcar em engenho de madeira. Em outras cidades da região, também existem pessoas que desenvolvem esse tipo de atividade, a exemplo de Correntina. O acervo da Casa do Louro abriga utensílios domésticos, objetos cerâmicos, almofadas de bilro, fotografias, entre outros objetos que contam uma história sobre a cultura local.

tear, apenas recorda de algumas pessoas que praticaram esse ofício no município de Canápolis, mas que já faleceram, restando apenas uma pessoa que ainda fia, a sua cunhada.

Figuras 49 e 50 – Tear manual horizontal de madeira do acervo do espaço museal Guardados de Hermes, em Santa Maria da Vitória (Bahia). Detalhe na direita.

Fonte: autoria própria (2014).

A comercialização das peças produzidas por dona Lió é realizada a partir de encomendas, uma vez que o processo de fiar a linha é longo, o que não facilita o trabalho da artesã. A dificuldade de encontrar uma boa linha também complexifica o processo de produção, uma vez que é uma árdua tarefa trabalhar com suportes de madeira, em decorrência do seu peso. Vários aspectos mostram o porquê dessa tradição ter se perdido na região. Dona Lió sente falta de divulgação do seu trabalho – a artesã comenta que não produz mais tecidos por falta de encomendas. Ela relata que tecer é uma das maiores alegrias da sua vida e que nunca pretende parar de fazer, porém acredita que esse fazer não depende apenas dela para sobreviver, mas também da ajuda de outras pessoas que solicitam e compram os seus tecidos. A produção têxtil realizada manualmente concorreu e concorre com a indústria de tecidos, e, fatalmente, esses produtos estão condenados ao desaparecimento, pois sabemos que muitos dos descendentes não se interessam em aprender a arte de tecer.

A cerâmica do Oeste baiano é produzida hoje nas cidades de Barra, Baianópolis, Angical, Correntina, entre outros municípios, sendo as criações de Barra e de

Baianópolis as mais expressivas e difundidas na região. Devido às condições do solo em alguns povoados do município de Baianópolis, o qual tem características sílico-arenosas e um terreno plano, uma olaria comunitária começou a ser construída em 2002, no povoado de Lagoa Clara, na zona rural, a cerca de 40 quilômetros da sede da cidade, edificada com o objetivo de empregar artesãs que trabalhavam na produção de tijolos, telhas e utensílios de barro (Figura 51). O projeto foi uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Baianópolis e a Secretaria de Trabalho e Ação Social (Setras), por meio do Programa Produzir, do Governo do Estado da Bahia. Na atualidade, no povoado de Lamarão, em Baianópolis, cerca de sete mulheres produzem potes, fogareiros, vasos de barro, entre outros objetos em suas casas (Figura 52).

Figura 51 – Olaria em construção no povoado de Lagoa Clara, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: Novoeste (2002, p. 10).

Figura 52 – Potes de cerâmica produzidos pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

No município de Barra, por exemplo, os principais lócus de produção de cerâmica são: o povoado de Passagem (Figura 53); e a sede do município, que abriga

dois grupos – um de cerâmica utilitária, feita por artesãs na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima (Figura 54), e outro de imaginária religiosa (Figuras 55 e 56), produzida no ateliê do artista José Geraldo Machado da Silva (Gerard).

Figura 53 – Cerâmicas produzidas por artesãs do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 54 – Cerâmicas produzidas por artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2016).

Figuras 55 e 56 – Ateliê do artesão Gerard, em Barra (Bahia). Na direita, a entrada de sua casa-ateliê.

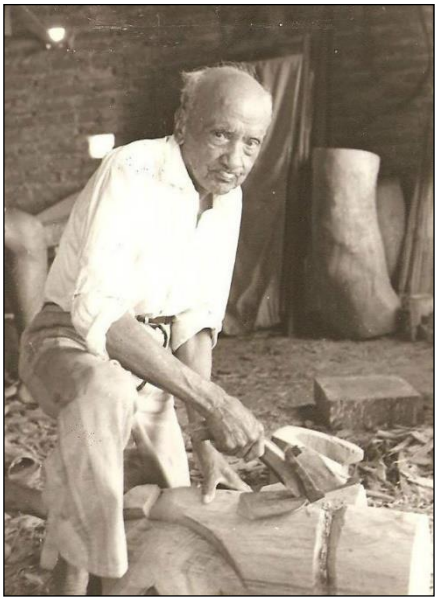
Fonte: autoria própria (2016).

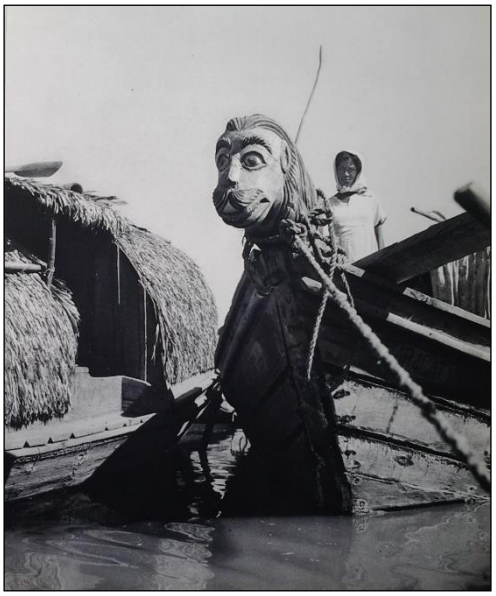
Em relação à produção de carrancas, merece destaque a cidade de Santa Maria da Vitória, que tem na sua história um dos principais "carranqueiros"[71] da região do Vale do rio São Francisco, o Mestre Guarany, o qual possui obras em acervos particulares de colecionadores e instituições culturais no país e no exterior. As carrancas de Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (Figuras 57 e 58), assim como dos demais carranqueiros da região, somente foram reconhecidas como objetos de arte na década de 1950, quando da realização de uma exposição em São Paulo em comemoração ao IV Centenário da cidade (PARDAL, 1981, p. 91). A partir desse evento, as carrancas começaram a figurar em coleções particulares de artistas e intelectuais, como o escritor, colecionador e jornalista Odorico Tavares, Roberto Burle Marx, João Maurício de Araújo Pinho e o pesquisador e colecionador Paulo Pardal, dentre outros. Além das coleções particulares, muitos museus e espaços culturais também abrigaram carrancas em seus acervos, como o Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), na Sala do Artista Popular (Figura 59), no Rio de Janeiro, e o Museu Regional do São Francisco, em Juazeiro, na Bahia, de modo que as carrancas passaram a ser incorporadas ao mercado de artesanato, que estava então em expansão.

O meu primeiro contato com as carrancas do Mestre Guarany aconteceu na casa do colecionador Odorico Tavares, quando eu realizava pesquisa para o mestrado. No acervo do jornalista, havia duas carrancas do mestre (Figura 60). Na época, em 2012, eu não imaginava que dois anos depois residiria na cidade do artesão.

[71] Nome popularmente utilizado para designar o trabalho de artesãos que produzem carrancas.

Figuras 57 e 58 – Mestre Biquiba dy Lafuente Guarany. Na direita, carranca de proa do Mestre Guarany, em Bom Jesus da Lapa (Bahia), em 1955.





Fontes: http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/01/mestre-guarany.html. Acesso em: 27 jul. 2020; ilustração do livro *Bahia: de tous les poètes*, de Pierre Verger, lançado em 1955.

Figura 59 – Carrancas do Mestre Guarany na Sala do Artista Popular, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), no Rio de Janeiro.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 60 – Carrancas do Mestre Guarany na casa do colecionador Odorico Tavares.

Fonte: autoria própria (2012).

Na década de 1960, a produção de carrancas que ornamentavam as proas das embarcações foi reduzida com o advento dos barcos a vapor, os quais desde o começo do século XX navegavam pelo rio São Francisco, mas começavam a deixar de utilizar carrancas em suas proas (PARDAL, 1981, p. 135). Atualmente, houve uma diminuição na produção de carrancas na região em relação ao que se fazia no passado, pois são poucos os carranqueiros que ainda se dedicam a praticar esse ofício. A falta de interesse dos descendentes e as dificuldades de comercialização desses objetos no mercado local ocasionaram uma redução do trabalho do artesão, que produz conforme as encomendas solicitadas. Em Santa Maria da Vitória, encontramos ainda a produção dessas esculturas, como as carrancas de João Souza (Figura 61), Branco, Junior Guarany, Cassius Fabiano Neves Ferreira (Fabiano)[72], entre outros. Em São Félix do Coribe, o artista Francisco Antônio de Oliveira (Chico Mallero) produz carrancas, e, em Barreiras, Mestre Nêgo também as criam (Figuras 62 e 63). Na cidade de Carinhanha, o escultor Josevaldo Vieira Silva (Jota Vieira) também esculpe carrancas.

[72] Fabiano é neto de Tutu Ferreira, antigo artesão de carrancas de Santa Maria da Vitória.

Figura 61 – Carranca produzida por João Souza, de Santa Maria da Vitória (Bahia). Mostra de artistas do Oeste da Bahia, organizada pela autora desta tese no campus da UFOB na referida cidade, em 2015.

Fonte: autoria própria (2015).

Figuras 62 e 63 – Carrancas produzidas por Mestre Nêgo, em Barreiras (Bahia). Casa das Artes Mestre Nêgo.

Fonte: autoria própria (2017).

4 ARTE DO BARRO: A CERÂMICA DAS MULHERES DO OESTE BAIANO

Cerâmica do povoado de Passagem (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

4.1 Caminhos da pesquisa em Barra

Minhas primeiras impressões sobre os aspectos artísticos, ambientais e culturais da cidade de Barra aconteceram durante uma visita realizada por um grupo de professores que haviam acabado de tomar posse e entrar em exercício na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB) (Figura 64). A instituição proporcionou aos docentes, por meio de uma semana de integração e acolhimento, um contato direto com as cinco cidades-sede[73] da nova universidade, com o objetivo de mostrar para os professores que ministrariam aulas na região os aspectos da realidade social, cultural, econômica e artística do Oeste baiano – aspectos até então desconhecidos para muitos desses profissionais.

Quando chegamos em Barra, em uma sexta-feira, no dia 29 de agosto de 2014[74], tivemos um encontro, no Palácio Episcopal (Figura 65), com o prefeito da cidade e sua equipe, assim como fomos recebidos pelo bispo Dom Frei Luís Flávio Cappio. Depois das apresentações, recebemos como presente uma apresentação de um coral formado por crianças e adolescentes que participavam de um projeto cultural da cidade (Figura 66), assistimos a uma palestra sobre a história do município, com o professor Sócrates Teixeira do Nascimento, e escutamos algumas palavras dos professores da Educação Básica da rede pública de ensino, os quais comentaram a importância da chegada da universidade para o desenvolvimento da região. Depois de um almoço oferecido pela prefeitura da cidade, conhecemos as belas peças de cerâmica produzidas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, que estavam em exposição no pátio do Palácio Episcopal (Figura 67). Nesse momento, adquiri as minhas primeiras cerâmicas de Barra e desde o primeiro contato me encantei com os objetos, as formas e os desenhos no barro.

Também encontrei no acervo do Palácio esculturas de santos de barro produzidas pelo artesão José Geraldo Machado da Silva (Gerard) e fiquei encantada, apesar de ter tido a oportunidade de conhecer o trabalho do santeiro em 2011, na exposição *Santeiros da Bahia*[75], realizada no Museu de Arte da Bahia, em Salvador. Na época da exposição, quando estava no primeiro semestre do mestrado, não podia prever que três anos depois conheceria a cidade natal do artesão e seria professora em uma

[73] A Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB) funciona em cinco cidades-sede: Barreiras, Luís Eduardo Magalhães, Barra, Bom Jesus da Lapa e Santa Maria da Vitória.
[74] No dia anterior, conhecemos uma fazenda de produção de algodão em Luís Eduardo Magalhães.
[75] A exposição foi organizada pelo Instituto de Artesanato Visconde de Mauá e acompanhou o lançamento do livro *Santeiros da Bahia: arte popular e devoção*, de autoria de Flávia Martins e Rogerio Luz.

universidade situada no Oeste baiano. Assim, teve início o meu interesse em pesquisar a cerâmica da cidade. A recepção calorosa dos moradores e o afeto da população pela chegada da universidade, que prometia mudar os rumos da realidade educacional e social da região, estimulou-me a realizar uma ampla pesquisa sobre o artesanato local.

Figura 64 – Professores que participaram da semana de integração e acolhimento nos cinco campi da UFOB.

Fonte: http://www.novoeste.com/index.php?page=destaque&op=readNews&title=Novos+professores+da+UFOB+visitam+as+cinco+cidades-sede. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 65 – Palácio Episcopal, onde aconteceu o acolhimento dos professores da UFOB pela comunidade de Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2014).

Figura 66 – Coral formado por crianças e adolescentes de Barra (Bahia), quando faziam uma homenagem aos professores da UFOB.

Fonte: autoria própria (2014).

Figura 67 – Cerâmicas da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima, de Barra (Bahia), exibidas no pátio do Palácio Episcopal em minha primeira visita ao município.

Fonte: autoria própria (2014).

Depois desse primeiro contato com a cidade de Barra, retornei mais três vezes ao município para realizar pesquisas de campo e levar duas turmas do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFOB[76] para conhecer a produção ceramista da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima e o ateliê do artesão Gerard. Assim, tive a oportunidade de presenciar momentos distintos do lugar e da produção artesanal por meio de *visitas exploratórias*, ocorridas em períodos diferentes nos anos de 2016, 2017 e 2018 – sendo que, neste último ano, tive a oportunidade de conhecer o povoado de Passagem e realizar pesquisas sobre a produção ceramista dessa comunidade.

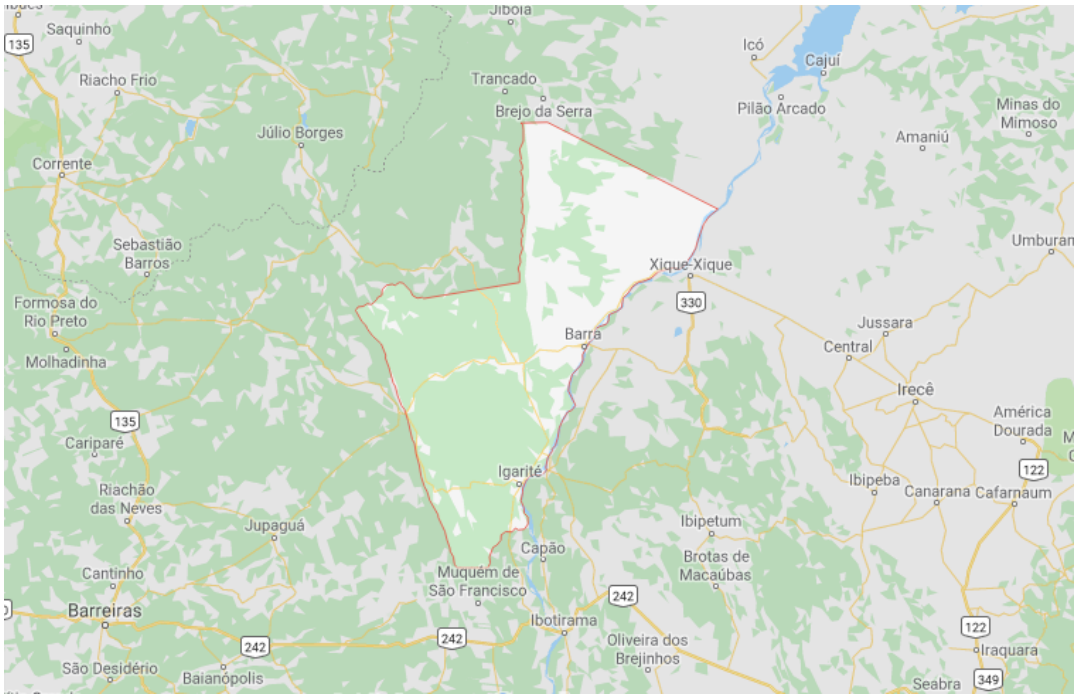
[76] Atividade de extensão intitulada *A cerâmica popular de Barra*, coordenada pelas professoras Jancileide Souza, Adriana Araújo e Nedelka Solís Palma.

4.2 A tradição ceramista na cidade de Barra

Localizada no Médio São Francisco, Barra é considerada a cidade mais antiga do Oeste baiano, criada em 1752[77]. A cidade integra o Território de Identidade Velho Chico, o qual é composto ainda pelas cidades de Bom Jesus da Lapa, Brotas de Macaúbas, Carinhanha, Feira da Mata, Ibotirama, Igaporã, Malhada, Matina, Morpará, Muquém do São Francisco, Oliveira dos Brejinhos, Paratinga, Riacho de Santana, Serra do Ramalho e Sítio do Mato.

Barra está situada, em termos geomorfológicos, aproximadamente a uma altura média de 406 metros acima do nível do mar, com o predomínio do clima semiárido. O município faz fronteira com os municípios de Xique-Xique, Buritirama, Ibotirama, Pilão Arcado, Morpará, Muquém do São Francisco, Mansidão e Wanderley (Mapas 2 e 3).

Mapa 2 – Localização da cidade de Barra e municípios vizinhos. Mapa rodoviário.



Fonte: Google Maps (2019).

[77] Criada pela Prov. Régia de 5 de dezembro de 1752.

Mapa 3 – Localização do município de Barra (Bahia).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Barra_(Bahia). Acesso em: 27 jul. 2020.

O território onde atualmente está assentado o município, de acordo com dados do IBGE[78], integrava a sesmaria da casa da Torre de Garcia D'Ávila, onde o povoamento se iniciou em torno de 1670 por Francisco Dias de Ávila Pereira, 2º Conde da Torre, que instalou, na foz do rio Grande, afluente do rio São Francisco, a fazenda Barra do Rio Grande. Em 1680, foi erigida a capela de São Francisco por religiosos franciscanos, ficando o local conhecido como São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande do Sul.

Por volta do ano de 1752, o município foi criado e denominado de Vila de São Francisco do Rio Grande do Sul. Posteriormente, em 1873, o município passou a ser chamado Barra do Rio Grande e, em 1931, foi denominado apenas de Barra, devido à localização do rio Grande, o qual tinha sua barra no centro da cidade. A cidade de Barra sofreu desmembramento do seu território para formar novos municípios, como Cotegipe, no ano de 1820, e Ibipetuba, em 1840 (atualmente cidade de Santa Rita de Cássia).

Em sua viagem pelo rio São Francisco, realizada entre os anos de 1879 e 1880, o engenheiro Teodoro Sampaio (1905) comentou sobre as suas impressões acerca da cidade de Barra, destacando os seus aspectos geográficos e geológicos, e enfatizou que

[78] Fonte: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/bahia/barra.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

os barões de Cotegipe, de Bonifácio de Abreu, de Mariani, de Canha e Figueiredo eram oriundos da cidade. Sobre a localização de Barra, Sampaio comentou que

> [...] é excellente a posição em que a cidade está edificada. Situada na continência do rio de S. Francisco com o seu notável tributário, o rio Grande, a cidade da Barra é o entreposto natural das regiões occidentaes que visinham com o Sul do Piauhy e com o oriente de Goyaz, transpostas as serras do divisor dos rios S. Francisco e Tocantins [sic.]. (SAMPAIO, 1905, p. 45).

A situação geográfica e geológica de Barra tornou a cidade o principal centro econômico da região naquela época, pela facilidade de comunicação entre distintas localidades através do rio São Francisco e de seus afluentes, principalmente o rio Grande. Teodoro Sampaio considera que o tamanho da foz do rio Grande permitiu à navegação

> [...] penetrar fundo no interior das terras atingindo-se Barreiras sobre o rio Grande e pouco abaixo da confluencia do rio das Ondas, Porto das Pedras no rio Branco, S. Maria para cima de S. Rita no rio Preto, pontos donde partem as estradas que levam aos sertões de Goyaz, Maranhão e do Piauhy, e de que a cidade da Barra representa o centro irradiante [sic.] (SAMPAIO, 1905, p. 45-46).

Por ser um ponto estratégico da navegação e do comércio, Barra também se transformou em um centro importante de difusão da cerâmica produzida na região. Esse dado nos permite inferir que a criação ceramista de Barra pode ter influenciado a produção com o barro em outras localidades da região, e essa afirmação se sustenta, sobretudo, a partir da identificação de similaridades de técnicas, ferramentas, matérias-primas e padrões de ornamentação das peças identificadas na produção ceramista nas proximidades do Vale do São Francisco na Bahia e em Minas Gerais.

4.2.1 Origens e ancestralidade da criação ceramista

Caminhar pelas ruas de Barra é como viajar no tempo: essa foi a sensação que eu tive ao conhecer a cidade no período em que realizei esta pesquisa. Seus ares provincianos, a beleza de sua arquitetura colonial e moderna (Figuras 68-72), construída sobre ruas que ainda preservam o chão de pedra, e sua relação histórica com o rio São Francisco e o rio Grande, os quais se cruzam no lugar onde o porto da cidade foi construído, fazem parecer, aos olhos do visitante, que a cidade pertence a outro tempo e obedece a outras dinâmicas sociais. Quem mora nos grandes centros urbanos sente que o tempo parece transcorrer depressa demais, com toda a agitação da vida na cidade; no entanto, em Barra, o tempo parece outro, e essa foi uma sensação pessoal que obtive ao

passear pelas ruas de uma cidade do interior edificada na margem de um rio que foi e é tão importante para seus moradores (Figuras 73 e 74).

Figura 68 – Antiga Barra (Bahia). Praça Coronel Nizan Guerreiro, Catedral de São Francisco das Chagas e Colégio Santa Eufrásia, em 1957.

Fonte: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=427825. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 69 – Rua dos Marianis, Barra (Bahia).

Fonte: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=427816. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 70 – Barra atual. Catedral de São Francisco das Chagas.

Fonte: autoria própria (2016).

Figuras 71 e 72 – Mercado Municipal de Barra (Bahia). Na direita, detalhe da ornamentação.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 73 – Porto da cidade de Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 74 – Encontro do rio São Francisco (parte do rio em tom marrom) com o rio Grande, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Antigamente, Barra era um importante centro comercial por ser um local de escoamento da produção do Oeste baiano e dos estados do Piauí, de Maranhão e de Goiás, em um período em que vapores e gaiolas navegavam pelas águas do rio São Francisco e comercializavam a cerâmica produzida em Caatinguinha, povoado onde residiam os oleiros da cidade de Barra e onde eram produzidos caqueiros, potes, filtros e moringas de barro, os quais, por sua vez, eram vendidos nas cidades de Bom Jesus da Lapa, Barreiras, Remanso, Juazeiro, Sobradinho, Pirapora, entre outras cidades por onde as embarcações passavam e levavam os produtos produzidos na região. Nessa época, a *louça de barro* – denominação dada aos utensílios feitos do material - produzida em Barra era bastante consumida pela população da região e das localidades vizinhas em torno do Vale do São Francisco. No entanto, com a modernização da cidade e a construção de estradas e pontes que facilitaram o trânsito de pessoas e o transporte de mercadorias, bem como com a seca do rio e a consequente diminuição da navegação no São Francisco, a comercialização de cerâmica foi reduzida de modo significativo.

Sobre esse aspecto, o artesão Manoel Leite Junior, em resposta a meu questionamento sobre o que mudou nos últimos 20 anos na produção ceramista da Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, coloca em evidência como a seca dos rios e a diminuição da navegação afetou a produção de cerâmica da cidade. Segundo o artesão:

> [...] antes era bom porque tinha o rio, chovia bastante e tinha muitas canoas. Também não tinha ponte, também não tinha energia na região, agora já tem, porque vendia bastante pote e moringa, porque era acostumado tirar aí cinco, doze, dez dúzias, e os canoeiros levavam para a região, até para Sobradinho, onde tivesse o rio ele levava (informação verbal)[79].

O pesquisador Paulo Pardal (2006) comenta a importância da navegação do rio São Francisco para as cidades do interior na época:

> A vida econômica e social no Vale só era possível através do rio, que ligava seus centros produtores e consumidores. A navegação era, pois, o fator de desenvolvimento, como ainda é hoje, em que pese o desenvolvimento do transporte rodoviário. Mesmo o interior da Bahia está cortado por boa rede de estradas que, quando ainda não pavimentadas, são geralmente bem conservadas. Mas o rio ainda impera. (PARDAL, 2006, p. 38).

Com os benefícios trazidos pela modernização da cidade, a partir da construção de pontes e da instalação de energia elétrica, a produção de utensílios domésticos de barro começou a declinar e a ser descaracterizada, o que afetou de modo negativo a vida

[79] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 15 de julho de 2016.

dos artesãos de Barra. Carla Costa (2008), a partir de uma entrevista realizada com a artesã Eunice Batista Matos (dona Nicinha), em 2003, afirma que a alteração no padrão formal das peças de barro de Caatinguinha, provocada pela diminuição da vendagem de peças com a escassez dos vapores e das gaiolas, teve como consequência, naquela época, mudanças no estilo da cerâmica característica da comunidade, tanto que tal acontecimento levou as artesãs a denominar essa produção de *louça de carregação*, isto é, peças de barro destituídas de ornamentação, às quais faltava apuro técnico em seu processo de criação e que representavam objetos produzidos exclusivamente para armazenamento de água (COSTA, C., 2008, p. 39).

A chegada da energia elétrica é outro fator importante que contribuiu para a redução da produção de potes e moringas, uma vez que esses objetos eram os mais produzidos pelas artesãs para o consumo de fazendeiros e moradores da zona rural, em uma época em que não havia energia elétrica para possibilitar o acondicionamento de bebidas e comidas na geladeira – os potes e as moringas eram importantes reservatórios de água e bons lugares para o armazenamento de alimentos. A artesã Leonor Pereira dos Santos Neta também coloca o impacto dessa mudança na produção ceramista da Associação:

> Era porque nesta época o comércio era de pote, não era barato, mas era a demora para fazer, então era pouco, mas era um pouco certo. Aí depois que as canoas pararam de fazer esse trajeto do rio que secou.., aí também chegou a energia em tanta comunidade (informação verbal)[80].

Na atualidade, as modificações na dinâmica da produção ceramista de Barra têm sido geradas pela introdução, no mercado local, de produtos industrializados de plástico, objetos que vem substituindo o consumo de cerâmica na cidade.

4.2.2 A arte ceramista na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima

A cerâmica da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima tem suas origens no povoado de Caatinguinha, segundo Carlos José da Costa Pereira, um dos mais importantes núcleos de cerâmica da região do São Francisco. De acordo com o pesquisador, o povoado estava localizado próximo ao distrito-sede da cidade e era habitado por pessoas de origem humilde, que ocupavam a área próxima da orla do rio. A maioria dos homens que residiam no povoado vivia da pesca, da pecuária e da

[80] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.

agricultura, e as mulheres trabalhavam com a feitura de louças de barro. Carlos Pereira também aponta uma possível origem da cerâmica produzida naquela localidade como uma herança indígena dos povos da família Jê, os quais eram considerados “bons oleiros”. O autor ainda identifica a herança desses povos ao afirmar que os elementos decorativos, o modo de cozimento e queima, as formas das peças produzidas e as técnicas empregadas eram evidências dessa tradição indígena (PEREIRA, 1957a, p. 40).

Ricardo Lima (2012a), em sua pesquisa sobre a cerâmica de Barra realizada originalmente em 1996, afirma que as artesãs da cidade situaram a produção de cerâmica em “tempos antigos”: elas sustentaram que o aprendizado da técnica de modelagem do barro foi herdado de suas avós desde tenra infância, o que levou o antropólogo a considerar a produção ceramista na região como uma manifestação secular, suposição colocada pelo autor devido à faixa etária das artesãs entrevistadas, as quais tinham entre 50 e 70 anos de idade (LIMA, R., 2012a, p. 12).

A artesã Eunice Batista Matos (dona Nicinha), fundadora da Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, nascida em 1940 (Figura 75), afirma em entrevista concedida ao antropólogo na década de 1990 que:

> Dizem, porque eu não alcancei, que quem começou a fazer aqui foi um senhor. O povo chamava ele de João Diabrura. Foi ele que começou a trabalhar com barro. Todo mundo começou a imitar ele e todo mundo fazia. Naquele tempo era só pote e moringa. Depois, o Félix, que morava na Pecuária, começou a fazer o pato e a moringa-moça. O pato era moringa, com a cabeça solta. Ele começou a inventar coisas, e depois a irmã dele, Maria, e duas velhas que moravam na beira do rio: Nenéia Verde e Maria Preta. (LIMA, R., 2012a, p. 13).

A artesã atribui a origem da criação da cerâmica na cidade a um homem. Mesmo com todos os relatos sobre o ensinamento dessa arte legado por suas avós, a memória sobre esse ensinamento como uma herança masculina é, no mínimo, curiosa. Em entrevista dada à pesquisadora Carla Costa, em 2003, Eunice Batista Matos (dona Nicinha) afirmou que aprendeu a técnica observando a sua mãe, Clarice Batista, e sua avó, Josefa, aos dez anos de idade (COSTA, C., 2008, p. 78). Carlos Pereira afirma, em seu estudo realizado no final da década de 1950, que todas as mulheres da cidade trabalhavam com o barro, enquanto os homens exerciam outras atividades (PEREIRA, 1957a, p. 40).

Figura 75 – Da esquerda para a direita, as artesãs Laura Vieira de Oliveira e Eunice Batista Matos (dona Nicinha), as artesãs mais antigas da Associação, modelam moringas ao lado de crianças na Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 12).

Depois da estagnação da produção ceramista em Caatinguinha, com o desaparecimento do vapor e a diminuição das barcas que navegam na cidade, a Diocese de Barra contribuiu de modo significativo para a mudança na conjuntura dessa produção. De acordo com Ricardo Lima (2012a, p. 15), a partir de 1971, Irmã Cândida, recém-chegada à cidade, reuniu as artesãs que trabalhavam de modo individual em suas casas para criar uma associação de cerâmica. Essa associação começou a funcionar em um anexo da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Carla Costa (2008, p. 51) comenta que foi somente a partir de 1972 que as obras no salão paroquial Santa Rita, pertencente à Diocese, foram iniciadas, sob a supervisão do Padre João e da Irmã Cândida. Lima coloca que, durante um período de cinco anos, a Diocese incentivou o oferecimento de cursos pelas artesãs e, no final da década de 1970, com a saída dos religiosos da cidade, fez a doação do terreno da igreja para a Associação, o qual se transformou em um salão-oficina para a produção ceramista, como relata o antropólogo:

> A esperança no trabalho coletivo, no entanto, não se concretizou. Um grupo desmotivado, cada vez mais reduzido, sujeito à pressão dos intermediários e produzindo objetos desprovidos de identidade cultural, mas que atendiam à demanda massificada determinada pelo mercado comprador, foi o quadro que se deparou o Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, órgão do governo estadual responsável pelo implemento de uma política de incentivo ao artesanato no estado, ao chegar à região. (LIMA, R., 2012a, p. 16).

O apoio do Instituto Mauá, por meio de oficinas ministradas para a comunidade, promoveu a ressignificação da produção ceramista de Barra na década de 1990[81], em um momento de descaracterização dessa produção e da iminência de perda de referenciais identitários. A comercialização das peças nas lojas do Instituto na capital baiana e as exposições e a divulgação dessas criações estimularam o aumento na produção de potes, vasos, moringas, moringas-moça, entre outros objetos na Associação e ainda permitiram a melhoria da remuneração que as artesãs recebiam por suas peças, uma vez que os valores recebidos eram mais justos em relação ao que elas conseguiam ganhar quando as vendiam por meio de intermediários, de modo que, a partir desse período, a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima voltou a ser um centro importante de produção ceramista da região.

4.2.3 A arte ceramista no povoado de Passagem

Em 2018, visitei o povoado de Passagem para realizar pesquisas sobre a criação ceramista. Passagem é um povoado situado na zona rural de Barra, nas margens do rio São Francisco, próximo à cidade de Xique-Xique. Há dois caminhos que dão acesso ao povoado: um deles percorre uma estrada de barro, geralmente em condições difíceis de tráfego, e o outro é realizado por meio da travessia do rio São Francisco, a partir da cidade de Xique-Xique[82]. Para chegar no povoado, partimos de balsa da cidade de Barra e atravessamos o rio São Francisco (Figura 76), até chegar na estrada que liga Barra à Xique-Xique. Não há uma ponte que interligue as cidades.

[81] As intervenções do Instituto Mauá no trabalho desenvolvido pelas artesãs da Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima foram estudadas por Carla Costa em sua dissertação de mestrado (2008).

[82] De acordo com relatos de moradores, a viagem de barco de Barra até Passagem pelo rio São Francisco, saindo direto da cidade, seria uma viagem muito longa, que poderia durar mais de cinco horas, por isso escolhemos o caminho mais curto, partindo da cidade de Xique-Xique. Foi preciso sair da cidade de Barra para chegar ao povoado.

Figura 76 – Balsas fazendo a travessia de pedestres e veículos pelo rio São Francisco, em Barra, em direção à estrada de acesso da cidade de Xique-Xique (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Chegamos em Xique-Xique depois de percorrermos cerca de 55 quilômetros de carro. No porto da cidade, tomamos um barco para atravessar o rio São Francisco e chegar no povoado de Passagem (Figura 77). A viagem, que durou cerca de duas horas, tornou-se uma aventura impossível de descrever nestas linhas. Devo dizer que trafegar por um rio tão majestoso e cheio de histórias, em um barquinho simples e colorido, em meio a um trajeto de viagem percorrido por crianças, adolescentes[83] e adultos de comunidades ribeirinhas, no dia a dia de trabalho e estudos, e por onde escoa a produção ceramista de Passagem foi uma experiência que ficará marcada em minha memória.

[83] No caminho, cruzamos com um barco ocupado por estudantes que voltavam da escola. No povoado de Passagem, por exemplo, não há escolas, e as crianças e adolescentes viajam cotidianamente pelo rio São Francisco em direção a Xique-Xique para estudar.

Figura 77 – Rio São Francisco, na altura do porto da cidade de Xique-Xique (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Desembarcamos na entrada do povoado de Passagem e logo avistamos as dunas de areia onde estão localizadas as casas do povoado (Figuras 78 e 79). Sob o sol forte e um céu de azul brilhante, caminhamos cerca de um quilômetro nas margens do rio São Francisco até chegar à comunidade. No caminho, nos deparamos com as casas que avistamos do barco, assim como com uma igrejinha e o seu cruzeiro, construídos no centro do povoado. Um aspecto que despertou a minha atenção nesse primeiro contato com o lugar foi a presença da cerâmica na frente e no entorno de muitas casas da comunidade. Essa arte cria um cenário peculiar na paisagem e uma geometria do espaço e da vida do povoado (Figuras 80, 81 e 82).

Figura 78 – Chegada no povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 79 – Vista aérea do povoado de Passagem.

Fonte: Rezende (2014, p. 104).

Figura 80 – Casas do povoado de Passagem.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 81 – Potes de cerâmica integram a paisagem do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 82 – Potes de cerâmica no povoado de Passagem, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

A origem de Passagem é situada por volta de 1820, de acordo com a narrativa sobre a fundação do povoado relatada por Laurita Lacerda Freire, presidente da Associação Beneficente Mãos Dadas de Passagem, nascida no povoado em 1954, a Elizabete Mendonça e Ricardo Gomes Lima (2003). O povoado, antigamente, era uma fazenda de criação de gado e de extrativismo da carnaúba, que pertencia aos irmãos Roque, Tubalda e Maria, e um dos pontos de travessia ou passagem do gado pelo rio São Francisco (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 18-19). No caminho entre Xique-Xique e o povoado, identifiquei muitos carnaubais ao longo das margens do rio. A origem do povoado está no casamento de Maria, a qual permaneceu na região quando seus irmãos se casaram e foram morar em outro local. O casamento de Maria com Faustino resultou em três filhos, Manoel, José Faustino e Isabel, os quais se casaram com pessoas de outras localidades e depois as levaram para morar em Passagem. Essa família é considerada o núcleo de criação do povoado (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 19).

Nessa comunidade ribeirinha do São Francisco, vivem cerca de 66 famílias, e o sustento dos habitantes do povoado provém da extração de matérias-primas naturais, como a mandioca (aipim) e o barro. A criação ceramista de Passagem se destaca da produção de outras localidades porque as artesãs produzem panelas de barro e jarros em grandes dimensões e não trabalham com miniaturas. Na comunidade, os homens pescam e cultivam a mandioca para fazer farinha, e as mulheres cuidam da roça, da casa

e da produção de cerâmica. As técnicas e os processos criativos com o barro são tradições de criação ceramista transmitidas entre gerações por mulheres na comunidade (Figura 83). Essa tradição foi introduzida no local ao final do século XIX pela artesã Joaquina Pereira de Brito, conhecida como Bidu, filha de Isabel e neta de Maria, a primeira proprietária da fazenda que deu origem ao povoado. Joaquina (ou Bidu) ensinou a técnica a Joana Barbosa, considerada a mais antiga artesã do povoado, que faleceu em 1983 aos 90 anos de idade (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 19).

No passado, o ensinamento da técnica ceramista em Passagem era transmitido para crianças e adolescentes. A artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé), por exemplo, contou-me que aprendeu a técnica aos 15 anos de idade, com Chiquinha, Bazu e Nilza, artesãs já falecidas. Nair Ferreira dos Santos, a artesã viva mais velha da comunidade, nascida em 1948, também aprendeu a técnica aos 15 anos de idade, com as artesãs Francisca e Maria Simão, já falecidas (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 19).

O ensino-aprendizagem da arte ceramista em Passagem não é, exclusivamente, uma pedagogia de herança familiar, passada de mãe para filha. A artesã Nair Ferreira dos Santos, por exemplo, que foi mestre de muitas artesãs da comunidade, aprendeu com Francisca Simão, considerada sua tia, mas não por laços consanguíneos, e repassou o conhecimento do ofício para Deltrude Xavier dos Santos (Dé), com 59 anos de idade em 2018, e Adélia Rodrigues Soriano (Gôda), artesãs que ficaram responsáveis por transmitir o conhecimento do manejo do barro para as outras gerações de ceramistas (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 28). Em relação ao quantitativo de artesãs que trabalham com a cerâmica na atualidade, a artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) diz que

> Quando começou mesmo tinham quinze, mas tem vezes que ficam dez, doze, treze, aí sai uma, dá um tempo, torna a voltar de novo, mas a gente nunca para aqui não (informação verbal)[84].

Das mulheres que trabalham na atualidade com a cerâmica no povoado, destacamos os nomes de Deltrude Xavier dos Santos (Dé), Adilma Pereira dos Santos (Dina), Josiene Santos Brito (Ziene), Reinilda Ribeiro Xavier (Nidinha), Maura Pereira de Brito da Guerra, Marli Ribeiro Xavier e Jovenila Xavier dos Santos (Vani). As artesãs Alzira Pereira de Brito, Adélia Rodrigues Soriano (Gôda), Antônia de Brito da Guerra, Ana Martins de Brito (Nô), Maria da Soledade Martins de Brito (Dadinha), Natalina Ribeiro de Brito e Laurita Lacerda Silva não exercem mais o ofício.

[84] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 4 de abril de 2018.

Para a artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé), o interesse das mais jovens da comunidade em aprender a técnica ceramista é um sinal que aponta para a continuidade da tradição de Passagem. Dé acredita que aprender a técnica ceramista na atualidade tem sido um modo de obtenção de renda para as jovens do povoado, diante da falta de oportunidades de trabalho na comunidade.

Figura 83 – Artesãs do povoado de Passagem, em 2012.

Fonte: Catálogo *Ribando potes: cerâmica de Passagem*, 2ª edição (MENDONÇA; LIMA, 2012).

4.3 A cerâmica de Baianópolis no povoado de Lamarão

Estive em Baianópolis em 2019 para conhecer a produção ceramista do povoado de Lamarão, localizado a cerca de 25 quilômetros da sede do município. A cidade de Baianópolis (Mapa 4) é vizinha dos municípios de Barreiras, Cristópolis, Catolândia, São Desidério e Angical. O município, segundo dados do IBGE de 2019, tem uma população estimada de 13.877 pessoas.

Mapa 4 – Localização do município de Baianópolis (Bahia).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Baian%C3%B3polis. Acesso em: 27 jul. 2020.

Ainda de acordo com o IBGE[85], o território onde a cidade está situada na atualidade integrou a sesmaria da Casa da Ponte de Antônio Guedes de Brito, cujo povoamento teve início na segunda metade do século XIX, por aventureiros oriundos do rio São Francisco, os quais se fixaram na região e desenvolveram a agropecuária. Com o tempo, algumas famílias, seduzidas pelas terras férteis do território, estabeleceram-se no local e formaram o povoado Bonfim, o qual em 1934 foi elevado à categoria de vila. O Decreto Estadual de 1930 mudou o nome da vila de Bonfim para Boa Sorte. Em 1943, essa vila mudou de nome para Tapiracanga, e, em 1962, o município foi criado e nomeado de Baianópolis (Figuras 84-88).

[85] Fonte: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/baianopolis/historico. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 84 – Antiga Baianópolis. Igreja Matriz. Período desconhecido.

Fonte: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/baianopolis/historico. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 85 – Antiga Baianópolis. Praça Deputado Juarez de Souza. Período desconhecido.

Fonte: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/baianopolis/historico. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 86 – Antiga Baianópolis. Mercado Municipal. Período desconhecido.

Fonte: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/baianopolis/historico. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figuras 87 e 88 – Vista atual do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Oeste baiano).

Fonte: autoria própria (2019).

No povoado de Lamarão, um grupo de cerca de sete mulheres produz cerâmica e realiza a queima das peças no quintal de suas casas. Não existe nenhuma publicação ou pesquisa sobre a cerâmica produzida nesse povoado, de modo que este estudo é o primeiro registro escrito sobre essa produção. Tomei conhecimento sobre a criação da região através de um estabelecimento que comercializa alimentos e utensílios domésticos, localizado às margens da rodovia BA, entre os municípios de Correntina e São Desidério, e que também vende a cerâmica do povoado de Baianópolis. Sempre que encontro pontos de venda de artesanato, pergunto aos comerciantes a origem daquela produção. Foi assim que descobri onde era produzida a cerâmica de Baianópolis. As técnicas de criação artesanal das artesãs do povoado de Lamarão foram herdadas de suas mães e avós. Acredito que essa tradição tem mais de cinquenta anos, uma vez que conversei com Neura, mãe da artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), que me afirmou ter 75 anos e que aprendeu a técnica depois que se casou. Dona Neura disse que a necessidade a levou a fazer potes de cerâmica. Apesar de suas enteadas dominarem o ofício, a artesã aprendeu mesmo a técnica com sua amiga e comadre, que lhe deu duas formas de cerâmica, a pedido da própria artesã. Com o tempo, ela aperfeiçoou a técnica e começou a vender os potes:

> Todos os potes que eu fazia eu vendia tudo. Então eu fui comprando panela, fui comprando prato, fui comprando cama e arrumei minha casa toda. Então eu comprei minhas coisas tudo com dinheiro de pote. Telefone eu comprei com dinheiro de pote, e hoje tudo eu tenho. Hoje

> eu tenho estante, tenho guarda-roupa, tenho colchão bom, tenho cama boa, tudo com dinheiro de pote (informação verbal)[86].

O relato de Neura confirma a importância do trabalho artesanal para a sobrevivência das mulheres, um ofício que na atualidade constitui a principal fonte de renda das artesãs. As artesãs do povoado trabalham com a produção de fogareiros, potes, jarros, moringas, caqueiros, travessas, galinhas, entre outros objetos. Na minha visita ao povoado, conversei com as artesãs Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci) (Figura 89) e Leuza Maria da Conceição Souza (Figura 90), por intermédio da assistente social Tânia Santana. As artesãs aprenderam com suas mães a técnica de criação ceramista, assim como os modelos dos desenhos aplicados nas peças, padrões que ainda são empregados na atualidade.

Figura 89 – Artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), do povoado de Lamarão, em Baianópolis.

Fonte: autoria própria (2019).

[86] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 24 de julho de 2019.

Figura 90 – Artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis.

Fonte: autoria própria (2019).

A produção ceramista é a principal fonte de renda dessas mulheres, mas as artesãs também cultivam a mandioca e o milho, e algumas trabalham como quebradeiras de coco babaçu, uma palmeira abundante no povoado (Figuras 91 e 92). Na verdade, muitas mulheres do povoado trabalham como quebradeiras de coco e extraem o seu óleo. Consegui adquirir uma quantidade de óleo de coco com dona Maria (Figuras 93 e 94), vizinha das artesãs.

Figuras 91 e 92 – Babaçuais compõem a paisagem do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Oeste baiano).

Fonte: autoria própria (2019).

Figuras 93 e 94 – Dona Maria, quebradeira de coco babaçu, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Oeste baiano). Na direita, coco do babaçu, utilizado na produção de óleo.

Fonte: autoria própria (2019).

5 ARTE, TÉCNICAS E PROCESSOS CRIATIVOS COM O BARRO

Povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

A análise da forma, do estilo, da técnica e dos processos criativos das artesãs que trabalham com o barro pode explicar o porquê consideramos o artesanato um bem cultural e artístico e uma fonte de conhecimento sobre a história local. Para o especialista em cultura material e museus, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1998), os objetos materiais têm um papel importante para os estudos sobre a memória, assim como outros fenômenos, devido à natureza deles:

> [...] a matéria prima, seu processamento e técnicas de fabricação, bem como a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios de diversas durações, e assim por diante, selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos – base empírica que justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto. (MENESES, 1998, p. 91).

Os desenhos nas peças de barro e o uso de ferramentas, pigmentos argilosos e técnicas atestam um modo de criar e fazer cerâmica herdado, provavelmente, de povos originários que habitaram a região no passado, saberes que sobrevivem nas mãos de afrodescendentes, sujeitos de origem humilde que vivem do seu trabalho manual. Podemos dizer que graças à presença da mão de obra negra que as técnicas de produção de origem indígena têm sido preservadas em muitas comunidades na atualidade, de modo que é possível afirmar que o intercâmbio entre culturas indígenas e africanas está presente na produção de artesanato. Para Raul Lody (2013, p. 23), as técnicas de produção ceramista obedecem aos modelos dos povos indígenas e também de povos africanos e europeus – estes, segundo o antropólogo, responsáveis pela introdução do uso do torno, do forno a lenha e da mesa de oleiro.

Assim, a cultura material, ou seja, as características não simbólicas das atividades produtivas de materiais e objetos – isto é, os utensílios e técnicas da vida social realizados de forma repetitiva ou habitual pelas coletividades (BUCAILLE; PESEZ, 1989) –, possui uma trajetória e uma biografia (MENESES, 1998, p. 92) e, por essa razão, deve ser examinada a partir da análise das transformações ou continuidades de sua forma, função e significado. Sobre esse aspecto, Lody coloca que o objeto artesanal é testemunho

> [...] não apenas do conhecimento técnico, mas principalmente da visão de mundo, de sua revelação; homem e sociedade, dialogando na tentativa de dizer quem ele é pelo que faz, significando para si e para seu grupo valores simbólicos de quem vivencia o seu modelo cultural. (LODY, 2013, p. 13).

O antropólogo considera que a relação da produção artesanal com a cultura e os modos de vida de artesãos e artesãs impossibilita o estabelecimento de comparações contidas nos termos rusticidade, autenticidade e qualidade do artesanato – assim como na escolha entre modelagem (tida como repetição de padrões) ou criação (concebida como novidade) –, os quais são "identificados como componentes necessários ao estabelecimento de um conceito ou de conceitos que situem visões externas de produções artesanais complexas, que se expressem independentes dessas teorias e críticas" (LODY, 2013, p. 13-14). Lody afirma, a respeito do uso de determinados modelos por artesãs e artesãos, que

> Os compromissos com a manutenção de modelos ou com a incorporação de novos temas para construir objetos estão assentados além do domínio das técnicas e das descobertas individuais. O modelo existe como marca da identidade nesse momento, a que o grupo realizador pode querer dar continuidade, tendo, porém, autonomia para transformar parcialmente o modelo ou até substituí-lo por outro. Observa-se, também, neste âmbito, uma fantasia do típico – quando a cultura é vista pelo outro –, perpetuando aspectos formais que se enquadrem no desejado e almejado conteúdo de tipicidade. (LODY, 2013, p. 14).

É preciso considerar, nesse sentido, que o fazer artesanal não é uma expressão imóvel, que não admite mudanças, pois esta atividade se constitui como um processo em constante transformação de sentidos e significados. Nos ambientes de criação artesanal, encontramos muitas mudanças na concepção e criação dos objetos e nas técnicas, modelos e padrões aplicados, assim como na circulação das peças. Lody alerta que não podemos esquecer, nesse contexto, das "implicações do comércio, do turismo, do Estado, da moda, da intervenção de intelectuais, dos descobridores de típicos, ora como artesãos, ora como objetos" (LODY, 2013, p. 14).

O antropólogo (2013, p. 18) também coloca que a técnica artesanal e as ferramentas utilizadas por artesãs e artesãos são consideradas tecnologias patrimoniais, assim como a transmissão de conhecimentos técnicos é tida como uma pedagogia de ensino informal, que tem permitido a continuidade da produção de objetos e do trabalho artesanal.

5.1 Processo criativo na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima

A análise iconográfica da produção ceramista de Barra permitiu a identificação dos principais componentes técnicos e estilísticos utilizados pelas artesãs, assim como

nos auxiliou no exame da relação desse processo criativo com a sobrevivência e a continuidade da tradição ceramista herdada. As pinturas e as incisões na cerâmica são elementos que as artesãs agregaram aos vasilhames, miniaturas e potes exclusivamente para embelezar os objetos, criando um repertório iconográfico único. Tais elementos são aplicados na superfície da cerâmica, e, nesse sentido, foi possível identificar alguns padrões, técnicas e estilos amplamente utilizados pelas artesãs.

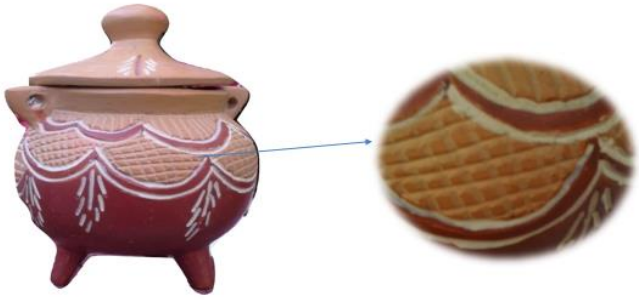
5.1.1 Técnicas de incisões (inciso)

A técnica de incisão para construção de formas empregada pelas artesãs consiste em traçar, com instrumentos afiados, elementos geométricos que representam plantas, folhas, linhas, zigue-zagues, entre outros elementos, na superfície ainda em seu estado plástico. Para criar sulcos na superfície dos objetos (Figuras 96-100), as artesãs da Associação de Cerâmica utilizam uma pequena serra envelhecida (Figura 95).

Figura 95 – Serra utilizada pelas artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima para realizar incisões na superfície das peças.

Fonte: autoria própria (2016).

Figuras 96 e 97 – Miniatura de barro e detalhe com incisões em formato geométrico – entrelaçado de linhas. Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).



Dimensões: altura 20 cm, diâmetro 40 cm.
Fonte: autoria própria (2016).

Figura 98 – Miniatura de barro com incisões. Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).

Fonte: Nedelka Solís Palma (2019).

Figuras 99 e 100 – Jarro de barro com incisões em formato de zigue-zague. Detalhe da ornamentação em destaque. Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).

Dimensões: altura 46 cm, diâmetro 80 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

5.1.2 Pinturas

A pintura dos exemplares de cerâmica de Barra tem como característica o emprego de mais de duas cores na superfície, as quais são extraídas de pigmentos argilosos. Entre os *engobos* mais utilizados pelas artesãs, isto é, as camadas de barro colorido aplicadas na decoração das peças, estão o branco da *tabatinga*, termo de origem indígena que significa argila branca (Figura 101), e o amarelo do *tauá* – argila retirada da beira do rio São Francisco, a qual após a queima adquire tom avermelhado (Figuras 102-107).

Há pouco tempo, cerca de duas décadas atrás, o barro utilizado para a criação das peças (Figuras 108 e 109) era retirado das margens do rio. No entanto, essa realidade mudou, segundo a ceramista Leonor Pereira dos Santos Neta, porque

> [...] a lagoa já secou, o rio fica bem afastado, essa argila aqui, agora quem cede ela para nós é o pessoal da cerâmica. Eles passam esse barro pra gente, todo ano eu vou atrás, peço uma caçamba, duas, eles dão (informação verbal)[87].

A quantidade da matéria-prima utilizada na produção de cerâmica dura um bom tempo. O barro utilizado para a modelagem de potes e miniaturas, segundo Leonor, "se não for para fazer peça grande, uma caçamba dá para trabalhar por quase dois anos" (informação verbal).

Em relação à argila amarela, Leonor coloca que "o tauá a gente pega na beira do rio, naquele lugar onde as balsas escavacou tudo, a tinta branca a gente pega um balde e dá para um ano todo, essa daí [o tauá] você pega um carrinho de mão e também dá para um ano todo" (informação verbal). Tanto a tabatinga quanto o tauá são chamados pelas artesãs simplesmente de tinta branca e tinta vermelha. Para ser transformado em pigmento, "o tauá é molhado e esfregado", e a substância pode ser conservada por três anos, diz o artesão Manuel Leite Junior (informação verbal)[88]. Depois desse processo, as artesãs colocam a mistura do barro em um recipiente e a utilizam para decorar as peças com a ajuda de uma talisca de buriti (Figuras 110, 111 e 112).

[87] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.
[88] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 15 de julho de 2016.

Figura 101 – Patas de barro com aplicação de tauá (argila em tom amarelo que, depois da queima, adquire tom avermelhado) e tabatinga (branco), produzidas pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 102 – Pote onde as artesãs armazenam o tauá, pigmento natural de argila em tonalidade amarela utilizado pelas artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 103 – Moringas de barro com aplicação de tauá (amarelo) e tabatinga (branco), antes da queima.

Fonte: Tiago Mendou (2017).

Figura 104 – Miniaturas de barro com aplicação de tauá (amarelo) e tabatinga (branco), antes da queima.

Fonte: Tiago Mendou (2017).

Figura 105 – Filtro de barro com aplicação de tauá (amarelo) em toda a superfície (que, depois da queima, obtém um tom avermelhado) e tabatinga (cor branca) – esta empregada no desenho aplicado na decoração do bojo do pote, além dos pequenos desenhos colocados no tampo. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 106 – Moringas de barro com aplicação de tauá (amarelo) e tabatinga (branco), produzidas pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 107 – Potes de barro com aplicação de tauá (amarelo) – que, depois da queima, obtém o tom avermelhado – e tabatinga (tonalidade branca). Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

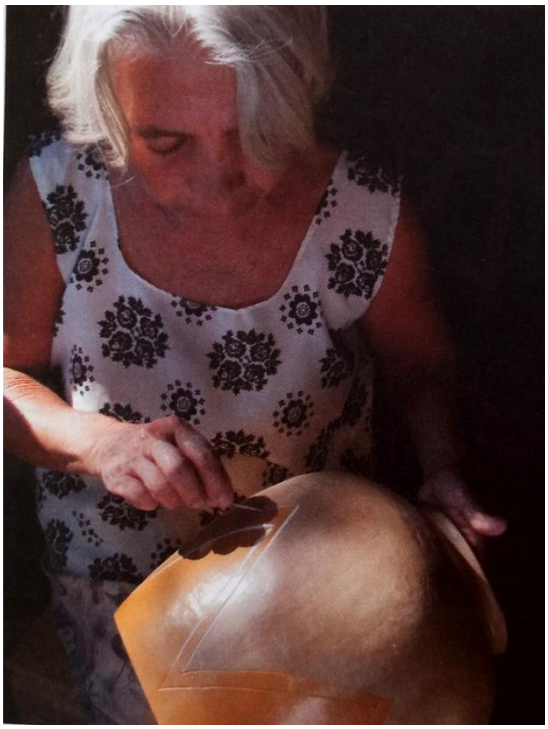
Figuras 108 e 109 – Argila utilizada para modelagem da cerâmica da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima, antes de ser amassada e colocada de molho, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2016).

Figuras 110 e 111 – Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) realizando a decoração de uma miniatura com o tauá, com a ajuda de uma talisca de buriti.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 112 – Antônia Cruz Leite realizando a decoração de um pote com o tauá e a tabatinga, com a ajuda de uma talisca de buriti.



Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 37).

Com o objetivo de inovar a produção ceramista, as artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima têm empregado atualmente tinta a óleo

em alguns objetos (Figura 113). De acordo com as irmãs Leonor Pereira dos Santos Neta e Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), por falta de domínio dessa técnica, elas contratam uma pessoa para aplicar a tinta com a ajuda de um compressor. As artesãs também empregam tinta guache para decorar as peças pintadas com tinta a óleo, como no exemplo da decoração das baianas de barro encontradas na Associação (Figura 114).

Figura 113 – Jarro de barro pintado com tinta a óleo em tonalidade vermelha.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 114 – Baianas de barro cuja carnação da pele é pintada a óleo, e os motivos decorativos, em tinta guache.

Fonte: Tiago Mendou (2017).

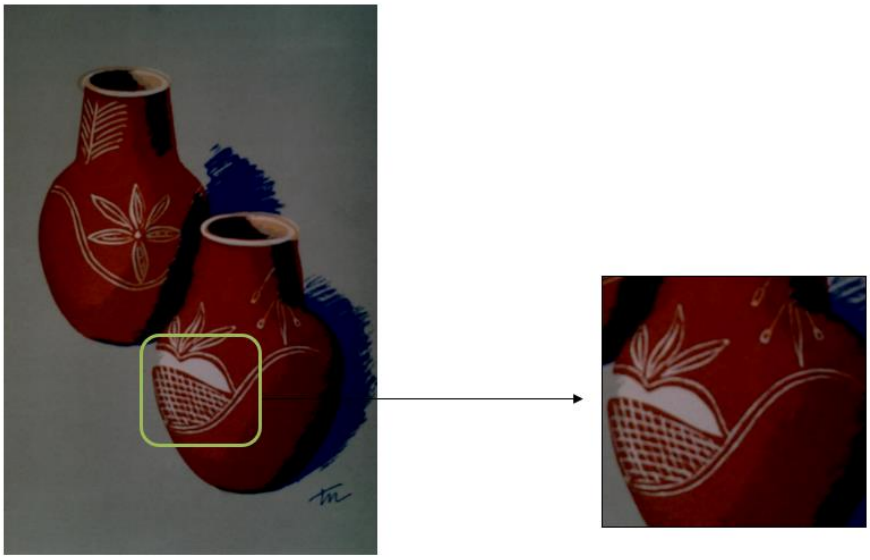
5.1.3 Estilo e forma

A forma e o estilo da cerâmica de Barra estão implícitos nas peças, e, por meio delas, é possível observar uma relação entre o estilo empregado pelas artesãs e o universo de criação artística de povos indígenas que habitaram a região. Nas superfícies das cerâmicas de Barra, as artesãs realizam desenhos com formas esquemáticas simples, muitos dos quais estão impressos na memória delas – as quais, por sua vez, têm repetido durante décadas os motivos e as formas herdados das antigas artesãs. Assim, alguns desenhos transcendem o tempo, como o *bordado*, espécie de entrelaçado de linhas que lembra a estrutura de uma rede ou de uma esteira (Figuras 115, 116 e 117), e os *caracóis*, espirais estilizados (Figuras 118-126). Sobre o emprego do *bordado* e dos *caracóis*, Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) comenta que

> [...] a gente chegou e já achou, a gente só foi aperfeiçoando um pouco. Quando a gente chegou aqui, esta tia nossa que já faleceu [Eunice Batista Matos – dona Nicinha], ela já fazia esse bordadinho, esse aí foram elas que inventaram. As rodelinhas a gente dá o nome de caracol, quando nós chegamos nós achamos também (informação verbal)[89].

Padrão bordado

Figuras 115 e 116 – Ilustração de potes de cerâmica (com detalhe em destaque), produzidos na comunidade de Caatinguinha, em Barra, na década de 1950, por Carlos Pereira.



Fonte: Pereira (1957a, p. 41).

[89] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.

Figura 117 – Detalhe dos desenhos com formas de *bordado* feitos atualmente nos potes de cerâmica na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2019).

Os *caracóis* ou espirais são desenhados em variados tamanhos e nunca representados isoladamente, sempre aparecem unidos pelas pontas a outro *caracol* ou a um conjunto de *caracóis*, de modo que são colocados em proporções maiores quando ilustrados como elementos principais da decoração de um pote ou jarro, muitas vezes mesclados ou unidos a outros desenhos, principalmente de folhas e flores. Quando ilustrados em tamanhos pequenos, os desenhos são aplicados em tampas, bordas ou orlas de miniaturas e potes, associados ou não a outros desenhos. A maioria dos espirais desenhados pelas artesãs tem forma orgânica, entretanto, há também representações de espirais em formato de *c* invertido.

Padrão caracóis

Figura 118 – Potes de cerâmica com desenhos no bojo de padrões espiralados, os *caracóis*, feitos atualmente na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 119 – Potes de barro decorados com padrões espiralados. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 120 – Jarros decorados com espirais na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2016).

Figuras 121 e 122 – Miniatura (bacia e gomil) com padrões espiralados, produzida pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).

Dimensões: gomil – altura 10 cm, diâmetro 40 cm; bacia – diâmetro 19,1 cm.
Fonte: autoria própria (2019).

Figura 123 – Moringa de barro com padrões espiralados em baixo relevo. Artesã Ângela Custódio Gonçalves. Acervo da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Altura: 30 cm.
Fonte: http://www.artedobrasil.com.br/eunice_batista.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 124 – Vaso de barro com padrões espiralados. Artesã Laura Vieira de Oliveira. Acervo da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Altura: 60 cm.
Fonte: http://www.artedobrasil.com.br/eunice_batista.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figuras 125 e 126 – Detalhe dos desenhos de padrões espiralados, os *caracóis*, feitos atualmente nos potes de cerâmica da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2019).

Entre outros padrões utilizados pelas artesãs de Barra, estão as *ramagens*, as quais são representadas em formas geométricas, como linhas retas, curvas, zigue-zagues, assim como formas mais orgânicas, principalmente de folhas. As flores também se constituem um padrão muito empregado pelas artesãs de Barra. Podemos dizer que os padrões e as formas da cerâmica da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima têm uma morfologia geométrica que permite uma variedade de aplicações, bem como uma morfologia mais orgânica, ou seja, de representações que aludem às formas de organismos vivos, como flores e folhas (Figuras 127-133). Os padrões decorativos geométricos (Figuras 134-137) e orgânicos são característicos tanto da produção ceramista contemporânea como da produção mais antiga na Associação.

Padrões fitomorfos

Flores

Figura 127 – Travessa de barro decorada com tauá e tabatinga, com motivo floral. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 128 – Filtro de barro com tampa, decorado com motivo floral. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 129 – Travessas de barro decoradas com tauá e tabatinga, com motivos florais. Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2016).

Folhas e ramos ou ramagens

Figura 130 – Tampas de potes com motivos fitomorfos. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 131 – Moringa com folhas, linhas sinuosas e retas. Artesã Tamires dos Santos Ferreira.

Dimensões: altura 27 cm, diâmetro 40 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 132 – Pote de cerâmica com ramagens. Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 133 – Moringas de barro com ramagens. Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: Taís de Jesus Almeida (2017).

Padrões geométricos

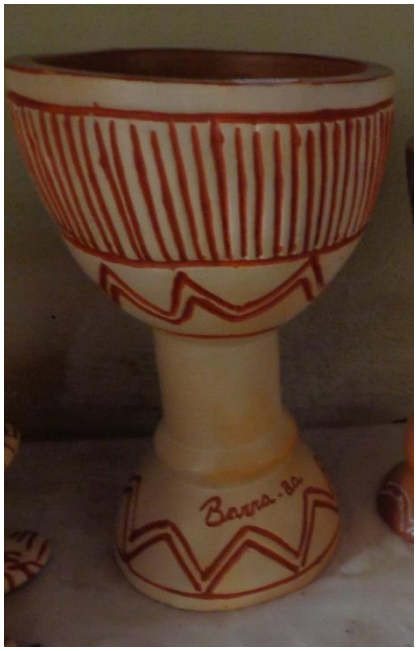
Figura 134 – Miniaturas com padrões de linhas curvilíneas. Autoria não identificada.

Fonte: Taís de Jesus Almeida (2017).

Figura 135 – Tampa de pote em miniatura com padrões geométricos (linhas retas e curvas). Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 136 – Cálice de barro com padrões geométricos (zigue-zagues e linhas retas) utilizados por ceramistas da Associação de Barra. Autoria não identificada.



Fonte: autoria própria (2018).

Figura 137 – Coruja de barro com padrões geométricos (zigue-zagues e linhas retas) utilizados por ceramistas da Associação de Barra. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2016).

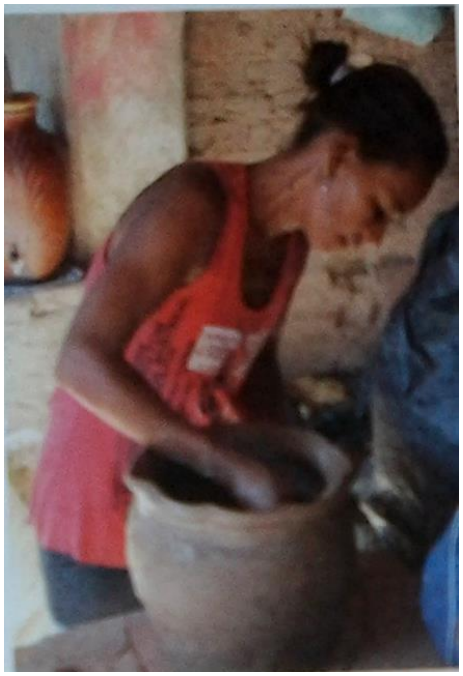
5.1.4 Modelagem e acordelado (roletado)

Das mãos hábeis e criativas das artesãs, o barro é transformado em arte. São diversos objetos criados a partir do movimento contínuo de mãos calejadas do trabalho de amassar e fazer modelagem de potes (Figura 138), vasilhames, jarros e miniaturas, mãos que dão sentido ao barro e à vida. Mãos de resistência aos dias difíceis: assim podemos definir o trabalho manual das artesãs que lidam diariamente com essa matéria-prima.

O trabalho artesanal ceramista envolve o gesto (esse movimento de ideias criativas que impulsiona a imaginação das artesãs), o tátil (por entre dedos e mãos das artesãs, a beleza do barro se descortina), o corpo (que se movimenta no vai e vem do processo de modelagem das peças) e a memória (essa capacidade de recordar como se produzem desenhos e formas e as técnicas para executá-los), características de um trabalho que acompanha o dia a dia dessas mulheres. Para o antropólogo Marcel Maus (2003), o corpo é um instrumento utilizado pelos sujeitos muito antes da existência do uso de técnicas e instrumentos e afirma ainda que a

> [...] adaptação constante a um objetivo físico, mecânico, químico (por exemplo, quando bebemos) é efetuada numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa. (MAUSS, 2003, p. 408).

Figura 138 – Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) e sua modelagem de um vaso de cerâmica, na década de 1990.



Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 35).

A modelagem de um vasilhame ou de um pote de cerâmica tem início com uma bola de barro, que pouco a pouco é modelada com as mãos e os dedos até que a espessura e a forma desejadas sejam obtidas. Essa técnica aparentemente simples chegou a um alto nível de sofisticação entre as ceramistas de Barra, as quais realizaram verdadeiras obras mestras em modelagem, que se destacam pelo seu alongamento e harmonia das paredes.

As artesãs não utilizam o torno para modelagem das peças e empregam sabugo de milho, espátula (Figura 139 e 140), cuia de cabaça ou um pedaço de plástico resistente para *brunir* as superfícies, isto é, realizar o polimento ou alisamento das peças. De acordo com Leonor Pereira dos Santos Neta:

> A gente substituiu o sabugo da cuia por esse negócio de plástico, que a cuia quebrava muito fácil, mas serve ainda, também não acha mais a cabaça, está muito difícil a cabaça (informação verbal)[90].

O que podemos observar com o relato de Leonor é que as mudanças ambientais têm implicado modificações nos modos tradicionais de fazer cerâmica, uma vez que os instrumentos utilizados por essas artesãs, como a cabaça que era empregada para o alisamento do pote, vêm sendo substituídos devido à escassez da planta. Ainda sobre as ferramentas utilizadas para a decoração das peças, Leonor comenta que as artesãs da Associação empregam “serra velha, faca de cozinha, alguns pedaços de chapa que a

[90] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.

gente vai na serraria e pede para o rapaz modelar mais ou menos do jeito que a gente quer, colher que já quebrou, é isso" (informação verbal). A artesã diz também que:

> [...] continua utilizando a talisca de buriti, palito de picolé. O buriti está muito difícil, porque na época em que o rio enchia o pessoal ia pegar umas estacas nas balsas, e desfazia aquelas balsas lá de longe de buriti, quando chegava na beira do rio deixava aqueles buritis velhos, aí era onde a gente pegava, agora tá difícil, a gente usa várias vezes, um dia um menino arrumou um pra mim, eu trouxe e estava até um pouco podre, a gente também usa uns pauzinhos de picolé, dá para usar também (informação verbal).

O arqueólogo Carlos Etchevarne (1994, p. 99) coloca que a modelagem de vasilhames de cerâmica, assim como o acordelamento, técnicas construtivas que podem ser consideradas tradicionais, são empregadas por oleiras na Bahia. A técnica de acordelamento (Figura 141) consiste em abrir um bolo de barro com as mãos para produzir uma forma de "cobra" ou roletes, utilizados para "levantar" os potes. Os roletes são superpostos para dar forma às peças – geralmente, as artesãs utilizam essa técnica no acabamento da boca de vasos e potes, método também conhecido como "tirada".

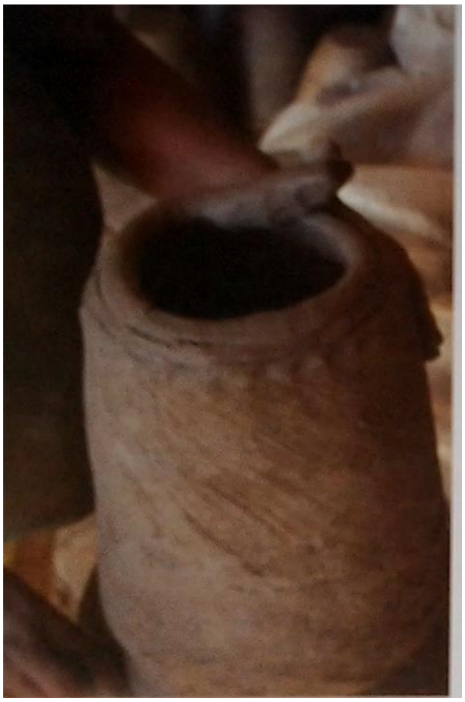
Figura 139 – Vaso pequeno, que foi alisado com uma espátula.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 140 – Artesã Leonor Pereira dos Santos Neta realizando o brunimento de uma peça com a ajuda de uma espátula.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 141 – Acordelamento de pote de cerâmica. Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima.



Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 36).

A influência indígena na cerâmica produzida nas regiões Norte e Nordeste, segundo Carlos José da Costa Pereira, tem como característica o uso de um pedaço de

cuia para o alisamento das superfícies[91], aspecto que verificamos na análise da cerâmica de Cocos realizada por Ricardo Lima, o qual afirma que os implementos utilizados na confecção de cerâmica pelas mulheres de Caraíbas, na zona rural desse município, incluíam o uso de pedaços de cuias ou coités, além de faquinhas e sabugo de milho (LIMA, R., 2008, p. 11). Carla Costa, em sua dissertação de mestrado sobre a cerâmica de Barra, descreve os implementos utilizados na feitura da louça de barro nessa localidade e mostra a diversidade de ferramentas para polir, raspar e alisar a cerâmica – entre eles, os cascos de cuia de coiteba utilizados para a modelagem da parte interna dos potes, assim como o sabugo de milho, para nivelar as partes interna e externa dos vasos (COSTA, C., 2008, p. 89). Esses implementos também são utilizados pelas artesãs de Baianópolis e atualmente ainda são empregados pelas artesãs de Barra, embora algumas ferramentas não sejam mais usadas pelas ceramistas devido à escassez da matéria-prima utilizada na confecção dos instrumentos para modelagem e acabamento, principalmente o buriti e a cabaça.

5.1.5 Universo criativo: temas e inspirações

A artesã Leonor Pereira dos Santos Neta revela dados sobre os temas presentes na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra, os quais, segundo ela, são uma tradição antiga, mas na qual as artesãs introduziram algumas inovações:

> Na verdade, isso é *tradição*, que a gente chegou já achou, a gente só muda um pouco as ramagens, as peças novas que a gente inventou foi a casinha, foi o barquinho, mas a peça de tradição que é o pote, a moringa e o caqueiro, esse aí quando a gente chegou já achou esse desenho (informação verbal, grifo nosso)[92].

Carla Costa coloca, a partir de uma entrevista realizada com a fundadora da Associação, a artesã Eunice Batista Matos (dona Nicinha), que a moringa-moça era produzida em Caatinguinha desde a época da avó da artesã, dona Josefa. Eunice também afirmou à pesquisadora que uma senhora de nome Maria Preta era a única artesã que fazia moringa antropomorfa na comunidade e que as peças produzidas naquela época eram destinadas ao consumo. Carla Costa afirma que a produção de moringa-moça foi reintroduzida na Associação após a intervenção do Instituto Mauá, na

[91] Pereira afirma que no litoral o alisamento do vaso era realizado com um pedaço de bambu (a cana), semelhante ao uso da espátula de madeira feita pelos portugueses (PEREIRA, 1957a, p. 25).
[92] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.

década de 1990, e constata essa evidência a partir da comparação de uma moringa-moça produzida pelas artesãs de Barra, encontrada no museu do Instituto no Pelourinho, em Salvador, em 2006 (Figura 142), com uma moringa-moça bastante similar produzida no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais (Figura 143). De acordo com a pesquisadora, em Barra, até o momento da intervenção do Instituto Mauá, não se tinha notícia da produção de moringas antropomorfas.

Figura 142 – Moringa-moça, de autoria das ceramistas de Barra (Bahia), produzida no início da intervenção do Instituto Mauá.

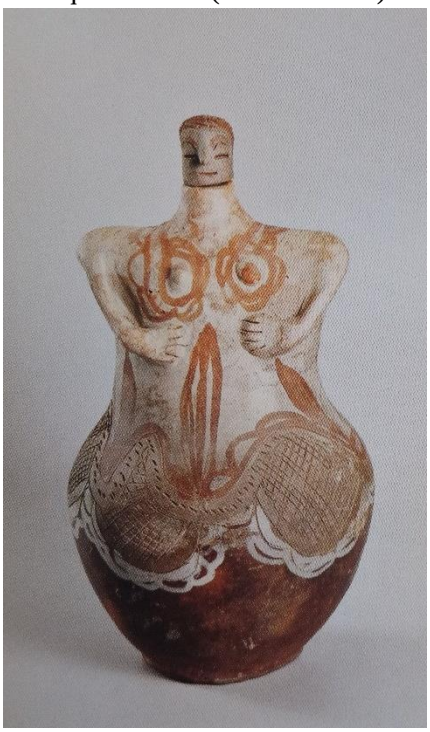
Fonte: Carla Costa (2008, p. 79).

Figura 143 – Moringa-moça do Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais).

Fonte: Carla Costa (2008, p. 79).

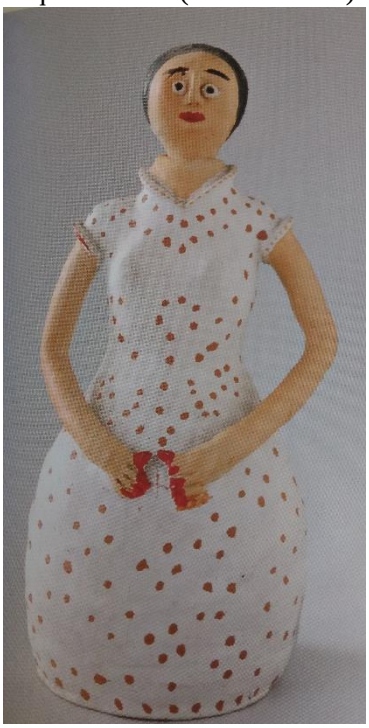
O Vale do Jequitinhonha é um importante núcleo de produção oleira situado entre o Nordeste de Minas Gerais e parte do Sudeste da Bahia. A maioria das artesãs dessas localidades vive e trabalha nas zonas rurais da região, e suas produções refletem esse cotidiano. As bonecas produzidas por artesãs do Vale (Figuras 144, 145 e 146) se tornaram conhecidas no Brasil a partir da década de 1970, com a divulgação desse trabalho em museus, galerias de arte e centros culturais, assim como na grande mídia.

Figura 144 – Moringa-mulher de vestido dourado. Autoria não identificada. Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais).



Fonte: Mascelani (2008, p. 77).

Figura 145 – Moringa-mulher com vestido de bolinha. Artesã Guilhermina. Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais).



Fonte: Mascelani (2008, p. 19).

Figura 146 – Moringa-mulher de vestido dourado. Autoria não identificada. Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais).

Fonte: Mascelani (2008, p. 78).

A criação de bonecas é uma prática recente no Vale do Jequitinhonha, uma vez que a tradição ceramista da região consistia na produção de utensílios domésticos, como potes, panelas, fogareiros e vasilhames. Angela Mascelani (2008) comenta, a partir da

observação feita pela museóloga e antropóloga Lélia Coelho Frota, a qual realizou pesquisas pelo Instituto Nacional do Folclore da Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 1974, que a transição da produção utilitária para a produção figurativa no Vale foi impulsionada por fatores externos. Embora existisse na comunidade a produção de figuras de animais e presépios, as características da figuração atual não eram realizadas no Vale (MASCELANI, 2008, p. 74). Ainda de acordo com Mascelani:

> A escolha das "bonecas" como ícone e símbolo da arte pelas mulheres da região exemplifica, portanto, um processo cultural relativamente recente. Esse processo parece reforçar aspectos simbólicos importantes, concernentes ao papel contemporâneo da mulher nessas comunidades e nesse universo de produção. Estabelece conexões, também, com seus consumidores, vindo a constituir mais um ponto de encontro entre os que criam e os que compram. Marca, ainda, distinções em relação a outras produções cerâmicas, como, por exemplo, a que é feita em Pernambuco. (MASCELANI, 2008, p. 75).

Assim como ocorreu no Vale do Jequitinhonha, a criação de moringa-moça na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima tornou-se uma tradição, uma vez que, como observa Eric Hobsbawn (1997, p. 9-10), o "passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo" Leonor Pereira dos Santos Neta é a artesã que mais produz moringas-moças na Associação, e sua criação tem garantido a continuidade dessa produção na atualidade (Figuras 147, 148 e 149). As peças produzidas são firmadas com o primeiro nome das artesãs (Figuras 150, 151 e 152), assim como são identificadas com suas iniciais. A única artesã que não assina as suas peças na Associação é Laurenice Pereira dos Santos.

Figuras 147 e 148 – Moringa-moça produzida pela artesã Leonor Pereira dos Santos Neta, na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Dimensões: altura 32 cm, diâmetro 14,3 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 149 – Moringas-moças produzidas pela artesã Leonor Pereira dos Santos Neta, na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: Taís de Jesus Almeida (2017).

Figura 150 – Assinatura da autoria da moringa-moça na base da peça. Artesã Leonor Pereira dos Santos Neta, da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 151 – Assinatura da autoria do conjunto de chá produzido pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 152 – Assinatura da autoria do conjunto de tigelas produzido pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.

Fonte: autoria própria (2018).

Os novos temas utilizados pelas artesãs na produção de cerâmica refletem o cotidiano de sua comunidade. Como Barra é uma cidade ribeirinha, localizada às margens do rio São Francisco, nada mais natural do que o imaginário das artesãs estar povoado de imagens de remeiros, pescadores (Figura 153), barcos (Figuras 154 e 155), peixes, lavadeiras, como coloca Leonor:

> A única coisa que inspira aqui são os barquinhos que a gente faz, o pescador, eu andei fazendo umas lavadeiras também, mas parei, nunca mais eu fiz, ou então as bonecas com os potes carregando água também, é coisa que a gente já via no cotidiano. [...] Eu tenho mais miniaturas, a travessa, o jogo de tigela, a moringa-mulher, o barquinho, eu faço pote também, é porque para queimar essas coisas tem que ter o pote, não bota essas peças só, eu faço cada coisa um pouco (informação verbal)[93].

Leonor ainda diz que muitos temas foram criados na atualidade pelo artesão Manoel Leite Junior e pelas artesãs Elisabete Negreiro dos Santos (Betinha) e Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), entre outras artesãs. Além das peças figurativas, como as galinhas e patas (Figura 156), que são uma tradição na Associação, as artesãs também produzem conjuntos de chá e café (Figuras 157 e 158), travessas e miniaturas de diversas tipologias (Figuras 159-162).

Figura 153 – Pescador com anzol e peixe, produzido na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

[93] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.

Figura 154 – Barcos produzidos na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 155 – Barco com remeiro e mulher com criança no colo, produzido na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 156 – Pata produzida pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Dimensões: altura 20 cm, diâmetro 29,7 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 157 – Conjunto de chá produzido pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.

Dimensões: bule – altura 13 cm, diâmetro 8 cm; copos – altura 5 cm, diâmetro 4,8 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 158 – Conjunto de tigelas produzido pela artesã Tamires dos Santos Ferreira.

Dimensões: tigela maior – altura 7 cm, diâmetro 16 cm; tigelas menores – altura 0,4 cm, diâmetro 6,4 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 159 – Miniatura da Igreja Nossa Senhora de Fátima, produzida na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 160 – Miniatura de um prédio, produzida na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 161 – Miniaturas produzidas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 162 – Miniaturas de potes produzidas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Autoria não identificada.

Fonte: autoria própria (2018).

5.2 Processo criativo com o barro no povoado de Passagem

Na comunidade de Passagem, fomos recebidos pela artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé), a qual já havia sido comunicada, no dia anterior, sobre a nossa visita ao povoado por Leonor Pereira dos Santos Neta, artesã da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Dé, com muita gentileza, preparou um almoço delicioso para nós, e, após o descanso, conhecemos o galpão onde as artesãs produzem as peças de barro (Figuras 163 e 164), o qual fica ao lado do local onde foram construídos os fornos de queima de cerâmica (Figura 165). O galpão, assim como os fornos de cerâmica, foram construídos pelo projeto *Cerâmica tradicional do Médio São Francisco: povoado de Passagem, Barra/BA*[94], o qual teve início em 2002 e foi desenvolvido pelo CNFCP/Funarte/antigo Ministério da Cultura (Minc), em parceria com o Instituto de Artesanato Visconde de Mauá (da já extinta Setras, do governo do estado da Bahia), o SEBRAE e a Prefeitura Municipal de Barra, no âmbito do Programa Artesanato Solidário/Comunitas e com recursos financeiros da Petrobrás. Dessa forma, entendemos que a utilização de fornos para a queima é uma realidade recente em Passagem, tendo em vista que, até o início do projeto mencionado, as artesãs realizavam outro procedimento, a chamada queima "a céu aberto", como veremos no próximo capítulo.

No galpão, encontramos com as artesãs Adilma Pereira dos Santos (Dina), na época com 43 anos de idade, Josiene Santos Brito (Ziene), de 36 anos, e Reinilda

[94] O projeto foi coordenado por Elizabete Mendonça.

Ribeiro Xavier (Nidinha), de 31 anos, e conversamos sobre a tradição e a continuidade ceramista na comunidade, os processos criativos com o barro e a situação da produção na atualidade (Figura 166).

Figura 163 – Vista do galpão onde as artesãs do povoado de Passagem produzem as cerâmicas.

Fonte: Bruno Dantas (2018).

Figura 164 – Vista da lateral e das janelas do galpão onde as artesãs do povoado de Passagem produzem as cerâmicas.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 165 – Local onde os fornos de cerâmica estão alojados no povoado de Passagem, em Barra (Bahia). Ao lado, lenhas empilhadas utilizadas para a queima das peças.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 166 – Artesãs do povoado de Passagem: Josiene Santos Brito (Ziene, de camisa rosa), Adilma Pereira dos Santos (Dina, de camisa estampada com listras), Deltrude Xavier dos Santos (Dé, de camisa azul) e Reinilda Ribeiro Xavier (Nidinha, de camisa lilás).

Fonte: autoria própria (2018).

É no galpão que as artesãs realizam as distintas etapas do processo de criação ceramista, como o trabalho de *modelagem*, de *engobo* (pigmentação de toda a superfície da cerâmica) e de *bordado* (denominação dada pelas artesãs aos desenhos aplicados nas peças). A artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) me afirmou que, depois que as artesãs mudaram para a casa (nome dado por elas ao galpão), diminuíram os prejuízos, como a quebra de peças, apesar de a perda de objetos ainda continuar frequente, mesmo com as modificações, em função da fragilidade do material.

O barro utilizado pelas artesãs é extraído em terrenos localizados próximos às roças (Figuras 167 e 168) e, depois de coletado, passa por todo um processo que envolve a secagem do material, seguida da etapa em que ele é socado e peneirado. Após essa etapa, o barro é umedecido em um tanque (Figura 169) e deixado de molho por um dia até formar uma massa pastosa (Figura 170). Nessa massa, é adicionado pó de cupinzeiro queimado (Figura 171), o qual é socado em um pilão e empregado pelas artesãs para dar mais consistência ao barro, um procedimento singular na comunidade – na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, as artesãs não utilizam o pó de cupinzeiro queimado empregado no povoado de Passagem. Dessa mistura resulta, então, a massa empregada pelas artesãs para a modelagem da cerâmica

(Figura 172). As artesãs realizam todas as etapas do processo, mas os homens ajudam a coletar o barro e a lenha, além de auxiliar na queima e no alisamento das peças.

Figuras 167 e 168 – Coleta de argila para a modelagem das peças de cerâmica.

Fonte: Catálogo *Ribando potes* (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 29).

Figura 169 – Tanque de cimento onde a argila é umedecida pelas artesãs de Passagem para a modelagem das peças de cerâmica.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 170 – Argila utilizada pelas artesãs de Passagem para a modelagem das peças de cerâmica.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 171 – Pó de cupinzeiro queimado utilizado pelas artesãs de Passagem na mistura de argila para a modelagem das peças de cerâmica.

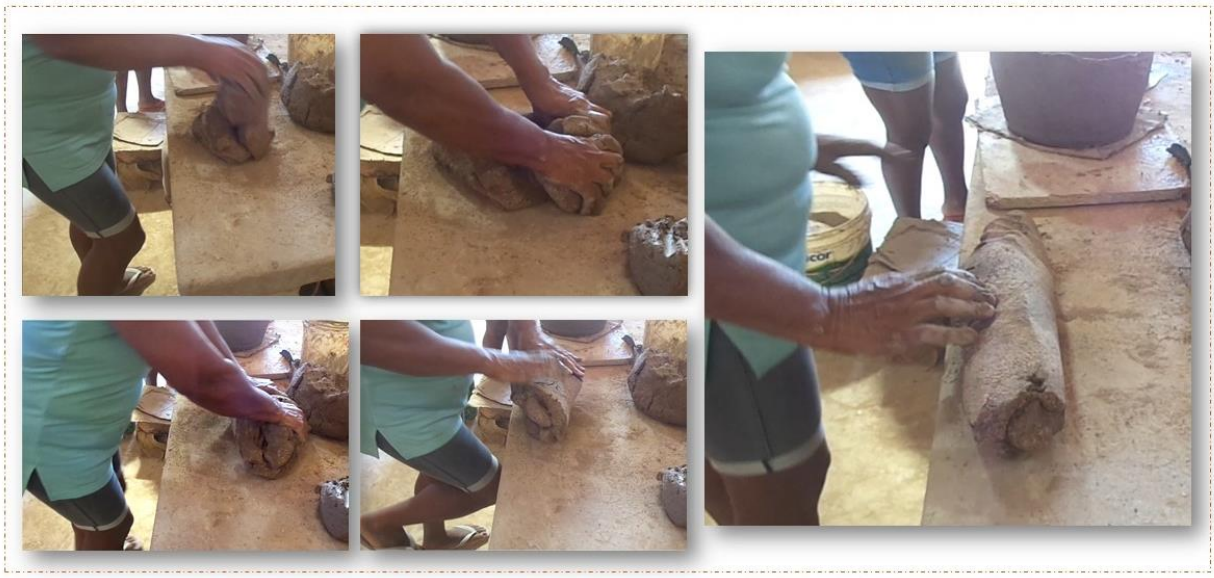
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 172 – Argila misturada com o pó de cupinzeiro queimado utilizada pelas artesãs de Passagem para a modelagem das peças de cerâmica.

Fonte: autoria própria (2018).

Após a mistura da argila com o barro queimado, as artesãs iniciam o trabalho de modelagem da massa pastosa. O barro é amassado com as mãos das artesãs até formar uma massa uniforme (Figuras 173-177). Em seguida, as artesãs começam a *ribar* as peças, ou seja, dar forma aos objetos, “levantar os potes” (Figura 178).

Figuras 173, 174, 175, 176 e 177 – Movimentos de mãos, braços, pés e pernas no processo de modelagem do barro. Artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé).



Fonte: autoria própria (2018).

Figura 178 – Artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) “levantando” uma peça de argila.

Fonte: autoria própria (2018).

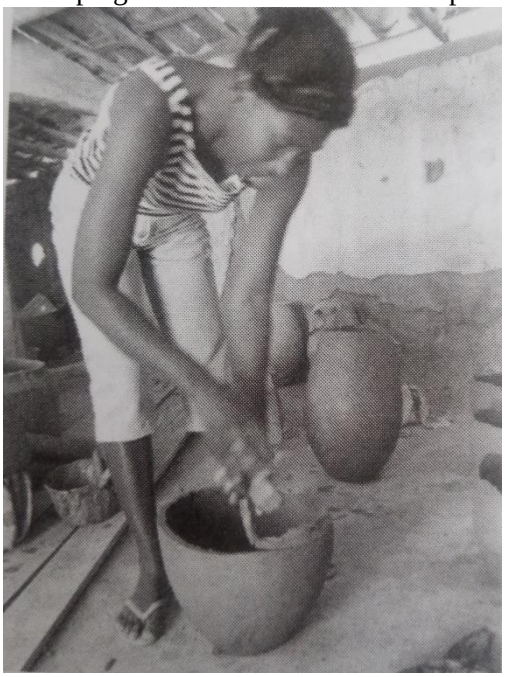
Depois que levantam as peças, as artesãs empregam uma espécie de molde para apoiar as obras – na verdade, tratam-se de potes de barro que não têm mais utilidade, porque racharam ou apresentaram algum defeito –, assim como também utilizam um balde de plástico como forma. As artesãs revestem este molde com um tecido e colocam a peça nova que começou a ser produzida, de cabeça para baixo, em cima desse pote/forma para realizar o acabamento do fundo dos objetos (Figura 179).

Figura 179 – Artesã Josiene Santos Brito (Ziene) realizando o acabamento do fundo de um pote.

Fonte: autoria própria (2018).

Após um tempo, as artesãs removem o objeto colocado nas formas e dão continuidade ao levantamento das peças a partir da técnica de rolete (Figura 180). Quando terminam de “levantar” o pote ou a peça de argila, as artesãs começam a *lisar* as superfícies com um sabugo de milho ou um caroço de manga (Figuras 181-186).

Figura 180 – Artesã empregando a técnica de rolete no povoado de Passagem.



Fonte: Catálogo *Ribando potes* (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 30).

Figuras 181, 182 e 183 – Mesa de trabalho das artesãs de Passagem, com as ferramentas utilizadas para brunir as peças de barro (sabugo de milho e caroço de manga).

Fonte: autoria própria (2018).

Figuras 184 e 185 – Artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) realizando a etapa de brunimento de uma peça, com o auxílio de um sabugo de milho.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 186 – Alisamento de um pote de cerâmica com sabugo de milho, realizado pela artesã Adilma Pereira dos Santos (Dina).

Fonte: Catálogo *Ribando potes* (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 30).

Depois de *lisar* as peças, tem início a etapa de secagem. Primeiro, as artesãs colocam as peças no sol para secar até a argila endurecer (Figura 187), mas por pouco tempo para não ocorrerem fissuras. Em seguida, elas deixam a peça secar na sombra (Figuras 188 e 189). A artesã Adilma Pereira dos Santos (Dina) comenta como é árduo

o trabalho de modelagem: “no dia de fazer, passa quase cinco dias, dez dias fazendo, no dia de queimar, é só um ou dois dias” (informação verbal)[95].

Figura 187 – Etapa de secagem das peças de barro no sol, no povoado de Passagem.

Fonte: autoria própria (2018).

Figuras 188 e 189 – Etapa de secagem das peças de barro na sombra, no povoado de Passagem.

Fonte: autoria própria (2018).

5.2.1 Pinturas e bordados

Depois da secagem das peças, as artesãs aplicam o engobo nas superfícies, isto é, a pintura com o tauá (Figuras 190 e 191), pigmento de cor amarela que adquire tom

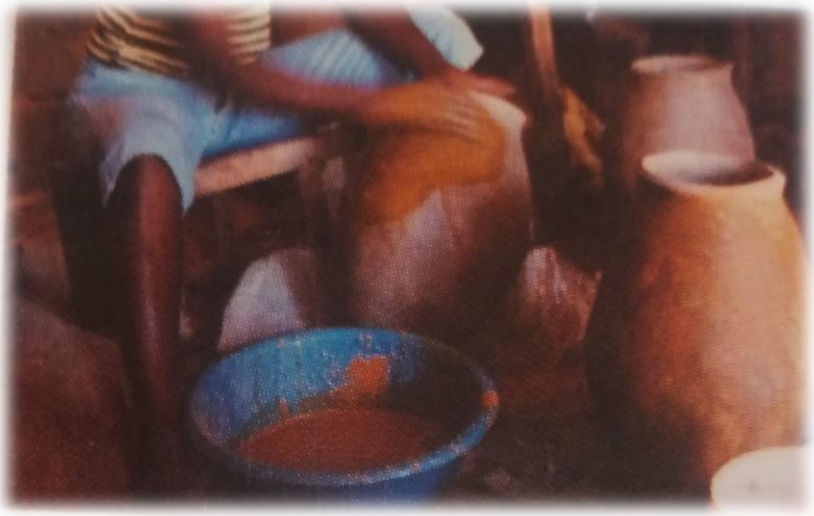
[95] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 4 de abril de 2018.

avermelhado após a queima. O tauá utilizado pelas artesãs é retirado das barrancas do rio São Francisco. Após a aplicação, as peças são colocadas novamente para secar no sol. Após a secagem, as artesãs realizam o polimento das peças com a ajuda de um tecido seco, para garantir que a superfície dos potes e dos outros utensílios fique bem lisa. A partir dessa etapa, elas começam a realizar os bordados ou desenhos nas peças. Os bordados são realizados com a ajuda de um pincel de madeira produzido pelas artesãs (Figuras 192 e 193). O pincel é envolvido, em sua ponta, com uma gaze. As artesãs utilizam a tabatinga, pigmento mineral de cor branca, para realizar os desenhos. A tabatinga é amolecida na água e depois coada para retirar toda a areia.

Figura 190 – Tauá utilizado para o engobo da cerâmica do povoado de Passagem.

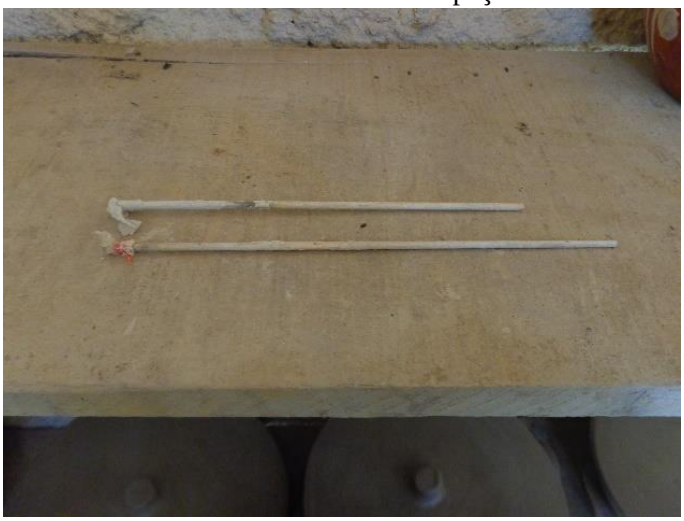
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 191 – Aplicação de tauá na superfície de um pote de cerâmica, no povoado de Passagem.



Fonte: Catálogo *Ribando potes* (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 30).

Figura 192 – Pincéis de madeira utilizados pelas artesãs do povoado de Passagem para fazer o *bordado* ou desenho das peças.



Fonte: autoria própria (2018).

Figura 193 – Bordado de um pote de cerâmica com tabatinga, com ajuda de um pincel de madeira.

Fonte: Catálogo *Ribando potes* (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 30).

Os bordados realizados atualmente nas peças de cerâmica não são, exclusivamente, uma tradição herdada. A artesã Adilma Pereira dos Santos (Dina), sobre os desenhos, diz que "eu acho que não é o mesmo não, cada tempo que passa vai mudando" (informação verbal)[96]. Algumas das mulheres aprenderam a fazer os desenhos conforme os modelos utilizados pelas antigas artesãs, outras não conseguiram reproduzir os mesmos padrões. Adilma diz que nunca conseguiu aprender os antigos desenhos, principalmente os bordados mais fechados. A artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) afirma que ficou "só a lembrança que foi começada pelas flores, pelos

[96] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 4 de abril de 2018.

ramos" (informação verbal)[97], as artesãs com o passar do tempo acrescentaram outros detalhes. Adilma também coloca que muitas pessoas preferem as peças sem desenhos.

Boa parte dos desenhos realizados pelas artesãs são de folhas, ramos e flores, além dos desenhos de formas espiraladas. Os espirais são padrões utilizados pelas antigas artesãs, como é o exemplo das peças produzidas por Adélia Rodrigues Soriano (Gôda, 65 anos) e Nair Ferreira dos Santos (71 anos) (Figuras 194 e 195), artesãs vivas mais antigas de Passagem e que não estão mais em atividade. Esse padrão ainda é empregado na atualidade por artesãs do povoado. Elas realizam os desenhos em moringas (Figura 196), travessas, caqueiros (Figura 197), panelas (Figura 198), alguidares, farinheiras, cuscuzeiros (Figura 199), boiões (Figura 200), potes, entre outros. Geralmente, o fogão (Figura 201) e alguns dos potes não recebem os desenhos.

Figura 194 – Moringa-pata de barro com padrões espiralados. Artesã Adélia Rodrigues Soriano (Gôda).

Dimensões: altura 22 cm, diâmetro 16,4 cm.
Fonte: Francisco da Costa (2005).

[97] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 4 de abril de 2018.

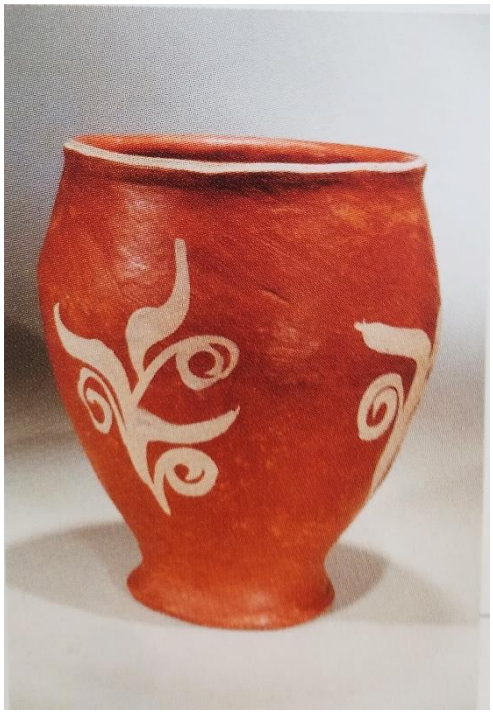
Figura 195 – Pote de barro. Artesã Nair Ferreira dos Santos.

Fonte: Francisco da Costa (2005).

Figura 196 – Moringa de barro com padrões espiralados. Artesã Marli Ribeiro Xavier.

Fonte: Francisco da Costa (2005).

Figura 197 – Caqueiro de barro com padrões espiralados. Autoria não identificada.



Dimensões: altura 25 cm, diâmetro 35 cm.
Fonte: folder de divulgação do projeto *Cerâmica tradicional do Médio São Francisco: povoado de Passagem, Barra/BA* [200-?].

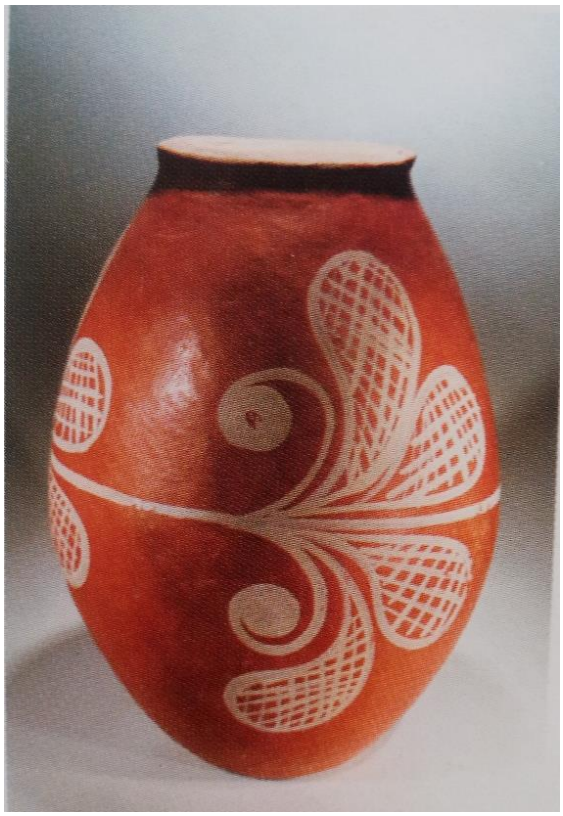
Figura 198 – Panela de barro. Artesã Josiene Santos Brito (Ziene).

Dimensões: altura 20 cm, diâmetro 30 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 199 – Cuscuzeiro e panela com cabo. Autoria não identificada.

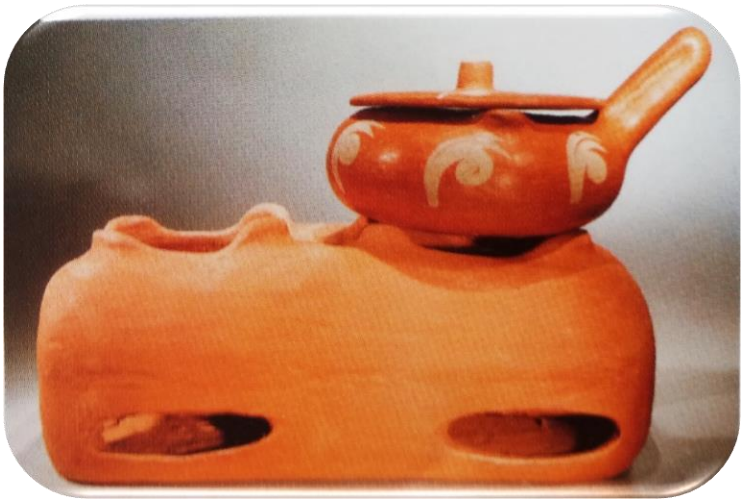
Fonte: folder de divulgação do projeto *Cerâmica tradicional do Médio São Francisco: povoado de Passagem, Barra/BA* [200-?].

Figura 200 – Boião (pote) de barro com padrão espiralado e bordados. Autoria não identificada.



Dimensões: altura 50 cm, diâmetro 35 cm.
Fonte: folder de divulgação do projeto *Cerâmica tradicional do Médio São Francisco: povoado de Passagem, Barra/BA* [200-?].

Figura 201 – Fogão de barro. Autoria não identificada.



Fonte: folder de divulgação do projeto *Cerâmica tradicional do Médio São Francisco: povoado de Passagem, Barra/BA* [200-?].

5.3 Processos criativos com o barro no povoado de Lamarão, em Baianópolis

O barro utilizado para a modelagem das peças no povoado de Lamarão é comprado no município. Muitas artesãs pagam pelo frete do transporte do barro, mas, segundo a artesã Leuza Maria da Conceição Souza, "quem tem boi e carroção panha, aqui nós só paga o barro" (informação verbal)[98]. As artesãs participam de todas as etapas do processo, e os homens ajudam a *massar* o barro; segundo Leuza, "para enfornar, tem que ter o homem para ajudar a pegar a lenha no mato". Os mais jovens não manifestaram interesse em trabalhar com a produção de cerâmica – Leuza diz que "o povo de hoje não quer fazer isso não". No entanto, todos da sua família sabem fazer cerâmica, sua irmã é artesã e quebradeira de coco e ajuda Leuza a produzir as peças quando ela recebe uma encomenda grande. Leuza trabalha desde criança com a criação de cerâmica, e seus filhos também aprenderam o ofício. Ela diz que seus filhos, os meninos, ajudam a "massar o barro, é quem panha a lenha no mato, tem que enfornar lá no fogo".

5.3.1 Modelagem e pinturas

As técnicas e os procedimentos de criação ceramista em Lamarão são bastante similares às produções da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima e do povoado de Passagem, zona rural de Barra. As artesãs deixam o barro de

[98] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 24 de julho de 2019.

molho até obter uma massa pastosa (Figuras 202-205), e a modelagem tem início com o trabalho de amassar o barro até obter uma consistência homogênea.

Figura 202 – Argila antes de ser umedecida, utilizada pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 203 – Argila de molho, utilizada para modelagem da cerâmica pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 204 – Barro antes da modelagem, utilizado pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 205 – Pote de barro com água onde a artesã Leuza Maria da Conceição Souza molha o barro, no momento da modelagem.

Fonte: autoria própria (2019).

As artesãs trabalham com a modelagem do barro em uma bancada de madeira retangular, sustentada por quatro pés de madeira (Figuras 206 e 207). Nessa bancada, as artesãs amassam o barro e realizam o brunimento ou polimento das cerâmicas.

Figura 206 – Mesa de trabalho da artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 207 – Mesa de trabalho da artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

A partir de uma bola de barro, as artesãs começam a amassar e a dar plasticidade ao barro, com a ajuda de um pedaço de pedra (Figuras 208 e 209). Após essa etapa, as artesãs começam a *ribar* as peças e as inserem em uma base/forma que serve de apoio para a modelagem, uma espécie de travessa de barro (Figuras 210 e 211).

Figuras 208 e 209 – Artesã Leuza Maria da Conceição Souza realizando a modelagem do barro. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 210 – Pote de cerâmica, antes da queima, produzido pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, apoiado em uma travessa de barro. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 211 – Potes de cerâmica produzidos pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, apoiados em travessas de barro. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Durante a modelagem, as artesãs passam instrumentos como o sabugo de milho, a cuia de cabaça e pequenos recipientes de vidro para *lisar* a superfície das peças e remover as imperfeições (Figuras 212, 213 e 214). Durante toda essa etapa, elas umedecem o barro com água, assim como giram as peças conforme realizam o polimento. Depois que levantam as peças, chega o momento de colocá-las para secar na sombra. Após a secagem, as artesãs removem a forma, raspam a peça com a faca e tornam a passar o sabugo de milho (Figuras 215, 216 e 217) e um tecido seco para deixar a superfície lisa. Após esse processo, aplicam o engobo nas peças com o *touá*, pigmento mineral de tonalidade vermelha empregado em toda a superfície das peças, com o auxílio de um pedaço de tecido. Esse *touá* é diferente do tauá empregado em Barra, o qual tem coloração amarela e só depois da queima adquire cor vermelha (Figuras 218, 219 e 220). Depois disso, as peças são colocadas para secar no sol e, depois de secas, recebem os desenhos feitos com uma argila de cor branca, a tabatinga, aplicados com o auxílio de um chumaço de algodão. As superfícies das peças também são pintadas com essa argila, de modo que os objetos cerâmicos produzidos no povoado têm duas tonalidades, vermelha e branca.

Figuras 212, 213 e 214 – Cuia de cabaça, sabugo de milho e recipientes de vidro. Ferramentas utilizadas na criação ceramista pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia). O sabugo de milho e a cuia de cabaça são ferramentas também empregadas por artesãs de Barra.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 215 – Artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci) realizando o brunimento de um vaso de cerâmica com o sabugo de milho. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 216 – Artesã Leuza Maria da Conceição Souza realizando o brunimento de um vaso de cerâmica com o sabugo de milho. Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 217 – Detalhe do alisamento da boca de um pote de cerâmica com o sabugo de milho, realizado pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci). Povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 218 – *Touá*, argila de cor vermelha, utilizado pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 219 – *Touá*, argila de cor vermelha, umedecido com água, utilizado pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 220 – Artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci) aplicando *touá* em um pequeno pote de barro, com a ajuda de um pano.

Fonte: autoria própria (2019).

As artesãs aplicam distintos desenhos nas peças, principalmente flores e espirais estilizados, em tamanhos variados (Figura 221). Alguns desenhos são feitos em tonalidade vermelha – quando o pote ou a peça tem a superfície pintada de branco – e outros, em cor branca, cuja superfície da peça tem cor vermelha (Figura 222 e 223). As artesãs do povoado não assinam suas obras, elas sabem identificar a produção de cada artesã.

Figura 221 – Potes de cerâmica com padrões espiralados em tonalidade vermelha (superfície branca), produzidos pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 222 – Potes de cerâmica com padrões espiralados em tonalidade vermelha e branca, produzidos pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 223 – Potes de cerâmica com padrões espiralados em tonalidade vermelha, produzidos pela artesã Leuza Maria da Conceição Souza.

Fonte: autoria própria (2019).

Além dos potes e caqueiros de barro, as artesãs também produzem galinhas e fogareiros (Figura 224) e ainda criam tipologias de vasos e potes de acordo com o pedido de clientes. Na atualidade, para inovar a produção, as artesãs estão aprendendo com uma instrutora a utilizar tintas industrializadas para colorir as peças com novas cores e produzir novos desenhos (Figura 225).

Figura 224 – Fogareiros antes da queima, produzidos pela artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 225 – Miniaturas de barro policromadas com tinta de tecido. Artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).

Fonte: autoria própria (2019).

As artesãs do povoado de Lamarão comercializam suas peças através de encomendas e vendem principalmente potes e moringas. Em muitas casas do povoado, os moradores/as utilizam moringas e potes de cerâmica para armazenamento de água, além de caqueiros para as plantas. Nas casas das artesãs, verifiquei que elas consomem as peças que produzem, principalmente os caqueiros, potes e moringas (Figuras 226, 227 e 228).

Figura 226 – Plantas em caqueiros de cerâmica na casa da artesã Leuza Maria da Conceição Souza.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 227 – Pote de cerâmica com água utilizado pela família da artesã Leuza Maria da Conceição Souza.

Fonte: autoria própria (2019).

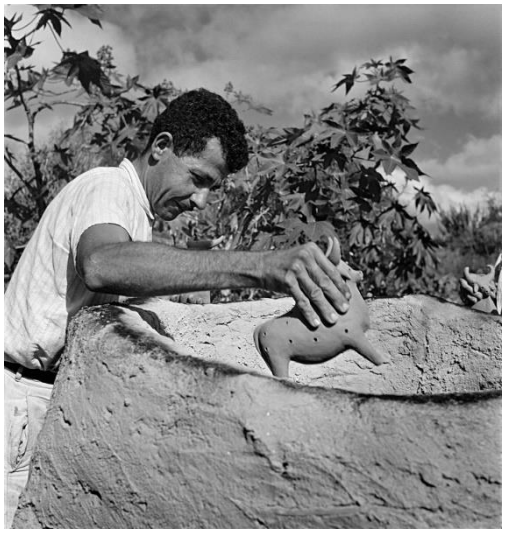
Figura 228 – Caqueiros de plantas decoram a frente da casa da artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci).

Fonte: autoria própria (2019).

5.4 A queima do barro na criação ceramista

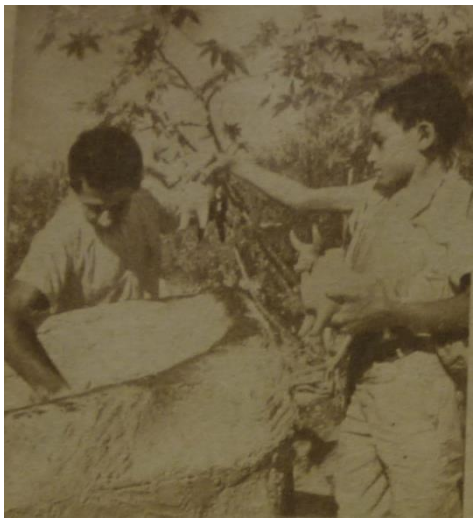
Em sua pesquisa sobre a cerâmica popular da Bahia, Carlos José da Costa Pereira revela dados sobre a forma de cozimento ou queima das peças no Sertão baiano, que, segundo o autor, é realizada *a fogo descoberto* (PEREIRA, 1957a, p. 25). Esses fornos, também denominados de *fornos sertanejos*, possuem uma estrutura simples, feita de tijolos e cimento, e há apenas uma boca para entrada da lenha (em alguns casos, encontramos duas bocas) e uma abertura na parte superior onde são colocadas as peças de cerâmica – modelo de forno que também foi utilizado por Mestre Vitalino na queima de seus bois e bonecos de barro (Figuras 229 e 230).

Figura 229 – Mestre Vitalino e o seu "forno descoberto" para queima de cerâmica.



Fonte: Pierre Verger (1947). Disponível em: https://internacional.estadao.com.br/blogs/olhar-sobre-o-mundo/encontro-de-mestres-vitalino-por-verger/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 230 – Mestre Vitalino, o filho e o "forno descoberto" para queima de cerâmica.



Fonte: Revista O Cruzeiro (1948, p. 56).

Na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, na cidade de Barra, a queima das peças em forno sertanejo ainda é uma realidade, como podemos notar nos fornos encontrados nos locais de produção ceramista (Figuras 231-234).

Figura 231 – Vista dos três fornos sertanejos da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figuras 232 e 233 – Fornos sertanejos de dimensão média (esquerda) e grande (direita) para queima de cerâmica da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 234 – Artesãs Elisabete Negreiro dos Santos (Betinha) e Laurenice Pereira dos Santos dispondo peças no “forno descoberto”, na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: acervo da Sala do Artista Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro (registro da década de 1990).

Na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra, há um forno para queima de origem ibérica (Figura 235). De acordo com Carla Costa (2008, p. 93), o forno foi construído pelo marido da artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), Regino de Albuquerque Araújo, por encomenda do Frei Raul Suzin. Esse forno não é utilizado pelas artesãs na atualidade – elas realizam toda a queima no forno sertanejo.

Figura 235 – Forno de origem ibérica na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2016).

O artesão Manuel Leite Junior explica como é feita a queima das peças na Associação. Segundo o artesão, é um processo "[...] lento mesmo, tem que botar os quentes bem pouquinho, e aí depois quando, a partir de umas quatro horas, já pode arrochar o fogo, nós chamamos de *buchada*, que guaripa àquela fumaça" (informação verbal, grifo nosso)[99]. Essa técnica lenta para queimar a cerâmica é realizada como estratégia para não quebrar as peças.

No povoado de Passagem, zona rural de Barra, a queima da cerâmica era realizada conforme uma antiga tecnologia indígena, a conhecida queima "a céu aberto" (Figura 236), também denominada de "queimador" pelas artesãs do povoado, modalidade de cozimento de argila encontrada em algumas localidades do país, como no bairro de Coqueiros, em Maragogipe, no Recôncavo baiano (Figura 237). Esse processo de queima tem origem ancestral, e sua técnica consiste em empilhar galhos de madeira sobre o solo, onde ele é coberto com chapas de latas de flandres e, por cima destas, são depositadas as peças. Depois desse processo, a lenha é colocada em cima das peças e coberta com folhas de flandres para garantir que o fogo não se disperse e queime todos os objetos de modo igualitário (Figura 238). A lenha é queimada até alcançar uma temperatura ideal para o cozimento das peças. Esse tipo de queima conferia às peças tonalidades azuladas ou enegrecidas, uma característica da tecnologia milenar de queima indígena.

Figura 236 – Queima de cerâmica "a céu aberto" no povoado de Passagem, em Barra (Bahia), em 2002.

Fonte: Catálogo *Ribando potes* (MENDONÇA; LIMA, 2003, p. 30).

[99] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 15 de julho de 2016.

Figura 237 – Queima de cerâmica “a céu aberto” no bairro de Coqueiros, em Maragogipe, no Recôncavo baiano.

Fonte: Catálogo *A céu aberto: a louça de Coqueiros* (LIMA, L., 2011, p. 25).

Figura 238 – Artesãs cobrem a cerâmica com chapas de flandres para obter uma distribuição igualitária do fogo na queima das peças. Povoado de Passagem, em Barra (Bahia).

Fonte: Francisco Costa. Disponível em: http://www.textoecia.com.br/artesanato-baiano-sera-exibido-em-sala-do-artista-popular-no-centro-historico/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Desde 2002, as artesãs do povoado de Passagem aprenderam a utilizar o forno para a queima das peças por meio do projeto *Cerâmica tradicional do Médio São Francisco: povoado de Passagem, Barra/BA*. O forno possui uma abertura na parte inferior, onde é colocada a lenha, e uma abertura em formato circular na parte superior, onde as peças são colocadas para a queima (Figuras 239-242).

Figura 239 – “Fornos descobertos” para queima de cerâmica no povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figuras 240 e 241 – “Forno descoberto” para queima de cerâmica no povoado de Passagem, em Barra (Bahia). Na direita, abertura da parte superior do forno.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 242 – Lenhas empilhadas utilizadas por artesãs do povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia), para a queima das peças de cerâmica.

Fonte: autoria própria (2018).

No povoado de Lamarão, em Baianópolis, a queima das peças de cerâmica também é realizada em "fogo descoberto". A estrutura dos fornos utilizados pelas artesãs do povoado é simples, construída com tijolos de cerâmica e cimento, em formato cúbico, com duas aberturas na parte inferior do forno, para a entrada e a saída de lenha, e uma abertura na parte superior (Figuras 243-247). Os fornos do povoado de Lamarão são similares à estrutura do forno para queima de cerâmica encontrado em Moita Redonda, município de Cascavel, no Ceará (Figura 248).

Figuras 243, 244 e 245 – Forno para queima de cerâmica no quintal da casa da artesã Leuza Maria da Conceição Souza, do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia). Na direita, detalhes da abertura superior do forno.

Fonte: autoria própria (2019).

Figuras 246 e 247 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica no quintal da casa da artesã Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci), do povoado de Lamarão, em Baianópolis (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figuras 248 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica em Moita Redonda, município de Cascavel (Ceará).

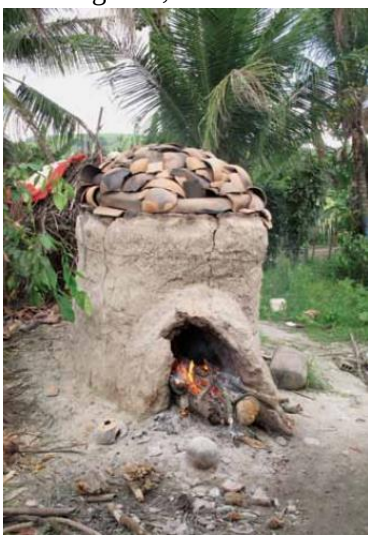
Fonte: Catálogo *Cerâmica tradicional de Cascavel* (BELAS, 2016, p. 23).

Na comunidade de Caraíbas, zona rural de Cocos, a queima da cerâmica também era realizada "a fogo descoberto" (Figura 249), como mostrou Ricardo Lima em sua pesquisa na cidade. O forno utilizado pelas artesãs tem formato cilíndrico com uma abertura na parte inferior para a colocação de lenha, semelhante ao forno utilizado pelas artesãs de Muquém, no Ceará (Figura 250), e pelas artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra, na Bahia.

Figura 249 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica em Caraíbas, Cocos (Bahia).

Fonte: Catálogo *O traiado e o urdido* (LIMA, R., 2008, p. 9).

Figura 250 – "Forno descoberto" para queima de cerâmica em Muquém, Zona da Mata alagoana, em Maceió.

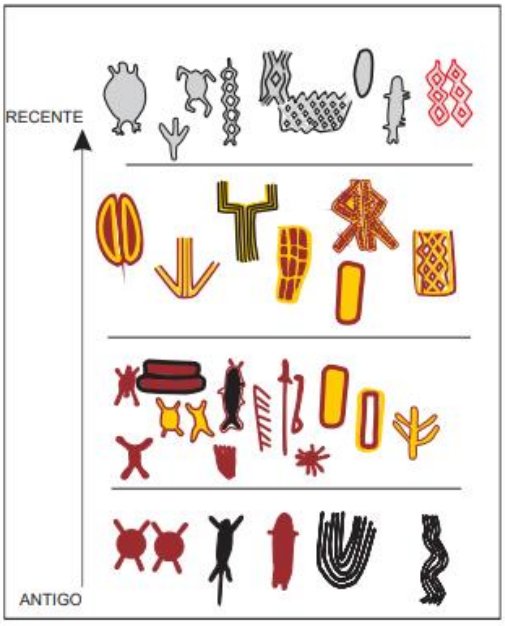


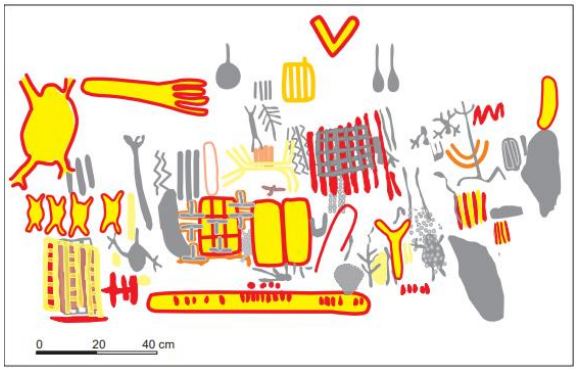
Fonte: Catálogo *Modelagens do barro: Muquém* (REIS, D., 2015, p. 32).

5.5 Matriz e repertório gráfico da cerâmica no Oeste baiano

O uso de padrões espiralados nas cerâmicas produzidas em comunidades ceramistas do Vale do São Francisco pode confirmar os intercâmbios culturais existentes entre distintos povos nesse território durante os dois últimos séculos. Empregada por distintas comunidades, a utilização desses padrões talvez possa confirmar a variação de um elemento gráfico que tem suas origens no amplo repertório iconográfico de povos indígenas que habitaram a região no passado. As primeiras manifestações estéticas do homem pré-histórico que habitou a localidade, como vimos, é datada do Pleistoceno: Padre Ignácio, em pesquisas realizadas na região, classificou os registros rupestres encontrados como pertencentes à tradição São Francisco, a qual se caracteriza por representações de figuras geométricas com distintas formas, principalmente representações fitomorfas, zoomorfas e, em menos caso, antropomorfas (RIBEIRO, L., 2006, p. 87). Nos abrigos e nas grutas dessas paredes, percebemos o gesto criativo do homem pré-histórico ao criar sequências de linhas paralelas, retas ou onduladas, círculos, entre outros elementos, como vemos na análise crono-estilística (Figuras 251 e 252) da tradição São Francisco, em Peruaçu (Minas Gerais), elaborada por Loredana Marise Ricardo Ribeiro (2006) em sua tese de doutoramento. Esses padrões decorativos também podem ser identificados na Gruta das Pedras Brilhantes, em São Desidério, e na Gruta de Fátima, no Complexo do Padre, no limite entre os municípios de Santa Maria da Vitória e Santana, no Oeste baiano (Figuras 253-256).

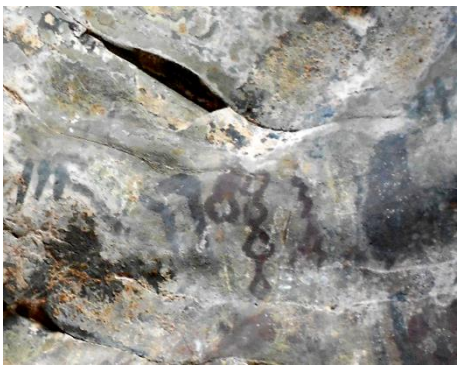
Figuras 251 e 252 – Crono-estilística da tradição São Francisco no cânion de Peruaçu (Minas Gerais). Na direita, figuras atribuídas à tradição São Francisco.





Fonte: Loredana Ribeiro (2006, p. 89, prancha 11).

Figuras 253, 254 e 255 – Detalhe de pinturas rupestres no sítio arqueológico Pedras Brilhantes, em São Desidério (Bahia).



Fonte: autoria própria (2015).

Figura 256 – Representação de linhas sinuosas encontrada na Gruta Nossa Senhora de Fátima (Complexo Gruta do Padre), no limite entre os municípios de Santa Maria da Vitória e Santana (Bahia).

Fonte: autoria própria (2017).

O que podemos concluir a partir da análise do estilo e da forma dos desenhos encontrados em algumas dessas localidades é que as linhas sinuosas, principalmente os espirais, os denominados "caracóis" pelas artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, na cidade de Barra, constituem-se como um padrão expressivo na produção ceramista tradicional da Bahia (Oeste baiano) e de Minas Gerais. Essa linguagem gráfica contém um conteúdo simbólico que pode ter sido esquecido na atualidade, porém sua forma pode desvelar o legado estilístico deixado por distintos povos. A maioria dos pesquisadores das manifestações ceramistas populares afirma que o tauá e a tabatinga, argilas empregadas como engobos por grupos de ceramistas, são matérias-primas utilizadas para a produção de cerâmica por sociedades indígenas desde a época pré-colonial, de modo que uma análise comparativa entre padrões estilísticos utilizados por essas comunidades, herdeiras dessa tradição de modelagem do barro e de desenho da cerâmica com pigmentos distintos, talvez possa revelar vestígios do estilo das peças de barro utilizado durante séculos.

No Oeste baiano, os espirais estilizados que ornamentam potes, jarros, vasilhames e miniaturas são padrões encontrados em peças de cerâmica produzidas nas cidades de Barra e de Baianópolis, assim como em outras localidades. Em Barra, por exemplo, os espirais ou "caracóis" podem ser apreciados na produção ceramista da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima e no povoado de

Passagem (Figuras 257-260), além de mais duas localidades também situadas na zona rural, como os povoados de Nova União e Capricho – sobre as quais não obtive referências acerca da produção durante a pesquisa realizada na cidade; os dados obtidos foram coletados do estudo realizado pela pesquisadora Carla Costa (2008). Em Xique-Xique, cidade próxima a Barra, mas que não pertence ao Oeste baiano, o pesquisador Carlos Pereira, em seu estudo sobre a cerâmica popular baiana realizado na década de 1950, traz uma ilustração de um pote produzido na cidade, e, ao observar o padrão decorativo, identificamos o emprego dos espirais estilizados, associados a outros desenhos. No mesmo estudo, o pesquisador coloca uma ilustração da cerâmica de Barra em que o padrão espiralado em formato de "c" invertido aparece na ornamentação de uma peça (Figura 261).

Figura 257 – Tampo de uma panela de barro, com desenhos de flores estilizadas com folhas em formato de espirais. Artesã Josiene Santos Brito (Ziene), do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).

Dimensões: diâmetro 25,4 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 258 – Tampo de uma panela de barro, com desenhos de flores estilizadas com folhas em formato de espirais. Artesã Josiene Santos Brito (Ziene), do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).

Dimensões: diâmetro 30,2 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figuras 259 e 260 – Detalhe do padrão espiralado feito no bojo de panelas. Artesã Josiene Santos Brito (Ziene), do povoado de Passagem, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 261 – Ilustração que mostra uma moringa no segundo plano e uma pata no primeiro, ornamentada com padrões espiralados em forma de “c”. Peças com padrões e tipologias tradicionais produzidas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, provavelmente na década de 1950.

Fonte: Pereira (1957a, p. 43).

Os espirais utilizados na cerâmica do povoado de Passagem, zona rural de Barra, são simples, desenhados em formato de “c” invertido e geralmente representados unidos aos desenhos de plantas, principalmente de flores, e muitas vezes representam folhas e ramagens. Em Xique-Xique, os espirais desenhados pelas artesãs têm forma de “c” simples invertido, com um pouco mais de elaboração nas linhas curvas do espiral, associado a um elemento fitomorfo (Figura 262). Nesse sentido, é bastante similar aos espirais das peças de cerâmica produzidas por artesãs do povoado de Nova União, localizado também na zona rural de Barra (Figura 263), o qual não obtemos notícias sobre a produção na atualidade.

Figura 262 – Ilustração de um pote de cerâmica originária da cidade de Xique-Xique (Bahia). Origem atribuída por Carlos José da Costa Pereira, na década de 1950.

Fonte: Pereira (1957a, p. 45).

Figura 263 – Detalhe da cerâmica do povoado de Nova União, na zona rural de Barra (Bahia), fotografado por Carla Costa em sua pesquisa sobre a cerâmica de Barra, em 2003.

Fonte: Carla Costa (2008, p. 119).

No povoado de Lamarão, em Baianópolis, os potes de cerâmica também são ornamentados com desenhos de espirais estilizados em formato de “c” invertido, geralmente representados em proporções maiores, quando colocados como elementos principais da decoração, e de tamanho menor quando estão associados a elementos fitomorfos (Figuras 264 e 265).

Figuras 264 e 265 – Potes de cerâmica produzidos no povoado de Lamarão, zona rural da cidade de Baianópolis (Bahia). Destaque para os desenhos de espirais com formato de “c” invertido, com mais curvas no primeiro pote, e o espiral em formato de “c” invertido simples no segundo pote, associado a uma flor.

Dimensões: pote da esquerda – altura 40 cm, diâmetro 29 cm; pote da direita – altura 60 cm, diâmetro 41 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Também identificamos o uso de padrões espiralados em objetos cerâmicos produzidos em Correntina (Bahia), os quais encontrei em exposição no Museu Municipal de História Natural da cidade[100] (Figura 266).

[100] Obtivemos notícias sobre uma comunidade que produz cerâmica nesta cidade, mas, por ocasião do andamento da pesquisa, não foi possível realizar trabalho de campo na localidade. Pretendo, no futuro, visitar o local para conhecer essa produção.

Figura 266 – Cerâmica da cidade de Correntina, com padrão espiralado. Museu Municipal de História Natural Raimundo Sales, em Correntina (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

No Candeal, povoado pertencente ao município de Januária, em Minas Gerais, região do Médio São Francisco, o uso de padrões espiralados também é uma constante na produção ceramista. Sobre as formas desses padrões, Ricardo Gomes Lima (2012b) revela:

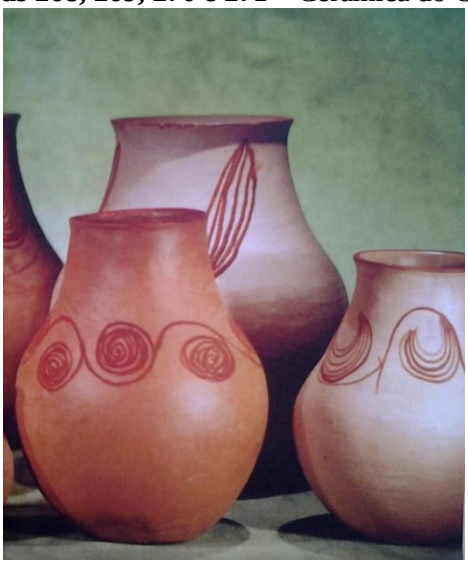
> Tomando a espiral como um exemplo, podemos verificar que esse padrão é progressivamente alterado à medida que comparamos uma peça a outra de tal forma que, numa sequência de seis ou mais peças, o padrão pode resultar tão modificado que há dificuldade em afirmar tratar-se do mesmo desenho (LIMA, R., 2012b, p. 229).

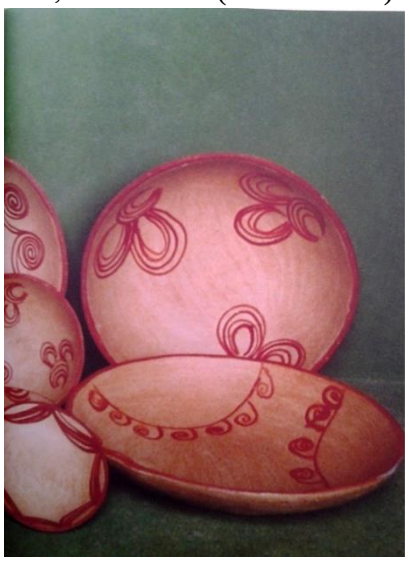
É verdade que os padrões espiralados empregados por artesãs em algumas comunidades são bastante diversificados, como podemos observar na cerâmica do Candeal (Figuras 267-271), a qual possui espirais estilizados em formato de "c" invertido e espirais mais orgânicos, os quais produzem mais curvas. Essa diversidade de padrões de espirais também pode ser vista nas peças de barro produzidas na Associação de Cerâmica Comunitária na cidade de Barra (Figura 272), principalmente em relação aos tamanhos dos espirais, porém a forma de representá-los parece ter passado por poucas alterações – a meu ver, há mais constância na forma de representação dos padrões espiralados na Associação em relação à cerâmica do Candeal, em Minas Gerais.

Figura 267 – Potes de barro do Candeal (Minas Gerais), com espirais utilizados como um padrão decorativo. Coloridos com tauá. Autoria das artesãs Maria da Glória José Muniz e Rita.

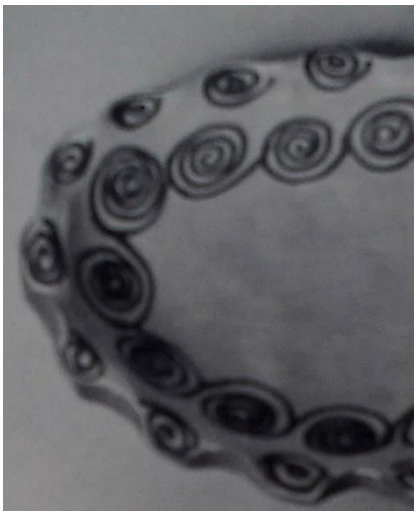
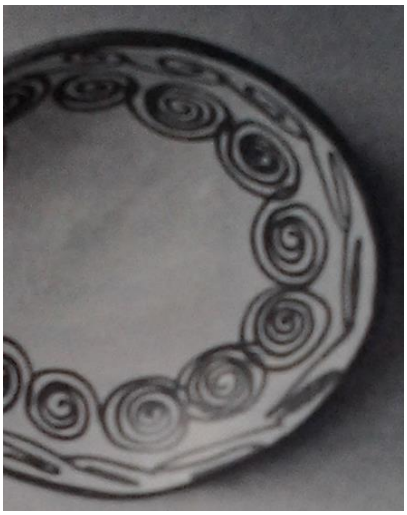
Fonte: https://es-la.facebook.com/CNFCP/photos/potes-em-barro-da-comunidade-de-candeal-munic%C3%ADpio-de-c%C3%B4nego-marinho-norte-de-min/1535700703178030/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figuras 268, 269, 270 e 271 – Cerâmica do Candeal, em Januária (Minas Gerais).





Fonte: Ricardo Lima (2012b, p. 2 e p. 6).

Fonte: Ricardo Lima (2012b, p. 231 e p. 237).

Figura 272 – Prato de uma miniatura decorada com padrões espiralados, da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia). Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).

Dimensões: diâmetro 19,1 cm.
Fonte: autoria própria (2016).

No repertório gráfico das cerâmicas dos indígenas Kadiwéu[101], também encontramos desenhos de formas espiraladas (Figuras 273, 274 e 275). De acordo com Jaime Siqueira Júnior (2000), o padrão é recorrente na produção ceramista, principalmente na decoração de potes, vasos e pratos, pois "[...] volutas e espirais aparecem em praticamente todos os desenhos, mas raramente estão desacompanhadas de triângulos e linhas escalonadas, ao contrário dos pratos, onde predominam as primeiras" (SIQUEIRA JÚNIOR, 2000, p. 274). A ornamentação das peças dos Kadiwéu tem como característica o emprego de motivos como os conjuntos de

[101] O território dos Kadiwéu está situado no município de Porto Murtinho, no Mato Grosso do Sul.

triângulos e retângulos, linhas retas e curvilíneas, a exemplo dos espirais e volutas (SIQUEIRA JÚNIOR, 2000, p. 275).

Figuras 273, 274 e 275 – Desenhos e padrões decorativos dos Kadiwéu.

273 – Desenho para decoração de pote (Olinda);
274 – Desenho para decoração de prato (Olinda);
275 – Desenho para decoração do corpo ou cerâmica (Giorgina).
Fonte: Siqueira Júnior (2000, p. 269 e p. 273).

A arqueóloga Denise Pahl Schaan (2007) interpreta os significados das representações gráficas da cerâmica marajoara[102] (Figuras 276 e 277) a partir de associações com figuras de animais, como cabeças, caudas, couros de cobra etc., assim como histórias mitológicas. A pesquisadora observou que distintas representações de cobras realizadas com padrões espiralados são recorrentes na produção ceramista marajoara (SCHAAN, 2007, p. 104-105). De acordo com Schaan, a representação de cobras na cerâmica marajoara

> [...] nos indica que esse ser era muito importante para aquelas populações, provavelmente uma personagem relacionada à história cultural do grupo, à sua formação, surgimento, ao início dos tempos. Investigando mitos e cosmologias de populações ameríndias da Amazônia, constatamos realmente que a cobra grande, a anaconda, em suas diversas formas, desempenha um papel fundamental para a criação física do grupo e obtenção de conhecimentos. (SCHAAN, 2007, p. 105).

[102] A cerâmica marajoara representa a cultura da Ilha de Marajó, no Pará, uma das mais antigas manifestações ceramistas das Américas.

Figuras 276 e 277 – Urnas funerárias antropomorfas marajoara, com padrões espiralados. Na direita, detalhe da peça. Acervo do Museu Histórico Nacional.

Fonte: autoria própria (2018).

No Recôncavo baiano, no distrito de Maragogipinho, em Aratuípe, há evidências do uso de padrões espiralados por artesãs e artesãos da comunidade (Figuras 278, 279 e 280), os quais, segundo Iaçanã Costa Simões (2016), "[...] imitam um tipo de bico ou rendado utilizado para finalização e acabamento das bordas ou como complemento da composição" (SIMÕES, 2016, p. 80).

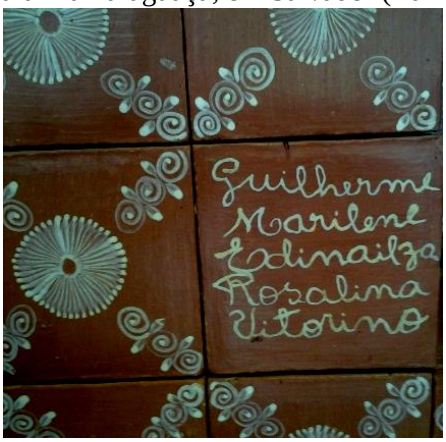
Figura 278 – Padrões espiralados da cerâmica de Maragogipinho. Acervo do Hotel Catharina Paraguaçu, em Salvador (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 279 – Jarro com padrões espiralados da cerâmica de Maragogipinho. Acervo do Hotel Catharina Paraguaçu, em Salvador (Bahia)

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 280 – Azulejo com padrões espiralados da cerâmica de Maragogipinho. Acervo do Hotel Catharina Paraguaçu, em Salvador (Bahia).



Fonte: autoria própria (2018).

O uso desses padrões, de acordo com Iaçanã Simões, demonstra as origens da cerâmica do local, assim como Carlos José da Costa Pereira diz que a decoração da cerâmica de Maragogipinho tem uma possível origem indígena, além de apontar similaridades com a cerâmica feita no Sertão baiano:

> Dos motivos ornamentais pintados com tauá, os mais característicos são os que aparecem nos potes, nos porrões, nos alguidares e em alguns cacos – composições baseadas em *arabescos espiralados* que deixam quase expressa a sua origem nos *motivos serpentiformes da arte indígena*, aliás *peculiares às tribos que habitaram os sertões baianos*. (PEREIRA, 1957a, p. 66, grifo nosso).

Identificar padrões específicos nos desenhos ou bordados, como denominam algumas artesãs, é um meio importante para tentar reconstituir o repertório iconográfico de manifestações ceramistas de comunidades herdeiras de uma tradição de fazer e criar.

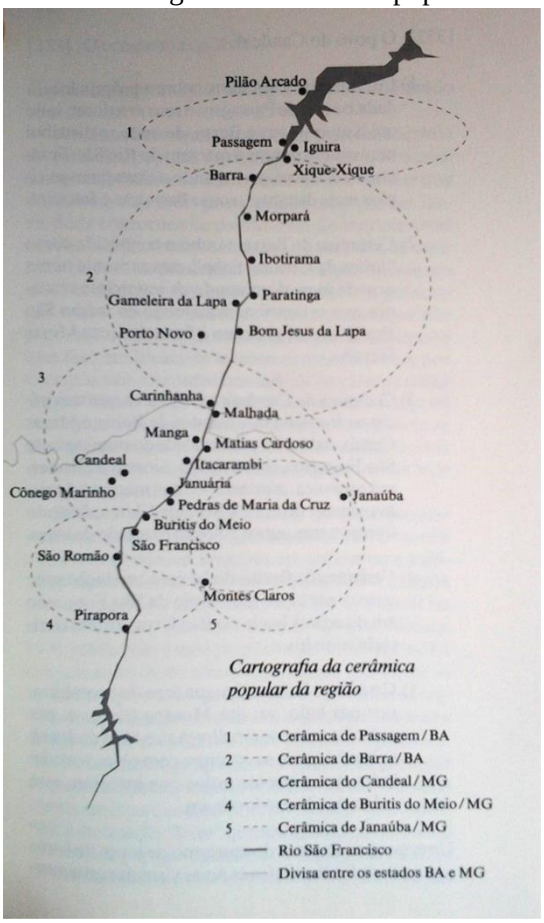
Na atualidade, há estudos consideráveis que têm revelado padrões e estilos presentes na cerâmica brasileira, a qual tem suas origens em sociedades indígenas, de modo que a investigação iconográfica, pese as dificuldades em se construir um corpus para o estudo do tema, incita-nos a investigar como esses padrões podem tornar visível a sobrevivência ou a continuidade da tradição.

Ricardo Lima (2012b), em seu estudo sobre a cerâmica do Candeal (em Januária, Minas Gerais), produziu uma cartografia da produção ceramista do Vale do São Francisco (Figura 281) a partir de pesquisas realizadas sobre a cerâmica popular produzida em algumas localidades da Bahia e de Minas Gerais em torno do rio, no período de 1992 até 2012, e com os dados obtidos construiu um mapa para delimitar a distribuição de áreas de produção de louça de barro no território. Lima argumenta que:

> Ao descrever áreas e elaborar uma cartografia da cerâmica popular da região, deparamo-nos com a impossibilidade de estabelecer limites rígidos que delimitem de modo preciso cada uma dessas áreas. Seus contornos se confundem de modo a criar regiões híbridas em que mais de um exemplo de cerâmica pode estar presente. (LIMA, R., 2012b, p. 353).

O autor ainda comenta ter encontrado similaridades entre a louça de barro produzida no Candeal com a cerâmica produzida na cidade de Barra, na Bahia, sobretudo no que concerne ao trabalho feminino e à memória oral dessas mulheres sobre a produção ceramista legada de “tempos antigos” (LIMA, R., 2012b, p. 214). Lima, no entanto, não produziu uma análise dos padrões formais encontrados nas peças de cerâmica dessas comunidades como dado para realizar uma análise comparativa entre as louças de barro do Candeal e de Barra. Ainda assim, o autor evidenciou em seu texto o uso de matérias-primas e técnicas como um fator de aproximação entre as manifestações ceramistas das localidades estudadas.

Figura 281 – Cartografia da cerâmica popular da região.



Fonte: Ricardo Lima (2012b, p. 351).

A pesquisadora Carla Costa (2008, p. 121), em sua dissertação de mestrado sobre a cerâmica de Barra, coloca que o antropólogo não mencionou em seu "mapa" as localidades de Nova União e Capricho, no município em questão, como um polo de produção local. A pesquisadora afirma que a ideia de criação de uma cartografia da louça de barro seria uma atitude precipitada devido à carência de estudos sobre essa produção que permitissem realizar uma pesquisa mais detalhada sobre o tema. O argumento de Carla Costa se baseia no estudo realizado por Ricardo Lima em sua tese de doutoramento sobre a cerâmica do Candeal (2006). Em seu livro *O povo do Candeal: caminhos da louça de barro*, publicado em 2012, o antropólogo afirma, a despeito da construção de uma cartografia da cerâmica popular da região, que não tinha o propósito de "[...] definir traços culturais, situando-os em complexos e áreas que sejam ao mesmo tempo marcos geográficos e referências de culturas compartilhadas" (LIMA, R., 2012b, p. 353). O autor diz que buscou construir uma relativização do conceito de "local" em relação à produção ceramista tradicional de origem popular do Candeal.

Lima assegura que o consumo de louças de barro ultrapassa “o mundo das relações face a face que se verificam entre produtores e consumidores diretos”. Para o autor, independente de um lugar comum de origem, “para se expandir por um vasto território, cada cerâmica requer um grande conjunto de atores, implicando uma constituição de uma ampla rede de relações sociais” (LIMA, R., 2012b, p. 354). É certo que as manifestações ceramistas tradicionais na região do Vale do São Francisco trazem à tona similaridades entre técnicas e matérias-primas empregadas, assim como são similares a constituição da memória sobre essa produção e a força da oralidade. No que diz respeito ao estilo e à forma, ainda é necessário um estudo mais aprofundado.

É sabido que a produção tradicional ceramista pode estar condenada ao desaparecimento devido, sobretudo, às mudanças sociais e ambientais que têm alterado os modos tradicionais de produção da cerâmica popular, assim como ao descaso do poder público em torno das manifestações culturais e artísticas das minorias. Graças ao empenho de pesquisadores e de algumas instituições de salvaguarda, as expressões das classes menos favorecidas, ainda que de forma limitada, estão sendo preservadas. Porém, em tempos de destruição da memória (como não lembrar do recente incêndio que queimou o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, e transformou em cinzas um legado de pesquisas e um acervo tão importante?), em tempos de silenciamentos, de condenação da história e de supressão da memória, não podemos afirmar que estamos seguros quanto ao futuro de nossas instituições de cultura e preservação do patrimônio cultural. Não sabemos se elas irão sobreviver a um futuro sem investimentos do dinheiro público e sem verbas para a educação e a cultura. O meio ambiente e a cultura estão correndo riscos, assim como os acervos culturais e artísticos das classes subalternizadas, pois vivemos a realidade de um governo que persegue as minorias e ameaça o apagamento de sua história, de sua cultura e de sua arte. Vivemos em tempos de monoculturas da mente, tempos em que é preciso resistir aos desmontes para defender a cultura e as artes do Brasil.

6 ARTE, MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE

> Quando a gente se percebe continuador de uma história, nossa responsabilidade cresce e o respeito pela história do outro também. É preciso trazer a figura dos antepassados para dentro da escola. Trazer suas histórias, seus comprometimentos, suas angústias, sua humanidade. É preciso fazer com que nossas crianças possam buscar a riqueza dos ancestrais, dos avós, dos bisavós. (MUNDURUKU, 2019, p. 18).

Artesãs do povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

6.1 Arte do barro e ancestralidade

O trabalho com a argila, com o barro, é uma das mais antigas atividades humanas, um saber-fazer presente em quase todas as sociedades e uma das mais importantes manifestações artísticas, ao lado da tecelagem, de origem milenar. Devido às escavações e aos achados arqueológicos dessas manifestações em diversas partes do mundo, não é difícil imaginar que a cerâmica apareceu simultaneamente em todos os povos e deu origem a formas similares de objetos domésticos ou cerimoniais. No Oeste baiano, região em que há indícios de produção ceramista feita por povos indígenas há séculos, as técnicas de produção legadas por esses povos ainda sobrevivem no uso de ferramentas e nos modos de fazer modelagem de potes, vasilhames e outros objetos de barro produzidos por artesãs, por exemplo, nos municípios de Barra e Baianópolis, entre outras cidades.

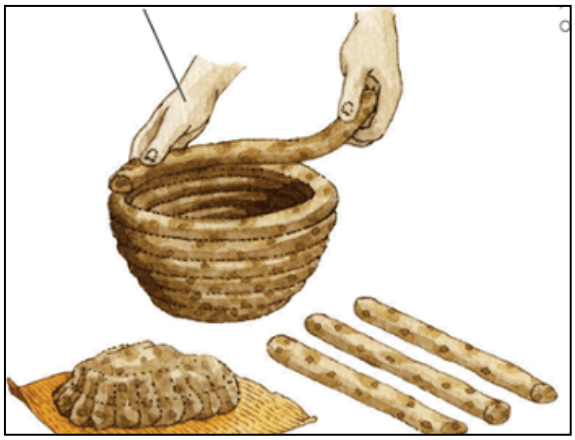
As primeiras manifestações ceramistas na história da humanidade, tanto no Ocidente como no Oriente, eram feitas a partir da cocção das peças de barro ao sol. Naquela época, momento em que as sociedades começaram a se fixar em territórios, o uso do forno para cozimento ou queima das peças ainda não era uma realidade. Por volta do ano 7000 AEC, os oleiros do Oriente Próximo já produziam peças de argila cozidas em fornos. A técnica imediatamente foi assimilada por distintos povos, uma vez que a partir dela resultavam objetos muito mais duradouros e resistentes. No processo de sedentarização das comunidades de caçadores e coletores, artesãos com ferramentas simples produziram peças de cerâmica tão belas quanto úteis. O trabalho, no entanto, era lento e exigia muito dos seus criadores – assim como é a realidade da produção ceramista de muitas artesãs e artesãos atualmente. Vasilhames de barro foram feitos pelos japoneses há cerca de 6000 anos AEC, como a cerâmica *Jomon* (Figura 282), na qual tiras ou pedaços de argilas eram compactadas com as mãos e endurecidas ao fogo, ou cozidas em um fosso coberto.

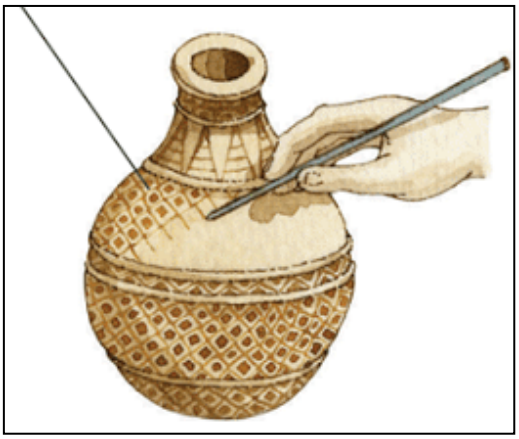
Figura 282 – Utensílios de cozinha com base pontuda do sexto milênio AEC. O motivo decorativo em corda é conhecido como *Jomon*, nome correspondente ao período da arte japonesa entre 10 mil e 300 AEC.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deep_Bowls.Incipient_Jomon.Tokyo_National_Museum.jpg. Acesso em: 27 jul. 2020.

Depois da fixação dos seres humanos em comunidades tanto na Ásia como na África, as vasilhas de cerâmica foram essenciais para o armazenamento e cozimento dos alimentos. As técnicas de produção ceramista eram simples, não exigindo competências ou habilidades específicas nem ferramentas, e praticamente qualquer pessoa de uma comunidade poderia produzir seus instrumentos de trabaho e utensílios. Vasilhames de todos os tamanhos e de variadas formas eram criados a partir da separação de compridas tiras de argila, que eram enroladas e sobrepostas, até atingir o tamanho desejado por artesãs e artesãos. Outros recipientes eram feitos com a modelagem de uma bola de argila com as mãos, ou simplesmente colocando-os em um molde de pedra ou de madeira. A cerâmica era polida com as mãos e cozida a uma temperatura em torno de 800 a 900 graus Celsius, “a céu aberto” (BOYLE, 1993, p.104) (Figuras 283, 284 e 285).

Figuras 283, 284 e 285 – Esquema de produção de cerâmica na Pré-História.





275 – Técnica de modelagem do barro conhecida como acordelado ou roletado;
276 – Pintura das peças antes da queima;
277 – Queima das peças de barro em fogueira "a céu aberto".
Fonte: https://www.ecured.cu/Neol%C3%ADtico. Acesso em: 27 jul. 2020.

Somente por volta do quarto milênio AEC que a roda de oleiro e os fornos de alta temperatura mudaram a forma de produção de cerâmica, com apenas poucos artesãos trabalhando para atender as demandas de toda uma comunidade. Oleiros da Mesopotâmia e do Egito já usavam rodas de pedra ou de madeira para modelar vasilhames (Figura 286) e fornos para queimá-los (Figuras 287 e 288). Um tempo depois, a introdução de um eixo central permitiu que as rodas girassem com mais rapidez, acelerando a criação e tornando possível a produção em série de formas intricadas de cerâmicas (BOYLE, 1993, p.107-109) (Figuras 289, 290, 291 e 292). O torno aumentou a velocidade do processo de produção ceramista e, por volta de 3000 AEC, as peças produzidas nos tornos manuais da Suméria e do Egito eram exportados para outras localidades. Desde a ilha de Creta, na Grécia, até a China, por volta de 1600 AEC, oleiros empregavam tornos dotados de pedais. O uso de tornos para modelagem do barro foi explorada por artesãs e artesãos, que embelezaram suas produções com esmaltes e pigmentos ou as decoraram com uma profusão de motivos e temas. O advento do torno impactou a vida humana no período neolítico. Peças de cerâmica

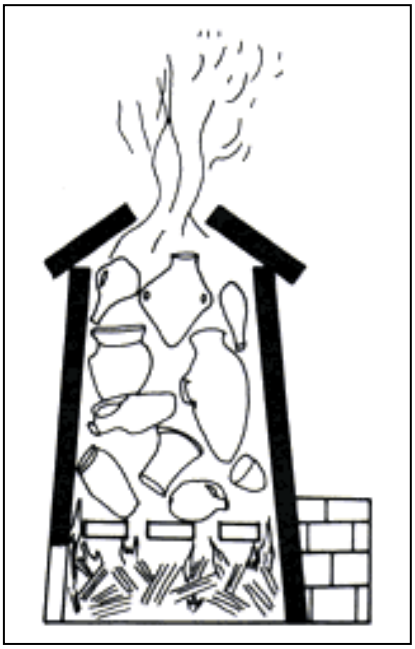
decorativas começaram a ornamentar cozinhas, templos e santuários. A evolução da tecnologia ceramista apareceu em quase todas as partes do mundo, e foi o torno, equipamento no qual o "artesão" passou a utilizar os pés (além das mãos) para a modelagem da cerâmica, assim como o forno, que permitiu a melhoria na qualidade dos objetos, além de transformar o cotidiano de trabalho de artesãos e artesãs.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss diz que essa produção na antiguidade era tão importante a tal ponto que "[...] os antigos egípcios diziam 'meu pote' para dizer 'meu bem', e nós mesmos, quando falamos em reparar danos de qualquer espécie, ainda dizemos 'pagar os vasos quebrados'" (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 17). Uma arte milenar presente em quase todos os lares, a cerâmica ocupou o ambiente doméstico de sujeitos de distintas classes sociais com suas formas variadas: porcelana, faiança ou barro esmaltado (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 17).

Figura 286 – Oleiro, Gizé (Egito). Dinastia 5-6, ca. 2544-2260 AEC. Calcário pintado. Comprado no Cairo, 1920.

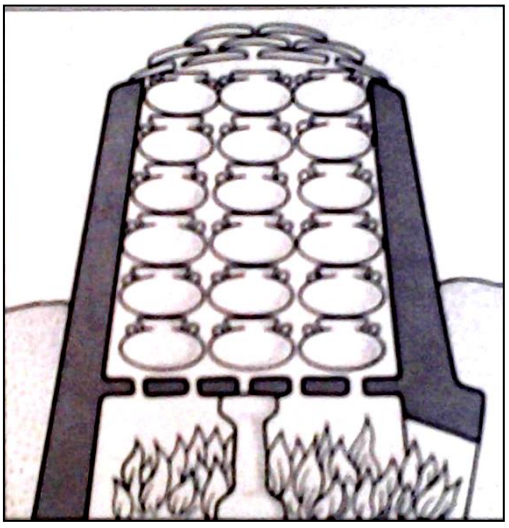
Dimensões: altura 13,5 cm, largura 12 cm.
Fonte: https://oi.uchicago.edu/collections/highlights/highlights-collection-tools. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 287 – Esquema de um forno de cerâmica egípcio.



Fonte: http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen1/ciencia2/23/htm/sec_5.htm. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 288 – Esquema mostra um primitivo forno de argila do Oriente Próximo. Um piso ventilado de argila separava os potes das chamas, evitando rachaduras. No topo, tampas removíveis garantiam o isolamento; na base, um túnel de aspiração permitia controlar a temperatura.



Fonte: Boyle (1993, p. 108).

Figura 289 – Vasilhas para água da Mesopotâmia sem decoração, de 3700-2900 AEC.

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/331577591306296866/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Não obstante, em tempo anterior, a atividade do ceramista alcançou outro patamar além da produção de peças utilitárias, convertendo-se em expressão artística. Os pigmentos eram obtidos de substâncias como o ocre, o bronze e a malaquita e aumentavam o valor da peça. Os elementos decorativos foram adicionados sob influência de motivos familiares, como animais, pessoas em diferentes ocupações e atividades, assim como símbolos religiosos. Além disso, eram feitos brinquedos para as crianças: miniaturas de pessoas e animais, colares e braceletes. Por fim, a produção ceramista era ainda colocada à serviço da religião: distintas tipologias de figurinhas em argila eram confeccionadas representando mulheres como símbolos de fertilidade (BOYLE, 1993, p.104). Lévi-Strauss (1989, p. 179) coloca que, nas sociedades tradicionais, as mulheres modelavam com as mãos figurinhas de argila, cera ou vagens secas para as crianças, representando pessoas e animais. De acordo com o antropólogo, o período Neolítico afirmou:

> [...] o domínio do homem sobre as grandes artes da civilização: cerâmica, tecelagem, agricultura e domesticação de animais. Hoje ninguém mais pensaria em explicar essas conquistas imensas pela acumulação fortuita de uma série de achados feitos por acaso ou revelados pelo espetáculo passivamente registrado de determinados fenômenos naturais. Cada uma dessas técnicas supõe séculos de observação ativa e metódica, hipóteses ousadas e controladas, a fim de rejeitá-las ou confirmá-las através de experiências incansavelmente repetidas. (LÉVY-STRAUSS, 1989, p. 29).

Figuras 290, 291 e 292 – Desenhos geométricos decoram três copos do quarto milênio AEC. Proveniente de Susa, no Irã. O comércio de cerâmica pintada, com centro no norte da Mesopotâmia e no Irã, começou por volta de 6000 AEC. Os artistas pintavam motivos florais, humanos e animais, com pigmentos vermelhos e pretos.

Fonte: https://br.pinterest.com/franciscoacoelh/ancient/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Desde o início, as cerâmicas foram enriquecidas com uma decoração marcada pelo uso de motivos vinculados aos símbolos da sociedade da qual a artesã ou o artesão faziam parte, como as cerâmicas da Grécia, do Egito, da China, do México, do Peru e do Brasil. A ornamentação da cerâmica (e o constante aperfeiçoamento de sua técnica) é uma característica do trabalho de muitas artesãs, as quais por meio do aprendizado herdado preservam os principais aspectos da cerâmica tradicional. No Oeste baiano, as primeiras manifestações ceramistas da época pré-colonial têm como característica os mesmos modos de produção de objetos de barro das sociedades ancestrais. Houve nessa região a coexistência de diferentes povos que modelavam a cerâmica de forma simples, sem muitos ornamentos, e que utilizavam poços ou fogueiras para a queima das peças ao ar livre – além de não usarem o torno no processo de criação dos objetos, assim como ocorreu em muitas sociedades autóctones, e que se constituiu no Brasil como uma característica do saber-fazer artesanal ancestral originário dos povos indígenas.

6.2 Pedagogias de herança feminina: a transmissão de saberes do barro

Ao longo de minha trajetória de pesquisa sobre a cerâmica na cidade de Barra, observei que as mulheres exercem uma função primordial em todo o processo de produção artesanal (Figura 293). Não faz muito tempo que os trabalhos com a agricultura, a pesca, o comércio e os diversos tipos de serviços eram destinados ao

homem, enquanto a mulher era condicionada a assumir o papel de produção de dispositivos de cozinha para guarnição de água e alimentos em potes.

Esse dado pode esclarecer porque existe uma maciça presença de mulheres na preservação e na continuidade da tradição ceramista tanto na cidade de Barra como em outras comunidades, onde essas artesãs são responsáveis pela manutenção da tradição artesanal ao ensinarem a técnica do ofício aos seus filhos, netos, sobrinhos, genros, noras e parentes próximos.

Figura 293 – Artesãs da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Leonor Pereira dos Santos Neta, Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), Laurenice Pereira dos Santos, Elisabete Negreiro dos Santos, Márcia Rodrigues Evangelista e Tamires dos Santos Ferreira.

Fonte: autoria própria (imagens registradas no período de 2016-2018).

A antropóloga mexicana Maria Marcela Lagarde y de los Ríos (2005) diz que as mulheres, mesmo antes do seu nascimento, fazem parte de uma história que as colocou como *madresposas*, ou seja, mães e esposas, mesmo que elas não tenham tido filhos e não tenham sido casadas. Da mesma maneira, o trabalho realizado por mulheres foi categorizado como um fator natural e sexual porque "uma parte do seu trabalho ocorre e é feito, em e por mediação de seu corpo, e não é diferenciado dele como uma atividade social criativa" (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2005, p. 116, tradução nossa). Para Lagarde y de los Ríos (2005, p. 121), o trabalho feminino é produtivo e reprodutivo e não é considerado como um trabalho. A antropóloga afirma que a negação do trabalho das mulheres e de sua força de trabalho faz parte de uma ideologia que naturaliza o feminino e que tornou o trabalho das mulheres invisível:

> Trata-se do chamado trabalho doméstico, do fazer, do cuidado dos filhos, da atenção do marido, da procriação; isto é, do conjunto de atividades reprodutivas realizadas pela madresposa para a

> sobrevivência dos outros. Ideologicamente, é sintetizado como uma função natural, derivada de processos fisiológicos e hormonais definidos geneticamente: pertencentes à esfera animal dos instintos. (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2005, p. 119-120, tradução nossa).

Na Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, a tradição de fazer louça de barro é passada de geração em geração por artesãs que aprenderam com suas mães, tias e avós as técnicas de amassar o barro e de modelagem e ornamentação das peças, saberes que na atualidade ainda são ensinados aos seus descendentes. Adotamos o conceito de geração do sociólogo alemão Karl Mannheim (1993), o qual a coloca como um grupo limitado que compartilha das mesmas condições de existência. Para esse autor:

> a unidade de uma geração não consiste em absoluto em uma adesão que aspira ao desenvolvimento de grupos concretos, embora ocasionalmente possa ocorrer que a unidade da geração seja convertida na base para estabelecer a unidade consciente no processo de formação de grupos mais concretos. (MANNHEIM, 1993, p. 206, tradução nossa).

Mannheim (1993, p. 207) afirma que a existência de laços que unem os indivíduos a determinados grupos, de modo orgânico ou estabelecido, é o que define os grupos concretos. O autor considera que a conexão geracional é determinada pela semelhança existente entre os indivíduos inseridos em uma geração em razão de sua posição nos meios sociais em que vivem (MANNHEIM, 1993, p. 208). Por conexão geracional o sociólogo comprende um tipo específico de posição de igualdade, em um determinado contexto histórico, social e econômico, em decorrência da proximidade dos anos de nascimento. No entanto, o fator contemporaneidade não define uma geração, pois, para esse autor:

> O que constitui a posição comum no âmbito social não é o fato de que o nascimento ocorra cronologicamente ao mesmo tempo – o fato de ser jovem, adulto ou velho no mesmo período que outros –, mas o que a constitui primariamente é a possibilidade, adquirida nesse período, de participar nos mesmos eventos, nos mesmos conteúdos vitais; além disso, a possibilidade de fazê-lo a partir da mesma modalidade de estratificação de consciência [...] Só se pode falar, portanto, da afinidade de posição de uma geração inserida no mesmo período de tempo quando, e na medida em que, trata-se de uma potencial participação em eventos e experiências comuns e relacionadas. Somente um âmbito de vida histórico-social comum permite que a posição no tempo cronológico devido ao nascimento se torne sociologicamente relevante. (MANNHEIM, 1993, p. 216, tradução nossa).

Empregamos o conceito de família das antropólogas Eunice Ribeiro Durham (1982) e Maria Marcela Lagarde y de los Ríos (2005). Durham faz uma distinção entre

família, sistema de parentesco, grupo doméstico e unidade residencial. A antropóloga define família como grupos sociais que se relacionam por "afinidade, descendência e consanguinidade que se constituem como unidades de reprodução humana" (DURHAM, 1982, p. 32). Lagarde y de los Ríos compreende a família como o espaço social e cultural privado de pertencimento, "definição e atribuição do sujeito, como uma instituição do Estado na sociedade", estruturada por "conjuntos de relações, instituições, personagens e territórios" (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2005, p. 371, tradução nossa). De acordo com a autora, a descendência consanguínea tem como base a progênie materna e paterna, assim como a afinidade (conjugalidade) está associada ao tabu do incesto e às regras de exogamia e endogamia. De acordo com a antropóloga, a relação entre consanguinidade e afinidade originam as relações de parentesco:

> Nem todos os familiares são parentes: parens (ascendentes, descendentes e colaterais) e, às vezes, não familiares são parentes (como parentes rituais: os compadres, as madrinhas e os afilhados). As redes de parentesco hipoteticamente seriam infinitas e excederiam, em muito, a família. Pelo grau de parentesco e pelas instituições e relações necessárias para cumprir sua função de reproduzir seus membros, a família é extensa ou nuclear, mesmo que mais parentes sejam reconhecidos. (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2005, p. 371, tradução nossa).

O parentesco, segundo Durham (1982, p. 32), é uma espécie de arranjo, fruto das relações de conjugalidade, descendência e consanguinidade, que delimita as relações entre as famílias, assim como demarca os tipos de herança e sucessão. A antropóloga coloca que, como parte de uma unidade de reprodução, a família é conformada, ainda que de modo parcial, como grupos domésticos e residenciais que podem ou não incluir pessoas que não são membros da família (DURHAM, 1982, p. 32). Assim, a família é, para essa autora, uma instituição que tem ligação com os grupos sociais concretos e com os padrões ou modelos culturais que regem a vida coletiva desses grupos.

Maria Marcela Lagarde y de los Ríos também diz que a família pode ser um grupo doméstico constituído por distintas relações, mantidas por membros da família ou pela própria família com pessoas que não têm nenhuma relação por filiação ou afetividade (conjugalidade). Esse grupo tem como finalidade a reprodução privada de um grupo social, o qual não é, exclusivamente, formado por relações de parentesco, e se constitui em "ambientes de reprodução dos seres humanos, organizados em torno de relações, atividades e funções econômicas, sociais, sexuais (procriadoras e eróticas), afetivas, sociais, políticas" (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2005, p. 369, tradução nossa).

A antropóloga mexicana atribui à mãe um papel importante nos processos formativos e de criação de conformidades de sentimentos, juízos e opiniões do sujeito em relação a um determinado modo de vida, uma vez que essas mulheres, enquanto mães, transmitem e salvaguardam a ordem vigente da vida social e cultural. Lagarde y de los Ríos afirma que a existência social da mulher ocorre nos espaços da vida cotidiana, onde as mães

> [...] são reprodutoras da cultura, aculturadoras dos outros. São as primeiras pedagogas daqueles que começam a viver e, em complexos sociais estatais, são funcionárias do Estado na sociedade, durante toda a vida dos sujeitos. Em qualquer circunstância, as mulheres mães são intelectuais, são funcionárias do Estado na sociedade civil. (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2005, p. 377, tradução nossa).

No decorrer da pesquisa na Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, identifiquei duas famílias de ceramistas que transmitiram seus conhecimentos para filhos e filhas, sobrinhos, noras, genros e netos: a *família de Eunice Batista Matos* (dona Nicinha) e a *família de Antônia Cruz Leite*. Eunice Batista Matos, já falecida, era a mais antiga artesã da Associação e ensinou a técnica a Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), a Leonor Pereira dos Santos Neta e a Laurenice Pereira dos Santos. Eunice era vizinha da mãe das artesãs e começou a tomar conta do irmão delas. Com o tempo e o fortalecimento da amizade, Eunice, que não teve filhos, tornou-se madrinha do irmão das artesãs e de Laurenice, a qual chegou a morar com dona Nicinha. Leonor e Cida afirmam que Eunice é considerada como se fosse da família. Já Antônia Cruz Leite não trabalha mais na Associação em decorrência da idade, mas ensinou a técnica a seu filho, o artesão Manuel Leite Junior, e a sua nora, Márcia Rodrigues Evangelista (Figuras 294-297).

Em 2016, ao realizar pesquisas na cidade, encontrei também trabalhando na Associação a artesã Elisabete Negreiro dos Santos, além da artesã Márcia Rodrigues Evangelista e do artesão Manoel Leite Junior – os quais são casados. O artesão trabalha com a argila desde os 8 anos de idade, fazendo “neguinhos” de barro e bois – ele ajudava a mãe a amassar o barro. A partir daí, foi um passo para começar a aprender a fazer as peças. Antes de iniciar seu trabalho na Associação, Junior aprendeu a fazer imagens de santos em barro com o artesão José Geraldo Machado da Silva (Gerard), o qual, convidado pelo Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, realizou oficinas para ensinar crianças e adolescentes a fazer santos de argila. Até aquele momento, Gerad só tinha trabalhado com a madeira e a pedra, e o convite do Instituto Mauá propiciou o desenvolvimento do seu trabalho com o barro. Manoel Leite Junior, aos 35 anos em

2016, realizava o trabalho na Associação como uma fonte de renda ao lado da pesca. Segundo o artesão, quando a situação do rio não está boa para a pescaria, ele vai trabalhar na Associação; quando o trabalho nesta não está bom, ele volta para o rio. Na atualidade, o artesão deixou a profissão para viver somente da pesca, embora ainda ajude a esposa a realizar a queima das peças de barro.

Figura 294 – Artesão Manuel Leite Junior na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 295 – Artesã Márcia Rodrigues Evangelista, esposa do artesão Manuel Leite Junior, que é filho da artesã Antônia Cruz Leite.

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 296 – Artesã Antônia Cruz Leite ao lado do seu filho, o artesão Manuel Leite Junior, na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em 1996.

Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 37).

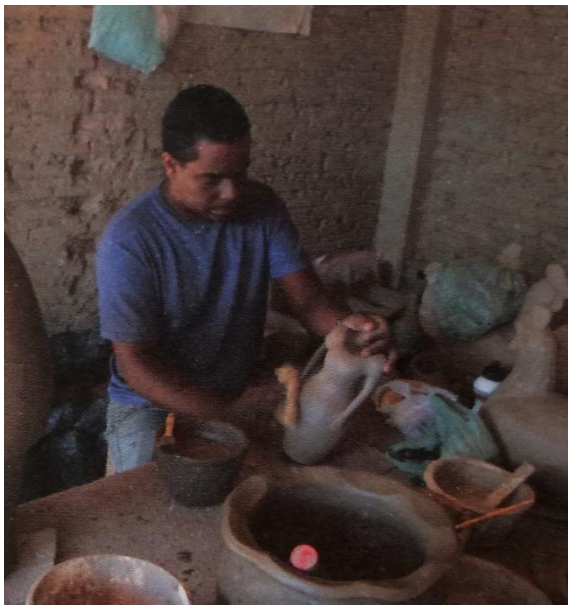
Figura 297 – Artesã Antônia Cruz Leite ao lado de sua nora, a artesã Márcia Rodrigues Evangelista, casada com seu filho (o artesão Manuel Leite Junior), na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em 1996.

Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 33).

Segundo a artesã Elisabete Negreiro dos Santos, em 2016, havia doze artesãs trabalhando na Associação, incluindo os ajudantes. Em 2018, data da minha última pesquisa de campo em Barra, a artesã Leonor Pereira dos Santos Neta estimou a existência de nove artesãs em atividade na Associação. Em 2017, quando levei uma turma de estudantes para conhecer a produção da cidade, encontrei o artesão Marcelo de

Castro Vieira (Figura 298). Marcelo começou a trabalhar em 2002 na Associação, mas havia deixado a profissão para trabalhar como professor em Brasília. O artesão foi premiado em 2010 no 3º Salão Nacional de Cerâmica[103], em Curitiba, na categoria Cerâmica Popular Utilitário/Decorativo, um prêmio destinado aos artesãos cadastrados no Instituto Mauá. Marcelo se destacou por seu trabalho na produção de moringas-moça e bonecas de barro (Figura 299) na Associação de Cerâmica.

Figuras 298 e 299 – Artesão Marcelo Castro Vieira na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, na década de 1990.



Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 34). Ao lado, boneca de barro produzida pelo artesão. Fonte: http://www.artedobrasil.com.br/eunice_batista.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

Da família de Eunice Batista Matos (dona Nicinha), boa parte das mulheres continua trabalhando e ensinando para os filhos, maridos e genros os conhecimentos sobre o manejo do barro. A artesã Leonor Pereira dos Santos Neta (Figura 300), aos 40 anos em 2018, por exemplo, começou a aprender a técnica ainda quando criança com Eunice, chamada de tia pelas artesãs. A filha de Leonor, a artesã Tamires dos Santos Ferreira, segue a tradição ceramista legada por sua mãe. Leonor conta que morava perto da Associação e observava aquele cotidiano em torno da produção de peças de barro. Além de Leonor, suas irmãs Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) (Figura 301) e Laurenice Pereira dos Santos (Figura 302) também aprenderam a técnica com sua tia

[103] No mesmo evento, o artesão Willans Pereira Reis, do ateliê do artesão Gerard, também de Barra, recebeu Menção Honrosa na categoria Cerâmica Popular Religiosa.

Eunice ainda quando crianças, como vemos a seguir nos relatos das artesãs sobre o processo de ensino-aprendizagem do fazer ceramista.

6.2.1 “A gente começou criança”

(Relato de Leonor Pereira dos Santos Neta – Figura 300)

> Na verdade, a gente começou criança ajudando os parentes, que eram a tia que trabalhava aqui, aí já ia amassando o barro, depois de um certo tempo, eu me distanciei, casei [...] e resolvi procurar outro emprego, achei ali na prefeitura pra varrer ali a praça [...] isso foi bem na época que estava dando um curso aqui, o Instituto Mauá patrocinou esse curso, e a finada minha tia Eunice, que estava dando na época o curso, me chamou, eu já tinha uns 19 anos e tinha duas crianças, só que como eu fui criada aqui dentro, já tinha mais ou menos noção da coisa, pra onde ia, já tinha ajudado aqui, a torrar os potes, amassar o barro, então eu tinha mais ou menos uma noção, só fui aperfeiçoar mesmo. Fazia os servicinhos básicos, que era botar a lenha para dentro, amassar o barro, lavar os potes, ajudar a carregar os potes para a beira do rio quando o barqueiro comprava, aí assim que eu comecei mesmo a sobreviver disso aqui mesmo de 19 a 20 anos. Da minha família, tem Laurenice que trabalha, tem meu esposo que me ajuda, tem um enteado meu que ajuda, faz umas pecinhas, tem o genro também que faz alguma coisa, tem Márcia também, que é nora de Tonha [Antônia Cruz Leite], que ficou também. Junior diz que não quer mais fazer não, quer viver só da pesca, ele só vem às vezes ajudar quando Márcia vai queimar as peças. Eles ajudam, no caso quando junta encomenda, quando estão de folga vão fazendo alguma pecinha (informação verbal)[104].

[104] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.

Figura 300 – Artesã Leonor Pereira dos Santos Neta na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2018).

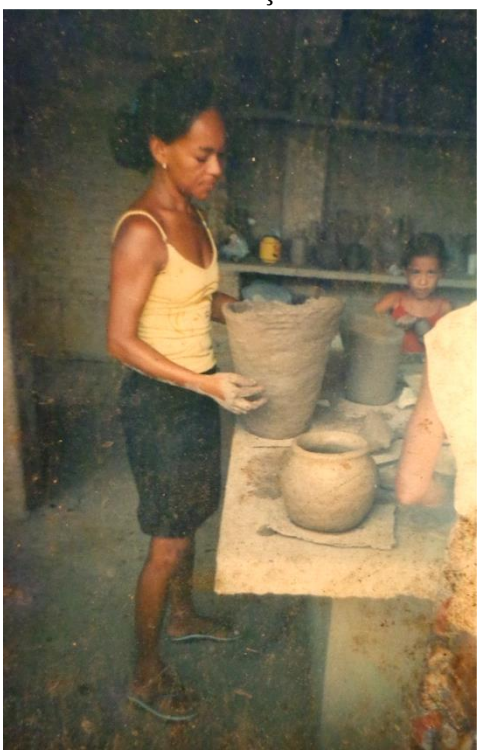
6.2.2 “Eu comecei a trabalhar com minha irmã”

(Relato de Maria Aparecida dos Santos Araújo, Cida – Figura 301)

> Eu comecei com minha tia, esta que já faleceu, Eunice, logo assim quando eu casei eu não tinha nada para fazer e eu sempre queria arrumar dinheiro para comprar minhas coisas, meu marido era padeiro, não tinha condições de me dá as coisas. Minha mãe já trabalhava aqui, ela não era assim uma artesã, ela fazia umas pecinhas e tal, aí fui fazer doce para vender, não consegui, fui fazer geladinho, não deu certo, aí ela disse assim: “porque você não vai e não pede a Nicinha para te ensinar a trabalhar lá no salão?”. Aí eu falei com ela, e ela me deu apoio, meu marido colocou barro, e eu comecei a trabalhar com minha irmã, essa magrinha que se chama Laura [Laurenice Pereira dos Santos], eu comecei trabalhando com ela. Como eu estava tão interessada em ter meu próprio dinheiro, e eu trabalhei com ela só um mês, no outro mês tia Nicinha disse: “você já está sabendo, você vai fazer suas peças mesmo, você mesmo sozinha”, aí eu comecei (informação verbal)[105].

[105] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.

Figura 301 – Fotografia antiga da artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) na Associação.



Fonte: Acervo da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima [199-?].

> Dona Maria, que também trabalhava aqui, também ainda é viva, ela me deu força para me ensinar a fazer a galinha, a pata, como na época tinha encomenda de galinha e pata, e como eu já estava doida procurando alguma coisa pra fazer, eu fiquei trabalhando, ensinei meu marido a fazer que ele não sabia, ensinei aos meus filhos, só um que não sabe, sabe assim, amassar o barro, armar alguma coisa, agora os outros todos sabem fazer alguma coisa, as meninas sabem fazer. Como os mais velhos eram homens, eu deixava um lá fazendo a comida e o outro vinha trabalhar comigo, o pequeno vinha amassar o barro, e as meninas também, depois que elas foram aprendendo a fazer, coloquei aqui para ensinar, elas sabem fazer tudo, só que aí cada quem foi procurando seu lugar, Regi[106] trabalhava aqui, mas ele sabe fazer, me ajudou bastante (informação verbal)[107].

6.2.3 “Porque eu gosto dessa arte que eu faço”

(Relato de Laurenice Pereira dos Santos – Figura 302)

> Na verdade, aprendi com minha mãe[108], que já trabalhava aqui, e a gente ficava aqui brincando, brincando, aí com essa brincadeira a gente foi aprendendo, tomando gosto pela arte, porque eu gosto dessa

[106] Regino de Albuquerque, marido da artesã.
[107] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.
[108] Laurenice considera Eunice sua mãe de criação.

> arte que eu faço, um trabalho muito bom, um lugar que eu tenho calma também, gosto muito disso aqui (informação verbal)[109].

Figura 302 – Artesã Laurenice Pereira dos Santos na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: Taís de Jesus Almeida (2017).

6.2.4 Reflexões sobre memória e criação artesanal

Memória é um conceito polissêmico que é apresentado sob diferentes aspectos, entre os principais destacam-se três características: a concepção da memória enquanto *faculdade da memória*, a *capacidade de lembrar* e a *reminiscência* (rememoração/evocação), ou seja, o retorno das imagens na memória. O neurocientista brasileiro Sidarta Ribeiro define a memória como uma "trajetória específica de propagação da atividade elétrica através da malha neuronal" e coloca a evocação da memória como "a propagação da atividade elétrica através de um subconjunto bastante específico e restrito de neurônios e áreas cerebrais" (RIBEIRO, S., 2019, p. 202).

As memórias são distintas e podem ser declaradas, de acordo com o neurocientista, de forma consciente ou não. A memória declarativa refere-se ao aprendizado, por exemplo, sobre acontecimentos e fatos históricos, que são de fácil apreensão. A memória sobre procedimentos e técnicas, como o fazer artesanal, é mais difícil de assimilar, uma vez que essas atividades, diz Sidarta, "exigem inúmeras repetições capazes de reconfigurar vastos circuitos neurais, responsáveis pela representação de hábitos sensório-motores de alta complexidade" (RIBEIRO, S., 2019, p. 166). Para o autor, a "repetição mental de uma mesma memória é como um rio que parece sempre igual, mas não exatamente, pois passa pelo mesmo leito, mas nunca com a mesma água e nunca de forma igual – sobretudo nas margens" (RIBEIRO, S., 2019, p. 203).

[109] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 3 de abril de 2018.

É durante a vigília (estado desperto) que se formam novas memórias, mas é através do sono que nossa memória se modifica e reverbera (RIBEIRO, S., 2019, p. 166). O sono REM[110] é o responsável pelo fortalecimento de novas sinapses e "transforma um padrão de atividade elétrica nos circuitos neurais – uma memória ativa – num novo padrão de sinapses entre células – uma memória latente" (RIBEIRO, S., 2019, p. 221). Sidarta coloca que "sem sono REM as memórias desapareceriam rapidamente sem deixar vestígios, não podendo ser acumuladas para o futuro nem transmitidas de geração em geração. Sem sono REM não haveria cultura" (RIBEIRO, S., 2019, p. 223). Para o líder indígena Ailton Krenak, "se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos" (KRENAK, 2019, p. 14).

A nossa memória também se transforma com o passar do tempo. Sidarta coloca que o experimento do alemão Hermann Ebbinghaus, fundador da psicologia moderna, descobriu que as memórias começam a arrefecer depois de um certo tempo e que o "esquecimento" se constitui como uma característica do dinamismo da memória em distintas espécies (RIBEIRO, S., 2019, p. 167), de modo que esquecer é uma atividade importante para a memória, haja vista que nos tornaríamos sujeitos perturbados e confusos se fossemos capazes de reter tudo. O esquecimento é necessário para a nossa sobrevivência, pois somente lembramos o que de fato é crucial para a nossa adaptação.

Nesse sentido, poderíamos concluir que a memória artesanal re-existe porque é necessária para a sobrevivência das artesãs e de suas comunidades, assim como acreditamos, a partir do pensamento do artista colombiano Adolfo Albán Achinte (2008), que o ato criador é pedagogia da existência e trata-se de expressões da memória "que se perdem nas profundezas do tempo, mas que são atualizadas permanentemente" (p. 12, tradução nossa).

Sidarta Ribeiro ainda afirma que "a formação de novas memórias vai reforçando pequenos conjuntos de sinapses específicas, bastantes úteis à sobrevivência, e eliminando conjuntos enormes de sinapses menos úteis" (RIBEIRO, S., 2019, p. 204). Esse processo contínuo de "criação, eliminação e modificação de sinapses" vai ser o responsável por garantir o "armazenamento de longo prazo de uma memória" (RIBEIRO, S., 2019, p. 208).

[110] Do inglês *Rapid Eye Movement* (movimentos rápidos dos olhos, em tradução livre), o Sono REM corresponde à fase do sonho mais ativo.

O sociólogo Karl Mannheim afirma que a morte das gerações dá ensejo ao esquecimento, fator necessário para a vida social. O autor considera que a recordação e o esquecimento são importantes para a continuidade de nossa existência social e coloca que “as vivências e as experiências passadas só têm relevância na medida em que estão disponíveis na realização atual” (MANNHEIM, 1993, p. 213, tradução nossa).

Sidarta Ribeiro explica que as ideias e pensamentos que compartilhamos com os outros/as dependem da sua capacidade de duração em nossa memória. Essa memória é denominada pelo biólogo inglês Richard Dawkins de meme, isto é, “memórias colonizadoras, expressas como comportamentos – palavras e gestos – capazes de impressionar outras pessoas e promover compartilhamento de ideias” (RIBEIRO, S., 2019, p. 208).

O filósofo francês Henri Bergson (2010, p. 5) diz que a lembrança é fruto da interseção entre o espírito e a matéria (corpo/objeto/imagem) e faz uma distinção entre o lembrar autêntico e espontâneo e o lembrar fruto do aprendizado. O lembrar autêntico refere-se à lembrança, por exemplo, de uma leitura, enquanto o lembrar oriundo do aprendizado seria a lição apreendida dessa leitura. Diz Bergson que “a lembrança de determinada leitura é uma representação, e não mais que uma representação; diz respeito a uma intuição que posso, a meu bel-prazer, alongar ou abreviar” (BERGSON, 2010, p. 87). A lembrança da lição apreendida, segundo o filósofo:

> [...] mesmo quando me limito a repetir essa lição interiormente, exige um tempo bem determinado, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos de articulação requeridos: portanto não se trata mais de uma representação, trata-se de uma ação. (BERGSON, 2010, p. 87).

Dessa maneira, o autor apresenta a memória a partir de duas distinções: uma que “imagina” e outra que “repete”. Bergson (2010, p. 88) coloca que a memória que “imagina” registra, “sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam” Essa memória, “sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada” (BERGSON, 2010, p. 88). A memória que “imagina” realiza o prolongamento da percepção em ação, onde as imagens, “uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir” (BERGSON, 2010, p. 88). ´

Essa memória é diferente da memória adquirida por meio da repetição, a qual utiliza os movimentos desenvolvidos pela memória que "imagina" para, segundo Bergson,

> [...] organizar esses movimentos entre si e, montando um mecanismo, criar um hábito do corpo. Esse hábito, aliás, só é lembrança porque me lembro de tê-lo adquirido; e só me lembro de tê-lo adquirido porque apelo à memória espontânea, aquela que data os acontecimentos e só registra uma vez (BERGSON, 2010, p. 91).

A memória que "imagina" é considerada por Bergson a "memória por excelência", e a memória que "repete" é para o autor "antes o hábito esclarecido pela memória do que a memória propriamente" (BERGSON, 2010, p. 91).

No que se refere às memórias individual e coletiva, Michel Pollak diz que essas são marcadas pelos acontecimentos vividos pelas pessoas ou pelo grupo do qual esses sujeitos se sentem parte. Esses acontecimentos, nos quais nem sempre há presença física dos sujeitos, ficam marcados no imaginário coletivo e podem ainda ser somados a outros eventos que não têm relação com a vivência da pessoa e do grupo. Para Pollak (1992, p. 2), é provável que, "por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada".

Essa memória herdada pode passar por modificações de acordo com os acontecimentos vividos, e é por essa razão que Michel Pollak (1992, p. 4-5) coloca a memória como um fenômeno construído, de modo consciente ou inconsciente. A memória da técnica ceramista herdada pelas artesãs é um fenômeno que podemos definir, a partir do pensamento de Pollak, ligado ao sentimento de identidade:

> [...] *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 5, grifo do autor).

A memória sobre o passado ou a reminiscência do passado no presente, que cada artesã carrega consigo, tem relação com sua participação em um grupo que transmite e conserva essas lembranças. Diz Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, que:

> Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2003, p. 30).

A memória individual das artesãs sobre a história dessa produção pode ter se convertido em memória coletiva, na medida em que os sujeitos compartilham as recordações de suas lembranças individuais com o grupo que tem afinidade com sua história de vida. Halbwachs coloca que, para que haja compartilhamento da memória, "não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros" (HALBWACHS, 2003, p. 39). Assim, a percepção individual das artesãs sobre o passado da produção ceramista é apenas um ponto de vista sobre a memória coletiva construída durante décadas na Associação. A constituição da memória individual de cada artesã sobre a história dessa produção pode ter se desenvolvido pela relação que cada uma estabeleceu com o seu grupo, associada às suas próprias trajetórias individuais de vida em relação a essa criação artesanal.

6.2.5 A transmissão de saberes para as crianças

Apesar de algumas crianças não permanecerem no trabalho artesanal quando alcançam a fase adulta, no dia a dia da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, é comum encontrá-las brincando com o barro. Essas crianças são netas, sobrinhas e filhas de artesãs e acompanham desde pequenas a criação de miniaturas, potes e jarros, assim como aprendem a mexer com o barro e a decorar as peças, do mesmo modo que ocorreu com suas mães e avós (Figuras 303-306).

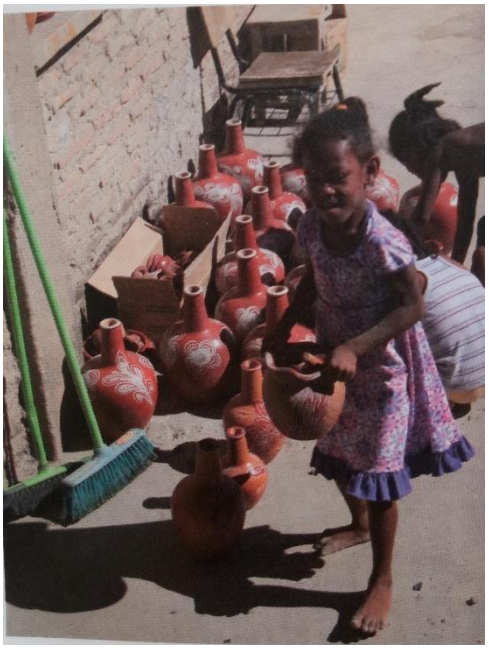
Figura 303 – Artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida) com sua neta, a qual brinca com o barro.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 304 – Crianças encontradas na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, na década de 1990.

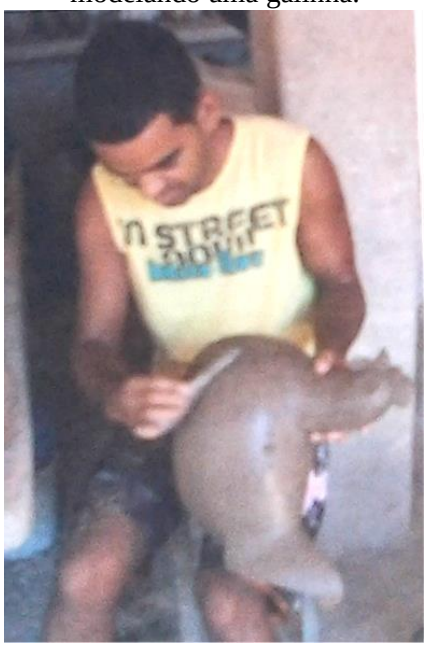
Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 31).

Figura 305 – Crianças brincando com as peças de cerâmica na Associação Nossa Senhora de Fátima, na década de 1990.



Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 39).

Figura 306 – Rodrigo Araújo, filho da artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), modelando uma galinha.



Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 2012a, p. 35).

A memória de como realizar a modelagem do barro, adquirida nos anos iniciais, poderá ser evocada por essas crianças quando chegarem na adolescência ou na fase adulta, como aconteceu com suas mães, e talvez a sobrevivência dessa memória seja um traço biológico. Sobre esse aspecto, André Leroi-Gourhan, em *O gesto e a palavra* (1971), revela como a memória permite a repetição de comportamentos, de modo involuntário ou não, porquanto, de acordo com o arqueólogo e paleontólogo:

> Ao nascer, o indivíduo se encontra na presença de um corpo de tradições próprias a sua etnia e, sobre planos variados, um diálogo é realizado desde a infância entre ele e o organismo social. A tradição é biologicamente tão indispensável para a espécie humana como o condicionamento genético é para as sociedades de insetos: a sobrevivência étnica depende da rotina, o diálogo estabelecido suscita o equilíbrio entre rotina e progresso, a rotina simbolizando o capital necessário para a sobrevivência do grupo, o progresso a intervenção das inovações individuais para uma sobrevivência melhorada. (LEROI-GOURHAN, 1971, p. 224, tradução nossa).

Em seu estudo sobre memória de velhos, a psicóloga e escritora Ecléa Bosi considera que a criança aprende sobre o passado e suas raízes históricas através dos ensinamentos e da convivência com os avós ou com os adultos. Para a psicóloga, a criança absorve uma filosofia que é transmitida pelos mais velhos, como “o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então de nossas conversas e esperanças” (BOSI, 1994, p. 74). Maurice Halbwachs (2003, p. 85) afirma que, através do contato com os avós, as crianças conseguem alcançar um

passado mais remoto, e, por essa razão, a conexão dos idosos com o que há de mais antigo tem um destaque em nossa memória.

Sobre esse aspecto, Sidarta Ribeiro diz que a transmissão de comportamentos, hábitos e costumes pelos ancestrais é realizada por meio do afeto aos mortos. O neurocientista afirma que "foi a memória das técnicas e conhecimentos carregados pelos avós e pais falecidos que transformou esse processo em algo adaptativo, um verdadeiro círculo virtuoso simbólico" (RIBEIRO, S., 2019, p. 325). A saudade dos mortos, para esse autor, é a responsável pela nossa "explosão cultural" (RIBEIRO, S., 2019, p. 325). Sidarta também coloca que, nos mais velhos, ao lado da limitação da memória em decorrência da idade, momento em que há a diminuição do sono, assim como "menos plasticidade neural e menos canabinoides[111] produzidos no cérebro, fundamentais para a formação de novas sinapses" (RIBEIRO, S., 2019, p. 205), a velhice proporciona estabilidade:

> Quando o repertório de vivências acumuladas é vasto e sadio, os mais velhos se tornam melhores conselheiros e líderes que uma comunidade pode ter, cuidando da coletividade com equilíbrio, visão panorâmica e zelo pelo futuro, tanto o imediato quanto o longínquo. (RIBEIRO, S., 2019, p. 205).

Isso explica a importância do papel das artesãs mais antigas na transmissão de conhecimentos técnicos necessários para os mais jovens darem continuidade ao ofício, assim como o respeito dado à memória da tradição artesanal nesses espaços.

A memória sobre a criação artesanal é revivida pelas crianças nos locais de produção de artesanato, lugar onde as crianças aprendem a técnica por meio da brincadeira, da observação e da experimentação dos materiais. A artesã Laurenice Pereira dos Santos, por exemplo, em seu relato nos revelou que por meio da brincadeira começou a "tomar gosto pela arte", do mesmo modo que as suas irmãs, as artesãs Leonor Pereira dos Santos Neta e Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), colocam que a experimentação com o barro, quando eram crianças, levou-as ao aprendizado da técnica.

Segundo Fayga Ostrower (2014, p. 127), a criatividade se manifesta nas crianças a partir desse "fazer solto, difuso, espontâneo, imaginativo, no brincar, no sonhar, no associar, no simbolizar, no fingir da realidade", uma vez que, diz a artista, a criação para a criança é o próprio viver. Para Ostrower, a criatividade das crianças é realizada de

[111] Princípio ativo produzido pela *Cannabis sativa* (os mais comuns são o THC, ou tetrahidrocanabinol, e o CBD, ou canabidiol), que também são naturalmente produzidos pelo nosso corpo (chamados de endocanabinóides).

modo não intencional e expressa sua relação com o mundo. Diferente do que ocorre com o adulto, que cria por meio de uma atuação intencional, a criança cria para, simplesmente, realizar-se (OSTROWER, 2014, p. 128).

Marcel Mauss considera que a criança, assim como o adulto, imita os "atos bem-sucedidos" praticados por pessoas próximas que exercem autoridade sobre ela e lhe inspiram a confiança. Para o antropólogo, o "ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros" (MAUSS, 2003, p. 405).

O aprendizado de técnicas, procedimentos e soluções artísticas pelas crianças ocorre e se reproduz em um contexto onde os costumes da tradição ceramista são transmitidos entre gerações de artesãs – o contato com os adultos durante a infância permitiu que as artesãs não esquecessem das lembranças sobre essa produção. A repetição desses costumes contribui para a formação de determinadas imagens sobre a história e a cultura da tradição artesanal e, através do hábito, reforça o imaginário construído em torno dessa criação. Esse imaginário pode ser convertido em símbolos ou em emblemas identitários, "inventados" como expressões de cultura, como aborda a teoria formulada por Eric Hobsbawm, em *A invenção das tradições* (1997). Hobsbawm define "tradição inventada" como "um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade com relação ao passado" (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

Por outro lado, a continuidade das tradições de vida das classes sociais é colocada pelo sociólogo Karl Mannheim a partir da análise da posição social ocupada por essas classes:

> As tradições que avançam em uma determinada direção são mantidas apenas enquanto a posição do estrato que as sustenta nas esferas sociais permanece a mesma em todos os seus aspectos. A configuração concreta de uma determinada atitude ou conteúdo não resulta da história de uma tradição específica, mas, em última análise, resulta da história da posição em que elas nasceram e com as quais solidificaram dentro de uma tradição. (MANNHEIM, 1993, p. 210, tradução nossa).

Hobsbawm estabelece uma distinção entre "tradição" e "costume" nas sociedades tradicionais ao caracterizar a tradição como uma prática social que sempre se

mantém estável e que “impõe práticas fixas” através da repetição, e o costume, como a expressão de continuidade histórica que admite, até certo ponto, mudanças e inovações. Mudanças nos costumes de uma sociedade podem modificar as suas tradições, uma vez que, como assinala Hobsbawm (1997, p. 10), a tradição está associada ao costume.

A antropóloga Ruth Benedict, em *Padrões de cultura* (2013), sobre o papel dos costumes, diz que a história de vida dos sujeitos é uma adaptação de padrões e critérios transmitidos entre gerações nas suas comunidades e afirma ainda que

> Desde o nascimento do indivíduo, os costumes da sociedade em que ele nasce moldam sua experiência e seu comportamento. Quando aprende a falar, ele é a pequena criatura de sua cultura, e quando se torna adulto e pode participar das atividades dela, os hábitos, as crenças e as impossibilidades dessa cultura são também os hábitos, as crenças e as impossibilidades dele. Toda criança que nascer no grupo desse indivíduo há de compartilhar tais hábitos, crenças e impossibilidades, e nenhuma criança nascida num grupo no lado oposto do mundo poderá adquirir sequer a milésima parte deles. (BENEDICT, 2013, p. 14).

As crianças e os mais jovens aprendem a técnica através da observação do trabalho de suas mães e parentes próximos e da oralidade, ou seja, a partir das narrativas orais sobre a história da tradição artesanal, que são transmitidas nas oficinas e nos ambientes de criação de artesanato. Concordamos com o indígena, professor e filósofo Daniel Munduruku (2009, p. 72) quando afirma que a oralidade “é uma coreografia que faz o copo dançar. O corpo é a reverberação do som das palavras. A oralidade é a divindade que se torna carne. O narrador é o mestre da palavra”. Também compactuamos com Marcel Mauss (2003, p. 407) quando diz que a técnica é “um ato tradicional eficaz” que é repassado, sobretudo por transmissão oral, porque existe uma tradição. Maurice Halbwachs considera que

> [...] a vida da criança mergulha mais do que se imagina nos meios sociais pelos quais ela entra em contato com um passado mais ou menos distanciado, que é como o contexto em que são guardadas suas lembranças mais pessoais. É neste passado vivido, bem mais do que no passado apreendido pela história escrita, em que se apoiará mais tarde a sua memória. (HALBWACHS, 2003, p. 90).

Na atualidade, a maioria das filhas e dos filhos das artesãs, os quais aprenderam a técnica de criação ceramista quando ainda eram crianças, não manifesta interesse em trabalhar com o barro. O trabalho árduo de suas mães e a recompensa financeira baixa que recebem desestimulam os mais jovens a trabalhar com a cerâmica. Além disso, as necessidades são outras, e os tempos, também. Atualmente, a região conta com uma Universidade, e os jovens têm outras oportunidades de trabalho e de estudos, uma

realidade de vida bem diferente daquelas que viveram suas mães e avós. Ademais, o desenvolvimento dos meios de comunicação, aliado à construção de rodovias, tem permitido o fácil acesso dos jovens aos grandes centros urbanos, onde buscam emprego nas metrópoles com a ideia de que terão uma renda melhor ao trabalhar fora.

7 ARTE DA FIBRA EM COMUNIDADES DO CERRADO BAIANO

Somos Sementes da Terra
A vida que se percebe
Em Mudança

(Octavia E. Butler)

Detalhe do trançado de um tapete de buriti feito pela artesã Natalina Nogueira da Costa.

Fonte: autoria própria (2018).

O uso de técnicas e procedimentos de criação artística com matérias-primas extraídas da natureza é fruto de uma relação de vida das artesãs com o tempo e o espaço/território em que vivem. Essa relação ocorre no interior de um fluxo natural de mudanças ambientais, como a sazonalidade do tempo de colheita da vegetação nativa e os ciclos de baixas e cheias dos rios, assim como também acompanha o impacto dos efeitos nocivos da degradação humana ao meio ambiente, que tem provocado a destruição da biodiversidade. O modo de adaptação a essas mudanças não é similar em todas as comunidades que produzem artesanato, no entanto, independentemente da forma como essas mulheres trabalham, as técnicas e os conhecimentos herdados são muitas vezes adaptados ao seu meio externo.

O trabalho dessas mulheres possui uma complexidade que envolve mecanismos biológicos, culturais, econômicos e sociais, e, por essa razão, decidimos examinar a criação artesanal realizada por elas como um procedimento múltiplo, que envolve distintos processos. A artesã que trabalha em povoados ou comunidades nas zonas rurais, por exemplo, apropria-se da natureza a partir do uso de determinadas estratégias, que podem ser definidas, segundo Víctor Toledo e Narciso Barrera-Bassols, como os meios pelos quais cada família organiza, pensa e reconhece os recursos naturais, assim como o seu trabalho e a forma de manter e reproduzir a sua existência. De acordo com os pesquisadores, o trabalho para garantir a subsistência dos produtores rurais, principalmente de povos indígenas, está ancorado mais em intercâmbios ecológicos com a natureza do que nos intercâmbios econômicos com os mercados (TOLEDO; BARRERA-BASSOLS, 2008, p. 55). Tem razão Darcy Ribeiro (1986, p. 33) quando afirma que herdamos dos povos indígenas “as bases do nosso próprio sistema de adaptação ecológica, mais desaprendendo através dos séculos o que deles recebemos do que enriquecendo este acervo com contribuições originais”.

As estratégias de sobrevivência das famílias e das comunidades conformam um ritmo contínuo de produção que tem como base o princípio da diversidade de recursos naturais e práticas produtivas. Isso resulta na utilização, segundo Toledo e Barrera-Bassols (2008, p. 55), de variadas unidades ecogeográficas ou paisagísticas ao lado da integração e da combinação de distintas práticas de produção, como o trabalho de reciclagem e reaproveitamento da água e de resíduos e materiais.

Os mecanismos de sobrevivência ou re-existência dessas comunidades transcorrem no tempo e no território. Milton Santos (1998) define território como o espaço usado (ações e objetos), apropriado, “sinônimo de espaço humano, espaço

habitado", o qual "pode ser formado de lugares contíguos e de lugares em rede" (SANTOS, M., 1998, p. 16). O geográfo Rogério Haesbaert (2007) define o território como um espaço complexo "imerso em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espaço" e que "desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais 'concreta' e 'funcional' à apropriação mais subjetiva e/ou 'cultural-simbólica'" (HAESBAERT, 2007, p. 21). Maria Marcela Lagarde y de los Ríos (2005, p. 176) afirma que a família e os grupos domésticos estão associados e enraizados a um território devido a determinações do trabalho e da residência.

No território, as artesãs utilizam todos os recursos naturais disponíveis do seu entorno para a sua sobrevivência, além de encontrarem forças para resistir às formas de dominação desse espaço, como a expansão do agronegócio e os problemas decorrentes de tal processo, bem como a falta de incentivo e valorização da sua arte, que tem ameaçado a sobrevivência de práticas culturais ancestrais das comunidades.

O território, segundo Haesbaert (2007, p. 22), é configurado a partir daqueles que o constroem, como os indivíduos, o Estado, as instituições religiosas e os grupos sociais. É a partir do território que emerge a territorialidade, ou seja, as dimensões sociais, políticas, econômicas e culturais que estabelecem as suas fronteiras. Adotamos o conceito de territorialidade de Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern (2002, p. 9), que o consideram como o "espaço de práticas culturais, nas quais se criam mecanismos identitários de representação a partir da memória coletiva, das suas singularidades culturais e das suas paisagens". Para as autoras, a territorialidade

> [...] ordena o tempo histórico de indivíduos e grupos, enraizando-se no mito de origem e consubstancializando-se nos acontecimentos do passado, previamente selecionados. Com este mecanismo, é determinado o momento original, consagrando-o como ato fundador, e a identidade é elaborada, como uma espécie de eu coletivo, oriundo de uma relação com o outro. (BULHÕES; KERN, 2002, p. 10).

Nesse sentido, a territorialidade enquanto espaço de práticas culturais e identitárias é expressão de re-existência da memória coletiva das comunidades tradicionais.

No que diz respeito à dimensão temporal, as artesãs buscam obter uma quantidade maior de materiais que a vegetação nativa ou os rios oferecem ao longo dos ciclos biogeográficos, para garantir a produção de artesanato e de alimentos básicos para a sua vida. Sendo assim, realizam atividades como a colheita de ervas para serem utilizadas como medicamento, a coleta da seda e da palha dos buritizais para a produção de redes, esteiras e cestos, do capim dourado para a criação de biojoias, fruteiras, bolsas

e chapéus, de resinas e corantes naturais para a pigmentação das fibras, assim como a retirada do barro para a produção de potes, panelas e objetos nos períodos de seca, os quais oferecem um material de melhor qualidade para a modelagem.

Nas comunidades tradicionais ou indígenas, segundo Toledo e Barrera-Bassols, os intercâmbios econômicos permitem que as populações rurais ou camponesas obtenham renda com a venda dos produtos ou com a troca de mercadorias, ao mesmo tempo em que se apropriam da paisagem e ainda favorecem a biodiversidade. Essa estratégia, de caráter de múltiplo uso, de acordo com os autores, permite que esses produtores realizem

> O jogo da subsistência através da manipulação dos componentes geográfico, ecológico, biológico e genético (genes, espécies, solos, topografia, clima, água e espaço), e dos processos ecológicos (sucessão, ciclos de vida e movimento de materiais). (TOLEDO; BARRERA-BASSOLS, 2008, p. 57, tradução nossa).

A diversidade de recursos disponíveis impulsiona as famílias a realizar uma produção especializada a partir do uso da vegetação nativa e da reciclagem de materiais, integrada a práticas como a agricultura, a criação de animais e o artesanato (TOLEDO; BARRERA-BASSOLS, 2008, p. 56-57).

7.1 A arte da fibra

> *Eu creio na semente, herança de nossos antepassados e sinal de reprodução da vida.*
>
> (Carta do I Encontro Nacional de Mulheres do Cerrado)

A arte produzida com fibras naturais é uma expressão ancestral e milenar herdada e atualizada por distintos povos na América Latina, principalmente os povos indígenas. É uma arte que revela aspectos da cultura e da estética dos povos originários, que utilizavam plantas para a criação de artesanato. Darcy Ribeiro coloca que a produção de trançados cordames e de outras técnicas têxteis por povos indígenas no Brasil é muito variada e rigorosa:

> Usando matéria-prima abundante e variada na forma de folhas, palmas, cipós, talas e fibras, os índios produzem incansavelmente, fiando barbantes e cordas, trançando cestos, peneiras, abanos e esteiras, tecendo faixas, tipóias e redes, e batendo entrecascas para a factura dos feltros. Trata-se, na maioria dos casos, de uma produção conformada com o rigorismo e o esmero que caracterizam qualquer obra indígena; mas, com freqüência, um povo se alça sobre os demais pela qualidade estética de suas criações nesse campo. (RIBEIRO, Darcy, 1986, p. 37-38).

A arte indígena está associada à vida das comunidades, e cada objeto produzido traduz a busca por perfeição da forma e uma preocupação estética que ultrapassa a funcionalidade e a utilidade dele. Cada povo indígena apresenta uma particularidade própria de expressão artística, presente em suas abstrações geométricas, que revela o seu domínio técnico sobre formas e materiais e resulta na produção de obras complexas.

Darcy Ribeiro descreve a vida dos povos indígenas antes do "extermínio genocida e etnocida", como se refere à colonização portuguesa, como uma vida de "uma tranquila fruição da existência, num mundo dadivoso e numa sociedade solidária" (RIBEIRO, Darcy, 1995, p. 47), mesmo com todas as adversidades encontradas em seus caminhos. Nesse contexto, diz o autor (1995, p. 47), "uma mulher tecia uma rede ou trançava um cesto com uma perfeição de que era capaz, pelo gosto de expressar-se em sua obra, como um fruto maduro de sua ingente vontade e beleza". Ainda sobre os processos de criação indígena, o antropólogo comenta:

> Essa predisposição das culturas tribais para realizar as potencialidades estéticas dos vários gêneros artísticos que cultivam é que lhes permite, no caso das cestarias e dos tecidos, explorar exaustivamente as possibilidades de combinação de urdiduras e tramas para fazer surgir delas diversas modalidades de desenho geométrico que, em certos casos, apesar de sua rigidez, chegam a ser figurativos. É certo que a própria cestaria induz, espontaneamente, a certos desenhos; mas somente através de uma intencionalização ardilosa, com base no domínio mais perfeito da técnica, é que se logra regular a intercalação de talas diferentes para forçá-las a configurar estamparias de desenhos precisos. (RIBEIRO, Darcy, 1986, p. 38).

A criação indígena também tem como característica, segundo Berta Ribeiro, "conteúdos de ordem ecológica, tecno-econômica, estética e estilística, ritual-religiosa, educativa-socializadora, de interação com tribos vizinhas, através do sistema de trocas, que devem ser levados em conta" (RIBEIRO, B., 1983, p. 12). Essa arte re-existe nas mãos de artesãs que produzem trançados de fibras vegetais em distintas comunidades rurais do país. Entretanto, na atualidade, muitas comunidades de artesãs que empregam a tecnologia artesanal originária de comunidades indígenas não reconhecem esse modo de fazer como uma tradição cultural herdada desses povos.

7.1.1 Os buritizais e a arte

O buriti[112] é uma palmeira que cresce em veredas dos cerrados brasileiros (Figura 307), uma planta utilizada por povos tradicionais há séculos e que pode se transformar em alimento, móveis, medicamentos, telhados e coberturas (Figuras 308-311), estrados de camas, dentre tantos outros usos. A palmeira do buriti chega a alcançar, aproximadamente, 40 metros de altura (Figura 312) e cresce em quase todo o Cerrado, como também na Amazônia e no Pantanal (Mapa 5). Na região dos Gerais, onde cresce a vegetação do Cerrado, suntuosos buritizais – verdadeiras obras de arte esculpidas pela natureza – embelezam a paisagem em torno dos rios (Figuras 313 e 314), e suas folhas dão forma a uma diversidade de objetos de uso cotidiano. Na zona rural do município de Cocos, nas comunidades de Porcos, Cajueiro e Canguçu[113], a produção de esteiras, redes, bolsas e tapetes tem marcada influência da cultura dos povos originários que habitaram a região no passado. De acordo com Ângelo Carrara (2001), os Gerais no Oeste baiano compreendem

> [...] desde as nascentes dos afluentes perenes da margem esquerda do São Francisco até as proximidades da rodovia BA172 e BR242, isto é, das nascentes até uma linha imaginária passando por Cocos, Coribe, Santa Maria da Vitória, Correntina, Canápolis, Santana, Tabocas do Brejo Velho, Cotegipe, Angical, Santa Rita de Cássia, e de Barreiras a Formosa do Rio Preto. É uma área de tensão ecológica cerrado-caatinga, onde o período seco dura entre cinco e quatro meses. (CARRARA, 2001, p. 69).

[112] O nome científico do buriti é *Mauritia flexuosa L.f.*, também conhecido como miriti, muriti, palmeira-do-brejo, carangucha, moriche e aguaje.

[113] Porcos está situada a 117 quilômetros de Cocos, 170 quilômetros de Canguçu e 110 quilômetros de Cajueiro.

Figura 307 – Veredas onde crescem os buritizais, próximo à comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 308 – Telhado de palha do buriti. Comunidade de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 309 – Telhado de palha do buriti. Povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

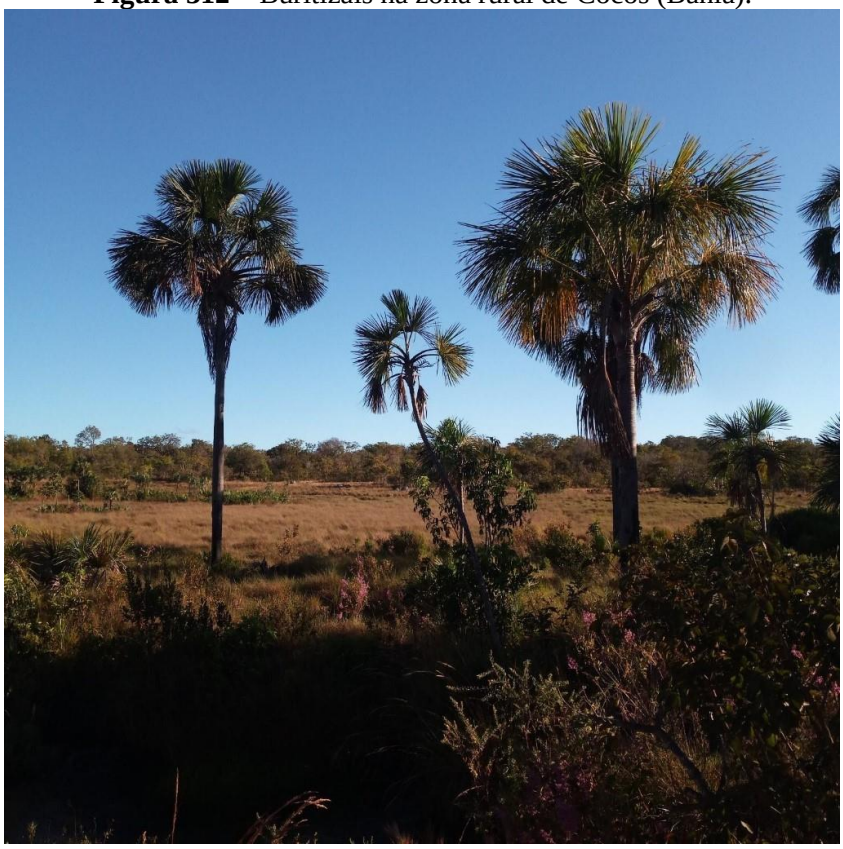
Figura 310 – Casa com telhado de palha do buriti. Comunidade de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 311 – Casa com telhado de palha do buriti. Povoado de Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 312 – Buritizais na zona rural de Cocos (Bahia).



Fonte: autoria própria (2019).

Mapa 5 – Cidades onde existe artesanato de capim dourado e buriti.

Fonte: Sampaio *et al*. (2010, p. 27).

Figura 313 – Buritis jovens que crescem no brejo de Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 314 – Buritis jovens que crescem no brejo de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

O buriti é uma planta muito utilizada no Oeste baiano para a produção de móveis (Figuras 315-318), principalmente nas cidades de São Desidério, Barreiras, Luís Eduardo Magalhães, Santa Rita de Cássia, Formosa do Rio Preto, Cocos e Correntina, além de ser matéria-prima para a produção de bolsas e outros acessórios em alguns desses municípios.

Figura 315 – Móveis de buriti. Acervo do Palácio das Artes, em Barreiras (Bahia).

Fonte: autoria própria (2017).

Figura 316 – Sofá e poltronas de buriti. Hotel Fazenda Paraíso das Corredeiras, em Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 317 – Sofá de buriti. Povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 318 – Sofá de buriti. Comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Os buritis macho e fêmea produzem cachos e flores, porém a planta do buriti fêmea fornece flores que se transformam em frutos. O desenvolvimento da planta ocorre ao longo de mais de um ano, quando os frutos amadurecem, geralmente entre os meses de dezembro e fevereiro (SAMPAIO *et al.*, 2010, p. 40). Esse fruto tem como cobertura uma casca formada por escamas de tonalidade marrom-avermelhada, cuja função é proteger a polpa da fruta de ataques de animais. Além disso, a polpa de tom amarelo é comestível, e, por baixo da escama e da polpa, há uma espécie de pele que recobre a semente e permite que ela boie e seja levada pela água até um lugar onde possa ser germinada (SAMPAIO *et al.*, 2010, p. 41) (Figuras 319 e 320). Essa planta é muito versátil, porquanto tudo dela se aproveita, como as folhas (palhas) e as raízes – exemplos disso são os cestos, bolsas, coberturas de telhado e vassouras feitas de palha, as caixas para embalar o doce do buriti e os móveis e as rabecas realizadas a partir dos talos das folhas. O buriti também é utilizado para fazer paredes e telhados de casas com o tronco da planta, colheres de pau com a bainha (capemba), esteiras, tapetes e cordas com a seda e medicamentos com as raízes. Os doces e óleos extraídos das frutas são ricos em vitaminas A, B e C e em ferro (SAMPAIO *et al.*, 2010, p. 43). O buriti também é empregado junto ao capim dourado na fabricação de objetos: geralmente, o capim dourado é costurado com a seda retirada do "olho do buriti"[114], que é o broto, a

[114] O buriti produz cerca de três olhos ou folhas novas no período de um ano, e geralmente a produção de um olho leva quatro meses, seja no período de seca, seja no de chuva. A produção durante o período de um ano varia entre um e cinco buritis (SAMPAIO *et al.*, 2010, p. 48).

parte nova da folha ainda fechada, e que possui entre quatro e dez metros de altura (SAMPAIO *et al.*, 2010, p. 46) (Figuras 321, 322 e 323).

Figura 319 – Buriti fêmea. Gerais do Rio Preto, em Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 320 – Fruto do buriti. Gerais do Rio Preto, em Formosa do Rio Preto (Bahia)

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 321 – Retirada da “seda” ou fita do buriti, em Cocos (Bahia).

Fonte: CNFCP/Iphan (2008).

Figura 322 – “Olho do buriti” – a palmeira do buriti ainda nova, antes de abrir suas folhas, em Porcos, zona rural de Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 323 – "Seda" ou fita do buriti.

Fonte: autoria própria (2015).

7.1.2 O buriti sob o olhar dos viajantes

Os buritizais e as paisagens com as palmeiras também foram retratados em escritos, pinturas e desenhos de viajantes naturalistas e artistas europeus que participaram de expedições científicas no Brasil no século XIX. Mary Louise Pratt (2010) analisa a literatura europeia, fruto das viagens de exploração em outros continentes a partir de 1750, como uma relação de expansão política e econômica e de domínio imperial da Europa, denominada pela autora de "projeto planetário". A autora destaca dois eventos importantes nesse processo expansionista: a publicação de *Systema Naturae* (*Sistema da Natureza*), do naturalista sueco Carl Lineo, que categorizou as plantas e vegetais desconhecidos pela Europa, e a primeira grande expedição científica europeia para estabelecer a forma da Terra (PRATT, 2010, p. 44). Pratt (2010, p. 44, tradução nossa) considera que esses eventos "indicam dimensões importantes de mudança no entendimento que as elites europeias tinham de si mesmas e de suas relações com o resto do mundo". A chamada "consciência planetária" da Europa é colocada por Pratt como uma "versão caracterizada por uma orientação para a exploração interna e a construção de significado em escala global, através dos aparatos descritivos da história natural" (PRATT, 2010, p. 44, tradução nossa).

As expedições de naturalistas ao Brasil no século XIX também foram influenciadas pelo alemão Alexander Von Humboldt, que realizou viagens pela América do Sul no final do século XVIII e nas primeiras décadas do dezenove. Pratt afirma que Humboldt exerceu grande influência no processo que denominou de

"reimaginação" e "redefinição" da América Espanhola, em um contexto de independência deste território da Espanha. Suas viagens se tornaram um modelo de viagem exploratória, e seus escritos influenciaram até mesmo Charles Darwin (PRATT, 2010, p. 212). Para a autora:

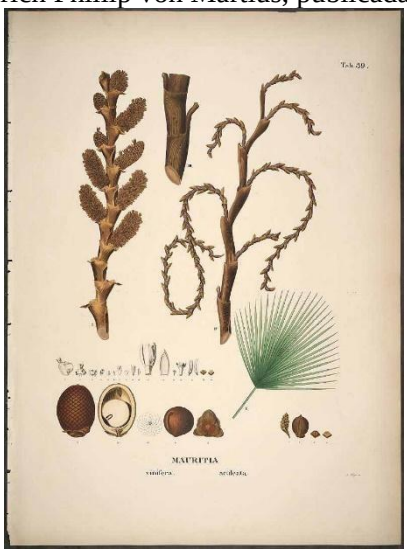
> A reinvenção da América foi, portanto, um processo transatlântico que comprometeu as energias e a imaginação dos intelectuais e de amplos públicos leitores em ambos hemisférios, embora não necessariamente da mesma maneira. Para as elites do norte da Europa, a reinvenção está ligada às vastas possibilidades expansionistas para os capitais, a tecnologia, as mercadorias e os sistemas de conhecimento europeus. As novas elites independentes da América Espanhola, por outro lado, sentiam a necessidade de uma autoinvenção em relação às massas, tanto europeias como não europeias, que estavam tentando governar. É por isso que é fascinante que os escritos de Alexander von Humboldt tenham fornecido visões fundamentais para ambos os grupos. (PRATT, 2010, p. 213, tradução nossa).

Humboldt, em seus relatos de viagem, combinou a escrita científica com o discurso estético. Em 1801, publicou um livro intitulado *Vues des cordillères, et monuments des peuples indígènes de l'Amérique*[115] e foi o primeiro estudioso a reunir informações sobre a cultura e a arte dos povos indígenas desse continente – um estudo realizado a partir de uma visão neoclássica e romântica – e a conceber essas expressões como um embrião das belas artes.

O botânico Carl Friedrich Philipp von Martius e o zoólogo Johann Baptist von Spix, por exemplo, em suas expedições científicas pelo Brasil no século XIX (1817-1820), realizaram um estudo sobre a flora brasileira e catalogaram mais de 20 mil espécies de plantas. Esses estudiosos são considerados os responsáveis por definir os biomas do Brasil tal como conhecemos hoje: Caatinga, Cerrado, Mata Atlântica, Pampa e Amazônia. Von Martius viajou pelo Sertão baiano e realizou descrições sobre os aspectos fitogeográficos da região, bem como sobre os costumes do povo local. As paisagens com buritizais, a descrição técnica de suas propriedades físicas e o registro do uso também foram classificados por von Martius em suas viagens (Figuras 324, 325 e 326).

[115] Em tradução nossa: *Vistas das cordilheiras e monumentos dos povos indígenas da América*.

Figura 324 – Planta *Mauritiella armata*. Ilustração na obra *Historia Naturalis Palmarum*, de Carl Friedrich Phillip von Martius, publicada em 1826.



Fonte: http://plantillustrations.org/illustration.php?id_illustration=47402&SID=0&mobile=0&size=1. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 325 – Planta *Mauritia flexuosa*. Ilustração na obra *Historia Naturalis Palmarum*, de Carl Friedrich Phillip von Martius, publicada em 1826.

Fonte: http://plantillustrations.org/illustration.php?id_illustration=47403&SID=0&mobile=0&size=1. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 326 – Planta *Mauritia flexuosa*, citada na obra como *Mauritia venifera*. Ilustração na obra *Historia Naturalis Palmarum*, de Carl Friedrich Phillip von Martius, publicada em 1826.

Fonte: http://plantillustrations.org/illustration.php?id_illustration=47400&SID=0&mobile=0&size=1. Acesso em: 27 jul. 2020.

O naturalista alemão Georg Heinrich von Langsdorff, cônsul geral da Rússia no Rio de Janeiro, empreendeu uma expedição por diversas cidades no interior do Brasil na primeira metade do século XIX, a qual ficou conhecida como Expedição Langsdorff (1821-1829), para realizar pesquisas sobre a flora e a fauna brasileiras. Com uma equipe composta por cientistas, naturalistas, artistas e botânicos, a expedição percorreu um caminho que cruzou o Rio de Janeiro até alcançar Belém, no estado do Pará. Entre os participantes da expedição, estavam o zoólogo Edouard Ménétries e o botânico Ludwig Riedel, assim como os artistas Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Hércules Florence (1804-1879), os quais retrataram, de modo realista, aspectos da fauna, da flora e da vida cotidiana no Brasil dos oitocentos.

Aimé-Adrien Taunay era filho de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), um dos membros mais importantes da Missão Artística Francesa, e substituiu Rugendas como desenhista na expedição Langsdorff em 1825[116]. O artista retratou a flora, a fauna e os costumes da população local da região de Cuiabá, em Mato Grosso, e escreveu sobre alguns aspectos das paisagens que pintou em aquarela. No verso de sua aquarela, intitulada *Palmeiras denominadas "buriti"*, realizada na Chapada dos Guimarães (Figura 327), o artista escreveu:

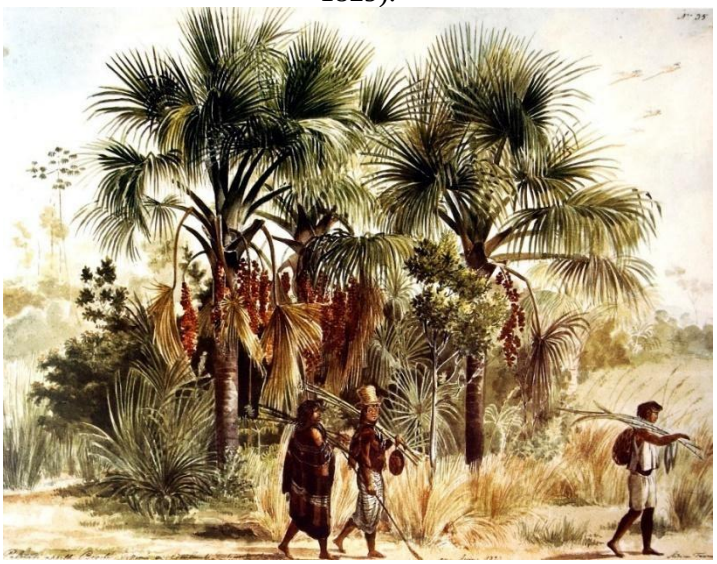
> [...] um estudo de palmeiras "buritis". Essa espécie prefere lugares úmidos, cresce em bosques e nos campos. Nos campos, são vistas raramente, exceto nos lugares molhados. Em pequenos bosques ou

[116] O artista deixou a expedição por desentendimentos com Langsdorff.

> capões que cobrem as margens das nascentes, em grandes florestas, elas crescem por toda a parte [...]. As palmeiras apresentadas nesse desenho são jovens e destacam-se pelo seu vigor. Essa espécie atinge grande altura nas margens do rio Pardo. Eu vi exemplares de 60 pés de altura. No primeiro plano vemos três índios Guaná com suas provisões de viagem. Eles são encontrados, freqüentemente, pelo caminho das fazendas e engenhos, onde vão oferecer seus serviços. Seu salário, geralmente, é de 4 vinténs de ouro, 1827, junho. (COSTA, M., 2007, p. 16-17).

Maria de Fátima Costa (2007, p. 17) considera que a pintura da palmeira por Taunay se "configura num conjunto paisagístico, no qual a riqueza vegetal se conjuga em diferentes composições" e vai além de Humboldt ao inserir textos e desenhos que revelam um interesse do artista por aspectos socioculturais ao retratar os habitantes do lugar, os índios Txané Guaná (Arauak).

Figura 327 – Palmeiras denominadas "buriti", desenhadas em Quilombo, Distrito de Chapada. Aquarela de Aimé-Adrian Taunay, de junho de 1827. Expedição Langsdorff ao Brasil (1821-1829).



Dimensões: altura 41 cm, largura 32,1 cm.
Fonte: Catálogo *Expedição Langsdorff* (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2010 p. 134).

A pintora e aristocrata inglesa Marianne North (1830-1890), uma das mulheres viajantes mais reconhecidas do século XIX, retratou em suas pinturas as paisagens de diversos países do mundo ao longo de suas viagens exploratórias. No Brasil, a artista viajante permaneceu por um período de um ano (1872-1873) e conheceu as cidades de Salvador e Recife e os estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Entre suas pinturas, a artista retratou as palmeiras de buriti de modo fidedigno (Figura 328), assim como fez com outras paisagens, para oferecer uma descrição precisa da flora brasileira aos ingleses. Para Ivania Motta (2015, p. 125), Marianne North "encara a natureza como um

grande Jardim Botânico, onde o cientista pode fazer novas descobertas e ampliar os conhecimentos botânicos, e através dessa catalogação ‘dominar’ aquilo, cuja variedade e dimensão nem consegue imaginar, o que lhe provoca uma certa urgência”.

Figura 328 – Óleo sobre tela de Marianne North. Palmeiras do buriti com velhas araucárias ao fundo.

Fonte: https://www.kew.org/mng/gallery/105.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

7.2 A tecelagem manual com o buriti em Cocos

A cidade de Cocos está localizada no Extremo Oeste baiano, a cerca de mil quilômetros da capital da Bahia (Mapa 6), vizinha dos municípios de Jaborandi, Carinhanha e Coribe e em fronteira com Montalvânia, cidade do Norte de Minas Gerais. Compreendendo os biomas Caatinga e Cerrado, Cocos tem uma área de 10.140.572 km² e uma população estimada de 18.777 pessoas, com densidade de 1,77 hab/km². Com alta taxa de analfabetismo e somente 3,1% de esgotamento sanitário adequado, Cocos tem baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDHM), que é de 0,596, segundo dados do IBGE de 2019.

Mapa 6 – Localização da cidade de Cocos (Bahia).

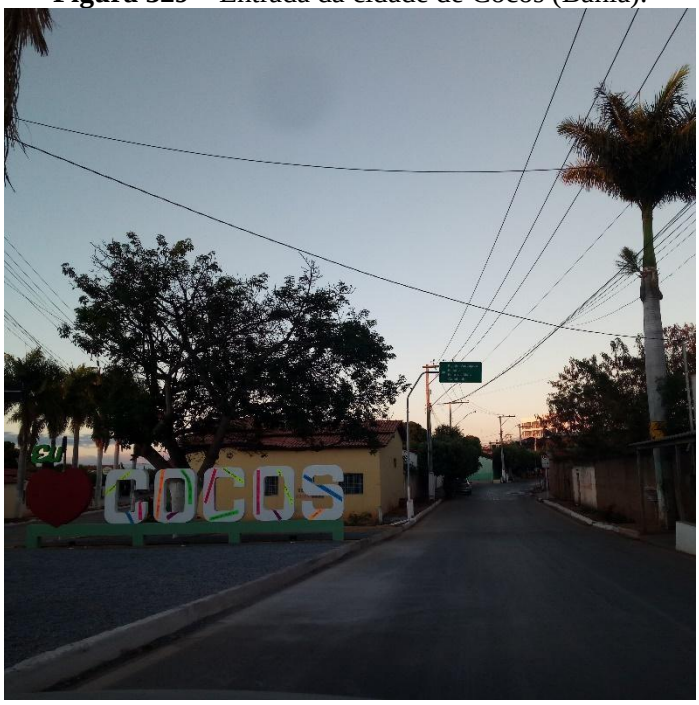
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cocos. Acesso em: 27 jul. 2020.

Ainda de acordo com o IBGE[117], a cidade teve origem no arraial de Cocos, no início do século XVIII, e seus primeiros habitantes foram os índios Caiapós, os quais possuíam uma aldeia próxima a Carinhanha. O nome desse arraial tem relação com a história de uma senhora que vivia às margens do rio Itaguarí, que vendia coco e hospedava feirantes, os quais se referiam ao local como "a casa da velha que vende cocos". As primeiras casas do povoado, feitas de palhas de coqueiro e barro, foram construídas pelo bandeirante Manuel Nunes Viana.

O arraial de Cocos passou a pertencer à Vila de Rio Alegre, atual cidade de Coribe, que se tornou um município durante o período de oito anos. Anos mais tarde, esse município foi suprimido, e a Vila de Rio Alegre passou a pertencer ao município de Santa Maria da Vitória, assim como o arraial de Cocos passou a pertencer ao município de Carinhanha. Somente em 1931 que o arraial de Cocos se tornou vila. A partir da Lei Estadual nº 1025, de 14 de agosto de 1958, a vila de Cocos se tornou um distrito, instalado oficialmente em 1959 (Figura 329).

[117] Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/cocos/historico. Acesso em: 27 jul. 2020.

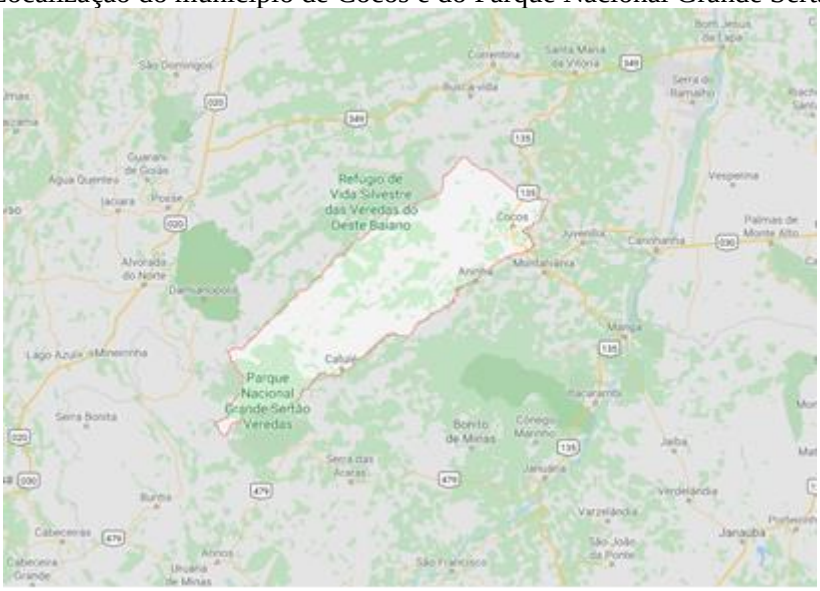
Figura 329 – Entrada da cidade de Cocos (Bahia).



Fonte: autoria própria (2019).

O município de Cocos tem uma extensa área de Cerrado e integra o Parque Nacional Grande Sertão Veredas (Mapa 7) – denominação dada em homenagem ao escritor João Guimarães Rosa –, criado em 1989 por meio do Decreto nº 97.658 e composto ainda pelas cidades de Chapada Gaúcha, Arinos e Formoso, pertencentes ao estado de Minas Gerais.

Mapa 7 – Localização do município de Cocos e do Parque Nacional Grande Sertão Veredas.



Fonte: Google Maps (2019).

É na zona rural da região dos Gerais de Cocos que as mulheres utilizam uma tecnologia ancestral na criação de redes e esteiras feitas com a seda e a palha dos buritizais. Os povoados de Porcos, Canguçu e Cajueiro são herdeiros da tradição de tecelagem manual a partir de matérias-primas da palmeira. A arte produzida por artesãs desses povoados é uma tradição feminina e familiar, passada de geração em geração, e tem características que desvelam uma estética singular presente nos modos de elaboração de desenhos e pinturas e no uso de urdidores (teares). Essa tecnologia e essa arte legadas por povos que habitaram a região no passado são reinventadas na atualidade com a criação de tapetes, jogos americanos, bolsas e demais trançados. O trançado é uma técnica que interpõe, de modo alternado, fibras vegetais para a constituição de objetos e planos (RIBEIRO, B., 1988, p. 62).

Dessas localidades, apenas conheci a produção do povoado de Porcos, em razão dos custos e do difícil acesso para a realização de pesquisas em outras comunidades. Também tomei conhecimento da existência de uma produção de redes e esteiras de buriti em uma comunidade conhecida como Galhinhos (Figura 330) e na Fazenda Aliança (Figura 331), registradas pelo fotógrafo Rui Rezende (2014).

Quando realizou pesquisas no povoado de Canguçu, em 2008, Ricardo Lima encontrou 22 famílias trabalhando com a tecelagem do buriti. Canguçu está localizada a 170 quilômetros da sede do município, e sua denominação faz alusão a um felino que existia no local e que era semelhante a uma onça (LIMA, R., 2008, p. 16). A descrição dos modos de vida nesse povoado feita por Lima revela a sua similaridade com Porcos, principalmente no que diz respeito às práticas de agricultura, aos modos de tecelagem da fibra do buriti e à situação escolar da população mais jovem.

Figura 330 – Cassiana fazendo rede de buriti. Galhinhos, em Cocos (Bahia).

Fonte: Rui Rezende (REZENDE, 2014, p. 136).

Figura 331 – Janira fazendo rede de buriti. Fazenda Aliança, em Cocos (Bahia).

Fonte: Rui Rezende (REZENDE, 2014, p. 136).

7.2.1 Porcos e a arte da fibra

Porcos é uma comunidade situada a 117 quilômetros da sede do município de Cocos e, assim como Canguçu e Cajueiro, fica distante dos grandes centros urbanos. O povoado de Porcos, segundo a memória coletiva, começou a ser ocupado na década de 1940, e sua nominação tem relação com as varas de porcos do mato que viviam na região no passado (LIMA, R., 2008, p. 15). Visitei o município em duas ocasiões, em abril de 2018 e agosto de 2019, e tive como guia João Canuto[118], ex-morador do povoado. Os pais de João, senhor Canuto e dona Judite, ainda vivem na comunidade. Dona Judite viajou para o Rio de Janeiro para participar da exposição *O traiado e o urdido*, realizada em 2008 na Sala do Artista Popular (SAP) do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

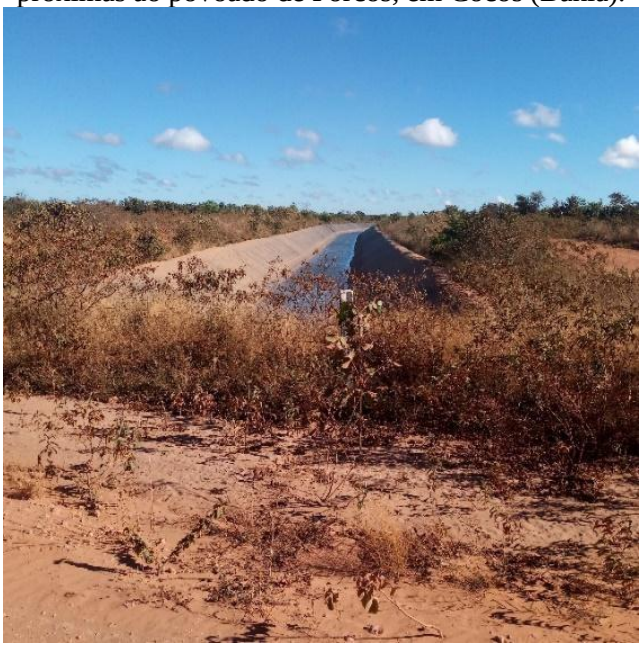
Antes de chegarmos à comunidade, cruzamos com plantações de eucalipto (Figura 332) e com pivôs que retiram água do rio Formoso para irrigar plantações de algumas fazendas (Figura 333). O agronegócio se expande na região e tem provocado grandes desequilíbrios ambientais, o que, por sua vez, tem ocasionado a seca e a morte dos rios nos Cerrado baiano. Na entrada do povoado, encontramos uma pequena placa de madeira que indica a localização da comunidade (Figura 334) e, por uma estrada de barro, chegamos nas casas das artesãs Etelice Nogueira da Costa e Natalina Nogueira da Costa.

[118] João Canuto é cantor e tem uma banda chamada *João Canuto e Cia*.

Figura 332 – Vista do “paredão” de eucaliptos que crescem em fazendas próximas ao povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 333 – Pivô que retira a água do rio Formoso para irrigar plantações em fazendas próximas ao povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).



Fonte: autoria própria (2019).

Figura 334 – Placa que indica a entrada do povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Em Porcos, vivem cerca de 60 famílias, e muitas mulheres dominam a técnica do trançado da palha do buriti. Entretanto, por ser um trabalho realizado conforme a solicitação de encomendas, não obtive uma precisão exata sobre o quantitativo de mulheres envolvidas no processo na atualidade. Como me relatou em 2019 a artesã Natalina Nogueira da Costa (informação verbal)[119], houve uma diminuição significativa do quantitativo de artesãs em relação ao ano anterior, sendo que, em um espaço de um ano e quatro meses, muitas artesãs deixaram de praticar o ofício devido à ausência de divulgação dessa produção e às dificuldades de comercialização. Considerando que a tecelagem do buriti é um trabalho árduo e que boa parte das artesãs só produz por encomenda, a baixa demanda desestimula a produção dos trançados.

Em Porcos, a maioria dos moradores são parentes e vivem em casas feitas de tijolo, com ou sem reboco, e de pau-a-pique, cobertas com a palha do buriti ou com telhas (Figuras 335 e 336). As casas do povoado não dispõem de energia elétrica, embora em algumas residências os moradores utilizem placas solares, instaladas em 2006 a partir de um projeto do Governo Federal, e antenas parabólicas (Figura 337). Os moradores do povoado não têm acesso à internet em suas casas.

[119] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 9 de agosto de 2019. Embora tenha entrevistado a artesã em duas ocasiões, em 2018 e 2019, todas as citações de Natalina Nogueira da Costa que constam neste capítulo foram concedidas em 2019.

Figura 335 – Casa com telhado de palha do buriti, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 336 – Vista do telhado da casa da artesã Etelice Nogueira da Costa, feito de palha do buriti, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 337 – Casa com telhado de cerâmica, parabólica e placa solar, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

No povoado, há uma escola de Ensino Fundamental (Figura 338) que possui antena e placa solar. Sobre a educação em Porcos, a artesã Natalina Nogueira da Costa, 37 anos, comenta que a maioria dos jovens não tem oportunidade de estudar no povoado, pois a educação escolar se encerra no 9º ano. Para cursar o Ensino Médio, os estudantes teriam que ir para Cocos ou outras cidades da região, e, por isso, o que tem ocorrido é que, quando chegam na adolescência, muitos acabam indo para as cidades para trabalhar e não dão prosseguimento aos estudos. Diz ainda Natalina que "antigamente, era mais difícil, hoje, pelo menos, tem até o nono ano, antigamente acho que nem a primeira série tinha" (informação verbal). Natalina afirmou que realiza alguns trabalhos solicitados pela escola, os quais são apresentados na secretaria de Cocos: "coisa de arte", como diz a artesã.

Figura 338 – Escola de Ensino Fundamental no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Além dos telhados e das coberturas de casas com a palha do buriti, os moradores do povoado utilizam os talos da palmeira e o tronco para a construção de móveis, portões (Figura 339), dentre outros objetos. As redes produzidas pelas artesãs são consumidas pela comunidade, e é comum encontrá-las nas varandas das casas do povoado, principalmente nas casas das artesãs (Figura 340). No entanto, Natalina diz que “a gente fica com dó de colocar uma rede grandona aqui para usar” (informação verbal).

Figura 339 – Portão de buriti na casa da artesã Natalina Nogueira da Costa, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 340 – Rede feita de buriti e tecido na casa da artesã Natalina Nogueira da Costa, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

A vegetação do Cerrado oferece diversos alimentos para essa comunidade, a exemplo do buriti, do pequi, do cajuzinho, do capucho, do xiriri[120], assim como as matérias-primas necessárias para a criação artesanal, como flores, folhas, sementes, cascas e entrecascas de plantas que se transformam em pigmentos, além do olho do buriti, que fornece a palha e a seda para os trançados. Natalina coloca que, na comunidade, algumas pessoas produzem o óleo do buriti, que "é bom até para picada de inseto, asma" (informação verbal). Obtive uma pequena quantidade do óleo com Etelice Nogueira da Costa, artesã que tinha um pouco do óleo em casa, apesar de sua produção estar, à época, bem escassa. A artesã Natalina afirma que a pacari e a muçambé, plantas utilizadas na produção de pigmentos, são também usadas como remédio.

As famílias do povoado também plantam a mandioca, e, segundo Natalina, "às vezes tem um tempo que a pessoa acha uma terrinha que compensa para plantar um pouquinho de arroz" (informação verbal). Os homens trabalham nas "firmas" de agricultura e ajudam pouco com o trabalho da coleta do buriti. Natalina diz que "os homens quase não têm interesse" em dominar a técnica da tecelagem de buriti, pois "para eles é trabalho de mulher" (informação verbal). Apenas um homem da comunidade sabe fazer cestos de buriti, técnica não realizada pelas artesãs, e seu filho também aprendeu a fazer, segundo conta Natalina. Algumas famílias recebem o benefício do Bolsa Família, um complemento de renda importante para muitas famílias na comunidade.

7.2.2 Técnicas e processos criativos com o buriti

A tecelagem manual com a fibra do buriti em comunidades da zona rural de Cocos é uma tradição secular e exclusivamente feminina. As tecelãs do povoado aprenderam a técnica com suas mães e ensinaram o ofício às suas filhas. A artesã Natalina Nogueira da Costa, da comunidade de Porcos, por exemplo, aprendeu a técnica com a mãe, Maria, de 77 anos, que, por sua vez, também aprendeu com a sua mãe. Diz Natalina, sobre sua mãe, que "minha professora aqui é ela" (informação verbal). Dona Maria é mãe de cinco homens e sete mulheres, e todas aprenderam a tecer com a mãe. Natalina tem três filhos, meninos, e nenhum deles se interessou em aprender a técnica. A artesã Etelice Nogueira da Costa, 48 anos, é irmã de Natalina e também aprendeu o ofício com a mãe. Atualmente, Etelice produz por encomendas, e, quando a demanda é

[120] Parecido com a palmeira do buriti, mas de tamanho menor. Dele, é extraído um leite.

grande, solicita a ajuda de outras artesãs. Ela também diz que sua visão não está muito boa, por isso não tem produzido muito (informação verbal)[121]. Em 2008, Ricardo Lima entrevistou a artesã Etelice que, na época com 37 anos, morava em Canguçu.

7.2.3 Fibras do buriti: a matéria-prima para a tecelagem

Descrevemos, no início deste capítulo, as características dos buritizais, matéria-prima empregada na produção de redes, esteiras, tapetes e bolsas nas comunidades de Cajueiro, Canguçu e Porcos, em Cocos. A extração do buriti em Porcos, na atualidade, é realizada por mulheres – alguns homens ajudam as artesãs na coleta, principalmente quando retiram o olho do buriti das palmeiras mais altas. As mulheres costumam retirar o olho quando a palmeira ainda não cresceu muito. Natalina diz que no "máximo a gente tem que tirar um olho por mês no tempo. Deixa aqueles outros já reproduzir a folha, a palha para crescer. A gente não pode tirar tudo de uma vez" (informação verbal).

Todo o processo de extração do olho do buriti pelas artesãs é marcado pelo respeito ao tempo de desenvolvimento da palmeira: é preciso tirar um olho e esperar outro crescer para que as artesãs possam retirá-lo novamente. Esse procedimento garante a preservação dos buritizais, já que as artesãs não extraem mais de um olho de uma palmeira.

É nas margens do brejo, terreno alagadiço e lamacento, que as artesãs fazem a coleta do olho do buriti antes de sua abertura (Figuras 341 e 342). O brejo fica bem próximo das casas das artesãs e possui um córrego com água transparente e muito limpa. Natalina refere-se ao brejo como "um olho d'água que tem na cabeceira ali em cima" e diz ainda que "aqui dentro é pântano, pântano, você entra, você tira um pé e afunda, daí lá embaixo é pântano" (informação verbal). A artesã também puxa a água do brejo através de um motor para irrigar a horta.

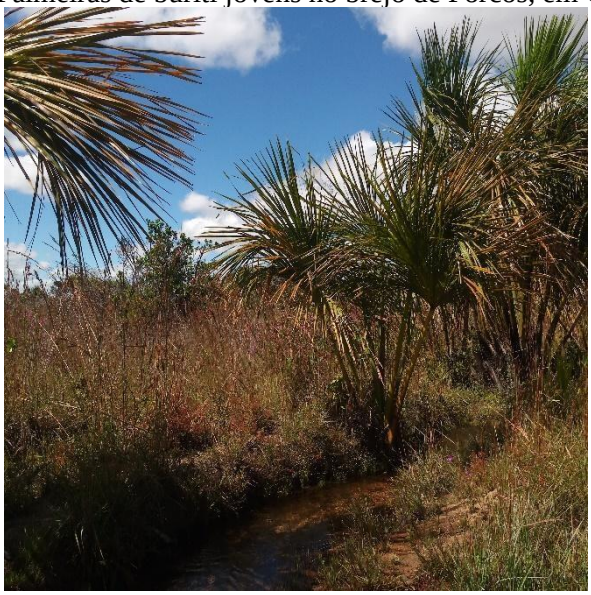
Tanto o buriti macho como a fêmea podem ser empregados na produção dos trançados. Natalina comenta a existência de um povoado em que a fibra do buriti é mais resistente: segundo a artesã, "bonito é Riacho Claro, é outro povoado, lá o buriti é ainda muito mais forte que aqui" (informação verbal). Entretanto, nesse povoado não existe produção com o buriti.

[121] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 7 de abril de 2018.

Figura 341 – A artesã Natalina Nogueira da Costa mostra à autora desta tese a localização do olho do buriti no brejo que fica próximo à sua casa, a cerca de 150 metros.

Fonte: Bruno Dantas (2018).

Figura 342 – Palmeiras de buriti jovens no brejo de Porcos, em Cocos (Bahia).



Fonte: autoria própria (2019).

Após a extração do broto ou olho do buriti, tem início a etapa de separação da seda e da palha. A seda do buriti é uma fibra mais fina e lisa que reveste a palha (esta, mais dura). Com a ajuda de uma faca, usando as mãos e os pés, e sentadas no chão, as artesãs separam as fibras. Primeiro, separam a seda da palha com a ajuda dos dedos (Figuras 343 e 344), depois puxam a palha para baixo com a ajuda das mãos (Figura 345) e enrolam o talo (Figura 346), em seguida colocam no sol. Tanto a seda como a palha são expostas ao sol (Figura 347) ou permanecem na sombra para secar – no

entanto, a secagem na sombra garante que a fibra não perca a sua coloração e não fique muito dura. Geralmente, essa etapa é realizada em um período de dois a três dias.

Figura 343 – Etapa de separação da seda e da palha do buriti com a ajuda dos dedos.

Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 344 – Etapa de separação da seda e da palha do buriti. A artesã separa com os dedos e, ao mesmo tempo, segura a seda com os pés.

Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 345 – Etapa de separação da seda e da palha do buriti. Artesã puxa a palha com as mãos.

Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 346 – Etapa de separação da seda e da palha do buriti. Artesã enrola o talo da planta.

Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 347 – Secagem da seda e da palha do buriti no sol.

Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

7.2.4 Pinturas

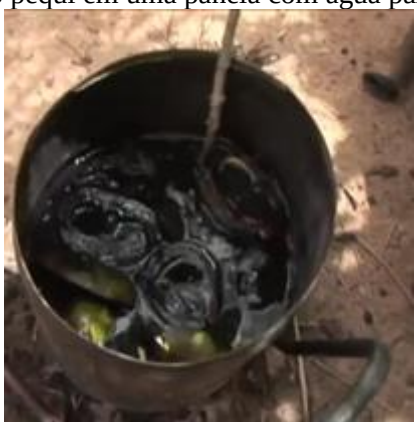
A segunda etapa de trabalho com as fibras do buriti é o tingimento da seda, o qual é realizado a partir da aplicação de distintos pigmentos naturais extraídos do entorno onde residem as artesãs. As frutas do Cerrado e suas sementes, assim como as cascas, entrecascas e folhas, são utilizadas nesse processo. Geralmente, as artesãs pintam as fibras com as tonalidades preta, roxa, amarela, marrom, vermelha e azul. A fibra, em sua cor natural, é tida como cor branca. As únicas cores que não são extraídas de pigmentos naturais são o azul e o vermelho – embora esta cor também seja tingida com pigmentos naturais, a escassez da planta que fornece o tom vermelho tem levado as artesãs a utilizar tinturas industrializadas. A artesã Natalina Nogueira da Costa comenta como ocorre a etapa de tingimento:

> Todas são naturais. Algumas aqui a gente mistura, sabe por que, porque às vezes a gente quer um desenho diferente, com outra cor. Tem um tintol que eles vendem lá no mercado, aí a gente compra, só que ele não é natural. Dependendo a gente só usa mesmo o natural, que é o urucum [laranja], o preto aqui é natural também, a gente usa casca de pau para tingir, o amarelo aqui é amarelinha do brejo. Esse roxo aqui é *o cabelo de nego* que é do brejo. A gente *assuceia* o

> carbono com o *urucum* e dá essa cor roxa, com *açafrão* dá uma cor diferente um pouquinho. Casca de madeira do Cerrado também faz esta cor aqui [marrom]. O azul é do tintol, o vermelho também. Mas só que a gente tem uma rosa graxa que dá esse mesmo tom aí, mas não acha a rosa graxa mais para tingir a seda. Eu tenho um pé ali que está conservando para ver se faz mais mudas (informação verbal, grifo nosso).

As artesãs fazem a cocção de folhas, frutas, sementes, cascas e entrecascas em uma panela com água para extrair o pigmento que será aplicado na seda. O processo é semelhante a uma efusão de um chá, por isso é importante que as plantas fiquem curtidas para que soltem a cor (Figuras 348 e 349).

Figura 348 – Cocção do pequi em uma panela com água para obtenção da cor preta.



Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 349 – Seda do buriti tingida de preto, a partir da cocção do pequi.

Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

A artesã Natalina Nogueira da Costa explica como é realizada a etapa de cocção das plantas do Cerrado:

> As cores a gente tinge a seda. A gente pega esta seda natural aqui branca, coloca a tinta lá na panela e já enfia ela para sair colorido. Aí a gente vai tecer ela. Às vezes tem pessoas, na cabeça das pessoas, que acha que depois que a gente faz é que a gente vai dividir e fazer esses

> desenhos e tingir por cima. E não é, a gente já divide as cores tingidas (informação verbal).

Sobre o aprendizado da técnica de tingimento, a tecelã Natalina diz que foi um aprendizado natural, "coisa dos mais velhos". Natalina também descreve quais são as plantas utilizadas no tingimento das cores e o processo em que *assuceia*, isto é, junta ou reúne diversas plantas, paus ou entrecascas para conseguir obter as cores:

> A gente *assuceia* um monte de pau do mato para poder cozinhar para saltar esta tinta. Se ver que não pega, vai no brejo, tira a lama, coloca em cima para dar mais uma fixada. Você tem que cozinhar, tipo a casca, vai ter que tirar a casca da madeira, a *muçambé, pacari*. A seda preta aqui é *pacari*, a gente tira a casca do *pacari* ou a folha, *pequizeiro, muçambé*. A gente *assuceia* muita *casca do mato* aí para poder fazer a cor preta. Você põe para cozinhar ali uns três dias, cozinha mais ou menos um dia e deixa ela apurar lá. Aí com três dias você pode colocar. Tem gente que coloca até no mesmo dia (informação verbal, grifo nosso).

As artesãs utilizam diversas plantas do Cerrado para colorir as fibras, como a *muçambé do brejo* e a *muçambé do Cerrado*, e aproveitam as suas folhas para obter a tonalidade preta, assim como utilizam a fruta do *pó-terra, a casca* do *pequi* (Figuras 350 e 351) e a entrecasca da *pacari* (Figuras 352-356)[122] para obter a mesma cor. Em relação à tonalidade amarela, a artesã utiliza a *amarelinha do brejo* e comenta que "você tem que pegar ela, põe no sol para secar, na hora que tiver seca você leva ela pro pilão, mói ela, bota na vasilha e põe para cozinhar". No processo de cocção da cor amarela, a artesã ainda coloca o barro, que tem função de mordente (fixador). Segundo Natalina, "a gente pega o barro, coloca na água, põe para ferver e dá o caldo amarelo". De acordo com a artesã, a *amarelinha do brejo* "rapidinho pega, no mesmo dia dá". Natalina também diz que a semente do *urucum* (Figura 357) é rápida para realizar o tingimento, e ainda conta que "a gente planta o urucum, as outras a gente tem que caçar" (informação verbal, grifo nosso).

[122] Também conhecida como "pau tinta" ou "pau de nódia".

Figuras 350 e 351 – Pequi. Na esquerda, fruta com a casca, de onde as artesãs obtêm a cor preta. Na direita, polpa de pequi.

Fonte: autoria própria (2019).

Figuras 352, 353 e 354 – Entrecasca da árvore pacari, utilizada para obter cor preta no tingimento da seda, no povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: *Farmacopeia popular do Cerrado* (DIAS; LAUREANO, 2009, p. 149).

Figuras 355 e 356 – Árvore e flor pacari.

Fonte: *Farmacopeia popular do Cerrado* (DIAS; LAUREANO, 2009, p. 146 e p. 152).

Figura 357 – Semente de urucum.

Fonte: Leonardo Ré-Jorge (2015).
Disponível em: http://www.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2015/09/urucum-saiba-mais-sobre-sementes-usadas-pelos-indios-para-tingir-o-corpo. Acesso em: 27 jul. 2020.

7.2.5 A tecelagem com a fibra do buriti

A tecelagem da seda e da palha do buriti é realizada em processos distintos. A seda do buriti é empregada na produção de redes, bolsas e tapetes, e a palha é utilizada na criação de esteiras. Com a seda, as artesãs fazem a trama das redes, técnica denominada por elas de *traiado*. A artesã Natalina Nogueira da Costa explica bem a nominação dada pelas artesãs sobre esse processo:

> Você vai urdir no *urdidor*, *traiar* é fazer. *Traia* de rede é uma peça, um desenho, alguns falam fazer uma *palha*. Você faz a metragem, do tamanho que você quiser. A rede é urdida em pé. A esteira é o mesmo comprimento da rede (informação verbal, grifo nosso).

Para produzir as redes, as artesãs utilizam um tear vertical, chamado por elas de *urdidor*, composto por duas varas de madeira, de buriti ou pau d'arco, com cerca de 2,5 metros de comprimento por 10 centímetros de diâmetro, coladas na vertical e fixadas em outras duas varas de madeira, com cerca de 1,5 metros de comprimento (LIMA, R., 2008, p. 21), dispostas na horizontal, ambas encaixadas em orifícios que ficam nas extremidades dessas madeiras (Figuras 358 e 359). Natalina denomina essas varas de *travessão*, ou seja, peça que urde a rede.

A urdidura é definida por Berta Ribeiro como "elemento passivo que, na tecelagem, é tensionado pelas barras do tear. No trançado a urdidura exerce a mesma função, prescindindo de tear devido a sua rigidez. Não se distingue da trama, no ato de trançar, por ser, também, às vezes, elemento ativo, e menos ainda, no produto acabado" (RIBEIRO, B., 1988, p. 62).

Figuras 358 e 359 – Artesã Natalina Nogueira da Costa mostra como é feito o encaixe das madeiras do urdidor – tear vertical (parte superior e inferior).

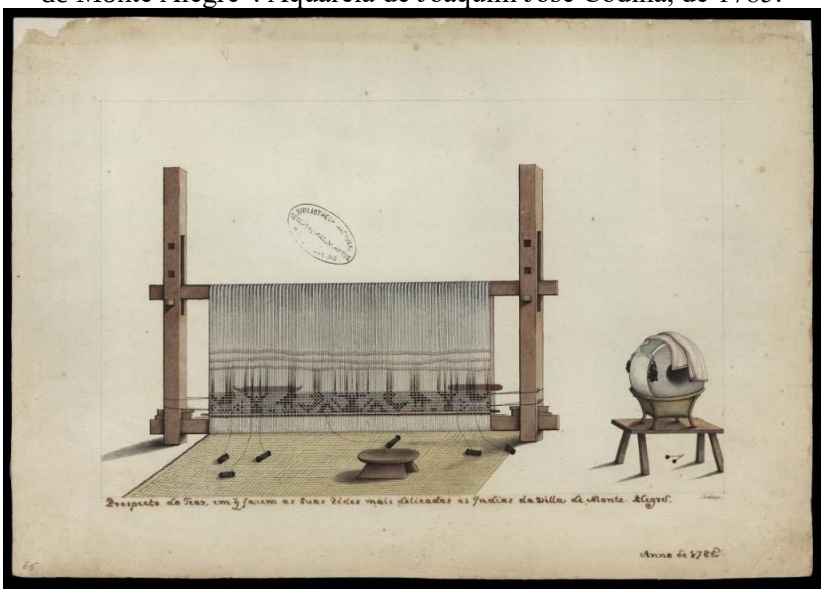
Fonte: autoria própria (2018).

O urdidor empregado pelas artesãs de Cocos (Figura 360) tem uma estrutura de encaixe similar ao tear vertical utilizado por mulheres indígenas de Monte Alegre, no Pará, registrado em um prospecto desenhado e pintado em aquarela no século XVIII por Joaquim José Codina (Figura 361), artista e copista que participou entre os anos de 1783 e 1790 da expedição organizada pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira ao Amazonas, Pará e Mato Grosso. O tear utilizado pelas artesãs de Cocos também é similar àquele utilizado na produção de redes da comunidade de Ilha do Vítor, zona rural de São Desidério, no Oeste baiano (Figura 361).

Figura 360 – Tear vertical utilizado por artesãs de Cocos (Bahia), ao lado de uma rede já pronta.

Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 361 – Obra “Prospecto do tear que fazem as suas redes mais delicadas as índias da vila de Monte Alegre”. Aquarela de Joaquim José Codina, de 1785.



Fonte: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17389/prospecto-do-tear-que-fazem-as-suas-redes-mais-delicadas-as-indias-da-vila-de-monte-alegre. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 362 – Confecção de rede de dormir de buriti em tear vertical, no povoado de Ilha do Vítor, em São Desidério (Bahia).

Fonte: *Fios & fibras imbiras, bitús e caçuás* (BAHIA, 2014, p. 66).

Antes de realizar a etapa da urdidura das redes ou tapetes, as artesãs trançam as cordas, isto é, a seda do buriti. Essas tranças têm em média *cem braçadas* de corda, o que corresponde a cerca de cinco olhos do buriti. Primeiro as artesãs trançam e depois cortam as cordas para colocar no *travessão* do urdidor. Natalina Nogueira da Costa

explica como se constitui o trabalho de trançado, etapa realizada durante a noite, e como é feita a urdidura no período do dia:

> A corda a gente trança mais à noite, porque essa seda de dia ela fica crespa, a gente vai pegar nela, e ela machuca muito os dedos da gente. Aí para facilitar, a gente deixa para trançar a corda só de noite. Porque aí a seda tá molinha, o sereno cai em cima e ela fica mais molinha, a gente trança à noite. Quando é para urdir, pra fazer, de dia a gente coloca a seda lá de baixo da esteira, com o chão molhado a gente coloca a seda em cima e deixa, ela fica molinha também (informação verbal).

Uma artesã sozinha produz as peças, e cada uma trabalha em sua casa. Segundo Natalina, "às vezes elas se revezam. A gente tentou reunir todo mundo, mas por causa das tarefas de casa não foi possível". Natalina também coloca que as artesãs não conseguem fazer a peça em um dia "porque tem as tarefas de casa, aí faz devagarzinho" (informação verbal). Todo o processo de tecelagem, que inclui a coleta da seda, o tingimento, o trançado das cordas e a urdidura, compreende cerca de um mês.

Depois que fazem os trançados, as artesãs fixam a corda no tear para conformar a urdidura da peça. Na realização dessa etapa, elas invertem a posição do tear, da vertical para a horizontal, para facilitar a fixação da corda, depois tornam a colocar o tear na vertical. Em seguida, as artesãs começam a *traiar*, ou seja, a fazer a trama do corpo da rede (Figura 363-368), iniciando o processo a partir do *correão* ou *cabeceira* (Figura 369), parte em que é realizado o acabamento do corpo da rede. No *correão*, as artesãs fazem a junção de *cordinhas* trançadas até a direção do *punho* da peça (Figuras 370 e 371), espaço feito para inserir a rede em um gancho na parede (LIMA, R., 2008, p. 21).

Figuras 363, 364, 365, 366, 367 e 368 – Etapas da tecelagem da seda do buriti, em Cocos (Bahia).

Fonte: Promoart (2011). Captura de tela. Disponível em: https://youtu.be/4ySutTrGdxM. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 369 – Correão ou cabeceira de uma rede.

Fonte: Catálogo *O traiado e o urdido* (LIMA, R., 2008, p. 21).

Figura 370 – Conjunto de punhos que ficam unidos, através de cordinhas, ao punho principal de uma rede.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 371 – Punho principal da rede, unido em punhos menores.

Fonte: autoria própria (2018).

O corpo da parte central de uma rede é denominado pelas artesãs de Cocos de *pano*, *largo* ou *meião*, e em cada rede há três deles que se unem aos fios trançados que são denominados de *trainha* e formam a urdidura (LIMA, R., 2008, p. 23). De acordo com Natalina Nogueira da Costa, "antes fazia mais *trainha*, depois inventaram os panos, os desenhos" (informação verbal, grifo nosso). Em relação aos tapetes, o corpo é todo tramado a partir de um único tecido.

Na atualidade, além da traia feita de buriti, as artesãs também têm empregado tecidos de algodão na produção das peças – a introdução desse novo elemento ocorreu a partir das solicitações dos clientes. As redes feitas somente com a fibra do buriti são mais rígidas e precisam de um tempo para ficarem macias para o uso, enquanto as redes com tecido de algodão são mais maciais e, por isso, de acordo com Etelice Nogueira da Costa, muitas pessoas começaram a encomendar esse tipo de rede.

As esteiras são produzidas em um urdidor menor, mais leve e móvel, constituído de um travessão horizontal (Figuras 372 e 373) onde são amarrados os *cambitos*, ou seja, bilros feitos de madeira do brejo ou do Cerrado, com cerca de 25 centímetros de comprimento. Nos cambitos, são enrolados fios de buriti ou barbante, e sua extensão

depende do tamanho da peça a ser produzida. Os cambitos cumprem a função de urdidura, e os fios são fixados no que as artesãs denominam de *encavinhas*, isto é, ranhuras dispostas em todo o travessão (Figura 374). A trama é realizada com a palha do buriti, sem coloração, assim como também pode ser feita com pequenas varetas extraídas da folha do buriti. Na atualidade, a trama das esteiras e de outras peças tem sido realizada com a palha do buriti intercalada com papel laminado de tiras de embalagens recicladas de café, biscoitos e outros produtos industrializados (Figuras 375, 376 e 377), TNT (tecido não tecido) e tecidos de algodão. O urdidor de rede (tear vertical), o urdidor de esteiras e os cambitos são produzidos pelas próprias artesãs. Sobre o processo criativo de redes e esteiras, Natalina diz que a esteira é mais fácil de fazer, e a rede, mais difícil.

Figura 372 – Artesã Natalina Nogueira da Costa realizando a urdidura de uma pequena esteira do buriti, feita com a palha da palmeira e embalagens de produtos industrializados, em Porcos.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 373 – Urdidor de esteira com trama feita com a palha do buriti e TNT. C*ambitos* enrolados com barbante.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 374 – *Encavinhas* ou ranhuras no travessão do urdidor onde são fixados os fios dos *cambitos*.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 375 – Detalhe de uma pequena esteira feita com embalagens recicladas e a palha do buriti, produzida pela artesã Natalina Nogueira da Costa.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 376 – Jogo americano feito com embalagens recicladas e o talo do buriti.

Fonte: Gustavo Ribeiro [201?].

Figura 377 – Bolsa feita com embalagens recicladas que envolvem a palha do buriti.

Fonte: Promoart (c2010). Disponível em: http://www.promoart.art.br/content/produto-5-12. Acesso em: 27 jul. 2020.

7.2.6 Desenhos

Os desenhos realizados nas redes e tapetes de buriti nas comunidades de Cocos consistem na representação de padrões geométricos, como losangos, quadrados, triângulos e retângulos, produzidos entre faixas ou listras que se cruzam até conformar uma composição na trama (Figuras 378-384).

Figura 378 – Tapete urdido com a seda do buriti, decorado com losangos, de autoria da artesã Natalina Nogueira da Costa.

Dimensões: comprimento 1,80 m, largura 0,95 m.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 379 – Detalhe de tapete urdido com a seda do buriti com padrão geométrico de triângulo.

Fonte: *Fios & fibras imbiras, bitús e caçuás* (BAHIA, 2014, p. 69).

Figura 380 – Rede urdida com a seda do buriti e decorada com retângulos.

Fonte: *Fios & fibras imbiras, bitús e caçuás* (BAHIA, 2014, p. 55).

Figuras 381 e 382 – Na esquerda, rede urdida com a seda do buriti e tecido de algodão, decorada com losangos e retângulos. À direita, rede urdida com a seda do buriti, decorada com losangos e retângulos. Ambas de autoria da artesã Etelice Nogueira da Costa.

Dimensões: rede à esquerda – comprimento 2 m (sem punho) e 3 m (com punho), largura 0,85 m; punho 0,5 m; rede à direita – comprimento 1,90 m (sem punho) e 2,90 (com punho), largura 1 m, punho 60 cm.
Fonte: autoria própria (2018).

Figura 383 – Bolsa urdida com a seda do buriti e tecido de algodão.

Fonte: Promoart (c2010). Disponivel em: http://www.promoart.art.br/content/produto-6-12. Acesso em: 27 jul. 2020.

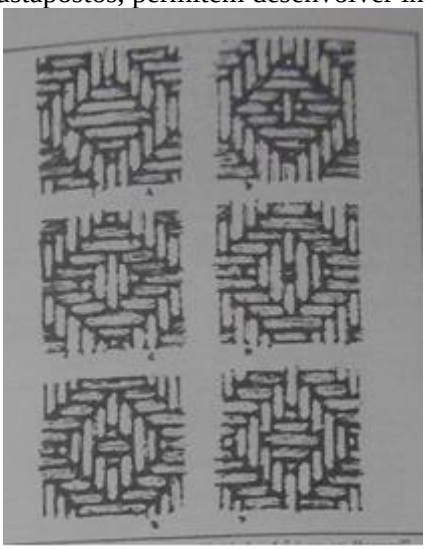
Figura 384 – Tapete urdido com a seda do buriti e tecido de algodão, com decoração de losango e triângulo.

Fonte: Promoart (c2010). Disponível em: http://www.promoart.art.br/content/produto-7-12. Acesso em: 27 jul. 2020. Acesso em: 27 jul. 2020.

Os desenhos aplicados nas peças em Cocos são processos de manufatura semelhantes ao sarjado, onde a "trama produz um efeito diagonal ao perpassar dois ou mais elementos na urdidura, segundo a fórmula 2/2, 1/3 etc., dando lugar a uma multiplicidade de padrões geométricos" (RIBEIRO, B., 1988, p. 66) (Figuras 385 e 386). As redes, bolsas e tapetes são ornamentadas com desenhos variados, já as esteiras feitas com a palha do buriti não são decoradas com desenhos.

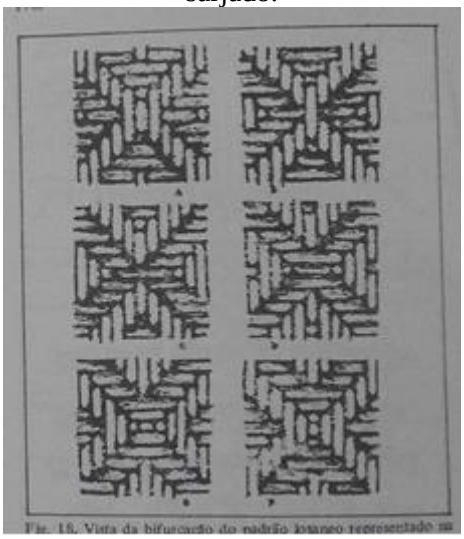
Sobre o aprendizado dos desenhos, em entrevista concedida a Ricardo Lima em 2008, a artesã Etelice Nogueira da Costa comenta que “o desenho vai pelo juízo. Cada um lembra de fazer de um modelo. Um lembra de um, e outro lembra de outro. Não é normal [regular], não. Cada vez faz de um modelo. A gente sempre varia os tipos de fazer” (LIMA, R., 2008, p. 27).

Figura 385 – Trançado sarjado. Unidades básicas ou panos, na linguagem das esteireiras do Nordeste, que, justapostos, permitem desenvolver inúmeros padrões.



Fonte: Schmidt (1942, p. 291 apud RIBEIRO, B., 1988, p. 68).

Figura 386 – Vista da bifurcação do padrão losango, representado na figura do trançado sarjado.



Fonte: Schmidt (1942, p. 291 apud RIBEIRO, B., 1988, p. 68).

7.2.7 Ambientes de trabalho e comercialização

As artesãs de Cocos realizam a tecelagem manual do buriti em suas casas, geralmente na área externa. Um projeto de apoio às populações do entorno do Parque

Nacional Grande Sertão Veredas, com recursos do Banco Mundial, construiu galpões nas comunidades rurais de Cocos para a produção de tecelagem de buriti. Em Porcos, de acordo com Natalina Nogueira da Costa, o galpão foi construído "para reunir o pessoal, mas as artesãs não usam. Algumas pessoas começaram a mexer com horta ao redor, depois desistiu de novo, a roda d'água deu problema" (Figura 387).

Figura 387 – Galpão construído para as artesãs do povoado de Porcos, em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

O Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart) também ajudou as artesãs com a instalação de telefone fixo no povoado. As tecelãs não fazem parte de associações: Natalina diz que "todo mundo aconselha a gente ter uma associação, a intenção da Promoart mesmo foi a gente ter a associação, ter tudo prontinho". Sobre a comercialização das peças, a artesã comenta:

> Eu já levei umas peças para fora, para Bom Jesus da Lapa na época da Romaria, mas para tomar providência direta não. A gente fica muito estressada. O Promoart queria que a gente sempre mandasse de vez em quando, porque eles dizem que lá [Rio de Janeiro] é muito procurada as peças nossas, mas pra nós é difícil levar para cidade. Quando chega na cidade, tem que levar pros Correios, aí tem que arranjar o carro para levar, tem que pesar. Aí quando vai ver não dá certo. O preço dos Correios também não compensa.

A artesã Etelice Nogueira da Costa comenta que ela produz as peças e as meninas levam de vez em quando na feira. Quando a encomenda é grande, as artesãs trabalham juntas: Etelice diz que "a gente vê que não consegue fazer tudo e encomenda as outras".

7.3 Redes de dormir: expressão de re-existência

As redes de dormir produzidas por artesãs de comunidades do Cerrado baiano são uma expressão de re-existência da memória artesanal legada de culturas indígenas.

O historiador Aldrin Moura (2019, p. 202) afirma que, “associada ao passado indígena e a certa ideia de letargia contrária à civilização e ao progresso, a rede resistiu também por sua praticidade: uma cama que se leva debaixo do braço e que dificilmente poderia ser riscada da memória”.

Luís da Câmara Cascudo diz que a primeira referência ao uso de rede no Brasil é datada de 1500: o nome *huua rede* foi empregado por Pero Vaz de Caminha no dia 27 de abril deste ano. De acordo com o antropólogo, a nominação foi atribuída por sua semelhança com as malhas das redes de pesca (CASCUDO, 2003, p. 22-24).

Câmara Cascudo considera que as redes de tecido foram técnicas legadas por mulheres portuguesas e que o uso de teares aperfeiçoou a rede com a introdução de enfeites como franjas e varandas, tornando-a mais confortável e decorativa. O autor cita a descrição do naturalista alemão Jorge Marcgrav sobre o uso de redes no período em que viveu no Nordeste do país (1638-1644):

> Os utensílios caseiros dos brasileiros são muito poucos, de maneira que, quando mudam de domicílios ou saem peregrinando, a mulher tudo leva consigo, carregada como uma mula, sempre acompanhando o marido. O principal utensílio é a rede, que elas mesmos chamam *Ini*, os lusitanos, Redes, os belgas *Hangemach*; vulgarmente *Hamacca*, na qual dormem, presas às traves numa e noutra extremidade, com auxílio delas. Porém são feitas estas redes de fios de algodão, compridas de seis ou sete pés, largas de quatro. Também as mulheres lusitanas fabricam, com elegância, amplas redes fiadas com várias figuras. Os Tapuias Cariris fazem compridas de doze ou quatorze pés, largas de seis ou sete, de modo que quatro homens possam deitar junto nelas. (CASCUDO, 2003, p. 25).

Tanto as mulheres quanto os jovens indígenas, segundo Câmara Cascudo, aprenderam a tecer sob a orientação dos jesuítas. Para o autor, por volta de 1910, ainda era possível encontrar no Nordeste redes sendo comercializadas em fazendas, e o consumo destes objetos no período é colocado pelo antropólogo como uma indústria doméstica e tradicional (CASCUDO, 2003, p. 25-26). As redes eram encontradas nos engenhos de açúcar, nas vilas e nos povoados e são empregadas como camas no Brasil desde o século XVI.

Os povos indígenas usavam as redes de dormir em distintas etapas de sua vida, uma vez que, “nascido na orla das matas, margens dos rios ou beira de caminho, o curumim dormia seu primeiro sono na ini e dela nunca mais se separava” (CASCUDO, 2003, p. 27). Os indígenas também sepultavam seus mortos nessas redes. A esse respeito, Aldrin Moura coloca que em muitas cidades ribeirinhas as redes embalavam os corpos dos falecidos, que eram transportados em uma canoa, e aponta uma relação entre

"Canoa-Rede-Finado, como um só corpo, a ponto de, como lenha, ser cremado em rito de passagem" (MOURA, 2019, p. 203). Sobre o uso da rede, Câmara Cascudo afirma que:

> A rede se tornara inseparável do indígena, do mameluco, do sertanejo, contemporâneo, andando, ao azar das secas, de rede às costas. A rede representa o mobiliário, o possuído, a parte essencial, estática, indivisível do seu dono. Aonde ia o indígena levava a rede. Ainda hoje o sertanejo nordestino obedece ao secular padrão. A rede faz parte do seu corpo. É a derradeira coisa de que se despoja diante da miséria absoluta. (CASCUDO, 2003, p. 28).

Sabemos que a produção de redes de dormir, assim como a de cerâmica, era realizada no período colonial quase que exclusivamente por mulheres. No entanto, segundo Câmara Cascudo, havia exceções, fato este observado pelo missionário capuccino Frei Ivo d'Evreux[123], o qual encontrou um chefe tabajara produzindo redes em um tear:

> Fui um dia visitar o grande Thion, principal dos Pedras-verdes, Tabajaras; quando cheguei à sua casa, e porque lhe pedisse, uma de suas mulheres me levou para debaixo de uma bela árvore no fim da sua cabana, que a abrigava dos ardores do sol, onde estava armado um tear de fazer redes de algodão, em que ele trabalhava. (CASCUDO, 2003, p. 28).

Embora o trabalho masculino de produção têxtil tenha sido registrado no Brasil colonial, essa era uma tradição praticada por mulheres. Diz Câmara Cascudo que "no sertão, antes do surto industrial de sua fabricação, o encargo das redes era ofício feminino" (CASCUDO, 2003, p. 28).

O antropólogo coloca que as primeiras redes produzidas por povos indígenas eram feitas de "cipós e lianas sarmentosas e trepadoras" e as "embiras, fibras liberianas, viriam depois porque exigiam técnica mais demorada e cuidado mais minucioso" (CASCUDO, 2003, p. 69). O uso de fibras vegetais para a criação de redes é considerado pelo autor como uma segunda fase dessa produção. O antropólogo destaca o registro do trabalho de produção de uma rede *kisáwa*[124] pelo conde italiano Ermano Stradelli:

> *Kisáwa* – Rede de dormir, que no Rio Negro chamam trinta fios ou de travessa. É formada de um número variável de fios dispostos ao comprido, para fazer punho, e unidos transversalmente por sete ou oito travessões, distantes um do outro mais ou menos um palmo, que formam como que malha. É a rede de viagem, geralmente feita de miriti e que todo e qualquer *tapuio* sabe fazer e pode fazer sempre que

[123] Missionário na França equinocial.

[124] Cascudo diz que, pelo nome da rede, a observação de seu uso pelo conde deve ter sido realizada entre os Tupis ou Aruaques e Tucanos do rio Negro (CASCUDO, 2003, p. 69-70).

> queira sem precisar de tear, espola ou agulha. Basta um novelo de fio e uma meada. Posto o número de fios convenientes, se prendem com as travessas por meio de nós de trança. Feito isso, passa-se uma corda no lugar onde estão os paus, e ao desarmá-la se tem já a rede pronta para servir, e com a cordas nos punhos para suspendê-la onde quiser. (CASCUDO, 2003, p. 70).

O antropólogo afirma que existiam vários tipos de trabalho e usos de redes por povos indígenas e coloca em evidência o uso da rede do tipo *maquira*, assim denominada no Amazonas em 1817, nome também empregado em São Paulo e em Minas Gerais (CASCUDO, 2003, p. 71). O conde Stradelli também registrou o uso dessa rede como "rede de dormir batida ao tear. No Rio Negro são feitas de miriti, de tucum e de carauá, sendo que estas últimas são as mais finas e duradoras" (CASCUDO, 2003, p. 71). Segundo Cascudo (2003, p. 72), os Tupis denominavam as redes de ini, isto é, "aquilo em que se dorme", e os Cariris as denominavam de Pité. O autor afirma que foi uma ini que Pero Vaz de Caminha encontrou em uma maloca em Porto Seguro em 1500.

O historiador Aldrin Moura considera que a rede sempre foi utilizada na Amazônia e cumpriu várias funções desde o nascimento à morte: "Os pajés cuidam de seus doentes na rede. Na fumaça do tauari e ao som do maracá, o tratamento é feito e a rede apara o corpo, esteja ele vivo ou morto" (MOURA, 2019, p. 2001).

Desde o início do século XVII, de acordo com o historiador, os usos e os significados das redes de dormir e de descanso no Maranhão e no Pará foram registradas por viajantes, clérigos, governantes e cronistas. A rede começou a ser utilizada como meio de transporte pela elite colonial e se tornou símbolo de status social e de poder, no entanto, com o passar do tempo, ela se popularizou e passou a ser usada também nas embarcações e nos quartos como cama, assim como manteve a sua função de rede de descanso (MOURA, 2019, p. 201-202).

Moura (2019) argumenta que houve uma transição na produção de redes em Belém e Manaus, assim como em outras cidades da Amazônia, uma vez que a rede de procedência indígena, feitas de fibras vegetais, como o tucum, começou a ser feita de algodão desde o dezenove, com a inserção de elementos decorativos como as varandas de renda ou crochê, destinada ao uso de famílias abastadas. O historiador comenta que as redes mais difundidas no Pará tinham procedência do Amapá, da região da vila de Mazagão, e por isso sofreram influência da cultura luso-árabe. Entretanto, a partir da segunda metade do século XIX, segundo o historiador, o comércio de redes do Pará passou a ser realizado com os nordestinos devido à grande leva de imigrantes dessa

região, principalmente do Ceará, da Paraíba, do Rio Grande do Norte e de Pernambuco (MOURA, 2019, p. 202).

A antropóloga Berta Ribeiro identificou o uso de redes de buriti como uma característica dos povos Timbira e Xerente, uma tecnologia que acreditamos ser a origem da tecelagem manual nos Cerrado baiano. O etnólogo alemão Curt Nimuendajú também identificou o uso de redes e esteiras de buriti e outras fibras por povos indígenas timbira (Apinayé, Gavião Parkatejê, Canela Apanyekrá, Canela Ramkokamekrá, Krinkatí e Krahô), localizados no sul do Maranhão, no norte do Tocantins e no leste do Pará. Sobre os Ramkókamekra, Nimuendajú diz que alguns "ostentam com essas esteiras [Figura 388] um certo luxo, trançando-as com ornamentos em forma de listras verticais ou horizontais ou de quadros, ou pintando-as com tinta amarela da raiz do urucu, formando pontos, retas e zigzagues" (NIMUENDAJÚ, 1944, p. 87).

Figura 388 – Utensílios domésticos Timbira: esteira de envira de buriti, cestas de carga e bolsa de folha de anajá.

Fonte: Nimuendajú (1944, p. 95).

O etnólogo afirma que o único povo Timbira que dormia regularmente em redes era o dos Krepúmkateye. Os povos Krikatí, Púkópye e Ramkékamekra, apesar de possuírem muitas redes, só as utilizavam para o descanso durante o dia. Ainda sobre o uso de redes por povos Timbira, Curt Nimuendajú comenta:

> Quase sem exceção essas rêdes são obtidas por troca, dos Guajajaras, sendo que tôdas que encontrei entre os Krikatí e Púkópye procediam da pequena aldeia isolada de Urucu, as dos Krepúmkateye dos

> Guajajaras que habitam mais acima no Grajaú, e as dos Ramkókamekra das aldeias além do rio Corda. Entre êstes últimos Timbiras vêem-se também algumas rêdes neobrasileiras trazidas das suas viagens de mendigação às Capitais dos Estados. Até à época da minha estada entre êles, os Timbiras jamais confeccionaram uma rêde de algodão; ultimamente, (1944) pelo menos os Krikatí, já aprenderam a sua fabricação. Nos seus acampamentos volantes fazem os Timbiras em poucos minutos uma rêde que se presta muito bem durante alguns dias, trançando as pontas dos folíolos de duas fôlhas de buriti, formando os talos, afinados até a grossura de um dedo e torcidos, as cordas desta rêde. Tais rêdes podem-se ver, também, às vêzes, nas aldeias permanentes, especialmente entre os Krahó, e entre os Akwe-Serénte elas encontram-se igualmente em uso. (NIMUENDAJÚ, 1944, p. 88).

Cascudo (2003, p. 41) coloca que a rede de dormir era comumente empregada na Bahia, no Norte e no centro. Minas Gerais ocupa o lugar em que o uso da rede se popularizou no início do dezenove, principalmente no Norte do estado, como Montes Claros e Coração de Jesus, trazidas, segundo Cascudo, provavelmente pelo rio São Francisco por agregados, vaqueiros da Bahia e paulistas que participaram do ciclo da mineração. Na América Espanhola, o uso da rede era semelhante àquele feito no Brasil por povos indígenas, fato evidenciado por Frei Bartolomé de Las Casas, que afirmou que os indígenas enterravam seus mortos em uma *hamaca*[125]. Há diversos registros produzidos por etnógrafos, naturalistas e viajantes sobre o uso da *hamaca*, com tipologias variadas, de fibra vegetal ou de algodão, por mexicanos, bolivianos, chilenos, panamenhos, venezuelanos, equatorianos, peruanos e paraguaios.

As redes de dormir, no imaginário popular, são consideradas como um elemento identitário do Nordeste do Brasil. Durval Muniz Albuquerque Júnior (2019) afirma que as redes assim foram classificadas pelo discurso regionalista e pela cultura e arte nordestinas, as quais transformaram essa produção em um símbolo do folclore e da cultura popular. O autor considera que essa categorização é, na verdade, uma conexão entre o que se entende por Nordeste e, por extensão, a ideia de sertão – o qual, como vimos, é um conceito que definia o interior nordestino pelos regimes de seca e por suas paisagens de Cerrado e Caatinga (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 271).

O historiador diz que as redes de dormir começaram a ser associadas à figura do retirante, que carregava a rede consigo nas costas em sua jornada de peregrinação pelo Sertão. A literatura regionalista da década de 1930 e as artes visuais[126], segundo o

[125] O frade dominicano espanhol escreveu em *Apologética história de las Índias*, publicado após 1522.
[126] O autor destaca as obras de Manoel Bandeira, Aldemir Martins, Di Cavalcanti, Percy Lau e Santa Rosa (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 271).

historiador, exerceram um papel importante na criação de um imaginário sobre a rede de dormir enquanto um artefato ou símbolo do nordestino, do retirante. Além disso,

> [...] a rede de dormir ficará ligada no imaginário nacional à pobreza, à rusticidade, à simplicidade, à falta de posses, ao mundo do trabalho. Essas imagens irmanam a rede ao nordestino e ao Nordeste. O nordestino é associado costumeiramente ao trabalhador braçal, ao peão, ao operário da construção civil, ao boia-fria, ao candango, construtores de nossas cidades, que depois os esquecem e no máximo dão a eles um monumento ou o nome de um viaduto, figuras às quais também é relacionado o uso da rede de dormir. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 273).

7.4 Criação artesanal contemporânea com o capim dourado

Apesar de não ser um objetivo da pesquisa examinar a criação contemporânea de artesanato de capim dourado na região, considerei importante conhecer a situação dessa produção, por se tratar de uma técnica originária de comunidades indígenas do leste do Tocantins e que hoje é empregada por artesãs de comunidades das zonas rurais de algumas cidades do Oeste baiano.

O capim dourado, assim como o buriti, também é uma planta (Figuras 389 e 390) – na verdade, uma flor – muito empregada no Oeste baiano para a produção de biojoias, bolsas (Figura 391), chapéus e outros acessórios. O pé de capim dourado é uma roseta (ou sapata) que tem seu crescimento ao nível do solo, chegando a alcançar três ou quatro centímetros de largura. A roseta do capim fica localizada embaixo de todos os capins e produz hastes (filetes, fiapo – escapo) em tonalidade dourada. As hastes ou escapos dão sustentação às flores, e, na extremidade das hastes, encontra-se uma pequena cabeça, também chamada de “capítulo”, que produz flores, sementes e frutos (SAMPAIO *et al.*, 2010, p. 19).

Figura 389 – Capim dourado in natura.

Fonte: https://naturatins.to.gov.br/noticia/2015/9/9/artesaos-comecam-a-receber-carteirinha-que-autoriza-a-colheita-do-capim-dourado/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 390 – Capim dourado.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 391 – Bolsas de capim dourado e buriti. Associação dos Trançadores da Palha do Buriti e Capim Dourado da Ilha do Vítor, zona rural de São Desidério (Bahia).

Fonte: autoria própria (2015).

O capim dourado também cresce em veredas[127] do Cerrado brasileiro, mas sua maior ocorrência se dá no Jalapão, região leste de Tocantins. O Jalapão faz divisa com os estados da Bahia, do Maranhão e do Piauí. De acordo com Aline Tavares Sousa (2012), a produção artesanal com o uso do capim dourado nessa localidade é uma herança indígena da etnia Xerente, que foi transmitida às famílias da comunidade Mucumba, situada no município de Mateiros, região do Jalapão. A pesquisadora afirma que foi a partir do trabalho de Guilhermina Ribeiro da Silva, também conhecida como dona Miúda (Figura 392), e de sua irmã Laurentina Ribeiro da Silva que os objetos feitos de capim dourado começaram a ser difundidos na comunidade. O trabalho de dona Miúda se converteu em uma produção conhecida no Jalapão pela dedicação da artesã em ensinar as técnicas de costura do capim dourado (SOUSA, 2012, p. 14).

[127] As veredas ocorrem no fundo das baixadas, onde o terreno é mais encharcado, e são compostas por dois tipos de vegetação: as matas e os campos úmidos. As matas situadas nas margens dos córregos geralmente possuem muitos buritis e árvores altas. Em volta dessas matas, existem os campos úmidos. Nos campos úmidos, só existem plantas mais baixas, mais rasteiras, como as gramas, e quase não existem arbustos nem árvores – por isso que são chamados de ‘campos’. O capim dourado ocorre somente nesses campos úmidos das veredas. (SAMPAIO *et al.*, 2010, p. 20).

Figura 392 – Guilhermina Ribeiro da Silva (dona Miúda). Pioneira na criação de capim dourado em Mucumba, município de Mateiros (Tocantins). Parque Estadual do Jalapão.

Fonte: Catálogo *Capim dourado: costuras e trançados do Jalapão* (BELAS, 2008, p. 10).

No início da produção com o capim dourado em Mucumba, diz Aline Sousa, as mulheres criavam objetos para o uso doméstico, como cestas e caixas, e a comercialização era feita de maneira informal – não havia ainda um comércio estruturado para a venda dessas mercadorias. Somente a partir do desenvolvimento do turismo do Jalapão, a partir da década de 1990, que a produção com capim dourado passa a ser reconhecido pelo estado e por outras localidades do país – e inclusive no exterior. Por volta do ano 2000, o Governo do Estado do Tocantins, por meio da Fundação Cultural do Tocantins (FCT) e do SEBRAE, promoveu o artesanato de capim dourado com a criação de associações de artesãos, para garantir o desenvolvimento dessa atividade e melhorias nas condições de vida da população, que hoje produz uma infinidade de objetos com essa matéria-prima (SOUSA, 2012, p. 14).

A produção com o capim dourado em Tocantins incentivou as ações do SEBRAE no Oeste baiano, principalmente nas cidades de São Desidério e Luiz Eduardo Magalhães. Por meio de ações de design, o órgão ensinou técnicas de produção com o capim dourado para as artesãs que vivem nesses municípios, além de oferecer cursos de padronização e comercialização de artesanato. A consultora do *Projeto de Artesanato de Fibra de Vegetal do Oeste do São Francisco* do SEBRAE, Maria da Penha de Faria, comenta a proposta do trabalho realizado em comunidades em São Desidério:

> O que nós fizemos foi um trabalho de inserção de novas técnicas e de como aproveitar melhor não só o capim dourado e o buriti, mas o babaçu, que até então era aproveitado apenas para extração do óleo e de maneira muito arcaica. Como o babaçu é uma palmeira nativa e abundante na comunidade a gente pensou em desenvolver outros produtos, tanto com a palha quanto com o endocarpo, que é a parte do coco que anteriormente era jogada fora. Hoje, estamos tentando fazer esse aproveitamento de forma racional, desenvolvendo produtos que

> sejam adequados ao mercado e que sejam ecologicamente corretos. (MELO, 2007, online).

Estive nas comunidades de Ilha do Vítor e Ponte de Mateus, zona rural de São Desidério, para conhecer os locais onde são produzidas as bolsas, biojoias e outros objetos por artesãs nas zonas rurais da cidade. Em 2015, conheci a associação de artesanato de Ilha do Vítor, mas, por não ser uma data favorável, domingo de Páscoa, não encontrei muitas artesãs, apenas conversei brevemente com Simone Romualdo e Lourdes de Jesus Cardoso dos Santos. Em 2019, visitei a comunidade de Ponte de Mateus, onde conversei com a artesã Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca), que me falou um pouco sobre a situação da criação artesanal atual com o capim dourado nessa comunidade (Figura 393).

Figura 393 – Encontro e conversa da pesquisadora com a artesã Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca), na comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).

Fonte: Bruno Dantas (2019).

As artesãs de Ilha do Vítor e Ponte de Mateus aprenderam a técnica de costura da fibra do capim dourado com Maria da Penha de Faria entre 2005 e 2006 – o curso foi ministrado primeiro em Ilha do Vítor e depois em Ponte de Mateus. Por volta de 17 artesãs de Ponte de Mateus produziam bolsas, fruteiras, suplats (Figura 394), chapéus, chaveiros (Figura 395), brincos, porta-canetas, porta-joias (Figura 396), porta-guardanapos, entre outros objetos, e comercializavam as peças em uma loja na comunidade. A falta de encomendas tem desestimulado a produção artesanal local. Quando visitei Ponte de Mateus, a artesã Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca) me contou que as peças não têm mais saída e, por isso, as artesãs pararam de produzir. Há alguns anos, elas vendiam muitas peças e participavam de Feiras do Cerrado em Brasília

e Minas Gerais. Maria de Bizeca coloca em evidência o apoio dado por Edite Lopes de Souza, que na época atuava junto às artesãs pela Agência 10senvolvimento. Edite viabilizava a participação das artesãs em feiras e dava a elas todo o auxílio nos processos de produção e comercialização do capim dourado. A comercialização de peças de capim dourado ajudou muito a vida das artesãs da comunidade.

Figuras 394, 395 e 396 – Artefatos feitos de capim dourado pela artesã Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca), da comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).

394 – Suplat (suporte para pratos);
395 – Chaveiro em formato de chapéu;
396 – Porta-joias.
Fonte: autoria própria (2019).

O capim dourado é extraído nas veredas que ficam próximas da comunidade. Maria de Bizeca diz que nas veredas têm locais que o capim dourado tem duas medidas, e a flor chega a "deitar", como diz a artesã, e com o sol o capim brilha como ouro. Para coletar o capim dourado, as artesãs costumavam ficar cerca de dois ou três dias em um povoado denominado Pedra, onde elas têm conhecidos. Quando o marido de uma das artesãs comprou um carro, elas saiam bem cedo de casa para colher o capim e retornavam à tardinha. Maria de Bizeca comenta que, quando Maria da Penha começou a ensinar as artesãs, o grupo passou por um processo difícil: elas começaram a ouvir que estavam roubando o capim dourado do Jalapão e levando para Ponte de Mateus.

Antes de trabalhar com o capim dourado, Maria de Bizeca produzia peneiras, esteiras e balaios com a palha do buriti, uma técnica que aprendeu com a sua sogra assim que chegou para morar em Ponte de Mateus. A artesã aprendeu a fazer chapéus da palha do buriti com os parentes da sogra, que moram na comunidade de Guará, em São Desidério – atualmente, segundo ela, ninguém mais produz esses objetos. Antes disso, Maria de Bizeca trabalhava catando algodão e feijão e quebrando milho e mamona. Quem visita a comunidade, depara-se com muitos buritizais que embelezam a paisagem

em seu entorno: na casa da artesã, há uma belíssima palmeira próxima à entrada do terreno (Figura 397).

Figura 397 – Palmeira de buriti na frente da casa da artesã Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca), na comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).

Fonte: autoria própria (2019).

As artesãs de Ponte de Mateus também participaram do projeto *Veredas Vivas*, da Agência 10envolvimento, o qual impulsionou a produção de fitoterápicos na comunidade (Figura 398) e o aproveitamento de frutas e plantas do Cerrado. Em 2010, o projeto foi consagrado na primeira edição do Prêmio Odair Firmino de Solidariedade, destinado a ações coletivas de associações, organizações, grupos e entidades que promovem e valorizam o protagonismo de setores marginalizados da sociedade. Com a conquista do primeiro lugar, o projeto recebeu uma quantia em dinheiro que possibilitou a construção de um galpão para a produção de artesanato e a comercialização dos remédios naturais produzidos na comunidade[128]. Na atualidade, tanto as peças de capim dourado como os fitoterápicos são produzidos a partir de encomendas.

[128] Disponível em: http://premioodairfirmino.caritas.org.br.s174889.gridserver.com/edicao-2010/?lang=bn. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 398 – Fitoterápicos produzidos na comunidade de Ponte de Mateus, em São Desidério (Bahia).

Fonte: http://gshow.globo.com/Rede-Bahia/Aprovado/noticia/2015/12/producao-de-fitoterapicos-e-base-da-economia-de-ponte-de-mateus.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

Em Formosa do Rio Preto, cidade baiana que fica mais distante da capital (Mapa 8) (cerca de 1026 quilômetros), a produção de capim dourado é realizada na comunidade de Cacimbinha, situada a cerca de 140 quilômetros desta cidade, e teve início a partir do Curso de Treinamento e Inovação de Design em Capim Dourado, ministrado por Maria da Penha de Faria pela Trama Brasil, em 2008 (Figura 399). O curso foi promovido por iniciativa da Secretaria Municipal de Ação Social em parceria com a Empresa Baiana de Desenvolvimento Agrícola – EBDA, hoje extinta, com o apoio da Agência 10Envolvimento.

Mapa 8 – Localização de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Formosa_do_Rio_Preto. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 399 – Certificado do "Curso de Treinamento e Inovação de Design em Capim Dourado", da artesã Maria Santana Batista Lopes.

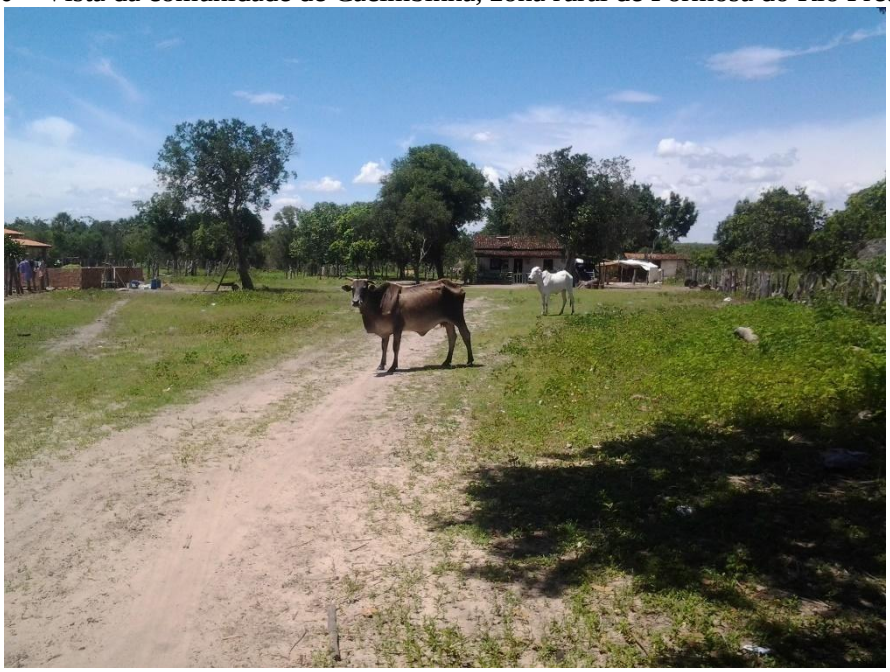
Fonte: autoria própria (2018).

Formosa do Rio Preto tem uma população estimada de 25.591 pessoas, de acordo com os dados do IBGE de 2019, com densidade demográfica de 1,38 habitantes/km². A cidade possui a maior extensão territorial da Bahia, ocupando uma área de 15.901,745 km², com o bioma Cerrado, e faz divisa com o Piauí, o Tocantins e o Maranhão, estados que formam, junto com o Oeste da Bahia, a última extensão de área geográfica de fronteira agrícola do país, também denominada de MATOPIBA – nome que alude às iniciais de cada estado[129]. Em Formosa do Rio Preto, há muitas comunidades descendentes de quilombolas e indígenas, que vivem na região desde o final do século XIX.

Estive em Cacimbinha em 2018 para conhecer a situação da produção artesanal. Cacimbinha é uma comunidade quilombola que está situada à margem direita do rio Preto (Figura 400), e cerca de 17 mulheres trabalham com a produção de biojoias com capim dourado, além de produzirem cestos, fruteiras (Figura 401), chapéus (Figura 402), suplats e outros objetos. O capim dourado é coletado nas veredas do município (Figura 403). Na comunidade, vivem em torno de 36 famílias, dentre as quais os homens trabalham em fazendas na região, e as mulheres trabalham com a produção de artesanato e com o plantio de víveres como o feijão e o arroz.

[129] O estado da Bahia é o principal líder em produção de grãos nessa área geográfica.

Figura 400 – Vista da comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).



Fonte: autoria própria (2018).

Figura 401 – Fruteiras de capim dourado produzidas pela artesã Maria Santana Batista Lopes, da comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 402 – Chapéus de capim dourado produzidos pela artesã Clara Teodora dos Santos, em Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 403 – Colheita de capim dourado nas veredas de Formosa do Rio Preto. Na foto, Áurea Aires (de azul), da Associação Pró-Cultura de Formosa do Rio Preto, participa da colheita.

Fonte: https://folhadeformosanews.blogspot.com/2017/09/rui-rezende-visita-formosa-para.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

A artesã Clara Teodora dos Santos[130] conta que as mulheres saem pela manhã para fazer a colheita do capim dourado e, em alguns períodos, chegam a ficar de dez a doze dias acampadas nas veredas, porque o local é bem distante. Perto da comunidade, também tem capim dourado, mas a quantidade é insuficiente para o trabalho de todas as artesãs. Cada uma delas coleta o seu capim dourado, apesar de realizarem o trabalho juntas. Algumas artesãs, antes de trabalhar com a flor, dominavam a técnica de

[130] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 15 de dezembro de 2018.

produção de balaios, cestos e chapéus com a palha do buriti. O aprendizado da técnica de criação de objetos com o capim dourado possibilitou às artesãs obterem melhorias na qualidade de vida, apesar da situação difícil em que vivem, com as ameaças à permanência no território – como vimos no Capítulo 3.

Em um período de uma semana do curso ministrado por Maria da Penha de Faria, as artesãs aprenderam a fazer o ponto da costura do capim dourado por meio do uso de linhas, agulhas, alicates (Figuras 404 e 405) e cola. As artesãs relataram que necessitam de *varetas* para o trabalho, utilizadas para enrolar os fios de modo a facilitar a produção, mas, como não possuem a peça, enrolam o fio da costura por entre as pernas. A artesã Adaltiva Guedes dos Santos[131] afirma que "adora demais" o trabalho com o capim dourado e que para elas só não é melhor porque as peças não têm saída – mas, ainda assim, elas continuam a produzi-las.

Figura 404 – Capim dourado, linhas, alicate e caixinha de plástico contendo peças de montagem de brincos (ponteiras, terminais, tarraxas), bolsas etc., utilizados pelas artesãs de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

[131] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 15 de dezembro de 2018.

Figura 405 – As artesãs Clara Teodora dos Santos e Adaltiva Guedes dos Santos me explicam como os materiais para a costura do capim dourado são empregados pelas artesãs.

Fonte: Bruno Dantas (2018).

As artesãs também afirmam que precisam de um *barracão* para trabalhar com a produção do capim e reunir as peças (uma vez que cada artesã trabalha em sua casa) e de uma *casinha da farmácia* para abrigar a produção dos remédios, além de uma ajuda para transportar as peças da comunidade para outras localidades. A dificuldade com o transporte impede que as artesãs obtenham um maior lucro com a venda das peças. Na atualidade, o principal ponto de comercialização do capim dourado produzido em Cacimbinha é uma loja da Associação Pró-Cultura de Formosa do Rio Preto, localizada no centro da cidade. Eventualmente, as artesãs também expõem nas feiras de artesanato organizadas pelo município. Elas reconhecem a autoria de cada peça produzida na comunidade, embora na loja da Associação de Formosa as peças sejam identificadas através de etiquetas. Na minha visita à comunidade, conversei sobre o processo criativo com o capim dourado com as artesãs Maria Santana Batista Lopes (Figura 406), Clara Teodora dos Santos e Adaltiva Guedes dos Santos (Figura 407) que me receberam em suas casas e relataram a realidade do trabalho artesanal.

Figura 406 – Artesã Maria Santana Batista Lopes, da comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 407 – À esquerda, a artesã Adaltiva Guedes dos Santos. Na direita, a artesã Clara Teodora dos Santos, ambas da comunidade de Cacimbinha, zona rural de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

As artesãs também falam muito da ajuda dada por Edite Lopes de Souza na comunidade e destacam seu empenho em aperfeiçoar a produção de remédios com as plantas que já eram utilizadas como medicamento pelas artesãs. Edite levou uma

senhora de Palmas (Tocantins) para ensinar as artesãs a produzir os fitoterápicos. Elas participaram de um projeto denominado *Farmacinha Caseira*, referente a um edital do Programa de Pequenos Projetos Ecossociais, que também contou com a participação da Agência10senvolvimento. A partir do projeto, as artesãs começaram a utilizar plantas medicinais para produzir fármacos, xaropes e garrafadas utilizados para o tratamento de diversas enfermidades (Figuras 408 e 409). Atualmente, mais de dez mulheres participam do projeto.

Figura 408 – Produtos medicinais produzidos pela comunidade de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: https://portaldocerrado.com/2018/07/27/formosa-do-rio-preto-realiza-primeira-feira-do-municipio/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 409 – Capim dourado e produtos medicinais produzidos por mulheres da comunidade de Cacimbinha, em Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: Silvana Canário, no livro S*aberes e práticas: tecendo experiências socioambientais no Cerrado baiano* (BAHIA, 2017, p. 11).

7.5 Memória biocultural e re-existência

A memória da nossa espécie, segundo o ecólogo Víctor M. Toledo e o geógrafo Narciso Barrera-Bassols, possui três dimensões: a *genética*, a *linguística* e a *cognitiva*, as quais se manifestam na nossa diversidade de genes, línguas e conhecimentos. As *dimensões genética e linguística* demarcam a nossa história a partir de um determinado

contexto espacial, ecológico e geográfico e configuram as relações dos sujeitos com o meio ambiente. A *dimensão cognitiva* sintetiza, interpreta e explica essa experiência histórica quando revela os mecanismos adotados pelas populações no processo de adaptação às condições de vida na Terra (TOLEDO; BARRERA-BASSOLS, 2008, p. 14). De acordo com os pesquisadores, a *dimensão cognitiva* permitiu à espécie humana manter uma relação de intercâmbio e coexistência com a natureza, e o resultado desse processo de assimilações, acumulações e experiências está contido, por exemplo, na memória e nos modos de criação artesanal das mulheres que herdaram de seus ancestrais o conhecimento das técnicas sobre o processo criativo com distintos materiais disponíveis em seu entorno. Essas três dimensões colocam a memória como o encontro entre o biológico e o cultural, de modo que a capacidade da espécie humana de conhecer e aproveitar os recursos naturais do seu entorno ocorreu graças à permanência dessa memória (TOLEDO; BARRERA-BASSOLS, 2008, p. 15).

A modernidade/colonialidade e o capitalismo globalizado têm ameaçado a memória biocultural das comunidades tradicionais. Este projeto, nas palavras de Catherine Walsh (2017, p. 18), "capitalista-modernizador-extrativista com sua destruição e desapropriação da Mãe Natureza e dos modos de vida em / de relacionalidade", caracteriza os processos sociais, políticos, tecnológicos e econômicos vigentes em nossa sociedade. Para Walsh, as estratégias de resistência e de luta dos povos indígenas e africanos contra a dominação colonial são uma aposta pedagógica decolonial, isto é, um caminho de luta frente às imposições da matriz colonial de poder, por onde "as memórias coletivas que os povos indígenas e afrodescendentes têm mantido como parte de sua existência e ser" um modo de "viver de luz e liberdade" em meio à escuridão (WALSH, 2017, p. 25-26). A memorial coletiva, nesse sentido, tem um importante papel no processo de reafirmação e reinvenção de tradições, assim como abre um caminho para as lutas pelo direito de existir, ser, pensar, fazer e criar.

Por isso que a reivindicação da arte como território de re-existência tem uma importância fundamental, como afirma Nelson Maldonado-Torres, frente à "violência corporal, o assassinato, e os deslocamentos territoriais. Não se pode ignorar que o território, tal como o corpo, é um ponto de partida material e concreto para a existência humana e, portanto, é crucial em qualquer intento para reivindicar a re-existência" (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 27). A arte como território de re-existência, diz o filósofo, implica realizar tanto a descolonização da arte como a vinculação a outras

demandas de descolonização, como a afirmação do corpo e do território como base da existência humana (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 27).

7.6 Mulheres, natureza e vida: uma reflexão interseccional

Ninguém vai morrer de sede nas margens dos nossos rios!
(Carta do I Encontro Nacional das Mulheres do Cerrado)

Em um momento em que o mundo enfrenta grandes impactos ambientais decorrentes da destruição da biodiversidade e da natureza, temos exemplos de ações de conservação e preservação do meio ambiente realizadas por mulheres em muitas comunidades do interior do país. Responsável por manter a tradição do cuidado com a terra, com os rios e com as plantas desde tempos imemoriais, a relação que as mulheres estabeleceram com a biodiversidade durante a história garantiu a sobrevivência de suas famílias, o equilíbrio dos ecossistemas e a preservação de todo o restante da natureza em diversas partes do mundo. As mulheres que trabalham como artesãs rurais, como agricultoras, por exemplo, detêm um conhecimento ecológico amplo sobre o manejo dos recursos hídricos, da terra e da vegetação. Esse sistema reflete, segundo Vandana Shiva, a diversidade de ecossistemas e de culturas que têm suas origens em um modo de vida que toma a natureza como base (SHIVA, 1995, p. 81). Shiva acredita que o mundo das mulheres tem como princípio o cuidado com a terra, com a água e com a vida, e, por isso, protegê-las se constitui uma expressão de humanidade (SHIVA, 2004, p. 22).

De origem humilde, moradoras de comunidades situadas em zonas rurais de cidades do interior, de ascendência africana e indígena, essas mulheres são as personagens mais importantes quando o assunto é a manutenção da biodiversidade no país. No Oeste baiano, as mulheres trabalham na roça, cultivam a terra, fazem medicamentos com plantas, produzem utensílios de uso doméstico e artesanato com fibras naturais e com o barro, protegem os rios, convivem de forma harmoniosa com o meio ambiente e sabem gerir os recursos naturais de forma a não degradar a biodiversidade.

Sendo assim, essas mulheres são as principais atingidas pelas ações predatórias na região, principalmente porque necessitam dos recursos naturais para sobreviver, uma vez que alimentam suas famílias com o que colhem e dependem dos rios e da vegetação nativa para produzir medicamentos, comida e artesanato. A grilagem e a posse desigual de terras no Oeste da Bahia, assim como o acesso desigual à água e a outros bens, têm mudado a realidade de vida dessas mulheres e de toda a comunidade. A degradação do

meio ambiente, além de atingir o planeta, impacta diariamente na vida de mulheres que trabalham com matérias-primas naturais, de forma a reproduzir cada vez mais exclusões sociais. Quando os governos adotarem medidas que legitimem e reconheçam a experiência e os saberes dessas mulheres sobre gestão ambiental e preservação de bens culturais, poderemos vislumbrar progressos nas políticas de salvaguarda do meio ambiente e do patrimônio cultural material e imaterial dessas comunidades. Porém, esse é um caminho longo e difícil a ser percorrido.

As condições de vulnerabilidade social das mulheres rurais podem ser melhor compreendidas quando verificamos a relação desta situação com as subordinações e opressões atravessadas por gênero, classe social e raça/etnia. Os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua – PNAD Contínua, da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD de 2018, estima que 11 milhões de mulheres em idade de trabalhar (ou seja, que tinham 14 anos de idade ou mais na semana de referência) vivem na zona rural do Brasil, um total que representa 48,02%. Na Bahia, 48,27% das mulheres residem na zona rural, um total de 1,5 milhões de mulheres (Tabela 2).

Tabela 2 – Distribuição por sexo das pessoas de 14 anos de idade ou mais, referente ao período entre o primeiro e o quarto trimestres de 2018.

	Rural						**Urbana**					
	Mulheres		Homens		Total		Mulheres		Homens		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Brasil	11155361	48,02	12076710	51,98	23232071	100,00	77855463	53,22	68444486	46,78	146299949	100
Bahia	1554161	48,27	1665285	51,73	3219445	100,00	4658020	53,85	3992335	46,15	8650354	100

Fonte: elaboração própria a partir dos dados da PNAD Contínua 2018, estratificados por situação de domicílio (rural/urbana) para a Bahia e o Brasil.

Considerando aspectos como cor/raça, 58,25% da população que vive no campo no Brasil se declaram pardas, 32,43%, brancas, e 8,46%, pretas. As pessoas que se declaram indígena formam 0,42% da população rural. Na Bahia, 64,91% da população que vive na zona rural se declaram de cor parda, 16,74%, brancas, e 17,37% se declaram pretas. Os indígenas formam 0,52% da população rural. Se realizarmos a soma das categorias preta e parda, definida pelo IBGE, como uma categoria mais abrangente teremos a categoria “negra”, de modo que, ao analisarmos os números do PNAD Contínua 2018 a partir da junção dessas categorias, concluímos que boa parte da

população que vive na zona rural da Bahia e do Brasil é composta por negras e negros (Tabela 3).

Tabela 3 – Distribuição por cor/raça das pessoas de 14 anos de idade ou mais, referente ao período entre o primeiro e o quarto trimestres de 2018.

	Rural													
	Branca		Preta		Amarela		Parda		Indígena		Ignorado		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Brasil	7533416	32,43	1965600	8,46	101883	0,44	13532541	58,25	98630	0,42	0	0,00	23232071	100
Bahia	538938	16,74	559279	17,37	14689	0,46	2089647	64,91	16892	0,52	0	0,00	3219445	100

	Urbana													
	Branca		Preta		Amarela		Parda		Indígena		Ignorado		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Brasil	65914949	45,05	13483373	9,22	1111169	0,76	65340732	44,66	445674	0,30	4051	0,00	146299949	100
Bahia	1627972	18,82	2039311	23,57	20277	0,23	4944805	57,16	17989	0,21	0	0,00	8650354	100

Fonte: elaboração própria a partir dos dados do PNAD Contínua 2018, estratificados por situação de domicílio (rural/urbana) para a Bahia e o Brasil.

O atlas das mulheres rurais da América Latina e Caribe, publicado em 2017 (NOBRE; HORA, 2017), apresenta a situação das mulheres rurais em relação ao estado dos direitos delas, suas dimensões sociais e econômicas, sua segurança alimentar e nutricional e os principais desafios das políticas públicas. A publicação define a diversidade das mulheres, de todas as gerações, que vivem em campos, bosques, selvas e lugares próximos aos cursos de água, como mulheres indígenas, do campo e afrodescendentes, as quais exercem distintas atividades como agricultoras, coletoras de sementes, fibras e frutas[132], pescadoras ou assalariadas, assim como aquelas que desempenham atividades não agrícolas, como o artesanato. O atlas destaca o papel das mulheres rurais como protagonistas na transmissão de conhecimentos, de mãe para filha, de tradições orais próprias de sua cultura, de práticas e saberes técnicos sobre a seleção de sementes, reprodução de plantas e usos medicinais de ervas, que são passados de geração em geração, além do trabalho de cuidado da família e dos filhos e de atividades de produção de artesanato e de utensílios. A publicação também coloca em evidência o papel das mulheres, assim como o dos homens, como viabilizadoras de suas histórias de resistência e de organização do trabalho e do território através de suas

[132] O atlas revela que, no Brasil, mais de 300 mil mulheres trabalham como quebradeiras de coco babaçu em cinco diferentes estados. Essas mulheres coletam o coco das palmeiras que caem no solo e depois quebram as cascas do fruto. Segundo o atlas, a maioria das palmeiras babaçu estão localizadas em terras privadas, onde seus donos impõem humilhações e ameaças às mulheres coletoras. Muitas quebradeiras de coco estão organizadas no Movimento Interestatal de Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB) e desenvolvem atividades de produção de óleo de coco, farinha e sabão.

denominações, como os quilombos no Brasil, os palenques na Colômbia, os cumes na Venezuela e os garífunas na costa atlântica de Belize, Honduras, Guatemala e Nicarágua.

De acordo com o atlas, os elementos comuns que caracterizam a vida das mulheres rurais na América Latina e no Caribe são a sobrecarga laboral, em decorrência da divisão sexual do trabalho, a falta de visibilidade do trabalho reprodutivo, produtivo e de autoconsumo, o baixo acesso aos meios de produção (água, terra, sementes e insumos), a baixa qualidade para a produção agropastoril das terras sob seu controle, as dificuldades para participar da vida política e a baixa autonomia econômica e de decisão, ao lado da escassa proteção social.

Segundo o atlas, a divisão sexual do trabalho é organizada a partir do princípio de separação e hierarquia. Os trabalhos atribuídos aos homens estão associados à produção de bens e serviços para o mercado e são mais valorizados. Para as mulheres, são atribuídos os trabalhos domésticos, de cuidado e de reprodução da vida. De acordo com a publicação, o trabalho produtivo realizado por mulheres rurais é considerado como ajuda. Nesse contexto, o maior desafio reside em viabilizar e promover o reconhecimento do trabalho das mulheres, assim como dos conhecimentos associados a ele.

Em relação à propriedade da terra, o atlas coloca que há uma distinção das condições de homens e mulheres. A desigualdade de acesso à propriedade dos meios de produção é um aspecto marcante das desigualdades de gênero nas zonas rurais, as quais podem ser vistas em mecanismos do mercado e nos costumes patriarcais que desrespeitam as legislações pelo direito à herança. De acordo com o atlas, as medidas adotadas para assegurar o acesso igualitário das mulheres à terra, como a reforma agrária e as políticas públicas de distribuição de terras, ainda têm um alcance muito limitado.

O atlas também aponta um ritmo menor de diminuição da pobreza das mulheres na América Latina e no Caribe em relação aos homens. De acordo a publicação, a partir de um corte étnico, os povos indígenas e afrodescendentes tendem a ser mais pobres. Considerando as áreas geográficas, os residentes das zonas rurais têm menor acesso a bens e serviços. E, segundo grupos de idade, as maiores taxas de pobreza estão concentradas entre crianças e idosos. Em relação ao corte de gênero, a receita de homens que não são indígenas nem afrodescendentes é quatro vezes maior do que a de mulheres indígenas e duas vezes maior do que de mulheres afrodescendentes. Em 2014,

para cada 100 homens que viviam em casas humildes na América Latina e no Caribe, havia 118 mulheres em situação similar[133].

O atlas alerta para a necessidade de promoção da cidadania, da proteção social e de ações de combate à violência contra a mulher e recomenda um avanço nas políticas públicas para a redução das desigualdades sociais das mulheres. O material também aponta a necessidade de melhorias no acesso das mulheres à água e à terra, por meio da efetivação das Diretrizes Voluntárias sobre a Governança Responsável da Terra. Recomenda também a melhoria na oferta de serviços e de apoio à produção e ao financiamento por meio da implementação da Estratégia de Gênero do Plano de Segurança Alimentar da Comunidade de Estados Latino-americanos (CELAC). O documento ainda enfatiza a necessidade da participação social das mulheres na política pública, assim como coloca a importância do monitoramento dessas políticas, e propõe que os países construam mecanismos e instrumentos em consonância com a Agenda 2030 para o avanço dos direitos das mulheres da América Latina e Caribe (NOBRE; HORA, 2017).

O acesso a bens e serviços e a garantia dos direitos das mulheres rurais são fatores indispensáveis para o desenvolvimento social e ecológico. Mais oportunidades e reconhecimento do trabalho dessas mulheres são medidas eficazes para a diminuição das desigualdades sociais e de gênero e das discriminações de raça/etnia, pois sabemos que as condições de vulnerabilidade social em que se encontram as mulheres rurais na atualidade são fruto das experiências de opressão, dominação, exclusão e subordinação que sempre atravessaram essa categoria. Sobre esse aspecto, Lélia Gonzalez traz uma importante reflexão sobre a estrutura de opressão das mulheres na América Latina:

> É importante insistir que no quadro das profundas desigualdades raciais existentes no continente, se inscreve, e muito bem articulada, a desigualdade sexual. Trata-se de uma discriminação em dobro para com as mulheres não-brancas da região: as amefricanas e as ameríndias. O duplo caráter da sua condição biológica – racial e sexual – faz com que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Justamente porque este sistema transforma as diferenças em desigualdades, a discriminação que elas sofrem assume um caráter triplo, dada sua posição de classe, ameríndias e amefricanas fazem parte, na sua grande maioria, do proletariado afrolatinoamericano. (GONZALEZ, 2011, p. 17).

[133] De acordo com a FAO, a prevalência média da segurança alimentar severa e moderada, segundo gênero e região, atinge 30% das mulheres e cerca de 25% dos homens. No caso da obesidade, essa assimetria ainda é maior: a proporção de mulheres com obesidade é superior à dos homens, e, em mais de 20 países, a diferença é mais de 10 pontos percentuais maior em relação à obesidade masculina.

Lélia Gonzalez considera as condições de subordinação e opressão das mulheres indígenas e afrodescendentes como o resultado da questão racial, sexual e de classe, e, por essa razão, essas mulheres são as mais atingidas pelas crises sociais, econômicas, culturais e políticas em nosso continente. De acordo com a antropóloga, devido a essa condição, as mulheres são os sujeitos "que sofrem mais brutalmente os efeitos da crise. Se pensarmos no tipo de modelo econômico adotado e no tipo de modernização que dela flui – conservadora e excludente, por seus efeitos de concentração de renda e de benefícios sociais – não é difícil concluir a situação dessas mulheres" (GONZALEZ, 2011, p. 17). Não é difícil concluir também que a falta de reconhecimento e de visibilidade do trabalho das artesãs rurais também é fruto das interconexões das opressões de gênero, classe social e raça/etnia, uma vez que o trabalho criativo dessas mulheres não é visto como arte, e sua produção é colocada às margens dos sistemas de arte e de cultura.

Acreditamos, como Lélia Gonzalez, que a conscientização das condições de opressões das *amefricanas* e *ameríndias* deve ocorrer pelo racial. A professora afirma que os movimentos de resistência contra a exploração de classe e a discriminação racial devem ser bandeira de luta tanto de mulheres como de homens que fazem parte de "etnias subordinadas" (GONZALEZ, 2011, p. 18). Em relação à dominação patriarcal e o respeito à vida das mulheres rurais, pensamos como Vandana Shiva:

> A recuperação do princípio feminino permite transcender os fundamentos patriarcais do mau desenvolvimento e transformá-los. Permite redefinir o crescimento e a produtividade como categorias vinculadas à produção – e não à destruição – da vida. De modo que é um projeto político, ecológico e feminista, ao mesmo tempo, que legitima a vida e diversidade e que remove a legitimidade do conhecimento e prática de uma cultura da morte que serve de base para a acumulação de capital. (SHIVA, 2004, p. 10).

Apesar de todas as ameaças à vida dos povos da América Latina, há um forte movimento popular de resistência ao sistema-mundo capitalista, colonial, racista, patriarcal e extrativista. Nesse sentido, Edgardo Lander (2016) chama a atenção para a existência de mobilizações e lutas contra diversos tipos de extrativismos na região:

> Entre as lutas mais emblemáticas, destacam-se ações contra a mineração Argentina; a resistência à usina de Belo Monte na Amazônia brasileira, as grandes ações de resistência contra as corporações mineradoras em Cajamara, no Peru; e a oposição à rodovia que pretende atravessar o Território Indígena Parque Nacional Isiboro Sécure (Tipnis), na Bolívia. (LANDER, 2016, p. 247).

No Brasil, cabe ainda destacar a resistência de populações através de ações como a Campanha Nacional em Defesa do Cerrado e o movimento de mulheres trabalhadoras rurais que lutam por justiça social, igualdade, liberdade e em defesa das águas e da biodiversidade, como é o exemplo da Marcha das Margaridas, realizado desde 2000 na capital federal, entre tantos outros movimentos de luta. Muitas dessas mobilizações buscam alternativas para o *Bem Viver*[134] das comunidades do campo e, através de ações, estratégias, cartas e documentos (ver Anexo C), denunciam as condições de vida de populações ribeirinhas, quilombolas, geraizeiras, de Fundos e Fechos de Pasto e de quebradeiras de coco babaçu, além de fazerem oposição à tentativa de destruição da vida, da natureza e da democracia.

[134] O Bem Viver/Buen Vivir/Vivir Bien, segundo Alberto Acosta (2016, p. 31), "pode ser interpretado como *sumak kawsay* (kíchwa), *suma qamaña* (aymara) ou *nhandereko* (guarani), e se apresenta como uma oportunidade para construir coletivamente uma nova forma de vida". Acosta ainda afirma que o "Bem Viver é, essencialmente, um processo proveniente da matriz comunitária de povos que vivem em harmonia com a Natureza" (ACOSTA, 2016, p. 32).

8 ECONOMIA DO ARTESANATO

> [...] a afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas [...] (GONZALEZ, 2011, p. 35).

Exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*. Biblioteca Pública Municipal Professora Maria de Lima Athayde, na cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

A expressão “artesanato” é geralmente empregada para definir os objetos feitos à mão, e o valor dado a essa produção está relacionado com a organização social do lugar em que ele é produzido, ou seja, define-se o artesanato como criação realizada em um processo artesanal distinto dos processos manufatureiros e industriais. No entanto, como adverte Néstor García Canclini (1983), a produção do artesanato se modifica quando se relaciona com o mercado capitalista, o turismo, o lazer e a indústria cultural. O regime capitalista submeteu a produção de artesanato às lógicas do mercado, uma vez que tal produção, criada inicialmente com a finalidade de garantir a subsistência de artesãs e artesãos, os quais vendiam suas peças nas feiras e mercados locais, converteu-se em uma produção distribuída em âmbito nacional, tornando-se um souvenir para o consumo de turistas (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 51). Desse modo, modificam-se não só as relações de produção, como também o sentido social e os significados desses objetos.

Tais fenômenos se tratam de embates entre culturas, sujeitos e grupos, que acontecem, por exemplo, quando um artesanato é adquirido, e, ao ser utilizado, sua função e seu significado são transformados. Por sua vez, ao entrar em contato com o consumidor, o artesão ou a artesã, sujeitos que não vivem apartados dos efeitos provocados pela globalização, trocam informações, ouvem comentários sobre o seu trabalho e conseguem dimensionar a qualidade da sua produção a partir do interesse despertado por turistas, pesquisadores e estudantes. Muitas artesãs já participaram de feiras de artesanato em várias cidades e receberam apoio de instituições que ajudaram a promover o seu trabalho, além de terem suas peças vendidas para o exterior. Mas, apesar disso, tal produção ainda é muito desvalorizada.

O que ocorre nesses processos, como bem acentua García Canclini (2015, p. 42), é uma mudança de significado do artesanato ao passar de um sistema cultural para outro, visto que se originam novas relações sociais e simbólicas com essas trocas. Assim, o artesão ou a artesã recebem uma resposta imediata sobre o seu trabalho no momento da compra, e esse feedback pode levá-los a modificar o seu trabalho, por meio da introdução de novos elementos e da criação de novas técnicas. Além do mais, para garantir uma melhoria na qualidade de suas peças e a preservação de técnicas herdadas, muitos artesãos e artesãs se adequam às normas estabelecidas por instituições que fomentam a produção de artesanato. O extinto Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, por exemplo, realizou oficinas que exigiam de seus instrutores o uso de matérias-primas nativas como forma de valorizar os meios tradicionais de produção – embora para muitos artesãos e artesãs não seja um incômodo utilizar produtos industrializados

no processo de produção, por serem materiais de mais fácil acesso, diferente de uma matéria-prima vegetal ou mineral, que precisa ser retirada, muitas vezes, do meio ambiente. A artesã Soraia Rochael[135], residente da cidade de Santa Maria da Vitória, que já ensinou técnicas de artesanato em diversos cursos oferecidos pelo SENAC e pelo Mauá, comenta a orientação dada pelo Instituto, por exemplo, sobre o uso de cola. Segundo a artesã, a instituição defendia que seus instrutores utilizassem resina natural no lugar de cola industrial, embora essa cola seja mais prática para os artesãos e artesãs, como coloca Soraia, principalmente para os que residem em localidades mais distantes, nas zonas rurais de municípios do interior. Como estratégia de salvaguarda de saberes tradicionais, o Mauá utilizava como metodologia o respeito ao uso de materiais e de técnicas tradicionais, e penso esta ser uma atitude importante para a preservação do fazer artesanal diante da inundação de produtos industrializados e da perda de identidades culturais.

8.1 Circulação e consumo de artesanato do Oeste baiano

As artesãs no Oeste baiano produzem artesanato nas zonas urbanas e rurais e o comercializam em feiras de agricultura familiar e em associações de artesanato em cidades do interior, como também em alguns poucos pontos de comércio situados em rodovias dessa região da Bahia. Além disso, elas também expõem seus trabalhos em eventos como as exposições agropecuárias organizadas na região (Anexo B), sobretudo em Barreiras (Figura 410), Salvador, Brasília e em cidades de Minas Gerais. Tais eventos divulgam a produção de artesãs que trabalham, principalmente, com elementos naturais retirados do entorno das comunidades em que residem, no entanto, muitas delas me relataram as dificuldades enfrentadas para levar sua arte para esses eventos na atualidade.

[135] Depoimento oral concedido à autora desta tese em 2 de fevereiro de 2016.

Figura 410 – Artesã Leonor Pereira dos Santos Neta com sua moringa-moça, na 30ª ExpoBarreiras, em 2012.

Fonte: Agência SEBRAE Bahia (2012). Disponível em: https://sebraeartesanato.wordpress.com/2012/07/11/artesaos-participam-da-expobarreiras-na-bahia/. Acesso em: 27 jul. 2020.

O trabalho artesanal contribui para o sustento de suas famílias e proporciona certa independência financeira para essas artesãs, uma vez que elas não dependem exclusivamente de seus maridos para comprar "suas coisas" como acontecia antigamente. Assim, o trabalho artesanal permite que essas mulheres incrementem a renda familiar e se sintam mais livres por meio dessa atividade.

O artesanato produzido por mulheres tem ocupado poucos espaços nas exposições organizadas em museus e galerias de arte. As obras de artesãs, quando exibidas em museus, geralmente figuram em exposições de instituições de promoção e valorização do folclore, da cultura e da arte popular, como as exposições organizadas na Sala do Artista Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro, e nas sedes de organismos que incentivam e atuam com a preservação do fazer artesanal na Bahia, como o trabalho desenvolvido durante décadas pelo Instituto Mauá, por exemplo. Atualmente, os principais espaços culturais de divulgação da criação das artesãs do Oeste baiano são a Galeria Mestre Abdias, no Pelourinho, em Salvador e, fora do estado, o Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, o qual já realizou exposições e possui peças de cerâmica do povoado de Passagem e da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, do município de Barra (Figuras 411-418), assim como expôs, em 2008, peças feitas com a fibra do buriti das artesãs de Cocos, que compuseram a exposição *O traiado e o urdido: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia* na Sala do Artista Popular do CNFCP, no Rio de Janeiro (Figuras 419 e 420), e, em Salvador, na Galeria Mestre Abdias, no Instituto Mauá.

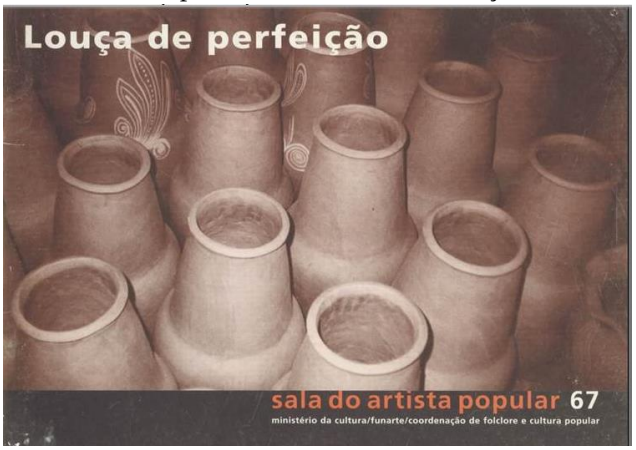
Figura 411 – Capa do catálogo da exposição *Ribando potes: cerâmica de Passagem*, 2003, 1ª edição.

Fonte: Catálogo *Ribando potes* (MENDONÇA; LIMA, 2003).

Figura 412 – Capa do catálogo da exposição *Ribando potes: cerâmica de Passagem*, 2012, 2ª edição.

Fonte: Catálogo *Ribando potes*, 2ª edição (MENDONÇA; LIMA, 2012).

Figura 413 – Capa do catálogo da exposição *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do município de Barra*, 1996, 1ª edição.



Fonte: Catálogo *Louça de perfeição* (LIMA, R., 1996).

Figura 414 – Capa do catálogo da exposição *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do município de Barra*, 2012, 2ª edição.

Fonte: Catálogo *Louça de perfeição*, 2ª edição (LIMA, R., 2012a).

Figura 415 – Exposição de cerâmica com peças do povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia), ao lado da cerâmica de Maragogipinho (em Aratuípe, Bahia) e de outras localidades. Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 416 – Galinhas e patas de barro criadas pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida), da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, de Barra (Bahia), em exposição na Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro.

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 417 – Peças da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, de Barra (Bahia), à venda na lojinha do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 418 – Peças de cerâmica do povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia), à venda na lojinha do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de Janeiro.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 419 – Exposição *O traiado e o urdido: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia*, realizada na Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro, do CNFCP, no Rio de

Janeiro, em 2008.

Fonte: http://www.revista.art.br/site-numero-10/cultura-popular/image010.jpg. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 420 – Capa do catálogo da exposição *O traiado e o urdido: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia*, 2008.

Fonte: Catálogo *O traiado e o urdido* (LIMA, R., 2008).

Essas duas produções, objetos de exame da nossa pesquisa, são criações de origem ancestral, no entanto, não são reconhecidas e divulgadas em museus e em espaços culturais e de arte da Bahia. As obras das artesãs são exibidas em vendas, mercados, feiras e outros pontos de comercialização de objetos como simples mercadorias, e não como bens culturais e artísticos. Não identifiquei a presença dessas obras em museus na Bahia, apenas encontrei equipamentos, como rodas de fiar (Figuras 421, 422 e 423) e teares, e uma quantidade pequena de peças de cerâmica em acervos que abordam a formação histórica da região.

Figura 421 – Roda de fiar do acervo Guardados de Hermes, em Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: autoria própria (2014).

Figura 422 – Roda de fiar e almofada de bilros do acervo Casa de Louro, em Correntina (Bahia).

Fonte: autoria própria (2015).

Figura 423 – Roda de fiar do acervo do Museu Municipal de História Natural Raimundo Sales, em Correntina (Bahia).

Fonte: autoria própria (2015).

É preciso levar em consideração que o artesanato tem, além do significado sociocultural, um valor econômico, uma vez que a comercialização das peças produzidas pelas artesãs tem garantido melhorias nas condições de vida dessas mulheres. Vera de Vives (1983) pontua que as contradições entre bens culturais e de consumo tensionadas pelo artesanato não podem ser ignoradas, pois

> Se o fizéssemos, seríamos contraditórios: estaríamos a todo custo tentando preservar a cultura, com prejuízo do criador, impedindo-o de participar da realidade de seu tempo somente naquilo que, afinal, pode significar para ele melhoria das condições materiais de vida, enquanto que, de qualquer forma e inevitavelmente, ele permanece mergulhado em todas as correntes destruidoras e desagregadoras da personalidade que a era propõe, libera e fortifica. E nos países não-desenvolvidos, onde a mão-de-obra disponível não chega a ser absorvida; onde o

> desemprego é norma, o artesanato, tradicional ou não, pode representar forma de minorar esses problemas, desempenhando função social e econômica importante. (VIVES, 1983, p. 143).

Concordamos com a autora quando afirma que deve existir um modo de comercialização que preserve o artesanato como um bem cultural e ao mesmo tempo possibilite que essa produção adquira um papel econômico e social que possa fornecer uma fonte de renda condizente e digna ao trabalho desenvolvido por artesãs e artesãos (VIVES, 1983, p. 143). O uso de etiquetas com a identificação da autoria e a localização da produção nas peças comercializadas em mercados e feiras pode ser uma medida simples de reconhecimento do trabalho desses criadores e criadoras. A cerâmica produzida na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra, é a única que possui identificação do local onde são produzidas as peças, assim como sua autoria. As artesãs da Associação ainda colocam em algumas peças um selo com a identificação da produção, que era utilizado na época da intervenção do Instituto Mauá, na década de 1990 (Figura 424). No passado, as artesãs das comunidades de Porcos e Canguçu, em Cocos, também utilizavam uma etiqueta com essas informações, mas na atualidade não identificam mais as peças produzidas (Figuras 425 e 426).

Figura 424 – Etiqueta de identificação da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia), em uma miniatura produzida pela artesã Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida).

Fonte: Nedelka Solís Palma (2019).

Figuras 425 e 426 – Etiqueta de identificação da tecelagem de buriti das comunidades de Porcos e do Canguçu, em Cocos (Bahia).

Fonte: Natalina Nogueira da Costa (2019).

Boa parte da produção artesanal tradicional da região é destinada à comercialização e representa uma importante fonte de renda para as mulheres que trabalham com distintas matérias-primas nas cidades e zonas rurais do Oeste baiano. Entretanto, em muitas comunidades, as artesãs vivem uma situação difícil para a venda de seus trabalhos, o que tem provocado a diminuição da produção e, em alguns casos, a desistência da atividade artesanal, por todo o esforço implicado na coleta da matéria-prima junto à natureza e no processo de criação desses objetos. As artesãs não conseguem comercializar suas peças devido à falta de encomendas e de apoio para a divulgação e a oferta de seus trabalhos em outros locais. Uma simples busca por artesanato na capital baiana coloca em evidência o quanto a venda de objetos oriundos do interior é pequena: boa parte do artesanato feito de matérias-primas naturais que chegava de várias cidades da Bahia não é mais comercializado. Encontramos o artesanato de outras capitais nos mercados e feiras de Salvador, mas a produção do estado é bastante escassa, se considerarmos a tradição artesanal da Bahia.

Nas Associações de Artesanato, também não há computadores, de modo que a produção das artesãs do Oeste baiano é pouco divulgada na internet. Em muitas comunidades, o acesso à rede é bastante limitado, e hoje, infelizmente, as implicações do viver “fora da rede” têm dificultado uma maior inclusão do trabalho dessas mulheres nos circuitos comerciais, uma vez que muitas artesãs não conseguem se inserir no

mercado de bens culturais e não têm visibilidade e reconhecimento para alcançar o sistema das artes. Isso mostra que a exclusão das artesãs em relação a esses serviços as coloca em situação de desigualdade. Assim, é importante enfatizar que as artesãs também necessitam de um apoio para comercializar seus trabalhos em uma loja online, a qual possa garantir que as obras produzidas por essas mulheres se tornem acessíveis para um público maior. Além de uma loja online, essas artesãs precisam ainda de um espaço para exposição dos seus trabalhos, por isso a criação de museus, centros e espaços culturais, locais onde a comunidade local possa comemorar o seu patrimônio, é uma medida importante a ser tomada pelos órgãos estaduais e municipais.

Outra questão que podemos pontuar é a condição de trabalho dessas mulheres, principalmente das artesãs que trabalham com o barro, as quais produzem suas peças em ambientes muito quentes, devido à alta temperatura climática que atinge a região do Oeste baiano. Um investimento em climatização desses espaços representa uma medida importante a ser tomada pelo Estado para garantir condições laborais dignas para essas mulheres, as quais trabalham arduamente com esses materiais, mas sem nenhuma assistência. Tais espaços também precisam ser equipados com mobiliário adequado para o acondicionamento das peças, pois, em função da fragilidade dos materiais empregados, principalmente na produção ceramista, muitas artesãs acabam perdendo uma boa parte do seu trabalho.

A atuação das associações de artesãs e artesãos na região tem possibilitado a organização da produção artesanal em algumas cidades e povoados do Oeste baiano, como mostra o quadro a seguir (Quadro 1) – embora muitas artesãs não estejam organizadas em associações e não recebam o apoio dado a essas organizações, como é o exemplo das criadoras dos povoados de Porcos, Canguçu e Cajueiro, em Cocos, e do povoado de Lamarão, em Baianópolis.

Quadro 1 – Organização de grupos de artesãos e artesãs no Oeste da Bahia.

Denominação	Município	Tipologia
Associação dos Trançadores da Palha do Buriti e Capim Dourado	São Desidério	Trançado de fibras
Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima	Barra	Cerâmica tradicional de rolete
Associação de Ceramistas de Passagem	Barra	Cerâmica tradicional de rolete
Grupo de Artesãos Figurativos	Barra	Cerâmica tradicional de rolete
Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia (ASAS)	Santa Rita de Cássia	Bordados
Associação dos Artesãos e Artistas de Santa Maria da Vitória (ASSOCIARTE)	Santa Maria da Vitória	Diversas tipologias
Artesanato Mãos do Corrente	São Félix do Coribe	Trançados de fibras
Centro de Ocupação e Renda (COR)	Barreiras	Tecelagem
Artesãos do Caminho de Santana	Muquém do São Francisco	Trançado de fibras
Associação das Mulheres Artesãs – Padre André (AMAPA)	Correntina	Trançado de taboa e pintura em tecido

Fonte: elaboração própria, a partir de dados do SEBRAE (2007).

Nas associações, as artesãs comercializam suas peças e recebem apoio de organismos municipais e estaduais, além de divulgar os seus trabalhos. Na Associação dos Artesãos e Artistas de Santa Maria da Vitória (ASSOCIARTE) (Figuras 427, 428 e 429), por exemplo, fundada em 2010, estão cadastradas mais de trinta artesãs, que produzem uma diversidade de objetos feitos à mão (crochê, panos de prato, pinturas em tecido, bordados, esculturas de materiais diversos etc., além de carrancas feitas por artesãos locais) que são vendidos na sede, assim como em feiras, praças e eventos na cidade. Do mesmo modo, os artesanatos de barro e de capim dourado são comercializados e reunidos em associações como a de São Desidério (Figuras 430, 431 e 432), Barra (Figuras 433, 434 e 435) e Formosa do Rio Preto (Figuras 436 e 437).

Figura 427 – Sede atual da Associação dos Artesãos e Artistas de Santa Maria da Vitória (ASSOCIARTE).

Fonte: autoria própria (2019).

Figuras 428 e 429 – Lojas de artesanato da Associação dos Artesãos e Artistas de Santa Maria da Vitória (ASSOCIARTE).

Fonte: autoria própria (2019).

Figura 430 – Sede da Associação dos Trançadores da Palha do Buriti e Capim Dourado da Ilha do Vítor, em São Desidério (Bahia).

Fonte: autoria própria (2015).

Figuras 431 e 432 – Cestos de buriti e bolsas de capim dourado em exposição na sede da Associação dos Trançadores da Palha do Buriti e Capim Dourado da Ilha do Vítor, zona rural de São Desidério (Bahia).

Fonte: autoria própria (2015).

Figura 433 – Sede da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia), ao lado da Igreja Nossa Senhora de Fátima.

Fonte: autoria própria (2016).

Figuras 434 e 435 – Parte interna da sede da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra (Bahia).

Fonte: autoria própria (2016).

Figura 436 – Sede da Associação Pró-Cultura de Formosa do Rio Preto (Bahia).

Fonte: https://informativodabahia.com.br/municipios/formosa-do-rio-preto-conheca-o-artesanato-local/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 437 – Parte interna da sede da Associação Pró-Cultura de Formosa do Rio Preto (Bahia), com artesanato de capim dourado produzido na comunidade de Cacimbinha.

Fonte: https://www.facebook.com/ProCulturadeFormosa/photos/pcb.980859995444103/980817108781725/?type=3&theater. Acesso em: 27 jul. 2020.

As esteiras, cestos, redes, balaios e outros objetos feitos de buriti, carnaúba e taboa podem ser encontrados, principalmente, nos mercados municipais, feiras e pontos de comércio em algumas cidades (Figuras 438, 439 e 440). Em relação à produção de cerâmica, a dos povoados de Lamarão, em Baianópolis, e de Passagem, na zona rural de Barra, são as únicas que encontramos à venda em pontos comerciais, na rodovia que liga as cidades de Correntina e São Desidério (Figura 441) e no porto de Xique-Xique, respectivamente.

Figura 438 – Esteiras de buriti produzidas na zona rural de Correntina (Bahia), comercializadas em rodovia do município.

Fonte: autoria própria (2017).

Figura 439 – Feira da cidade de Coribe (no Oeste baiano) com esteiras de buriti produzidas em Cocos (Bahia).

Fonte: autoria própria (2017).

Figura 440 – Mercado Municipal de Santa Maria da Vitória (Bahia), com esteiras de taboa produzidas na zona rural da cidade.

Fonte: autoria própria (2018).

Figura 441 – Cerâmicas do povoado de Lamarão, em Baianópolis, comercializadas na estrada que liga os municípios de Correntina e São Desidério, no Oeste baiano.

Fonte: autoria própria (2017).

A arte produzida com fibras vegetais e com o barro no Oeste baiano é uma atividade, por excelência, feminina. No que diz respeito à produção de cerâmica, Carlos José da Costa Pereira afirmou em seu estudo que esta era uma atividade essencialmente feminina e enfatizou que, mesmo que não houvesse a presença das mulheres nas olarias, muitas delas ainda se fizeram presentes no processo de produção (PEREIRA, 1957a, p.

25). Com efeito, a organização do trabalho artesanal tem como característica, em várias sociedades e ao longo dos séculos, a presença da mulher, da artesã, principalmente quando pensamos no artesanato indígena – apesar de não podermos afirmar que o artesanato é uma atividade exclusivamente feminina.

Ao conhecer as culturas tradicionais do Oeste baiano, percebemos que a produção artesanal é marcada pela forte presença feminina, seja na cerâmica, seja nos trançados, nos bordados e na atividade têxtil. A produção de cerâmica decorativa e de esculturas de barro realizada pelo sexo masculino é uma atividade mais recente em Barra, como se verifica na produção do artesão José Geraldo Machado da Silva (Gerard) e de seus aprendizes. Na cidade de Angical, obtivemos notícias do trabalho ceramista realizado pelo artesão Francisco Marcos de Matos e por sua família. Os trançados de fibras vegetais, os bordados, as rendas e os crochés podem ser consideradas as únicas produções na região quase que exclusivamente femininas. Em Santa Maria da Vitória e São Félix do Coribe, o trabalho de entalhe de esculturas, especialmente de carrancas, é um fazer exclusivamente masculino – não se tem notícia da produção de carrancas por mulheres na região.

O que se pode depreender disso é que a produção artesanal no Oeste baiano, desde o período colonial até os dias atuais, é dividida entre ambos os sexos, sendo que em algumas culturas existem produções destinadas exclusivamente para homens, e em outras, para mulheres, e que estas são maioria em todo esse processo, principalmente na produção de objetos com funções utilitárias e decorativas nas zonas rurais. Em relação à divisão sexual do trabalho na região atualmente, o quadro a seguir mostra as principais tipologias artesanais e o sexo de seus respectivos autores (Quadro 2).

Quadro 2 – Divisão sexual do trabalho artesanal no Oeste baiano.

Tipologia	Sexo	Localidade
Cerâmica	Feminino/masculino	Angical, Barra, Barreiras
Cerâmica	Feminino	Baianópolis, Cocos, Correntina, Santa Maria da Vitória, Santa Rita de Cássia etc.
Têxtil (bordado, rendas, tapeçaria e tecidos em geral)	Feminino	Barreiras, Cocos, Correntina, Santa Maria da Vitória, Santa Rita de Cássia etc.
Entalhe na madeira	Masculino	Barra, Barreiras, Carinhanha, Correntina, Santa Maria da Vitória, Santana etc.
Trançados de fibras vegetais	Feminino	Barra, Cocos, Correntina, Formosa do Rio Preto, Luiz Eduardo Magalhães, Santa Rita de Cássia, São Desidério, São Félix do Coribe etc.
Mobiliário de fibras vegetais	Masculino	Barreiras, Cocos, Formosa do Rio Preto, Luiz Eduardo Magalhães, Santa Maria da Vitória, São Desidério etc.
Pintura em tecido	Feminino	Barreiras, Correntina, Santa Maria da Vitória, Santa Rita de Cássia, Santana, São Félix do Coribe etc.

Fonte: elaboração própria.

8.2 Cartografia da criação artesanal feminina

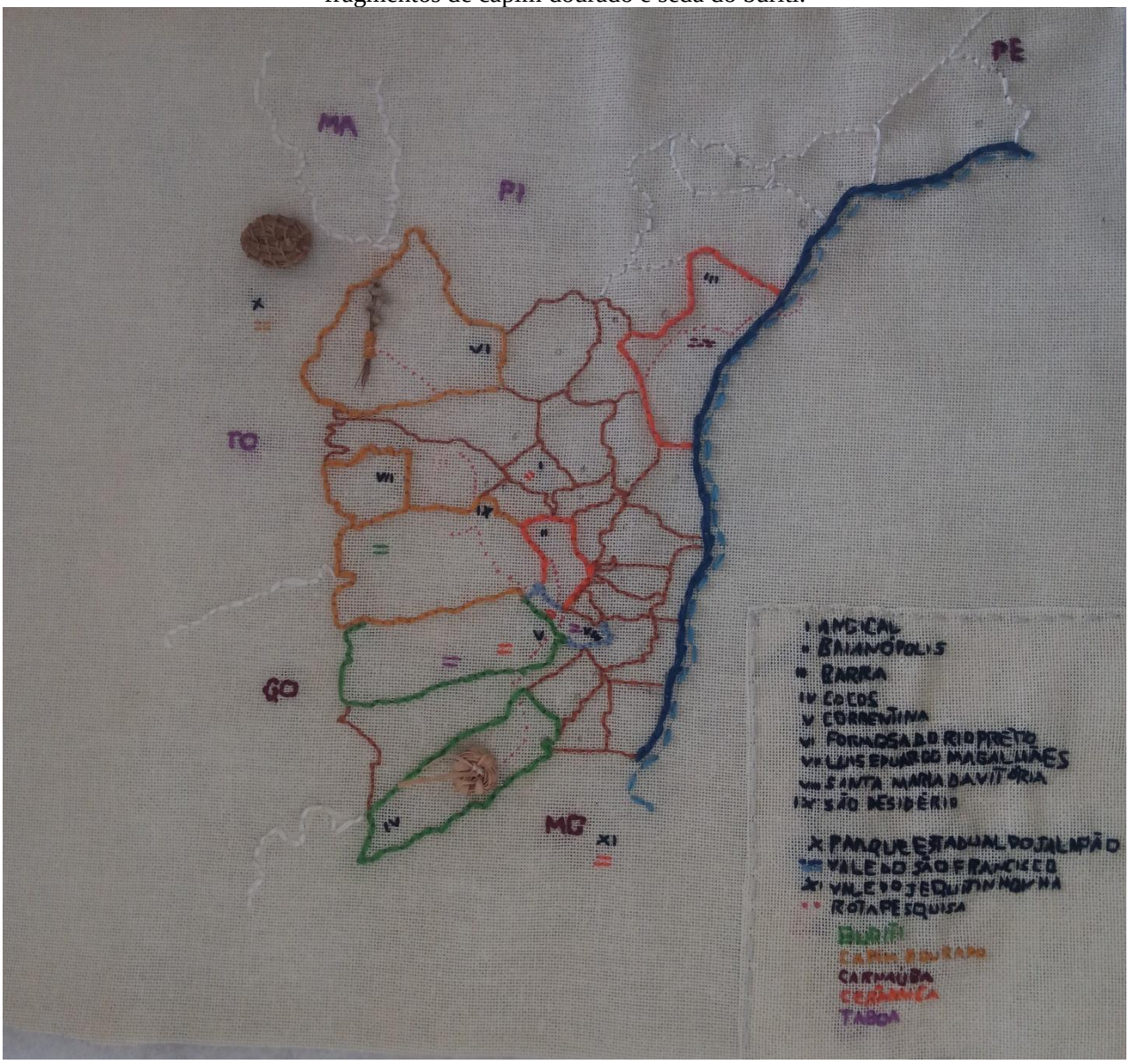
Em relação à criação com o barro e as fibras vegetais, objetos de exame deste trabalho, mapeamos com esta pesquisa uma área ampla de produção que abrange a região do Vale do São Francisco, os cerrados do Oeste baiano, do Norte de Minas Gerais (com extensão até o Vale do Jequitinhonha) e do Leste do Tocantins (região do Parque Estadual do Jalapão). A produção artesanal nessas localidades é similar, especialmente no que diz respeito ao uso de técnicas, materiais, padrões, estilos e processos criativos. Com as pesquisas de campo realizadas em algumas cidades e comunidades do Oeste baiano, entre os anos de 2015 e 2019, e a partir da análise de dados sobre a produção de localidades próximas, conseguimos esboçar algumas características da criação artesanal na região e limítrofes, o que nos levou a pensar e elaborar uma cartografia do barro e da fibra, ou seja, a reunir indicadores sobre a criação feminina com esses materiais a qual compreende um vasto território entre os estados da Bahia, de Minas Gerais e do Tocantins, tomando como ponto de partida a minha experiência de pesquisa e a caminhada por comunidades e cidades do Oeste baiano.

A crítica de arte e cultura Suely Rolnik (1989) coloca o mapa como um tipo de "linha dura", finita, que delimita os contornos de um dado território e "só cobre o visível" (ROLNIK, 1989, p. 60). A autora chama esse plano construído de macropolítica, isto é, "planos do território" onde a "individuação forma unidades e a multiplicidade, totalizações" (ROLNIK, 1989, p. 60). Rolnik (1989, p. 62) diz que a cartografia, em oposição ao mapa, "é inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui, movimentos dos desejos –, que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente". Para a autora, a cartografia é o plano da micropolítica, ou seja, a linha dos afetos, a "linha de fuga" a qual é "invisível e inconsciente" e não produz unidades, mas intensidades (ROLNIK, 1989, p. 60), assim como realiza um "trançado contínuo e ilimitado, que emerge da atração ou repulsa dos corpos, em seu poder de afetar e ser afetado" (ROLNIK, 1989, p. 47). O trabalho do cartógrafo/a tem relação com "as estratégias das formações do desejo no campo social" (ROLNIK, 1989, p. 66), onde esse personagem é um "antropófago" que deseja "mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem" (p. 67).

A cartografia feita à mão por mim (Figura 442), bordada com fios de meada sobre linho, indicam a criação com o buriti, o capim dourado e o barro das artesãs no

Oeste baiano, materiais que são apresentados com cores distintas. Decidi fazer a cartografia bordada por ser uma técnica da qual me aproximei durante o período em que produzi esta tese – na verdade, bordar tem sido uma terapia para desanuviar a mente das pressões e dos problemas. Além disso, o contato com a realidade do trabalho artesanal das mulheres da região me estimulou a criar, assim como tem me levado a valorizar mais ainda os processos artesanais. O uso de cores variadas para delimitar essa produção também tem relação com a percepção que temos sobre as imagens ou objetos. Na percepção visual, segundo o artista e professor Josef Albers (2009), as cores não são o que realmente são em seu aspecto físico e se constituem como os elementos visuais mais relativos utilizados na arte, haja vista que "uma mesma cor evoca inúmeras leituras" (ALBERS, 2009, p. 3). Por isso, empreguei cores contrastantes que, associadas, podem provocar diferentes percepções a partir do contexto de quem as percebe. O processo de elaboração dessa cartografia/pesquisa foi construído a partir de minha visão, dentro de um determinado contexto, sobre as experiências e vivências no território em relação a essas produções. Dessa forma, a cor verde é empregada para indicar a produção com a seda e a palha do buriti; a amarela, para o capim dourado; e a laranja, para a produção com o barro. Esbocei também alguns lócus de produção com a taboa (em cor lilás) e a carnaúba (vinho). Costurei na cartografia fragmentos de seda de buriti e capim dourado nos principais locais de produção de artesanato com esses materiais na atualidade. Tentei realizar o desenho das linhas deixando falhas, representando os tropeços que inevitavelmente eu sofri nesses caminhos de vida/pesquisa que bordei e delimitei. Evitei refazer as linhas incertas e tortas dos nomes das localidades e das produções dispostas na legenda da cartografia, com o objetivo de imprimir, de algum modo, a intensidade nas linhas do bordado, isto é, o afeto, as incertezas, os percalços, as dúvidas e os desejos que materializam uma experiência de vida.

Figura 442 – Cartografia da criação artesanal feminina com o barro e a fibra no Oeste baiano e em regiões próximas. Bordado feito à mão pela autora desta tese. Linha de algodão e fragmentos de capim dourado e seda do buriti.



Fonte: autoria própria (2020).

A cartografia da criação feminina com o barro e a fibra na região foi traçada com o propósito de demarcar os circuitos de produção e de circulação de artesanato no Oeste baiano, um processo que ultrapassa as fronteiras geográficas da região e coloca em evidência a sobrevivência de práticas e saberes de origem ancestral nas localidades pesquisadas.

8.3 Artesanato: patrimônio cultural, material e imaterial?

O reconhecimento e a valorização do artesanato como patrimônio cultural produzido por sujeitos criativos e inventivos, cuja técnica de criação foi herdada dos seus antepassados, têm favorecido o desenvolvimento econômico, social e cultural de povos marginalizados da sociedade, na medida em que as ações de salvaguarda estimulam o sentido de pertinência dos sujeitos a suas comunidades, preservam saberes ancestrais e colocam a cultura artesanal como fator de desenvolvimento humano.

A Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) são os organismos responsáveis por criar instrumentos e normatizações que visam a definir ações para solucionar problemas em relação ao desenvolvimento socioeconômico e cultural das comunidades tradicionais. Desde a publicação da Carta das Nações Unidas, em 1945, passando pela criação do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, em 1965, a ONU vem ampliando as discussões sobre desenvolvimento humano e tem construído ações que enfatizam a cultura e o desenvolvimento sustentável. A UNESCO colocou essa política em discussão na Década Mundial para o Desenvolvimento Cultural (1988-1998), com a consequente criação de um marco normativo e de um instrumento de demonstração (inventários culturais, cartografias dos recursos culturais nacionais e regionais) que chamavam a atenção de políticos e atores sociais locais para a importância do planejamento de ações e práticas públicas que integrem os princípios da diversidade cultural, com a inserção da cultura em todas as políticas de desenvolvimento – com ênfase no desenvolvimento do setor cultural por meio de indústrias criativas[136].

A UNESCO é a organização internacional responsável por promover o desenvolvimento do artesanato no mundo por meio da criação de mecanismos de salvaguarda, conservação, proteção e promoção da diversidade de expressões culturais, tais como a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) e a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005). Não obstante, a formulação de políticas públicas patrimoniais em defesa das manifestações tradicionais e populares já tem sido realizada há décadas pela UNESCO em vários países, como no Japão (1950), na República da Coreia (1964), nas Filipinas (1973) e na Tailândia (1985). A Organização também produziu, em 1983, uma

[136] Os princípios do programa Cultura e Desenvolvimento da UNESCO estão disponíveis em: http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/culture-and-development/. Acesso em: 27 jul. 2020.

Recomendação que propunha a criação de um programa chamado Sistema de Bens Culturais Vivos ou Tesouros Humanos Vivos, que conferiu um novo conceito de patrimônio cultural, bem como fomentou os debates em torno das políticas de preservação e de valorização das culturas populares. Essas Recomendações repercutiram em um programa do Ministério da Cultura da França criado em 1994, denominado Mestres da Arte. Nesse programa, são eleitos os mestres detentores do saber-fazer de ofícios tradicionais que correm o risco de desaparecer, os quais se comprometem a ensinar o seu ofício aos alunos que participam do programa, o que possibilita a preservação e a valorização desses saberes (BORGES, M., 2011, p. 484).

A UNESCO, sobre esse aspecto, atribui ao artesanato um papel social, econômico e cultural importante, que se reflete nas distintas ações de formação e promoção da produção artesanal com a finalidade de estimular a cooperação entre os Estados membros, os organismos regionais, locais, nacionais e internacionais e os setores não governamentais. Dessa maneira, o artesanato passou a alcançar um patamar diferenciado nas ações e nos programas nacionais de desenvolvimento. No simpósio intitulado *La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduaneira*, realizado em Manila em 1997, a UNESCO/Cooperação Cultural Internacional (CCI) definiu o artesanato como os produtos artesanais feitos à mão ou com a ajuda de ferramentas manuais ou mecânicas, em que a contribuição do trabalho do artesão e da artesã é o componente mais importante do produto acabado.

A partir dessa definição, a UNESCO tem desenvolvido uma linha de trabalho com indústrias criativas mediante a qual se estimula a interação entre design e o artesanato, a exemplo do Programa de Artesanato e Design da UNESCO na América Latina, que é voltado para a valorização do trabalho de artesãs e artesãos e o estímulo à criação de produtos com qualidade para serem comercializados no mercado internacional. As principais atividades desenvolvidas na organização envolvem a produção, a circulação e o consumo de artesanato, como o Prêmio UNESCO de Artesanato (1990/2005), as oficinas de aperfeiçoamento, as exposições na sede da organização ou em feiras internacionais, bem como a realização de reuniões com especialistas da área de artesanato. Essas ações foram publicadas no *Iº Simpósio Mundial de Corantes Naturais*, organizado pela UNESCO em Hyderabad, na Índia, em novembro de 2006. O simpósio reuniu estudiosos e especialistas em tintas naturais e promotores do artesanato dos cinco continentes, que compartilharam suas experiências e

debateram ideias sobre os problemas da comercialização de objetos com tintas naturais no mercado internacional.

No que se refere ao design, a UNESCO desenvolveu um programa denominado Design 21[137], com o intuito de estimular a criatividade em jovens. O programa coordena o projeto Tribute 21, com o objetivo de criar *dream centres* de atividades artísticas para crianças em situação pós-conflito[138], assim como o *Taller A + D* – encontro realizado em Santiago, no Chile, em 2009, com a cooperação do Conselho Nacional da Cultura e das Artes[139]. A UNESCO também contribuiu na implementação do Reconhecimento da Excelência UNESCO para o artesanato dos países do Cone Sul, em 2008 e 2010, e estimulou os artesãos e artesãs da região a produzir peças com rigor técnico em relação aos padrões de qualidade, com o uso de técnicas tradicionais como meios para garantir a sobrevivência dessas práticas na sociedade.

Apesar de a UNESCO e de outras instituições competentes terem colocado como metodologia para o desenvolvimento e a valorização do artesanato a interação/intervenção do design nos ofícios praticados por comunidades de artesãs e artesãos, alguns segmentos consideram essa ação como uma ameaça à autonomia e à criatividade desses sujeitos. Mas onde reside essa resistência à intervenção do design? Alguns compreendem que a intervenção/interação do design no artesanato contribui para a perda da autonomia de artesãs e artesãos, uma vez que estes, em muitos casos, tornam-se apenas executores de trabalhos sob influência do designer. Como o designer pode criar objetos sem esquecer das tradições da cultura local? Qual é a vantagem de o artesão ou a artesã se adaptar às lógicas do mercado? É possível estabelecer uma relação saudável e equilibrada entre artesãs, artesãos e designers? Essas são algumas das preocupações expressadas por alguns grupos. O certo é que as ações de design são, atualmente, os escassos meios de sobrevivência que esses sujeitos têm para comercializar os seus trabalhos, uma vez que os organismos estaduais e municipais não pensam em políticas públicas que garantam a preservação desses saberes e o reconhecimento dos seus criadores. Enquanto o artesanato existir como mera

[137] O concurso internacional Design 21 teve início em 1995 e foi organizado pela UNESCO e pelo o Grupo Felissimo, do Japão. Fonte: http://www.unesco.org/new/es/culture/events/prizes-celebrations/prizes/design-21/. Acesso em: 27 jul. 2020.

[138] Fonte: http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/. Acesso em: 27 jul. 2020.

[139] O Dossiê UNESCO Artesanía y Diseño (A+D), n. 2 está disponível em: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Montevideo/pdf/Dossier_UNESCO_completo_feb11_01.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

mercadoria, como disse anteriormente, nunca reconheceremos esses objetos como um bem cultural. Como atuam os artesãos e artesãs junto a essas políticas públicas promovidas em prol do desenvolvimento de suas práticas? Será que os principais atores desse processo ocupam realmente um espaço para comunicar os problemas do seu grupo?

E aqui chegamos ao ponto em que provocar questões torna-se uma ação necessária. Qual é o valor dado à figura da artesã ou do artesão, e como é compreendido o seu conhecimento sobre soluções plásticas e técnicas artesanais nesses processos de intervenção/interação de designers nas comunidades? Ainda que saibamos e tenhamos constatado que, sem a ação de interação/intervenção do design, as artesãs e os artesãos hoje não estariam obtendo uma fonte de renda com a venda de artesanato, perguntamos: não é possível pensar em uma ação que promova a cultura e os modos de criação artesanal sem necessariamente haver uma intervenção de fora? Ações de preservação da memória de artesãs e artesãos, ao lado do ensinamento de inovações técnicas, são louváveis, mas é imperioso pensar em ações que respeitem o lugar da cultura, da memória e da arte produzida por esses sujeitos. Por isso, as ações de design que se preocupam com as questões sociais, culturais e humanas são mais do que ações necessárias, são uma metodologia fundamental para a preservação do saber artesanal nessas comunidades e o respeito aos conhecimentos herdados de povos ancestrais.

No Brasil, no âmbito das ações dos governos federal e municipal, as ações de promoção e valorização do trabalho artesanal tiveram início no final da década de 1960, com a criação do Programa do Artesanato Brasileiro, o qual almejava o reconhecimento do trabalho de artesãs e artesãos e a valorização de sua produção no país e no exterior. Nessa ocasião, foi criado o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato[140], instituído pelo Decreto nº 80.098, de 8 agosto de 1977, com o apoio de órgãos como a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), sob a supervisão do Ministério do Trabalho[141]. O Decreto nº 83.290, de 13 de março de 1979, deu início ao trabalho de categorização dos produtos artesanais, assim como de identificação profissional do artesão e da artesã. Para transformar a produção artesanal em fonte de renda em diversas partes do país, foram organizadas exposições de artesanato em

[140] Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D80098impressao.htm. Acesso em: 27 jul. 2020.

[141] Desde 1995, o Programa esteve vinculado ao Ministério da Indústria e Comércio e do Turismo, que foi sucedido pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, fato este que contribuiu na comercialização de artesanato no Brasil e no exterior.

algumas cidades na Europa e nos Estados Unidos, com o objetivo de estimular a exportação de artesanato. Na década de 1980, a Fundação Nacional Pró-Memória, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), realizou um projeto de mapeamento do artesanato de origem popular e indígena no Brasil, além de levantar dados sobre o artesanato em documentação iconográfica e descritiva no país e no exterior. No bojo desses acontecimentos, a Organização dos Estados Americanos (OEA) elegeu 1982 como o Ano Interamericano de Artesanato (RIBEIRO, B., 1983, p. 18).

Todas essas medidas colocam a criação de artesanato como um bem cultural que deve ser preservado, porém, em que medida a valorização do artesanato como patrimônio cultural imaterial pela UNESCO tem garantido a sobrevivência de saberes e fazeres artesanais? Como essas ações têm contribuído para a melhoria das condições de vida desses sujeitos?

O que tem sido feito a favor dessa atividade considerada patrimônio pelos órgãos responsáveis na Bahia hoje? Nas gestões dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff (2003-2014), os municípios do Oeste baiano receberam um significativo apoio do Governo Federal, que, em parceria com instituições estaduais e nacionais, financiou projetos que buscavam o desenvolvimento do artesanato na região (Apêndice C). Hoje, entretanto, artesãs e artesãos vivem desassistidos pela atual gestão do Governo Federal, a qual tem excluído diversos programas sociais e culturais implantados por governos anteriores e tem impactado a vida de todos. Estamos vivendo em um cenário político no Brasil em que garantias e direitos têm sido usurpados da população, principalmente dos mais pobres. São tempos de incertezas para todos nós, diante de um horizonte antidemocrático, fascista e neoliberal que se configura no país.

9 REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES

Pensamos o ato de criação artesanal das comunidades tradicionais como práxis de *re-existência às transformações sociais, ambientais e culturais* que atravessam o mundo nos dias de hoje. Produzida por sujeitos de origem humilde, essa criação desvela os distintos modos de ser, ver, criar, sentir e pensar de comunidades que herdaram e transmitem tradições artístico-culturais. A criação de artesanato com o barro e com as fibras vegetais feita por artesãs no Oeste baiano é um ato de re-existência que reafirma o sentido da existência dessas mulheres. É na zona rural e nas cidades do Oeste baiano que o trabalho feminino revela ações de gestão sustentável dos recursos naturais e de preservação da memória e do patrimônio biocultural de suas comunidades.

A produção artesanal com esses materiais é uma pedagogia de ensino não formal de herança feminina, uma vez que essa criação é uma atividade que se desenvolve entre gerações de mulheres que transmitem os conhecimentos da cultura artesanal para suas filhas, netas, sobrinhas e afilhadas. Entretanto, as dificuldades com a comercialização e a baixa renda obtida com a vendagem das peças têm desestimulado muitas jovens a continuar com a tradição de suas mães, avós e tias.

No que diz respeito à principal questão levantada nesta investigação, sobre como se estrutura a criação artesanal das mulheres da região na atualidade, conjecturamos que o desenvolvimento do capitalismo contemporâneo tem suprimido modos de vida e fazeres tradicionais, restando pequenos grupos resistentes que, devido à situação social e por amor ao trabalho, continuam fazendo sua arte. A partir dessa constatação, acreditamos que a reprodução das tradições artesanais não desaparece com a modernidade/colonialidade, mas transforma-se, reinventa-se, re-existe, ainda.

A continuidade dos fazeres artesanais tradicionais na contemporaneidade ocorre devido a três importantes fatores:

1. A sobrevivência da memória familiar, individual e coletiva, sobre a criação artesanal, transmitida de geração em geração por mães, tias e avós;

Observamos essa evidência na tradição ceramista da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra, no povoado de Lamarão, em Baianópolis, assim como na tradição de tecelagem manual com fibras feita por mulheres no povoado de Porcos e nas comunidades de Canguçu e Cajueiro, na zona rural da cidade de Cocos, o que nos permite afirmar que nessas localidades os processos criativos com as fibras naturais e o barro são pedagogias de herança feminina.

2. As condições sociais das artesãs, as quais necessitam do trabalho artesanal para manter as suas famílias ou para completar a renda familiar;

As artesãs que trabalham com o barro e a fibra em muitas comunidades no Oeste baiano têm uma vida simples, e a produção de artesanato se tornou uma fonte de renda importante para as famílias durante gerações. Em algumas comunidades, essa produção representa a principal fonte de receita das mulheres, como constatei no povoado de Passagem, em Barra, e no povoado de Lamarão, em Baianópolis. No povoado de Porcos, em Cocos, o trabalho de tecelagem manual não se constitui como a principal fonte de renda das famílias, em face das dificuldades com a comercialização dessa produção, o que tem desencorajado o trabalho artesanal – haja vista que não é uma tarefa simples realizar todas as etapas da coleta e da preparação dessas matérias-primas, além do próprio processo criativo com a seda e a palha do buriti; por isso, o número de mulheres dedicadas a essa atividade tem diminuído. Na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra, onde a produção já foi a principal fonte de renda das artesãs, a criação ceramista se converteu em uma fonte complementar da renda familiar, e isso ocorreu devido à diminuição da comercialização de cerâmica. No entanto, é preciso dizer que, mesmo com todas as dificuldades enfrentadas no dia a dia dessas mulheres, a continuidade da tradição artesanal com as fibras naturais e com o barro ainda re-existe.

3. A disponibilidade de matérias-primas encontradas no entorno natural dessas comunidades.

A sobrevivência da produção artesanal realizada a partir de elementos naturais ocorre devido a um processo de ensino-aprendizagem familiar, no qual as mulheres transmitem a memória dos rituais de criação para as novas gerações. Por esse motivo, as artesãs do Oeste baiano têm um importante papel na preservação e na salvaguarda da memória coletiva de suas comunidades, pois, de geração em geração, essas mulheres conservam, adaptam, reinventam e transmitem para as suas famílias, através da oralidade e de gestos, técnicas, soluções, ferramentas, padrões, matérias-primas, cores e formas empregadas ao longo do tempo na criação de artesanato. Desse modo, as artesãs têm garantido a sobrevivência de rituais do fazer artesanal – ao lado de inovações e recriações – e de procedimentos tradicionais de uso e aproveitamento dos recursos naturais. A memória coletiva sobre a utilização de matérias-primas locais determina os intercâmbios que as comunidades tradicionais têm estabelecido com a natureza durante a sua história de vida, como as questões ligadas ao uso da água, ao cultivo da terra, ao

manejo adequado da vegetação nativa e à própria vida cotidiana. A criação artesanal com elementos naturais revela um rico repertório, mantido, aperfeiçoado e transmitido entre gerações, de saberes e práticas que caracterizam os conhecimentos sobre a natureza de distintas comunidades e grupos sociais. No Oeste baiano, esse repertório reside na memória biocultural, individual e coletiva, de mulheres as quais conservam os conhecimentos sobre como manejar o barro, como extrair a seda e a palha das palmeiras para fazer tramas e urdiduras e como produzir tintas a partir de cascas, entrecascas, folhas e raízes de plantas, tecnologias ancestrais de criar formas e produzir cores, de modelar e tecer arte. Essa memória ensina como fazer a colheita no tempo certo e não prejudicar o desenvolvimento da vegetação nativa, uma relação de respeito com a natureza, ensinada e transmitida durante os séculos.

As condições sociais das artesãs são um fator importante para a continuidade dessas expressões na atualidade, uma vez que a criação artesanal é um meio de trabalho e, muitas vezes, a principal fonte de sobrevivência e de empoderamento. Isso é verdadeiro tanto no que diz respeito às artesãs que herdaram de seus antepassados o conhecimento sobre as técnicas do ofício como para as artesãs que trabalham com o artesanato feito a partir do reaproveitamento de refugos agrícolas e da reciclagem, uma vez que todas essas mulheres passaram a obter aumento da renda e a conquistar melhorias na qualidade de vida. Dessa forma, a criação artesanal, para além do seu valor artístico, social e cultural, desempenha um papel econômico importante para as mulheres que vivem nessas comunidades.

A variedade de matérias-primas naturais disponíveis no entorno é um fator importante que tem garantido a continuidade do saber e fazer artesanato, haja vista que as artesãs retiram da vegetação nativa os insumos básicos para a elaboração de redes, esteiras, cestos e outros objetos, obtêm tintas a partir de corantes vegetais e empregam ferramentas naturais, como o uso de taliscas de buriti, cuias de cabaça e sabugos de milho, para a criação de desenhos e a modelagem e o polimento de potes, panelas e outros objetos feitos de argila – uma tecnologia ancestral de criação artesanal de origem indígena, atualizada por mulheres afrodescendentes e afro-indígenas.

No que diz respeito à questão colocada nesta tese sobre o impacto do avanço do agronegócio na continuidade das tradições artesanais nas comunidades rurais do Oeste baiano, constatamos que essa prática tem provocado a destruição do meio ambiente e, como consequência, tem ameaçado modos de vida e culturas que tem como base o uso respeitoso e consciente da biodiversidade. Nesse contexto, também é preciso colocar o

papel das comunidades tradicionais na luta contra esse projeto extrativista e de destruição da vida e do meio ambiente.

Atrelada às tensões socioambientais, a marginalização da criação plástica de mulheres negras, indígenas e afro-indígenas no sistema das artes brasileiras tem estreita relação com as desigualdades sociais e as questões étnico-raciais e de gênero/sexualidade, uma vez que essas mulheres, em sua maioria negras, sofrem os efeitos históricos da opressão infligida por um sistema-mundo capitalista, patriarcal, racista e colonial, o qual se apropriou, definiu e categorizou as manifestações plásticas das populações submetidas, isto é, a arte de pessoas negras, indígenas e afro-indígenas, como não arte.

Diante do que foi apontado, cabe aqui colocar alguns questionamentos: preservar certas práticas e certos costumes é de interesse da comunidade? Das artesãs e artesãos? Será que todas as artesãs desejam reaprender as técnicas tradicionais diante de equipamentos modernos de produção, diante das facilidades do comércio, com seus produtos industrializados? Por que preservar tais práticas se muitos de seus praticantes não desejam mais permanecer no ofício, se seus descendentes não querem mexer com o barro, não querem se enfeitar com joias feitas de capim e bolsas de palha, e sim utilizar o que veem na televisão, na internet, nas revistas? Por que preservar? E por que não preservar? São costumes que revelam práticas de vidas saudáveis, de relações harmoniosas com o meio ambiente, que têm se deteriorado com o advento do agronegócio e com a inundação de objetos industriais. Infelizmente, temo-nos afastado cada vez mais dos conhecimentos transmitidos pelos povos indígenas, os quais nos legaram um sistema de uso benéfico da natureza, sem agredi-la, sem condená-la à morte - ao contrário, os indígenas respeitam a natureza e se sentem parte dela. Essa talvez se constitua como a maior perda que sofremos com a chegada da colonização portuguesa, a qual não só colonizou a mentalidade, mas também os gostos, hábitos, costumes, fazeres e práticas baseadas no bem coletivo, na distribuição igual, na repartição, na subsistência e no respeito à vida.

Mais do que oferecer respostas a essas perguntas, podemos apontar importantes reflexões acerca delas. É imperioso pensar no resultado dessa sociedade de consumo que nos foi imposta como modelo de desenvolvimento e crescimento e que tem empurrado mais e mais produtos descartáveis, os quais ainda iludem algumas pessoas que acreditam viver bem com a quantidade de objetos que podem possuir, mas que têm um tempo de vida curtíssimo, enquanto tínhamos roupas, móveis, sapatos e outros

acessórios feitos à mão por artesãs e artesãos, por sapateiros, por carpinteiros, por alfaiates ou costureiras, que duravam uma vida inteira e que muitos herdaram de suas mães e pais.

É preciso reeducar as crianças e os adolescentes, sobretudo os que vivem nas zonas rurais e que são seduzidos pelas novidades desse mundo globalizado, sobre o respeito ao meio ambiente e os perigos da obsolescência, isto é, o descarte de materiais motivado pelo aparecimento de um novo e mais moderno, que gera uma quantidade imensa de lixo que a natureza não consegue absorver. É importante sensibilizar nossa sociedade, que aprendeu a gostar do supérfluo e abrir mão do essencial. Tornou-se necessário preservar essa memória que atravessa o tempo e aguça a imaginação, a criatividade e a fantasia dos sujeitos que, como nós, são feitos de emoção, de sentimentos, de afetos, de lembranças, de histórias e de conhecimentos que nos movem e fazem ser o que somos. Este trabalho analisa o artesanal como uma atividade intercultural importante para entender como as mulheres sobrevivem, constroem seu repertório de cultura material e arte e materializam suas visões de mundo e sua criatividade.

É preciso considerar na criatividade dessas mulheres, independente se a obra pertence a um passado pré-colonial, o fato de que são produções de objetos que têm características formais e técnicas únicas, fruto do trabalho de um grupo que tem um sistema de representação e de significação distintos. Não podemos apenas pensar nessa produção como um testemunho da vida de populações do campo, porém podemos e devemos analisá-la como expressão artística, criativa, que tem sua própria lógica de produção dentro de um enredo de vida particular de cada grupo ou comunidade.

O artesanato feito por artesãs na região está submetido a um processo de aperfeiçoamento de seu estilo por meio da criatividade e da habilidade manual de sucessivas gerações de artesãs, que transmitiram técnicas de manufatura, formas e ornamentação, até dar conformação a um estilo próprio, cujo vigor admiramos hoje na produção artesanal de cerâmica de Barra, na produção de esteiras e redes de buriti em Cocos etc., as quais desvelam a combinação dos diversos elementos culturais que deram à produção local uma característica específica. Muitos dos objetos criados a partir do barro e das palmeiras (como o buriti) são atualmente os mais claros expoentes da re-existência, a partir da memória coletiva e biocultural, da tradição artística e cultural legada por mulheres negras, indígenas e afro-indígenas ao longo de séculos.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

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

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. El acto creador como pedagogía emancipatoria y decolonial. *In*: MADRID DE ZITO FONTÁN, Liliana; PALERMO, Zulma (org.). **Cuentan las culturas, los objetos dicen...** Los mundos de Pajcha Museo de Arte Étnico Americano. Salta: Fundación Pajcha, 2008. p. 11-14.

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Pedagogías de la re-Existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. *In*: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías decoloniales:** prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. t. 1. Quito: Editora Abya-Yala, 2013.

ALBÁN ACHINTE, Adolfo; ROSERO, José R. Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia. **NÓMADAS 45**. Universidad Central, Bogota, p. 27-41, 2016. Disponível em: http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n45/n45a03. Acesso em: 27 jul. 2020.

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife: FNJ, Ed Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Distante e/ou instante: "sertões contemporâneos", as antinomias de um enunciado. *In*: FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos sertões**. Salvador: Edufba, 2014. p. 41-58.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O sequestro de um objeto balançante. *In:* FONSECA, Raphael (org.). **Vaivém**. São Paulo: CCBB, 2019. p. 271-275.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – apresentando Spivak. *In*: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. p. 7-18.

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

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. *In:* ANDRADE, Mário de. **O Baile das Quatro Artes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 10-36.

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106. Acesso em: 27 jul. 2020.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BAHIA. Secretaria do Trabalho e Ação Social. **Cerâmica popular**. Salvador: Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, 1994.

BAHIA. Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte. **Fios & fibras imbiras, bitús e caçuás**: a fiação, a tecelagem e o trançado artesanal na Bahia. Salvador: Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, 2014. Disponível em: https://issuu.com/idssbrazil/docs/livro_fios_e_fibras_web. Acesso em: 27 jul. 2020.

BAHIA. Secretaria do Meio Ambiente. **Saberes e práticas**: tecendo experiências socioambientais no Cerrado baiano. Salvador: SEMA, 2017. Disponível em: http://www.meioambiente.ba.gov.br/arquivos/File/ZSaberesEpratica.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, v. 2, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

BARBOSA, Altair Sales. Peregrinos do Cerrado. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 5, p. 159-193, 1995. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revmae/article/download/109234/107705/. Acesso em: 27 jul. 2020.

BARBOSA, Altair Sales. Cerrado: "dor fantasma" da biodiversidade brasileira. [Entrevista cedida a] Thamiris Magalhães. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. São Leopoldo, ed. 382, p. 11-15, 28 nov. 2011. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4232-altair-sales-barbosa. Acesso em: 27 jul. 2020.

BARBOSA, Altair Sales. A complexa teia hídrica que brota do Cerrado está ameaçada. [Entrevista cedida a] Patricia Fachin. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-Line**, 25 out. 2014. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/536664-a-complexa-teia-hidrica-que-brota-do-cerrado-esta-ameacada-entrevista-especial-com-altair-sales-barbosa. Acesso em: 27 jul. 2020.

BARBOSA, Altair Sales. O cerrado é a caixa d'água da América do Sul. [Entrevista cedida a] Tatiana Mendonça. **Jornal A Tarde**, 17 abr. 2017. Disponível em: https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1854286-o-cerrado-e-a-caixa-dagua-da-america-do-sul. Acesso em: 27 jul. 2020.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura**: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver: visualidad, capitalismo y racismo epistemológico. *In*: SCHLENKER, Alex; VEGA SURIAGA, Edgar (org.). **Desenganche**: visualidades y sonoridades otras. Quito: La Tronkal, 2010.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nómadas** (Col), Universidad Central, Bogotá, n. 35, p. 13-29, oct. 2011. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

BARNES, Julian. **O sentido de um fim**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BARTRA, Eli. Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular. **La Ventana – Revista de estudios de género**, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, v. 3, n. 28, p. 7-23, dic. 2008. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a3.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

BARTRA, Eli. **Mosaico de creatividades**: experiencias de arte popular. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

BARTRA, Eli. Apuntes sobre feminismo y arte popular. *In*: BARTRA, Eli; HUACUZ ELÍAS, Maria Guadalupe (org.). **Mujeres, feminismo y arte popular**. Cidade do México: Obra Abierta Ediciones, 2015. p. 21-29.

BASTOS, Flávia Maria Cunha. O perturbamento do familiar: Uma proposta teórica para a Arte/Educação baseada na comunidade. *In*: MAE, Ana Barbosa (org.). **Arte/educação contemporânea**: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010. p. 227-243.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BELAS, Carla Arouca. **Capim dourado**: costuras e trançados do Jalapão. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

BELAS, Carla Arouca. **Cerâmica tradicional de Cascavel**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2016.

BENEDICT, Ruth. **Padrões de cultura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BERENSHON, Paulus. **Finding one's way with clay**: creating pinched pottery and working with colored clays. New York: Fireside Edition, 1980.

BERGER, John. **Modos de ver**. 3. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, Sl., 2016.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLAZQUEZ GRAF, Norma. Epistemología feminista: temas centrales. *In*: BLAZQUEZ GRAF, Norma; FLORES PALACIOS, Fátima; RIOS EVERARDO, Maribel (orgs.). **Investigación feminista**: epistemología, metodología y representaciones sociales. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

BORGES, Adélia. **Design + artesanato**. O caminho brasileiro. São Paulo: terceiro nome, 2011.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Cultura dos ofícios: patrimônio cultural, história e memória. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 481-508, jul./dez. 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/vh/v27n46/05.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. *In*: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A comunidade tradicional**. 2010. Disponível em: http://nupaub.fflch.usp.br/sites/nupaub.fflch.usp.br/files/a%20comunidade%20trad160.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. A formação territorial do Oeste Baiano: a constituição do "Além São Francisco" (1827-1985). **GeoTextos**, v. 6, n. 1, p. 35-50, jul. 2010. Disponível em: http://dx.doi.org/10.9771/1984-5537geo.v6i1.4304. Acesso em: 27 jul. 2020.

BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. Questões emergentes para um (novo) temário da geografia política do Oeste Baiano. **Redes – Revista do Desenvolvimento Regional**, Santa Cruz do Sul, v. 20, n, 3, p. 382 - 400, set./dez. 2015. Disponível em: https://online.unisc.br/seer/index.php/redes/article/view/4979/pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. *In*: ROMANO, Ruggiero (org.). **Enciclopédia Einaudi** – Homo/Domesticação/Cultura material. v. 16. Lisboa: Imprensa Nacional, 1989. p. 11-47.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). **América Latina**: territorialidade e práticas artísticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOYLE, Charles (ed.). **A aurora da humanidade**. Rio de Janeiro: Abril Livros, 1993. (Série editorial História em Revista).

CABRAL, Amílcar. Liberação nacional e cultura. *In*: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Coimbra: Edições 70, 2011. p. 355-375.

CARNEIRO, Sueli. Identidade feminina. **Cadernos Geledés**: Mulher negra. Geledés – Instituto da Mulher Negra, São Paulo, Caderno IV, p. 9-12, primavera/1993. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Mulher-Negra.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Portal Geledés**, São Paulo, 6 mar. 2011. Disponível em: https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/. Acesso em: 27 jul. 2020.

CARRARA, Ângelo Alves. Paisagens de um grande sertão: a margem esquerda do Médio-São Francisco nos Séculos XVIII a XX. **Ciência e Trópico**, Recife, v. 29, n. 1, p. 61-124, 2001. Disponível em: https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/751/489. Acesso em: 27 jul. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Redes de dormir**: uma pesquisa etnográfica. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

CASTILLO, Earl Lisa. Bamboxê Obitikô e a expansão do culto aos orixás (século XIX): uma rede religiosa afroatlântica. **Tempo**, Niterói, v. 22, n. 39. p. 126-153, jan./abr. 2016. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/site/wp-content/uploads/2016/04/07-LisaCastillo-port2.pdf. Acesso em: 27 jul; 2020.

CASTRO, Augusto. **El desafío de un pensar diferente**: pensamiento, sociedad y naturaleza. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

CASTRO, Osório Alves de. **Porto calendário**. 3. ed. Santana, Bahia: Editora AJASS, 2010.

CANÇÕES DE BORDAR. Intérprete: Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia. Salvador: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), 2006. CD.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Expedição Langsdorff**. São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. Disponível em: https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Langsdorff.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Cultura e colonização**. *In*: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Coimbra: Edições 70, 2011. p. 253-273.

CHADWICK, Whitney. Las mujeres y el arte. **Debate feminista**, Ciudad de México, v. 7, p. 257-266, 1993. Disponível em: http://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1656/1485. Acesso em: 27 jul. 2020.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Brasília, n. 23, p. 69-89, 1994. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.
COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, São Paulo, v. 5, n. 1, p .6-17, jan./jun. 2017. Disponível em: http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/559. Acesso em: 27 jul. 2020.

COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO DOS VALES DO SÃO FRANCISCO E DO PARNAÍBA (CODEVASF). **Catálogo de empreendimentos**: projetos com o apoio da Codevasf. Brasília: Codevasf, 2010. Disponível em: https://www.codevasf.gov.br/noticias/2006/lancado-catalogo-de-empreendimentos-apoiados-pela-codevasf/catalogo/view. Acesso em: 27 jul. 2020.

COSTA, Carla Cristina Coêlho da. **A cerâmica da Barra**: transformações e representações. 2008. 161 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, ano IV, v. 4, n. 4, out./dez. 2007. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE_%20ARTIGO_03-Maria_de_Fatima_Costa.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, Stanford, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, v. 1, p. 171-188, 1. sem. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

DANTAS, Beatriz G.; SAMPAIO, José Augusto; CARVALHO, Maria do Rosário. Os povos indígenas no Nordeste brasileiro: um esboço histórico. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 431-456.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

DIAS, Jaqueline Evangelista; LAUREANO, Lourdes Cardozo. **Farmacopéia popular do Cerrado**. Goiás: Articulação Pacari (Associação Pacari), 2009. Disponível em: https://ecoa.org.br/wp-content/uploads/2019/12/livro-farmacopeia-popular-do-cerrado.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

DURHAM, Eunice Ribeiro. Família e casamento. *In*: Encontro Nacional de Estudos Populacionais, 3, 1982, Vitória. **Anais [...]**. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos Populacionais (ABEP), 1982. p. 31-48. Disponível em: http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/214/210. Acesso em: 27 jul. 2020.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? *In*: LANDER, Edgardo (org.) **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 69-83.

ETCHEVARNE, Carlos. Acerca das primeiras manifestações ceramistas na Bahia. *In*: ALMEIDA, Marlice. ETCHEVARNE, Carlos. **Cerâmica popular**. Salvador: Instituto Mauá, 1994. p. 28-45.

ETCHEVARNE, Carlos. Valentin Calderón e os primeiros trabalhos de Arqueologia Bahiana. **Boletim Informativo do Museu de Arqueologia e Etnologia**, Salvador, ano 3, n. 8, p. 3-4, ago. 2014/jan. 2015. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19078/1/Ago%20Jan%202015final.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In:* ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras:** teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. *In*: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem:** Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Coimbra: Edições 70, 2011. p. 273-285.

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

FIGUEIREDO, Wilmara. **Porto das Anas e das louças**. Pesquisa e texto de Wilmara Figueiredo. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**: uma interpretação marxista. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1966.

FRANÇA, Edson; MORAIS, Clodomir. **Artesãos de Santa Maria da Vitória**. 2. ed. rev. Santa Maria da Vitória: Edições Casa da Cultura Antônio Lisboa de Morais, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 47. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREITAS, Antônio Fernando Guerreiro Moreira de. Apresentação. *In*: SANTOS, Clovis Caribé dos; VALE, Raquel (org.). **Oeste da Bahia**: trilhando velhos e novos caminhos do Além São Francisco. Feira de Santana, Bahia: UEFS Editora, 2012.

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

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Arte popular y sociedad en America Latina**: teoría y praxis. Ciudad de Mexico: Editorial Grijalbo, 1977.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**. Conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais, desconectados**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GERAÇÕES Geraizeiras. Direção: Marcos Rogério Beltrão. Barreiras: Agência 10Envolvimento, 2017. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal 10envolvimento ADES. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gKXH06e3mEI. Acesso em: 27 jul. 2020.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo Afro-latino-Americano. **Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino**, Brasil, n. 1, p. 12-20, 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

GONZÁLEZ REYES, Alba Hortencia. La creatividad de mujeres en el arte popular, estudio desde el feminismo. **La Ventana – Revista de estudios de género**, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, v. 5, n. 40, p. 254-261, 2014. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v5n40/v5n40a10.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

GRISALES VARGAS, Adolfo Léon. Vida cotidiana, artesanía y arte. **THÉMATA**. **Revista de Filosofía**, Sevilla, n. 51, p. 247-270, ene./jun. 2015. Disponível em: https://institucional.us.es/revistas/themata/51/Leo%CC%81n.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, v. 80, p. 115-147, 2008. Disponível em: http://rccs.revues.org/697. Acesso em: 27 jul. 2020.

GULLAR, Ferreira. A arte na sociedade industrial. *In*: GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003. p. 75-78.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF**, Niterói, v. 9, n. 17, p. 19-46, 2007. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13531/8731. Acesso em: 27 jul. 2020.

HAESBAERT, Rogério. **Regional-global**: dilemas de la región y de la regionalización en la geografía contemporánea. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **¿Qué es lo "negro" en la cultura popular negra?**. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In:* SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

HASENBALG, Carlos Alfredo. Racismo e desigualdades raciais no Brasil. *In*: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos Alfredo. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-24.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. E**rguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA); FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (org.). **Atlas da violência 2019**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

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

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRAYCHETE, Gabriel; COMERFORD, John. C. A nova face agrária do Oeste Baiano: diversidade e ambiguidade. *In*: SANTOS, Clóvis Caribé dos; VALE, Raquel (org.). **Oeste da Bahia**: trilhando velhos e novos caminhos do além São Francisco. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

KUBRUSLY, Maria Emilia; IMBROISI, Renato. **Desenho de fibra**: artesanato têxtil no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2011.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Maria Marcela. **Los cautiverios de las mujeres:** madresposas. monjas, putas. presas y locas. 4. ed. Ciudad de Mexico: Universidad Nacional Autónoma, 2005.

LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber:** eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LANDER, Edgardo. Com o tempo contado. Crise civilizatória, limites do planeta, ataques à democracia e povos em resistência. *In*: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge (org.). **Descolonizar o imaginário:** debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016. p. 214-253.

LAUER, Mirko. **Crítica do artesanato**: plástica e sociedade nos Andes Peruanos. São Paulo: Nobel, 1983.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEROI-GOURHAN, André. **El gesto y La palabra**. Caracas: Ediciones de La Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

LIMA, Lívia Ribeiro. **A céu aberto**: a louça de Coqueiros. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2011.

LIMA, Ricardo Gomes. **Louça de perfeição**: a cerâmica baiana do município de Barra. Pesquisa e texto de Ricardo Gomes Lima. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1996.

LIMA, Ricardo Gomes. **O povo do Candeal**: sentidos e percursos da louça de barro. 2006. 233 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LIMA, Ricardo Gomes. **O traiado e o urdido**: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia. Pesquisa e texto de Ricardo Gomes Lima. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular**: duas faces de uma mesma moeda. Brasília: Ministério da Cultura; CNFCP, 2009.

LIMA, Ricardo Gomes. **Louça de perfeição**: a cerâmica baiana do município de Barra. Pesquisa e texto de Ricardo Gomes Lima (1996) e atualização por Raquel Dias Teixeira (2012). 2. ed. Atualizada. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012a.

LIMA, Ricardo Gomes. **O povo do Candeal**: caminhos da louça de barro. Coordenação Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012b.

LINS, Wilson. **O médio São Francisco**: uma sociedade de pastores e guerreiros. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1983.

LODY, Raul. **Barro & balaio**. Dicionário do artesanato popular brasileiro. 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2013.

LÓPEZ BELTRÁN, María Teresa. El trabajo de las mujeres en el mundo urbano medieval**. Mélanges de la Casa de Velázquez**, Madrid, n. 40. 2, p. 39-57, 2010. Disponível em: https://journals.openedition.org/mcv/3442. Acesso em: 27 jul. 2020.

MACHADO, José Alberto Gomes. A História da Arte na encruzilhada. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 523-530, jul./dez. 2008. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752008000200012. Acesso em: 27 jul. 2020.

MASCELANI, Ângela. **Caminhos da arte popular**: o Vale do Jequitinhonha. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2008.

MASCELANI, Ângela. **O mundo da arte popular brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832009000200006. Acesso em: 27 jul. 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. **Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales**, Sevilla, v. 5, n. 8, p. 26-28, jul. 2017. Disponível em: https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial. Acesso em: 27 jul. 2020.

MANNHEIM, Karl. El problema de las generaciones. **Revista Española de Investigaciones Sociológicas: REIS**, Madrid, n. 62, p. 193-242, 1993. Disponível em: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_062_12.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

MARTIN, Gabriela. **Pré-História do Nordeste do Brasil**. 5. ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELO, Janete. Artesãs baianas diversificam produção com uso do babaçu. **Agência SEBRAE de Notícias (ASN)**, Brasília, 10 abr. 2007. Disponível em: http://www.ba.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/BA/artesas-baianas-diversificam-producao-com-uso-do-babacu,aa473fcbca936410VgnVCM1000003b74010aRCRD. Acesso em: 27 ju. 2020.

MENDONÇA, Elizabete; LIMA, Ricardo Gomes. **Ribando potes**: cerâmica de Passagem. Pesquisa de Elizabete Mendonça e Maria José Chaves Ramos. 1. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2003.

MENDONÇA, Elizabete; LIMA, Ricardo Gomes. **Ribando potes**: cerâmica de Passagem. Pesquisa de Elizabete Mendonça e Maria José Chaves Ramos (2003); atualização por Raquel Dias Teixeira. 2 ed atualizada. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 89-103, 1998. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206. Acesso em: 27 jul. 2020.

MIGNOLO, Walter. Occidentalizacion, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 61, n. 170-171, p. 27-40, ene./jun. 1995. Disponível em: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6392/6568. Acesso em: 27 jul. 2020.

MIGNOLO, Walter. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 68, n. 200, p. 847-864, jul/sep. 2002. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/296294454.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina:** la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura - Un manifiesto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. **El giro**

decolonial: reflexiones para uma diversidad epistêmica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis descolonial. Videoconferencia de Walter Mignolo. Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), Río Negro, Septiembre, 2013. **Otros Logos. Revista de Estudios Críticos**, Neuquén, n. 5, p. 180-201, dec. 2014. Disponível em: http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0005/11%20Mignolo%20dic%2021.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

MOSÉ, Viviane. A escola e a fragmentação da vida. In: MOSÉ, Viviane (org.). **A escola e os desafios contemporâneos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MOTTA, Ivania Pocinho. **Viajantes britânicas na América do Sul**: gênero e cultura imperial (1868-1892). 2015. 270 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MOURA, Aldrin. A arte do descanso na Amazônia. *In:* FONSECA, Raphael (org.). **Vaivém**. São Paulo: CCBB, 2019. p. 201-203.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 56-63, 1996. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i28p56-63. Acesso em: 27 jul. 2020.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação – Programa de Educação Sobre o Negro na Sociedade Brasileira (PENESB). **Portal Geledés**, São Paulo, 2003. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre "raça", ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 46-57, fev. 2006. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13482. Acesso em: 27 jul. 2020.

MUNANGA, Kabengele. Teoria social e relações raciais no Brasil contemporâneo. **Cadernos Penesb**, Niterói, n. 12, 2010. Disponível em: http://www.mprj.mp.br/documents/20184/1296164/teoria_social.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos Deuses**: conversa sobre a origem e a cultura brasileira. São Paulo: Global, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NEVES, Erivaldo. Propriedade, posse e exploração da terra: domínio fundiário na Região Oeste da Bahia, século XIX. *In*: SANTOS, Clóvis Caribé dos; VALE, Raquel (org.). **Oeste da Bahia**: trilhando velhos e novos caminhos do além São Francisco. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012. p. 31-96.

NIMUENDAJÚ, Curt. A Habitação dos Timbira. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Rio de Janeiro, n. 8, p. 76-101, 1944. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat08.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

NOBRE, Miriam; HORA, Karla. **Atlas de las mujeres rurales de América Latina y Caribe**: "al tempo de la vida y los hechos". Santiago: FAO, 2017. Disponível em: http://www.fao.org/3/a-i7916s.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOVA FRONTEIRA. Barreiras, Bahia, ed. 44, set. 2013.

NOVOESTE. Barreiras, Bahia, ano I, n. 38, dez. 1995.

NOVOESTE. Barreiras, Bahia, ano V, nº 215, maio 1996a.

NOVOESTE. Barreiras, Bahia, ano V, nº 218, maio 1996b.

NOVOESTE. Barreiras, Bahia, ano X, n. 326, abr. 2001.

NOVOESTE. Barreiras, Bahia, ano XII, n. 348, abr. 2002.

NOVOESTE. Barreiras, Bahia, ano XIV, n. 452, ago./set. 2005.

O CRUZEIRO: Revista Semanal Ilustrada. Ano XX, n. 25, 10 de abril de 1948. Rio de Janeiro: Diários Associados, 1948. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=58359. Acesso em: 27 jul. 2020.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

PALERMO, Zulma. Mirar para comprender: artesanía e re-existencia. **Otros Logos. Revista de Estudios Críticos**, Neuquén, n. 3, p. 223-236, 2012. Disponível em: http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0003/12.%20Palermo.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco.** 1. ed. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco.** 2. ed. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1981.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. 3. ed. rev. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PAZ, Octavio. **O uso e a contemplação**. São Paulo: Editora Cultura e Ação, Revista Raiz n. 3, 2006.

PEREIRA, Carlos José da Costa. **A cerâmica popular da Bahia**. Salvador: Livraria PROGRESSO Editora, 1957a.

PEREIRA, Carlos José da Costa. **Artesanato e arte popular**: Bahia. Salvador: Cadernos de Desenvolvimento Econômico, Serie III, Caderno 1, 1957b.

PEREIRA, José Carlos da Costa. **Artesanato**: definições e evolução: ação do MTbPNDA. Brasília: MTb, 1979.

PIERSON, Donald. **O homem no Vale do São Francisco**. t. 1. Rio de Janeiro: SUVALE, 1972.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417. Acesso em: 27 jul. 2020.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080. Acesso em: 27 jul. 2020.

POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. *In*: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (org.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. Ciudad de Mexico: Universidad Iberoamericana, 2001a. p.45-79.

POLLOCK, Griselda. Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. *In*: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (org.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. Ciudad de Mexico: Universidad Iberoamericana, 2001b, p.141-158.

PRATT, Mary Louise. Arts of the contact zone. **Profession**, New York, 1991, p. 33-40. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/25595469. Acesso em: 27 jul. 2020.

PRATT, Mary Louise. **Ojos imperiales:** literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires: FCE, 2010.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RAMOS, Arthur; RAMOS, Luiza. **A renda de bilros e sua aculturação no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. Disponível em: https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda. Introducción. *In*: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (org.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. Ciudad de Mexico: Universidad Iberoamericana, 2001.

REIS, Daniel. **Modelagens do barro**: Muquém. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2015.

REIS, João José. Quilombos e revoltas escravas no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 14-39, mar. 1996. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28362. Acesso em: 27 jul. 2020.

REZENDE, Rui. **Oeste da Bahia**: o novo mundo. Salvador: P55 Edições, 2014.

RIBEIRO, Berta. Artesanato indígena: para que, para quem? *In*: RIBEIRO, Berta *et al*. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

RIBEIRO, Berta. **A arte do trançado dos índios do Brasil**: um estudo taxonômico. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1985.
RIBEIRO, Berta. Artes têxteis indígenas do Brasil. *In*: RIBEIRO, Berta (coord.). **Suma etnológica brasileira v. 2**: tecnologia indígena. Petrópolis: Vozes, 1986.

RIBEIRO, Berta. **Dicionário do artesanato indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. *In*: RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta G. **Suma etnológica brasileira** – Edição atualizada do Handbook of South American lndians. v. 3. Petrópolis: Vozes, 1986.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

RIBEIRO, Loredana Marise Ricardo. **Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre**: um estudo regional das pinturas e gravuras do alto-médio São Francisco. 2006. 342 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RIBEIRO, Sidarta. **Oráculo da noite**: a história e a ciência do sonho. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

SAIA, Luiz. Escultura popular de madeira. *In*: ARESTIZÁBAL, Irma; MAGALHÃES, Gisela. **7 Brasileiros e seu universo**: artes, ofícios, origens, permanências. Brasília: MEC, 1974.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SALES, Vicente. Artesanato. *In*: ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. 2. v. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

SAMPAIO, Maurício Bonesso; SCHMIDT, Isabel Belloni; FIGUEIREDO, Isabel Benedetti; SANO, Paulo Takeo. **Boas práticas de manejo para o extrativismo sustentável do capim dourado e buriti**. Brasília: Embrapa, 2010. Disponível em: http://ispn.org.br/site/wp-content/uploads/2018/10/BoasPraticasCapimDouradoBuriti.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

SAMPAIO, Teodoro. **O Rio de São Francisco e a Chapada Diamantina**: trechos de um diário de viagem, 1879-80. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1905. Disponível em: http://biblio.wdfiles.com/local--files/sampaio-1905-rio/sampaio_1905_rio.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

SANTACRUZ, Orlando Morillo. Popular como expresión artística: diálogo intercultural y transdisciplinar. **Calle 14 revista de investigación en el campo del arte**, Bogotá, v. 7, n. 9, p. 44-55, jun./dic. 2012. Disponível em: https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/3968. Acesso em: 27 jul. 2020.

SANTANA, Jussilene. Cumplicidades e parcerias: Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na Escola da Criança do MAMB e na Expo Bahia da V Bienal de São Paulo. *In*: 50 anos de Lina Bo Bardi na encruzilhada cultural da Bahia e do Nordeste, 2009, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Docomomo Brasil, 2009. Disponível em: http://docplayer.com.br/14080117-Jussilene-santana-atriz-jornalista-e-doutoranda-do-programa-de-pos-graduacao-em-artes-cenicas-da-escola-de-teatro-da-ufba-junesantana-gmail.html. Acesso em: 27 jul. 2020.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma Escola de Teatro contra a província. 2011. 526 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

SANTOS, Boaventura de Souza. A sociologia das ausências e a sociologia das emergências: para uma ecologia dos saberes. *In*: SANTOS, Boaventura de Souza (org.). **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SANTOS, Clóvis Caribé dos. Os cerrados da Bahia sob a lógica do capital. **Revista IDeAS – Interfaces em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 76-108, jan./jun. 2008. Disponível em: http://r1.ufrrj.br/cpda/ideas/revistas/v02/n01/IDeAS-v02_n01-artigo_CLOVIS_CARIBE.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

SANTOS, Jancileide Souza dos. **Coleções, colecionismo e colecionadores**: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960. 2013. 221 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SANTOS, Milton. O retorno do território. *In*: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Amélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território, globalização e fragmentação**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 15-20.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

SCHAAN, Denise Pahl. A arte da cerâmica Marajoara: encontros entre o passado e o presente. **HABITUS**, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 99-117, jan./jun. 2007. Disponível em: http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/download/380/316. Acesso em: 27 jul. 2020.

SENNETT, Richard. **O artífice**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS (SEBRAE). **Programa Sebrae de Artesanato**. Termo de referência. Brasília: SEBRAE, 2004.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS (SEBRAE). **Construção processual de identidade**: pesquisa de identidade cultural.

Projeto de regionalização do turismo: caminhos do Oeste. Barreiras, SEBRAE, 2007. Disponível em: https://issuu.com/mmoverbrasil/docs/projeto_caminhos_do_oeste_relatorio. Acesso em: 27 jul. 2020.

SHIVA, Vandana. **Abrazar la vida:** mujer, ecología y supervivencia. Madrid: Horas y Horas, 1995.

SHIVA, Vandana. **Biopiratería**. El saqueo de la naturaleza y del conocimiento. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2002.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente**: perspectivas da biodiversidade e biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SHIVA, Vandana. La mirada del ecofeminismo (tres textos). **Polis – Revista Latinoamericana**, Santiago, n. 9, 2004. Disponível em: http://journals.openedition.org/polis/7270. Acesso em: 27 jul. 2020.

SIMÕES, Iaçanã Costa. **A cerâmica tradicional de Maragogipinho**. 2016. 176 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SIQUEIRA JÚNIOR, Jaime Garcia**.** A iconografia Kadiweu atual. *In*: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena:** escudos de antropologia estética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 265-277.

SOUSA, Aline Tavares de. **Gênero e Empoderamento**: um estudo a partir das associações de artesanato de capim dourado na região do Jalapão. 2012. 95 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) – Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2012.

SOUZA, Jessé. **A Elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TOLEDO, Víctor M.; BARRERA-BASSOLS, Narciso. **La memoria biocultural**: la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales. 1. ed. Barcelona: Icaria, 2008.

VALLADARES, Clarival do Prado. Sobre o Comportamento arcaico brasileiro nas artes populares. *In*: ARESTIZÁBAL, Irma; MAGALHÃES, Gisela. **7 Brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências**. Brasília: MEC, 1974.
VALLADARES, Clarival do Prado; PARDAL, Paulo. **Guarany**: 80 anos de carrancas. Rio de Janeiro: Gráfico Danúbio S/A, 1981.

VIVES, Vera de. A beleza do cotidiano. *In*: RIBEIRO, Berta G. *et. al*. **O Artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

VOGEL, Lise. Além da interseccionalidade. **Ideias de Esquerda – Revista de Política e Cultura**, 21 abr. 2019. Disponível em: https://esquerdadiario.com.br/ideiasdeesquerda/?p=1212. Acesso em: 27 jul. 2020.

VON SPIX; VON MARTIUS. **Através da Bahia**: Excertos da obra *Reise in Brasilien*. 3. ed. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938. Disponível em: http://www.cdpb.org.br/antigo/spix_martius-ivro.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

WALSH, Catherine. La interculturalidad y la educación básica ecuatoriana: propuestas para la reforma educativa. **PROCESOS - Revista Ecuatoriana de Historia**, Quito, n. 12, p. 119-128, 1998. Disponível em: http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1364/1/RP-12-AA-Walsh.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. **Tabula Rasa**, Bogotá, n .9, p. 131-152, jul./dic. 2008. Disponível em: http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a09.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

WALSH, Catherine. Estudios (inter)culturales en clave de-colonial. **Tabula Rasa,** Bogotá, n. 12, p. 209-227, ene./jun. 2010. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/396/39617422012.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías decoloniales:** prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. t. 1. Quito: Editora Abya-Yala, 2013.

WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías decoloniales:** Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. t. 2. Quito: Editora Abya-Yala, 2017.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

DEPOIMENTOS

Adaltiva Guedes dos Santos. Depoimento oral em 15 de dezembro de 2018 (anotações).

Adilma Pereira dos Santos (Dina). Depoimento oral em 4 de abril de 2018 (anotações).

Clara Teodora dos Santos. Depoimento oral em 15 de dezembro de 2018 (anotações).

Deltrude Xavier do Santos (Dé). Depoimento oral em 4 de abril de 2018 (anotações).

Elisabete Negreiro dos Santos (Betinha). Depoimento oral em 15 de julho de 2016 (anotações).

Etelice Nogueira da Costa. Depoimento oral em 7 de abril de 2018 (anotações).

Iraci Maria de Oliveira dos Santos (Ci). Depoimento oral em 24 de julho de 2019 (anotações)

José Geraldo Machado da Silva (Gerard). Depoimento oral em 15 de julho de 2016 (anotações).

Josiene Santos Brito (Ziene). Depoimento oral em 4 de abril de 2018 (anotações).

Laurenice Pereira dos Santos. Depoimento oral em 3 de abril de 2018 (anotações/gravação).

Lenise dos Santos Araújo. Depoimento oral em 2 de abril de 2016 (gravação).

Leonídia Machado Ferreira (dona Lió). Depoimento oral em 29 de julho de 2017 (gravação)

Leonor Pereira dos Santos Neta. Depoimento oral em 3 de abril de 2018 (gravação).

Leuza Maria da Conceição Souza. Depoimento oral em 24 de julho de 2019 (anotações).

Maria Aparecida dos Santos Araújo (Cida). Depoimento oral em 3 de abril de 2018 (gravação/anotações).

Maria Santana Batista Lopes. Depoimento oral em 15 de dezembro de 2018 (anotações).

Maria Souza dos Santos (Maria de Bizeca). Depoimento oral em 3 de outubro de 2019 (anotações)

Manoel Leite Junior. Depoimento oral em 15 de julho de 2016 (anotações/gravação)

Natalina Nogueira da Costa. Depoimento oral em 7 de abril de 2018 e 9 de agosto de 2019 (anotações)

Reinilda Ribeiro Xavier (Nidinha). Depoimento oral em 4 de abril de 2018 (anotações).

Soraia Rochael. Depoimento oral em 2 de fevereiro de 2016 (anotações/gravação).

APÊNDICE A – *Exposição Arte e Vida – a beleza do cotidiano*

A exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano* integrou a VII Semana de Educação Artística promovida pela UNESCO e fez parte da 6ª Edição do Projeto Internacional Enredadas. A exposição foi organizada com o objetivo de mostrar o valor artístico da produção artesanal feita com matérias-primas extraídas da natureza, para atender às necessidades do cotidiano de muitas comunidades. A exposição ficou em cartaz na Biblioteca Pública Municipal Professora Maria de Lima Athayde, em Santa Maria da Vitória, de 21 a 27 de maio de 2018, e contou com o apoio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura da cidade, a qual cedeu o espaço para a exposição. A mostra recebeu um público de mais de 200 pessoas, entre estudantes do Ensino Fundamental, Médio e Superior, bem como a comunidade em geral. O projeto envolveu docentes e estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFOB na produção do evento.

As obras em exposição revelaram formas, processos e soluções plásticas que expressam os modos de criação artística de artesãs e artesãos de países como Brasil, Portugal, Jordânia, Marrocos, Espanha, Argentina, Equador e Peru. A exposição contou ainda com trabalhos de estudantes e artistas contemporâneos, que lançaram um olhar sensível para a beleza do cotidiano. Por meio de fotografias, pinturas, gravuras, esculturas, cerâmicas, redes e esteiras, o universo de criação artesanal, suas formas e materiais foram desvelados ao olhar.

Chamada do evento *Arte y Vida – la belleza de lo cotidiano*. O projeto foi elaborado com o objetivo de mostrar o valor artístico da produção artesanal realizada por artesãs e artesãos do interior do país. A exposição, virtual e física, integrou a VII Semana de Educação Artística promovida pela UNESCO, em 2018, e aconteceu em Santa Maria da Vitória (Bahia), entre os dias 21 a 27 de maio, e na plataforma http://esibit.com/evento-collegato/106. Acesso em: 10 jun. 2019.

Fonte: https://images.app.goo.gl/ozD11nR9rYD46sCC7. Acesso em: 27 jul. 2020.

Banner da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, realizada na Biblioteca Pública Municipal Professora Maria de Lima Athayde, na cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Fotografias da cerâmica de Passagem, em Barra (Bahia), na exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: Marco Athayde (2018).

Fotografias da produção de redes e esteiras de buriti da comunidade de Porcos, em Cocos, extremo Oeste baiano, na exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Produção de cerâmica da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima, do município de Barra (Oeste baiano), na exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Produção de cerâmica da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima e do povoado de Passagem, zona rural do município de Barra (Oeste baiano), na exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia).

Fonte: autoria própria (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Autoria da obra: Cláudio Rafael Almeida de Souza (Arremates de Oratórios e Oratórios Domésticos Baianos dos Séculos XVIII, XIX e XX).

Fonte: autoria própria (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Autoria das obras: Montserrat Ansótegui (Cerâmica com Alama), Graciela Alfonso (Girasol del Fuego – Guayasamín), Cristiane Herres Terraza (Mosaico) e María Dolores Pérez Bravo (Cerámica – Asociación de Mujeres Arte Terapia – ALCE).

Fonte: Marco Athayde (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Autoria das obras: Maria Esther Durán Rivas (As cuncas da mamá Aurora), Angela Saura (Bordado) e Ana Tirado (Artesania de esparto – Jaén).

Fonte: Marco Athayde (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Autoria das obras: Jorge Tenesaca (pesca artesanal), Juan Ramón Fernandez (El Café), Rut Martinez (De Nuevo I) e Rosemary Rodrigues da Silva (Filó).

Fonte: Marco Athayde (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Autoria da obra: Adriana Araújo.

Fonte: Marco Athayde (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Autoria das obras: Carlos Torrado Lois (Cerâmica Marruecos e Muñecas).

Fonte: Marco Athayde (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Série Homem do Campo. Autoria: Taise Arbilem.

Fonte: autoria própria (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Autoria da gravura: Uhemya Haysa.

Fonte: autoria própria (2018).

Vista parcial da exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, na Biblioteca Pública Municipal da cidade de Santa Maria da Vitória (Bahia). Autoria da gravura: Sirleide Feara.

Fonte: autoria própria (2018).

APÊNDICE B – Ilustrações em aquarela (cartilha)

Ilustrações em aquarela da produção artesanal do Oeste da Bahia, para a criação de uma cartilha sobre o artesanato da região. A cartilha foi concebida no âmbito do projeto de extensão *Artes e ofícios do Oeste da Bahia*, desenvolvido na UFOB com estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais (Taís de Jesus Almeida, Jeisse Castro, Taise Arbilem e Uhemya Haysa).

Fonte: Ilustrações em aquarela produzidas por Uhemya Haysa e Taís de Jesus Almeida (2018).

Fonte: Ilustrações em aquarela produzidas por Uhemya Haysa e Taís de Jesus Almeida (2018).

Fonte: Ilustrações em aquarela produzidas por Uhemya Haysa, Jeisse Castro e Taís de Jesus Almeida na exposição *Arte e Vida – a beleza do cotidiano*, em 2018.

APÊNDICE C – Artesanato do Oeste baiano: Circulação e consumo – 2006-2014

PROGRAMAS ESTADUAIS E MUNICIPAIS PARA O ARTESANATO		
INSTITUIÇÃO/EMPRESA/ ORGÃO/ EVENTOS	**ATIVIDADE – DESCRIÇÃO**	**MUNICÍPIO BENEFICIADO**
SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS (SEBRAE)	Projeto Oportunidades de Negócios – parceria entre SEBRAE e o Governo do Estado da Bahia, através da Secretaria de Desenvolvimento Social e Combate à Pobreza (Sedes): - melhoria da qualidade do artesanato de São Félix do Coribe, município localizado a 876 quilômetros de Salvador. O gestor de projetos do SEBRAE, Whelyton Manhaes, afirma que o projeto já vem sendo realizado desde 2005 e resultou na melhoria da qualidade dos produtos e no desenvolvimento de novas peças; - fundação e formalização da Associação Palha Corrente; - criação da Casa do Artesão, local disponibilizado pela prefeitura onde os produtos são comercializados. Fonte: http://jornalnovafronteira.com.br/arquivo/20062009/LerArquivoNf.php?id=2436. Acesso em: 15 abr. 2015.	São Félix do Coribe
SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS (SEBRAE)	Espaço do Empreendedor do SEBRAE – ExpoBarreiras **(**feira de agronegócio, pecuária, comércio e entretenimento de Barreiras): - apresentou potes, vasos, moringas, patas, galinhas, miniaturas variadas e imagens religiosas da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima do município de Barra; - apresentou a produção da Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia (ASAS); - apresentou o trançado de palha de milho de Muquém do São Francisco, como porta-guardanapos, bolsas, jogos americanos, petisqueiras, tudo feito pelas mãos das integrantes da Associação Caminho de Santana; - apresentou trabalhos feitos de capim dourado dos artesãos do Assentamento Rio de Ondas, do município de Luís Eduardo Magalhães, como as biojoias, chapéus e bolsas da Associação Caliandra Artesãos do Cerrado. Fonte: https://sebraeartesanato.wordpress.com/2012/07/11/artesaos-participam-da-expobarreiras-na-bahia/. Acesso em: 27 jul. 2020.	Barra Barreiras Luís Eduardo Magalhães Muquém do São Francisco Santa Rita de Cássia
SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS (SEBRAE)	Fomento da produção artesanal do povoado de Ilha do Vítor. Oficinas de padronização da produção de artesanato. Oficinas ministradas por Maria da Penha de Faria.	São Desidério

INSTITUTO DE ARTESANATO VISCONDE DE MAUÁ (Autarquia vinculada à Secretaria Estadual do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte – SETRE)	Cadastramento dos artesãos dos povoados de Ilha do Vitor e Ponte de Mateus (Programa de Certificação do Artesanato Baiano – Selo "A Bahia Feita à Mão"). O Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, por meio da Gerência de Fomento ao Artesanato (Gefar) é o órgão responsável, na Bahia, pela emissão da carteira de identidade profissional do artesão. Essa carteira pode ser utilizada como Identidade: o artesão passa a ter isenção de ICMS sobre os produtos artesanais com emissão da Nota Fiscal Avulsa da Secretária da Fazenda e o direito de participar das feiras e eventos do Mauá. A Carteira é reconhecida pelo Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) e é válida em todo o território nacional. Fonte: http://saodesiderio.ba.gov.br/maisnoticias/artesaodesaodesideriosaocadastradopeloinstitutomaua/. Acesso em: 15 abr. 2015.	São Desidério
FEIRA DO EMPREENDEDOR DA BAHIA 2013 (contou com o patrocínio de Ambev, Vivo, Bradesco, Empresas e Negócios, Banco do Nordeste, Desenbahia, Instituto Mauá, Sistema Faeb/Senar, Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal e Petrobrás.)	Exposição de peças da Associação Caliandra Artesãos do Cerrado, de Luís Eduardo Magalhães (produtos derivados de sementes do Cerrado, como biojoias, chapéus e bolsas de capim dourado). Exposição de peças da Associação de Artesãs de Santa Rita de Cássia (ASAS) (bordados em fitas coloridas, como almofadas, porta-lápis, chaveiros e suplats). Exposição de peças da Associação de Artesãos da Ilha do Vitor, em São Desidério (produtos derivados da palha do buriti e do capim dourado, como biojoias e utensílios de casa). Fonte: http://www.ba.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/BA/ArtesanatodoOestebaianotemdestaquenaFeiradoEmpreendedor. Acesso em: 15 abr. 2015.	Luís Eduardo Magalhães Santa Rita de Cássia São Desidério
VIII FEIRA NACIONAL DA AGRICULTURA FAMILIAR - 2012	Aconteceu de 21 a 25 de novembro de 2012, no Rio de Janeiro. São 40 mil metros quadrados, abrigando 650 empreendimentos, com espaços diversificados, voltados para todos os públicos. As artesãs da Associação de Artesãs de Santa Rita de Cássia (ASAS) expuseram bordados. Fonte: http://www.ba.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/BA/artesasdesantaritadecassiaexpoemnaviiifeiranacionaldaagriculturafamiliar,ed99b5616fc06. Acesso em: 15 abr. 2015.	Santa Rita de Cássia
PROGRAMA COLMEIA DE FOMENTO À PRODUÇÃO ARTESANAL E DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL, INCLUSÃO SOCIAL (instituído em 2009 pela Prefeitura Municipal de Barreiras, através da Secretaria do Trabalho e Promoção Social)	O Programa Colmeia tem como objetivo resgatar a cultura do fazer artesanal e gerar emprego, ocupação e renda nos seguimentos em situação social/econômica vulnerável do município de Barreiras. Oficinas de produção com fibras, sementes, papel vegetal, bordados, marcenaria, pintura em tecido e serigrafia, voltada para a manutenção do Colmeia. Lei nº 832/009, de 29 de abril de 2009: "Institui-se o Programa Colmeia de Fomento a Produção Artesanal e de Desenvolvimento Sustentável, Inclusão Social, autoriza a celebrar convênios para incentivo da produção artesanal e empreendimentos de fundo de quintal, na forma que especifica e dá outras providências". Fonte: http://cultoeste.blogspot.com/2013/02/oficinas-de-artesanato-em-barreiras.html. Acesso em: 27 jul. 2020.	Barreiras

PROGRAMAS FEDERAIS PARA O ARTESANATO		
NSTITUIÇÃO/EMPRESA/ ORGÃO/EVENTOS	**ATIVIDADE - DESCRIÇÃO**	**MUNICÍPIO BENEFICIADO**
PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO (PAB), DO MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR/ PARCERIA COM O SEBRAE	Lançamento dos produtos da Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia (ASAS) para todo o Brasil, em São Paulo, na Paralela Gift, em 2006. Geraldina Ribeiro de Souza, Maria Lúcia Pinto dos Santos e mais 13 mulheres do município baiano de Santa Rita de Cássia fazem parte do grupo *Canções de Bordar*, do *Projeto Talentos do Brasil*, iniciativa do SEBRAE em parceria com o Ministério do Desenvolvimento Agrário, que tem por objetivo identificar a ocorrência de atividades artesanais em famílias de agricultores e lhes oferecer orientação com profissionais de diversas áreas, a fim de que o produto ganhe valor agregado, com aperfeiçoamento do design, resgatando a identificação da região. Fonte: http://easycoop.com.br/Noticias/View.aspx?id=3306. Acesso em: 27 jul. 2020.	Santa Rita de Cássia
PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO (PAB), DO MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR/MINISTÉRIO DA CULTURA E A SECRETARIA DA MICRO E PEQUENA EMPRESA DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA	Projeto Vitrines Culturais: - promoveu, entre os dias 12 de junho e 13 de julho de 2014, a exposição e a comercialização de artesanatos de todos os estados do Brasil nas cidades de Manaus, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, as quais sediaram os jogos da Copa do Mundo de futebol de 2014, no Brasil.	Santa Rita de Cássia
PROGRAMA DE PROMOÇÃO DO ARTESANATO DE TRADIÇÃO CULTURAL (Promoart) **(**Programa de apoio a comunidades artesanais, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Ministério da Cultura**)**	Apoio à produção: - aquisição e instalação de painéis de energia solar nos galpões de Canguçu e de Porcos; - aquisição de equipamentos para as comunidades de Canguçu e de Porcos; - aquisição de mobiliário para os galpões das comunidades de Canguçu e de Porcos. Apoio à distribuição e à comercialização: - exposição e venda no Mercado Brasil de Artesanato Tradicional, Jardim do Museu da República, Rio de Janeiro, dezembro de 2010; - exposição e venda na Expo Tchê, Riocentro, Rio de Janeiro, abril de 2011; - exposição e venda na Feira Nacional de Artesanato Latinidade, EXPOMINAS, Belo Horizonte, novembro de 2010. Apoio à divulgação: - confecção de embalagens, etiquetas e folders; - produção de documentário etnográfico. Fonte: http://www.promoart.art.br/polo/Tran%C3%A7ados%20em%20fibra%20de%20buriti%20de%20Cocos%20%28BA%29/acoes. Acesso em: 27 jul. 2020.	Cocos

ANEXO A – Notícias veiculadas em jornais sobre oficinas promovidas pelo SEBRAE, realizadas com artesãs em São Desidério (Oeste baiano)

novoeste 14 Ano XIV - nº 452 - Região Oeste - Bahia - Brasil - 20/08 a 02/09/2005 - 05

zem grande diferença. Mas para isso ocorrer freqüentemente, deveria haver pessoas responsáveis pela limpeza e fiscalização do local, mesmo que fosse necessário cobrar determinada quantia para que visitantes tivessem acesso ao parque. Isso é questão de respeito e responsabilidade, que está faltando a muitos visitantes e também à administração pública, a qual deveria estar mais atenta para esses fatos, afinal, não faltam apenas banheiros e limpeza, falta muito mais CONSCIENTIZAÇÃO E ATITUDE.

Opinião

"A parceria com a 3ª idade está sendo muito positiva, pois eles têm uma vivência muito grande, vieram de regiões totalmente adversas da que vivemos, e têm uma grande vontade de passar suas experiências para os mais novos. Esse projeto que fizemos de mostrar para a população ribeirinha a necessidade de se preservar o local, está sendo muito bem aceito por eles, porque vemos que existe uma vontade de preservação, mas o próprio morador não tem conscientização da verdadeira importância", **Maria Natália Soares da Cruz**, chefe de gabinete da Secretaria de Meio Ambiente da Prefeitura de LEM.

"Há 25 anos, quando vim para a região, visitei esse local precioso e não posso deixar de frisar o acolhimento que nós, gaúchos, tivemos pelos baianos, que nos receberam de braços abertos. Fui um dos primeiros a desbravar o cerrado, chegando aqui nos anos 80, e hoje, vejo que já houve muito progresso, pois antes aqui era uma mata virgem, sem estrada, sem nada, mas agora já existe uma certa orientação quanto à preservação do lugar, apesar de ainda está faltando muita coisa. No Sul, aonde morava, tinha muitos rios, mas por motivo de energia elétrica, tudo virou barragem, as matas verdes dos rios se foram. Espero que aqui não aconteça o mesmo, por isso, é necessário preservar o Parque da Vida", **Nelson Lutz, agricultor**, aposentado, 72 anos, natural de Ibirubá-RS.

"Estamos desenvolvendo, junto com a Secretaria de Turismo de LEM, um trabalho de captação dos novos roteiros de turismo do oeste da Bahia, os Caminhos do Oeste. Temos em torno de 550 leitos de hotel, recebemos visita de missões internacionais diariamente, além dos visitantes do município e da região. Esse tipo de ação é muito importante para qualquer poder executivo, pois reforça a responsabilidade social e com o meio ambiente, porque a administração pública tem que cuidar da saúde, da educação, da infra-estrutura, dos projetos macros para o futuro, e esse é um projeto de hoje, de amanhã e do futuro das nossas gerações, por isso, tem que ser cuidado com mais afinco por todos nós", **Oziel Oliveira**, prefeito de Luís Eduardo.

SÃO DESIDÉRIO EM DESTAQUE

Artesãos de Ilha do Vito participam de curso de preços e embalagens

Desde que foi implantada, a Secretaria de Turismo, Cultura e Meio Ambiente de São Desidério, em parceria com o Sebrae, vem dando total apoio ao desenvolvimento da atividade turística no município. Como parte desse apoio, está a atenção dispensada aos artesãos da Ilha do Vito, que vêm sendo preparados para o desenvolvimento da atividade.

No início de 2005, foi feito um diagnóstico com os artesãos local, uma forma de saber sobre o que queriam e o que sabiam fazer. Em seguida, eles tiveram a primeira oficina de criatividade, na qual participaram um número de 30 artesãos do próprio povoado, um momento dedicado a atividades voltadas ao artesanato. A segunda oficina realizada, contou com a participação de 20 artesãos, foi a de padronização dos produtos, oportunidade em que os artesãos puderam adquirir conhecimentos a respeito da maneira de como produzir produtos com qualidade.

A terceira fase das oficinas começou no dia 25 de agosto e foi até o dia 27, desta participaram cerca de 12 pessoas, incluindo três homens. Para a realização da oficina, veio de Salvador o coordenador de projetos dos artesãos e designer industrial, Henry Benevides, que trabalha também com uma equipe de fotografia, criatividade e designer. Além de trabalhar com artesãos do município de São Desidério, ele vem desenvolvendo o trabalho em outros municípios.

A matéria-prima da qual é feito o artesanato, inclusive as fitas, é tingida com pigmentos naturais como corante, açafrão, abacate e lama para atingir as cores desejadas, valorizando assim o material que a própria localidade dispõe e praticando com isso, uma atividade altamente sustentável.

Segundo Henry, "os objetivos traçados para as oficinas estão sendo alcançados de forma satisfatória e, até o momento, está acontecendo dentro do previsto".

A próxima oficina será para a produção de catálogos dos produtos, uma espécie de portifólio de todo o material produzido pelos artesãos. De acordo com Henry, esse material será comercializado em Salvador e levado para o Instituto Mauá, um órgão que apoia os projetos de artesanato.

Os artesãos, cada vez mais otimistas, estão sempre buscando melhorar as suas atividades. Conforme dona Arlinda, artesã de 69 anos, "o curso só veio ajudar, pois não sabia fazer o produto, mas hoje, depois de participar das oficinas, aprendeu muitas coisas interessantes".

POLÍTICA AMBIENTAL

O Sr. Marcondes Antonio Tavares de Farias Filho, CPF nº. 048.706.604-90, na busca da melhoria continua das ações voltadas para o meio ambiente, assegura que está comprometido em:

. Promover o desenvolvimento sustentável, protegendo o meio ambiente através da prevenção da poluição, administrando os impactos ambientais de forma a torná-los compatíveis com a preservação das condições necessárias à vida;

. Atender à legislação ambiental vigente aplicável e demais requisitos subscritos pela organização;

. Promover a melhoria continua em meio ambiente através de sistema de gestão estruturado que controla e avalia as atividades, produtos e serviços, bem como estabelece e revisa seus objetivos e metas ambientais;

. Garantir transparência nas atividades e ações do empreendimento, disponibilizando às partes interessadas informações sobre seu desempenho em meio ambiente;

. Praticar a reciclagem e o reuso das águas do processo produtivo, contribuindo com a redução dos impactos ambientais através do uso racional dos recursos naturais;

. Promover a conscientização e o envolvimento de seus colaboradores, para que atuem de forma responsável e ambientalmente correta;

A DIREÇÃO

CRA Centro de Recursos Ambientais
PRESERVANDO O MEIO AMBIENTE, SEMEANDO CIDADANIA.
GOVERNO DA BAHIA

PEDIDO DE LICENÇA DE IMPLANTAÇÃO

Marcondes Antonio Tavares de Farias Filho, CPF nº. 048.706.604-90 torna público que está requerendo ao Centro de Recursos Ambientais – CRA a Licença de Implantação da atividade de Avicultura, localizada na Fazenda União I (BR 242, Km 831,5 + 14 km), município de Barreiras – BA.

Jacques Fernandes Schmitt
Procurador

CRA Centro de Recursos Ambientais
PRESERVANDO O MEIO AMBIENTE, SEMEANDO CIDADANIA.
GOVERNO DA BAHIA

04 - Ano XIV - nº 439 - Região Oeste - Bahia - Brasil - 04 a 13/05/2005 SABOROSO... PICANTE... DELICIOSO... É o gosto do autêntico Churrasco novoeste

O Velho Chico quer conhecer você!

A água é um bem público, regulada pela "Lei das Águas", a qual diz que os usos dos recursos hídricos devem ser autorizados pelo Poder Público.

A Agência Nacional de Águas - ANA e os Estados de Alagoas, Bahia, Goiás, Minas Gerais, Pernambuco, Sergipe e o Distrito Federal, em parceria com a Codevasf, o Ministério de Integração Nacional e os Comitês de Bacia, querem conhecer os usuários da bacia do Rio São Francisco. No oeste baiano, a bacia principal é o Rio Grande, que tem quatro sub-bacias: Rio Preto, Rio de Pedras, Rio de Ondas e Rio das Fêmeas.

Com o intuito de colaborar com o Velho Chico e ainda regularizar a sua situação junto aos órgãos gestores, o consumidor deverá informar como usa a água do nosso rio. O cadastro dos usuários da bacia foi solicitado à ANA pelo Comitê da Bacia do São Francisco, após reunião realizada em Juazeiro.

Para realizar o cadastramento, equipes de 20 cadastradores, devidamente identificados, irão percorrer a bacia, visitando as propriedades, objetivando analisar as questões relacionadas à água, tais como: o nível, o uso e a limpeza dos tanques. A equipe de cadastradores, composta por estudantes do curso de Engenharia Agronômica e técnicos agrícolas, passou por um treinamento, no qual receberam informações de como proceder o cadastramento e, um aparelho palmtop, no qual serão armazenados todos os dados da pesquisa para lançá-los ao sistema da ANA. Segundo a SRH (Superintendência de Recursos Hídricos), na primeira semana de cadastramento, os cadastradores encontraram algumas resistências por parte dos donos de propriedades, pois muitos não permitem a entrada do pessoal dentro das fazendas, mas depois de muita conversa eles acabam cedendo e respondendo ao cadastro.

Com o cadastro, será possível conhecer e organizar o uso das águas na bacia do rio São Francisco. O cadastro permite conhecer quem usa as águas dos rios, reservatórios, açudes e poços da bacia do rio São Francisco, e saber como a água é usada, a quantidade necessária e o local de retirada. Dessa forma, o Governo poderá iniciar o processo de ordenamento do uso da água, buscando garantir o abastecimento para as diversas finalidades: consumo humano, agricultura irrigada, pecuária e indústria, dentre outros.

O cadastramento será realizado entre os meses de março e novembro de 2005, por técnicos credenciados, porém esse período pode ser aumentado em um ou dois meses, devido ao enorme tamanho da região. O cadastro é fácil e gratuito: basta responder às perguntas do formulário.

Artesãos de Ilha do Vito participam de Oficina de padronização do Artesanato

As oficinas terão como um dos principais objetivos, profissionalizar a atividade dos artesãos envolvidos, de forma a capacitá-los com as ferramentas necessárias para o exercício da função.

A Secretaria de Turismo de São Desidério, através do Programa de Atesanato do Sebrae, promoveu nos dias 10, 11 e 12 deste, durante todo o dia, a Oficina de padronização da produção do artesanato no Povoado de Ilha do Vito.

Sob a coordenação de Henry Benavides-Puerto, do Programa Bahia Design, as oficinas terão como principais objetivos, contribuir para o desenvolvimento de uma cultura diferencial do 'produzir e comercializar' o artesanato, de forma a colaborar para o fortalecimento da cadeia produtiva do turismo no município, bem como, profissionalizar a atividade dos artesãos envolvidos, de forma a capacitá-los com as ferramentas necessárias para o exercício da função, proporcionando suportes e ferramentas de organização da produção para as comunidades.

Este projeto tem como princípios noteadores, os elementos metodológicos desenvolvidos pelo IEL/Programa Bahia Design, no que se faz referência ao resgate, melhoramento e desenvolvimento de novos produtos em comunidades artesãs.

POLÍTICA AMBIENTAL

Agropecuária Sapucaí Ltda, C.N.P.J nº 02.020.215/0001-08, na busca da melhoria contínua das ações voltadas para o meio ambiente, assegura que está comprometida em:

. Promover o desenvolvimento sustentável, protegendo o meio ambiente através da prevenção da poluição, administrando os impactos ambientais de forma a torná-los compatíveis com a preservação das condições necessárias à vida;

. Atender à legislação ambiental vigente aplicável e demais requisitos subscritos pela organização;

. Promover a melhoria contínua em meio ambiente através de sistema de gestão estruturado que controla e avalia as atividades, produtos e serviços, bem como estabelece e revisa seus objetivos e metas ambientais;

. Garantir transparência nas atividades e ações da empresa, disponibilizando às partes interessadas informações sobre seu desempenho em meio ambiente;

. Praticar a reciclagem e o reuso das águas do processo produtivo, contribuindo com a redução dos impactos ambientais através do uso racional dos recursos naturais;

. Promover a conscientização e o envolvimento de seus colaboradores, para que atuem de forma responsável e ambientalmente correta;

A DIREÇÃO

CRA Centro de Recursos Ambientais — PRESERVANDO O MEIO AMBIENTE, SEMEANDO CIDADANIA. — GOVERNO DA BAHIA

PICANHA DO VALDEMIR

A PICANHA QUE A CONCORRÊNCIA TENTA IMITAR MAS NÃO CONSEGUE

TELE-ENTREGA 3611-2030

PEDIDO DE LICENÇA DE OPERAÇÃO

Agropecuária Sapucaí Ltda, com CPF nº02.020.215/0001-08, torna público que está requerendo ao Centro de Recursos Ambientais - CRA a Licença de Operação, localizada na Rod.Br 020 Km 505, Município de Luís Eduardo Magalhães -BA

Agropecuária Sapucaí Ltda
Proprietário

CRA Centro de Recursos Ambientais — PRESERVANDO O MEIO AMBIENTE, SEMEANDO CIDADANIA. — GOVERNO DA BAHIA

ANEXO B – Notícias sobre feiras e exposições de artesanato do Oeste baiano veiculadas em jornais

04 - Ano XV - nº 484 - Região Oeste - Bahia - Brasil - 06/07 a 14/07/2006 O JORNAL DO OESTE BAIANO 15 novoeste

EXPOAGRO EM DESTAQUE

Ações do Sebrae se destacam na Expoagro 2006

A 24ª Exposição Agropecuária de Barreiras, realizada de 1º a 9 de julho no Parque Engenheiro Geraldo Rocha, não se destacou apenas pela geração de emprego e renda. Além do maquinário agrícola, leilões, mini-shopping, o evento que é considerado um dos maiores do estado também abriu espaço para a agricultura familiar e para os pequenos negócios. A exemplo do ano passado, uma área foi destinada para a comercialização de produtos, exposição de trabalhos e experiências bem sucedidas em diversos segmentos. "Participar de uma feira como essa é importante porque temos a oportunidade de divulgar o nosso trabalho, comercializar nossos produtos obtendo uma renda extra", acredita a expositora Joanita Almeida.

O estande do Programa de Desenvolvimento da Mandioca foi um dos mais visitados

O Sebrae, que este ano coordenou o espaço destinado à agricultura familiar, participou da feira apresentando os projetos desenvolvidos nos municípios em parcerias com as prefeituras da região. "Mostramos os avanços que vêm sendo alcançados na região Oeste e no Médio São Francisco. Este ano trouxemos algumas novidades como o lançamento da castanha de caju já com rótulo e logomarca estruturada para o mercado, que é fruto de uma parceria entre Sebrae e Coofrutoeste. Apresentamos ainda o que estamos realizando nas áreas de produção de alho, derivados da cana-de-açúcar, apicultura, artesanato, turismo, mandiocultura e os resultados de uma pesquisa que avalia os impactos do Projeto Varejo Vivo junto ao consumidor que busca identificar o perfil dos visitantes dos centros comerciais, além de orientação empresarial através de atendimento individual e consultorias coletivas, palestras", informou Emerson Cardoso, coordenador regional do Sebrae.

Durante o evento, o estande do Sebrae foi um dos mais visitados. Foram realizados cerca de dez minicursos, entre eles de torta de banana, torta de limão, quibe de caju, bombocado de mandioca, esfiha de caju com frango, curso de colheita e pós colheita do limão. Um dos mais procurados, no entanto foi o do beiju colorido, ministrado pelo pesquisador da Embrapa e especialista nos usos da mandioca, Joselito Motta que ensinou a técnica para mais de 60 pessoas. Para Noêmia Neves, 40 anos, além de "aprender mos receitas novas, diversificarmos nossos produtos, a feira também serviu para incentivar outras pessoas a se dedicarem à atividade para que possam ter uma renda a mais. Estou satisfeita com as vendas e com a nossa participação no evento". Noêmia é uma das beneficiadas pelo Projeto de Desenvolvimento da Cadeia Produtiva da Mandioca desenvolvido pelo Sebrae em quatro municípios da região, o qual busca fomentar a agricultura familiar através da revitalização da cadeia produtiva da mandioca.

A apicultura também teve seu espaço garantido na Expoagro 2006. A Cooperativa Regional de Apicultores do Médio São Francisco, representando os municípios de Ibotirama, Buritirama, Morpará, Paratinga, Barra, Muquém do São Francisco, Sítio do Mato, São Félix do Corrente e Feira da Mata, que participam do Programa de Desenvolvimento da Apicultura, tiveram a chance de divulgar, comercializar e, principalmente, fazer novos contatos. "Esses foram nossos maiores objetivos. Tivemos pessoas, empresários de Barreiras e de outros lugares interessados em comprar nossos produtos e pessoas também interessadas em conhecer a apicultura, então, o balanço final da feira pode ser considerado extremamente positivo", disse o apicultor de Ibotirama e presidente da Cooperativa Regional de Apicultores do Médio São Francisco, Lázaro Moura.

Já o artesanato de São Desidério, Santa Rita de Cássia, Barra, Bom Jesus da Lapa, Sítio do Mato, São Feliz do Corrente, Muquém do São Francisco e Feira da Mata atraiu os visitantes. A beleza das peças, o acabamento e a matéria-prima utilizada foram elogiados pela bordadeira Margarida de Oliveira, 35 anos, que comprou bolsa e chapéu. "Feiras como essas e espaços como esses voltados para a agricultura familiar permitem que a gente veja, conheça o que a nossa região tem de bonito, as nossas potencialidades. E o artesanato me chamou atenção pela beleza e qualidade das peças".

O Projeto de Regionalização do Turismo nos Caminhos do Oeste que visa desenvolver e qualificar o destino turístico Caminhos do Oeste também despertou a atenção e o interesse dos visitantes. Os organizadores da 24ª Expoagro destinaram uma área para divulgar as belezas e potencialidades turísticas do oeste baiano. O Sebrae, que participa do Conselho Regional de Turismo em parceria com a Prefeitura de Barreiras, acredita que espaços como esses são importantes para que os municípios presentes no evento possam divulgar seus atrativos. Segundo Emerson Cardoso, "o evento representou um incremento de renda para o nosso público-alvo, além de consolidar futuros contatos. Já para o Sebrae foi uma oportunidade de demonstrar para o público-visitante e para a comunidade de que forma estamos apoiando e fomentando o empreendedorismo na região e, sobretudo, fortalecendo as iniciativas dos pequenos negócios".

*Fonte: **Agência Sebrae: REGIONAL OESTE – Agência Barreiras***

SÃO DESIDÉRIO EM DESTAQUE

Artesãos de Ilha do Vito participam de Oficina para aprimoramento de produto

O grande desafio da administração do atual prefeito de São Desidério, Arnon Pereira Lessa, é promover o desenvolvimento de uma política pública que promova a inclusão social, a cultura empreendedora e, principalmente, a geração de renda e cidadania. Nesse sentido, vem desenvolvendo projetos em diversas áreas que correspondem à realidade local, criando assim, uma melhor qualidade de vida na comunidade.

A Prefeitura de São Desidério através da Secretaria Municipal de Turismo, Cultura e Meio Ambiente, em parceria com o Sebrae, promove, no período de 17 a 26 de julho, no Povoado de Ilha do Vito, uma oficina para os artesãos daquela localidade, o qual consiste no desenvolvimento de ações que venham diagnosticar as oportunidades de negócios, promovendo assim, o desenvolvimento da comunidade de forma que elas continuem exercendo as atividades no seu habitat natural, resgatando suas culturas e interagindo com o próprio meio onde vivem.

Durante a realização das oficinas, serão trabalhados dez ou mais produtos por oficina, sendo que no mínimo, três destes ficarão prontos para o mercado. Neste mesmo período, após as oficinas, serão apresentados os produtos à comunidade bem como a articulação com o mercado consumidor. A oficina consiste também no conhecimento da comunidade e sugestão de novas propostas, iniciação dos trabalhos, resgate cultural e aplicação de novos designs, aceleração da produção e adequação dos produtos para o mercado consumidor e suas definições de linhas de produção.

*Para a consultora **Maria da Penha Faria**, responsável pela oficina, "o objetivo maior é trabalhar o desenvolvimento integrado e sustentável de forma proativa, fomentando a produção artesanal do município de São Desidério de maneira integrada, enquanto setor econômico sustentável que valoriza a identidade cultural da comunidade, promovendo desse modo, a qualidade de vida, ampliando a geração de rendas, postos de trabalho e, conseqüentemente, a inclusão social", ressalta.*

*Após a confecção, esses produtos serão levados ao mercado de forma certificada pelas suas culturas, mesmo sendo trabalho manual, mas que fale de seus contextos, fortalecendo o produto e a comunidade. Segundo o secretário municipal de Turismo, **Demósthenes Júnior**, "com mais essa oficina, vamos aprimorar nossos produtos e, conseqüentemente, conquistar novos mercados, atingindo o objetivo maior da Secretaria que é gerar emprego e renda".*

Fonte: Ascom/SD

novoeste 15 O JORNAL DO OESTE BAIANO Ano XVI - nº 510 - Região Oeste - Bahia - Brasil - 13/07/2007 - 07

Esporte das grandes emoções

Um dos esportes mais radicais de todo o mundo, o Rodeio Profissional, modalidade touro é o mais popular e competitivo esporte na área da montaria.

O êxtase do Rodeio vem da empolgação da platéia que prestigia com a sua presença. Holofotes, luzes, telão e fogos de artifício fazem o diferencial no momento em que se está na arena. O clamor do locutor agita a multidão, o cowboy fica motivado ao testemunhar o agito do público e todo cenário fica a seu favor na hora da disputa.

Foi assim, que a Cia do Rodeio, Cowboy Brasil, com narração de Adriano Duarte agitou as quatro primeiras noites da Expo-Barreiras deixando muita gente impressionada com o espectáculo mostrado na arena do Parque em que vários montadores profissionais tentaram dominar por 08 segundos o animal enfurecido.

A noite do dia 03 foi iluminada pelo show de produção da última etapa do Rodeio, que teve seu encerramento com a participação de 09 montadores profissionais dos quais 05 se classificaram para final.

O grande vencedor Júlio César Rodrigues, é considerado um dos 40 "mais duros" do rodeio Mundial. Com um talento espetacular e uma quantia generosa de sorte, foi o agraciado com um prêmio de 4 mil reais.

Assim, a "adrenalina das fortes emoções" contagiou Barreiras, enriqueceu a cultura popular e conquistou milhares de pessoas a conhecer o mundo Country.

Sabores econômicos da cultura regional

A Família da Agricultura foi destaque na maior feira de agronegócio da região. O espaço foi preparado para divulgação de alternativas econômicas voltadas para agricultura familiar, esta iniciativa deu visibilidade às ações que promovem o crescimento econômico e valorizam os produtos fabricados na região, como por exemplo: móveis de buriti, apresentados pelo município de São Desidério, artesanato produzido com a palha de milho de São Felix e Muquém do São Francisco, a cerâmica de barro do Rio Grande entre outros.

As melhores delícias do campo fabricadas por produtores rurais da região estavam na feira . Os produtos caseiros puderam ser degustados e adquiridos no próprio local. O objetivo foi divulgar a qualidade da produção da agroindústria familiar, oportunizar a entrada destes produtos no mercado e mostrar os sabores e artesanato rural.

Um dos grandes atrativos do Espaço da Agricultura Familiar foram os stands interativos como: o programa de Desenvolvimento da Mandiocultura que apresentou derivados da mandioca; beijus recheados, sucos, caldos e o programa de Desenvolvimento da Cachaça e derivados apresentado pelos municípios de São Desidério e Abaíra (Chapada Diamantina) ofereceram "caipirinhas" aos visitantes.

Assim, a exibição de produtos expôs alternativas existentes para o desenvolvimento da economia dos pequenos agricultores e apresentou a população do Oeste recursos que subsidiam o crescimento da região.

Prestando Socorro

Durante os dias da Expo-Barreiras um posto fixo e uma Unidade Móvel com duas equipes composta por médicos, enfermeiros e auxiliares de enfermagem estavam a disposição da população para prestarem atendimentos de emergência. Bem como, uma ambulância e um carro de apoio para dar suporte e fazer a transferência de pacientes que apresentaram casos mais graves.

Os atendimentos segundo a assessoria de comunicação do parque foram: curativos (225), pequenas cirurgias (27), administração de medicamentos (179), medicamento injetável (79), re-hidratação (48), soroterapia (15), distribuição de preservativo com orientação (2.592)

Bom comportamento

Com três áreas de policiamento durante os dias de feira, a Polícia Militar com uma média de 70 a 100 homens, se organizou para fazer a segurança dentro e fora do parque, uma vez que a entrada foi franca e o número de pessoas aumentou consideravelmente.

Os dados apresentados pela segurança pública composta por: polícia militar, civil, guarda municipal e o juizado de menores mostrou o oposto do que se previa. Segundo a PM as ocorrências registradas foram maiores fora do Parque.

O medo e a insegurança das pessoas era que o número de ocorrências iria aumentar, no entanto foram pequenos e comprovaram de forma positiva que os barreirenses tem um bom comportamento. Dessa forma, todos transitaram no parque de maneira segura. Isto é claro, atrelada com a eficiência e agilidade da organização militar para este evento.

De acordo com relatório enviado pelo Tenente Fábio, chefe da Unidade de Planejamento Operacional para ASCOM apenas 24 ocorrências foram registradas neste período: ameaça (02), lesão corporal (01), agressão física (02), furto/outros(02), danos/vandalismo/desordem(06), desacato (02), porte de arma branca(01), fraude (01), falsa moeda (01), entrega de material (01), sinistro (02), embriaguez (01).

Shows ao gosto do público

A maior feira de agronegócio da região foi embalada por grandes ritmos. Música ao vivo, repertório dinâmico, estilos variados e muito romantismo atraíram milhares de visitantes todos os dias ao parque. A expectativa e o entusiasmo das pessoas que prestigiaram os expositores e daqueles que foram se divertir ao som da Banda Araketu abrilhantaram o primeiro dia da feira (30/06).

Nas noites dos dias 01, 02 e 03, com entrada franca as pessoas se animaram com a agitação e o forró das bandas locais e regionais: Farol de Fusca, Muleca Safada, Morena Flor entre outras.

Para uma boa festa nada melhor do que um coração em paz. Pensando nisso a banda gospel Xote Santo, em ritmo de forró acalentou os corações trazendo uma mensagem cristã de forma diferente ao público barreirense.

A noite de shows de quarta-feira (04) iniciou por volta das 23:30 hs no embalo da banda Genivaldo e os Feras do Forró que preparavam o público para uma das apresentações mais esperadas.

A dupla sertaneja de Goiás: **Bruno e Marrone** levou mais de 20.000 fãs e admiradores ao parque num clima romântico e animou a multidão cantando seus grandes sucessos.

Mais uma grande atração da feira agropecuária é encerrada e dessa vez com "gostinho" de quero mais.

Abrindo a noite de quinta-feira (05), a Banda X se apresentou com um arrasta pé bem animado para esquentar o público e prepará-los para o tão esperado show da Calcinha Preta. Foi com esse ritmo dançante que a banda, pela segunda vez consecutiva na ExpoBarreiras divertiu o público presente entoando novos e velhos sucessos que agitaram a galera, garantindo mais uma noite de alegria e descontração.

No dia (06) pela primeira vez em Barreiras a dupla sertaneja Edson e Hudson contagiou a todos com seu romantismo. De família circense, a dupla está acostumada desde jovens a vida de artista. Ainda crianças se apresentavam em rodeios, bailes e praças fonte de renda que ajudava na manutenção da família pobre. Edson e Hudson já conquistaram a vaga no rol das principais duplas da moderna música sertaneja. Com um grande público os cantores se destacam também pelo carinho dedicado às fãs.

A noite de sábado (07) foi marcada com muito forró elétrico e atraiu uma grande multidão para área reservada ao show. As bandas embaladas com grandes variações quentes deixaram todos em completa animação. A primeira a ir ao palco foi a Suco de Pimenta, esta com uma mistura de ritmos. Logo em seguida foi a vez do Forrozão Tropicália que também cantou e reviveu alguns forrós mais antigos.

No último dia de feira (08), o público se divertiu ao som da Banda Xequerê que agitou cantando sucessos de várias bandas de pagode e axé. Para fechar com chave de ouro o céu foi iluminado com cinco minutos de fogos de artifício e a grande despedida ficou por conta do cantor brega mais famoso do Brasil, Amado Batista, que contagiou e emocionou os fãs presentes.

Diante de seu romantismo Amado Batista entoou seus grandes e conhecidos sucessos, e também lançamentos. Aproveitando a oportunidade para que seus filhos se apresentassem dando uma pequena demonstração da dupla, Erich e Bruno, que cantaram seus bailões e animando a galera até as primeiras horas da segunda-feira. Assim, encerra mais uma Feira Agropecuária de Barreiras.

08 - Ano XVIII - nº 568 - Região Oeste - Bahia - Brasil - 14/07/2009
O NOSSO NEGÓCIO É A INFORMAÇÃO 18 novoeste

EXPOBARREIRAS 2009

Por *Janete Melo* / Sebrae

Artesanato atrai visitantes durante Feira Agropecuária em Barreiras

A 27ª Exposição Feira Agropecuária de Barreiras que aconteceu no período de 5 a 12, ofereceu a seus visitantes, serviços, novidades, entretenimento e negócios.

No interior do Parque Engenheiro Geraldo Rocha foi possível encontrar dentre outras coisas uma variedade de produtos como confecções, bijuterias, artigos de decoração, lançamento de máquinas e implementos agrícolas, parque de diversão e uma programação variada de palestras, seminários e cursos voltados para os pequenos produtores, mas é o artesanato desenvolvido em algumas comunidades da região que está atraindo a atenção de pessoas como Maria Célia Melo, contadora, que visita a feira pela primeira vez. "***Moro fora e aproveitei minhas férias para visitar a família e conhecer a Feira, que já é uma tradição na cidade e confesso que fiquei impressionada com a qualidade e variedade do artesanato local. Fiquei sem saber o que comprar. Acredito que espaços como esse são de grande importância não só para as artesãs, mas para a própria comunidade que muitas vezes não valoriza o que é local. O Sebrae, a organização do evento estão de parabéns por essa iniciativa***". Já para advogada, Maria Luka de Oliveira, "***a exposição mostra que com um trabalho sério e responsável é possível ter uma renda com atividades artesanais***".

No espaço destinado ao artesanato e outras iniciativas coordenadas pelo Sebrae foram expostos e comercializados, bolsas em capim dourado e buriti produzidas pelas artesãs da Ilha do Vítor, que ficaram conhecidas com o Projeto de Artesanato de Fibra de Vegetal do Oeste do São Francisco. As artesãs de São Félix do Coribe, Muquém do São Francisco e Bom Jesus da Lapa levaram para a feira bolsas, descansos de mesa, jogos americanos, sandálias, artigos de decoração em palha de milho e bananeira. Já as artesãs de Santa Rita de Cássia aproveitaram a oportunidade para divulgar a nova coleção. São almofadas, vestidos, chaveiros, charpes bordadas. Peças em cerâmicas como jarros, moringas produzidas em Barra também podem ser encontradas no estande e tem tido ótima aceitação. "***80% das peças em cerâmicas já foram vendidas***", disse a artesã, Ana Cláudia Carvalho.

De acordo com o coordenador regional do Sebrae, Emerson Cardoso, o mais importante do evento "***é que foi um espaço de comercialização. O evento representou um incremento de renda para o nosso público-alvo, além de consolidar futuros contatos. É também uma oportunidade para demonstrar a comunidade de que forma estamos apoiando e fomentando o empreendedorismo na região e, sobretudo fortalecendo as iniciativas dos pequenos negócios***".

A **EXPOBARREIRAS** foi realizada pela prefeitura de Barreiras e reuniu cerca de 300 expositores de várias partes do estado.

Foto Janete Melo/Sebrae

Variedade de materiais, peças atraem os visitantes ao estande do Sebrae onde pode ser conferido o potencial de municípios da região

Foto Janete Melo/Sebrae

SAÚDE PÚBLICA

Por *Ana Cedro*

Prefeitos discutem saúde regional

Foto Ana Cedro

Os prefeitos associados da União dos Municípios do Oeste da Bahia - UMOB se reuniram ontem (13), no auditório do Espaço Kerigma para discutir sobre a estrutura da saúde pública da região Oeste.

*Dos 18 prefeitos que compoem a UMOB, oito estiveram presentes. O encontro foi dirigido pela presidente da UMOB, Jusmari Oliveira, prefeita de Barreiras, que convidou o diretor regional da 25ª DIRES, João Fidelis e a coordenadora da Atenção Básica do Estado, Patrícia Bárbara Dias, para expor a situação de saúde pública da microrregião onde atua a entidade. "**Essa é a nossa segunda reunião ordinária e o nosso objetivo primordial é discutirmos em conjunto a questão da saúde no Oeste Baiano. Há doze anos, como deputada, já discutíamos sobre esse assunto e agora iremos lutar para mudar o quadro da saúde na região**" disse Jusmari.*

Foto Ana Cedro

A presidente falou também da instalação da Unidade de Pronto Atendimento (UPA), que brevemente será implantada no bairro Santa Luzia em Barreiras e outra na cidade de Luís Eduardo Magalhães. Ela falou ainda da visita do secretário estadual de saúde Jorge Solla que anunciou à implantação do Setor de Oncologia, previsto para o mês de outubro; da ampliação do Setor de Neurocirurgia e da implantação do Programa de Internação Domiciliar que já está sendo efetuado desde o início da semana, tudo isso no Hospital do Oeste.

*Estiveram presentes também no encontro os prefeitos de Cristópolis **Antônio Xavier**; de Catolândia **Dr. Robson**; de Buritirama **Oslindo Jacobina**; de Muqém do São Francisco **José Nicolau**; de Mansidão **Davi Frank**; de São Desidério **Zito Barbosa** e de Luís Eduardo Magalhães **Humberto Santa Cruz**.*

Antes de encerrar a reunião, Jusmari Oliveira decidiu em conjunto com os prefeitos presentes que o próximo tema a ser discutido pela UMOB será a posse dos prefeitos como presidentes da Junta Militar dos municípios, e em segundo tempo será discutido também a pauta de reivindicação de cada município a ser levada ao governador Jaques Wagner, na audiência a ser marcada para o mês seguinte. A próxima reunião ficou agendada para o próximo dia 10 de agosto.

dade pode usufruir de um excelente atendimento, com a nova estrutura digna do povo dessa cidade. Com essa magnífica obra só tenho a agradecer Dr. Saulo Pedrosa e as pessoas que compõem o seu governo ". **D. Maria Francisca de Jesus, 49 anos.**

"Os cães ladram e a caravana passa"

Foto: Matheus Simões

Segundo o prefeito Saulo Pedrosa a saúde pública é a prioridade da sua gestão. "Essa é uma obra extremamente importante, por que essa unidade de saúde é uma unidade impactante, foi uma unidade que criou polêmica durante toda nossa gestão e sempre usei um jargão na nossa administração ***"Os cães ladram e a caravana passa"***. O Governo de Bem Com Você tem projeto, e não atuamos no emocional, atuamos no racional. Quando assumimos o governo a nossa prioridade foi saúde, educação, e saneamento básico. Essa unidade era um caos total, quando a gestão passada inaugurou essa obra, no discurso de inauguração critiquei, porque a prefeitura não tinha condições em fazer o atendimento da forma que preceitua, no campo profissional da medicina.

Infelizmente era um atendimento mais para fazer politicagem do que para atender corretamente a população. Então nós como médicos com a responsabilidade que a gente tem decidimos desativar momentaneamente aquele posto, porque no nosso entendimento não sabíamos se ele estava promovendo a saúde ou a doença, e isso foi o que fizemos e fizemos com a responsabilidade, mesmo pagando o preço da crítica. Infelizmente temos a imprensa de alto nível, a imprensa que ouve o contraditório e ouve as considerações das pessoas que tem responsabilidade, mas tem a imprensa marrom, a imprensa que cuida apenas de depreciar as coisas que a gente está fazendo com responsabilidade.

Era importante mesmo, que a imprensa que faz as críticas tivesse a hombridade, de vir aqui para registrar esse momento importantíssimo para nossa cidade. Vamos nos colocar a disposição de Barreiras e dos municípios vizinhos, com um posto de primeiro mundo, onde temos pessoas qualificadas, um equipamento à altura, e com todos os assessórios e materiais paramédico para dar um atendimento digno à população. E nós temos essa capacidade e coragem de dizermos para o povo, não estamos aqui fazendo propaganda pessoal, nós estamos é administrando Barreiras, que é o nosso principal objetivo. Então é emocionado e com o coração transbordando de alegria, que entregamos esse posto à população", explanou o prefeito de Barreiras.

EXPO AGROINDUSTRIAL DE BARREIRAS 2008

Por *Janete Melo/Ascom Sebrae*

Agricultura familiar mais uma vez é destaque na Exposição de Barreiras

A agricultura familiar mais uma vez esteve em destaque na 26ª Expo Agroindustrial de Barreiras. Pequenos produtores da região participaram do evento visitando, expondo ou comercializando seus produtos. No espaço coordenado pelo Sebrae as artesãs de Santa Rita de Cássia, Ilha do Vitor e Muquém do São Francisco mostraram uma variedade de produtos como bolsas, chapéus, brincos, pulseiras feitos de capim dourado, palha de milho e buriti, matérias-primas típicas da região. Segundo Geraldina de Sousa, artesã de Santa Rita de Cássia, a feira além de ter sido uma ótima oportunidade dada pelo Sebrae aos artesãos, "foi um importante momento para vender nossos produtos. Esse ano muitas pessoas voltaram a comprar almofadas, algumas, inclusive que já tinham adquirido peças no ano passado voltaram e levaram mais, então à feira foi muito boa". Já para o produtor de cachaça, José Bertunes foi uma oportunidade "para divulgar e fechar novos contatos".

Foto: Argolo / Sebrae

Foto: Argolo / Sebrae

Foto: Argolo / Sebrae

Foto: Argolo / Sebrae

Foto: Argolo / Sebrae

No Armazém da Agricultura Familiar também organizado pelo Sebrae foram apresentados e comercializados produtos típicos de mais de 15 municípios da região, como a Cachaça artesanal de Paratinga, o Mel da Cooperativa de Apicultores do Médio São Francisco – COOPAMESF, doces e cocadas caseiras de Barreiras, derivados da mandioca dos produtores de São Desidério, como beiju, farinha, biscoitos, caldos, dentre outros produtos. Destaque também para a divulgação do PAIS - Produção Agroecológica Integrada e Sustentável. "Durante a feira muitos produtores nos procuraram para tirar dúvidas e sabe mais informações sobre o PAIS que tem como objetivo fomentar e articular ações que gerem sustentabilidade para os pequenos produtores. Mostramos as vantagens dos orgânicos, por exemplo, além de divulgar novas técnicas que vem sendo utilizadas na agricultura familiar", disse o consultor Nivaldo Amorim.

Além da exposição e divulgação de produtos, o Sebrae também abriu espaço para orientação empresarial, cursos, treinamentos e lançamento da série "Vida Rural", uma publicação voltada para os pequenos produtores feita em parceria com a Editora Globo, Ministério do Desenvolvimento Agrário e Sebrae. Uma biblioteca on line com diversas edições empresariais do Sebrae também foi montada no stand além do cine empresarial que despertou a curiosidade e atenção de muitos visitantes. Para o coordenador regional do Sebrae, Emerson Cardoso, "além de ser a principal vitrine de negócios do oeste baiano, este evento é uma oportunidade real para que os pequenos produtores atendidos pelo Sebrae na região possam realizar negócios e estabelecer parcerias empresariais".

Este ano, a Expo Agroindustrial de Barreiras reuniu mais de cem expositores de diversos segmentos agrícolas. Além dos shows, o evento contou com concurso de quadrilhas, exposição de máquinas e implementos agrícolas, leilões que movimentaram mais de um milhão de reais, vinte e cinco por cento a mais em relação à feira do ano passado.

novoeste 14 O JORNAL DO OESTE BAIANO Ano XV - nº 461 - Região Oeste - Bahia - Brasil - 19 a 25/11/2005 - 09

Manga do oeste baiano conquista mercado europeu

Por Janete Melo/Sebrae

Coribe - Após dois anos de trabalho para obter a certificação em comércio justo e a viabilização da exportação da manga produzida no município de Coribe para a Europa, produtores do Perímetro Irrigado do Formosinho, no oeste do estado, podem finalmente ver o sonho se tornar realidade. Um segundo contêiner, de um total de quatro, com 23 toneladas cada, partiu do Porto de Salvador, carregado de manga, para a Holanda.

Segundo o coordenador do Programa de Desenvolvimento de Fruticultura do Sebrae, Amâncio José de Souza, mesmo enfrentando dificuldades como a greve dos inspetores do Ministério da Agricultura, os fiscais federais do porto se sensibilizaram quanto ao apoio na liberação da manga dos pequenos produtores da ASPPIF (Associação dos Produtores do Perímetro Irrigado do Formosinho - que reúne 40 produtores), o que possibilitou a liberação em tempo hábil do contêiner. "Sem o apoio dos fiscais federais e a 'intervenção' do Ministério da Agricultura, que também foram nossos parceiros nesse processo, não teríamos conseguido embarcar o contêiner no prazo determinado", disse Amâncio José de Souza.

Produtores da Associação do Perímetro Irrigado do Formosinho, Oeste da Bahia, estão exportando para a Europa.

Fotos: Janete Melo

Superando desafios

Desde 2003, no entanto, o Sebrae e a Central Lapa (Coofrulapa) com o apoio da Codevasf (Companhia de Desenvolvimento do Vale do São Francisco) vêm negociando com a AgroFair, empresa holandesa do setor, um contrato para a compra de manga dos municípios de Bom Jesus da Lapa e Coribe. Em 2004, mesmo conseguindo a certificação "Fair Trade" da associação, os produtores não conseguiram produzir manga no período pretendido devido a problemas técnicos, climáticos e falta de água, e a exportação acabou não acontecendo.

Este ano, com a filiação de novos associados com certificação em produtos orgânicos, a ASPPIF conseguiu fechar seu primeiro contrato de exportação com a Agro Fair - empresa constituída, metade de capital de pequenos produtores e outra de Ongs, que importa, além da manga, banana do Equador, Peru, Gana e Costa Rica; frutas cítricas da África do Sul e Marrocos; abacaxi e manga do México, Peru e Equador. Durante o embarque das mangas no município de Livramento, distante 722 quilômetros de Salvador, o representante da AgroFair, Geert Demeyere, destacou que a região tem um potencial muito forte e acredita na continuidade do trabalho. "Essa primeira experiência funcionará como um teste. No final da temporada, vamos avaliar quais foram os resultados, os pontos positivos e negativos e voltaremos ao Brasil para sentarmos com os produtores e discutirmos os caminhos que serão tomados a partir do próximo ano", disse Geert Demeyere.

"Na verdade, esse é resultado de uma parceria entre Ética, Sebrae e ASPPIF, onde o Sebrae e parceiros cederam um completo serviço de assistência ao desenvolvimento da comunidade, enquanto a Ética, ficou responsável por toda a negociação comercial, processo logístico e trâmites burocráticos para exportação. É importante salientar que para fechar a negociação com a AgroFair, a Ética precisou efetuar seu registro no IBD (Instituto Biodinâmico) para atestar que a manga comercializada é um produto orgânico e no FLO (Fair Trade Labelling Organization), para ser certificada internacionalmente como comercializadora de produtos de comércio justo", explica Amâncio José de Souza.

Já o presidente da Associação dos Produtores do Perímetro do Formosinho, Nestor Pereira, destaca a participação do Sebrae não só no fechamento do contrato, mas no desenvolvimento dos perímetros irrigados. "O Sebrae está sendo um parceiro importantíssimo, tanto na comercialização quanto na capacitação dos nossos produtores. E foi através do Sebrae, que conseguimos esse contrato. Se não fosse, não estaríamos presenciando esse momento que veio beneficiar ainda mais o nosso projeto e a comunidade do Formosinho", disse Nestor Pereira.

O primeiro carregamento, porém, aconteceu no dia 09, quando foi embarcado no navio Aliança Europa rumo ao Porto de Roterdã, o primeiro contêiner de manga tipo Tommy produzida e embalada no Pólo de Fruticultura de Livramento - Dom Basílio. De acordo com o produtor Élder Machado, 47 anos, associado da ASPPIF, mas que produz em Livramento, "90% da manga orgânica produzida no município, por exemplo, é exportada para a Europa. Nossa produção está voltada apenas para dez contêineres enquanto em Livramento saem mais de 200 contêineres por ano". Os outros dois contêineres estão previstos para serem embarcados nas próximas semanas.

O Pólo de Fruticultura de Livramento de Nossa Senhora - Dom Basílio é considerado a segunda maior área de produção de manga do Estado. São 8 mil hectares plantados, com produtividade média que varia entre 15 e 20 toneladas/hectare, podendo chegar a 40 toneladas/hectare. A região fornece frutos de qualidade que abastecem tanto o mercado interno, parte da produção é vendida para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, quanto o mercado externo (União Européia, EUA e Canadá).

Próximas ações

Aumentar o volume de produção do Perímetro Irrigado do Formosinho; inserir definitivamente os produtores no processo de comércio justo e melhorar as técnicas de produção são algumas ações do Sebrae para 2006 na região. "Nós temos ainda, como perspectiva para o ano que vem, transformar a ASPPIF em uma cooperativa; transformar a manga do Formosinho, que é convencional, em orgânica, iniciando o processo de conversão, e trabalhar o packing house de Bom Jesus da Lapa", acrescenta Amâncio José de Souza.

SÃO DESIDÉRIO

São Desidério participa da maior feira de artesanato da América Latina

O artesanato produzido em São Desidério está sendo mostrado na maior feira de artesanato da América Latina, que está acontecendo no período de 22 a 27 de novembro de 2005, em Belo Horizonte. O evento que já está na sua XVI edição é uma organização do Instituto Centro CAPE e Central Mãos à Obra e acontece nos Pavilhões da Expominas.

São mais de 25.000 metros quadrados do mais puro artesanato produzido em Minas Gerais e no País, dividido entre três pavilhões: o pavilhão principal, o multiuso e o dos eventos paralelos, onde estão acontecendo rodadas de negócios nacionais e internacionais, oficinas do fazer artesanal, shows do folclore brasileiro, exposição do turismo ecológico, cultural, religioso e gastronômico, e seminários temáticos.

*Estão representando o município de São Desidério, o secretário de Turismo, Cultura e Meio Ambiente, **Demósthenes Júnior** e o presidente da Associação dos Trançadores de palha do buriti e do capim dourado da Ilha do Vito, **João Francisco Dias**, levando uma série de objetos produzidos na região em parceria com o Sebrae.*

Fotos: Ascom/SD

Junto a São Desidério, estão participando os municípios de Muquém de São Francisco, São Félix do Coribe, Sítio do Mato, Feira da Mata, Bom Jesus da Lapa e Santa Rita de Cássia, uma oportunidade para divulgação do trabalho das comunidades, bem como do artesanato local.

O encerramento da XVI Feira Nacional de Artesanato acontecerá no domingo, dia 27, com o desfile da Estação Primeira de Mangueira, cantando o "Brasil feito à Mão".

***Vanderlino Barbosa**/Ascom São Desidério*

06 - Ano XV - nº 496 - Região Oeste - Bahia - Brasil - 09/12 a 22/12/2006

O JORNAL DO OESTE BAIANO 15 novoeste

LEGISLATIVO / BARREIRAS

Câmara elege novo presidente

A eleição para a mesa diretora da Câmara de Vereadores de Barreiras aconteceu na sessão ordinária do dia 13 de dezembro. Foi uma eleição conturbada, na oportunidade foram eleitos o presidente, vice e secretários. A votação foi aberta e por 7 votos contra 4, a chapa 1, liderada pelo vereador Luís Holanda foi consagrada vitoriosa.

Concorreram a presidência da mesa duas chapas, sendo a chapa 1 composta pelo presidente Luís Holanda, vice Silma, 1ª secretária Beza e 2º secretário Sobrinho, enquanto que a chapa 2, teve como candidatos a presidência Iremá, vice Heronildo, 1ª secretária Drª Luzia e 2ª secretária Kelly Magalhães.

Antes mesmo de ser colocado em votação, especulava-se a vitória da chapa encabeçada pelo vereador Luís Holanda, pois o grupo detinha a simpatia de 7 dos 11 vereadores.

A vitória representa a derrota da representação legislativa do atual prefeito de Barreiras, Dr. Saulo Pedrosa, que nos próximos 2 anos administrará o município sem o apoio da mesa da Câmara, fato que não aconteceu no início do mandato.

A nova mesa diretora assumirá o cargo no dia primeiro de janeiro e terá a missão de fiscalizar e assessorar o Executivo. A única questão é a interrogativa sobre o relacionamento político entre o poder Executivo e Legislativo, que possivelmente poderá afetar o final do mandato do atual prefeito.

Barreiras na Expo Brasil em Salvador

Por *Janete Melo-Sebrae/Barreiras*

Um grupo formado por 17 pessoas de Barreiras, Santa Rita de Cássia, Cristópolis, São Desidério, Bom Jesus da Lapa, São Félix do Corrente esteve presente na 5ª Expo Brasil Desenvolvimento Rural realizada de 06 a 08 de dezembro no Centro de Convenções em Salvador. Durante a feira os participantes que representaram os mais variados projetos desenvolvidos pelo Sebrae local tiveram a oportunidade não só de mostrarem um pouco do potencial do oeste da Bahia no artesanato, na apicultura, na mandiocultura, turismo, fruticultura, mas tiveram a chance de fazer novos contatos, divulgar seus produtos, trocar experiências e lançar novos produtos. Para a artesã Avelice Oliveira do município de Santa Rita de Cássia, a feira "nos proporcionou a troca de idéias, novos contatos e, principalmente o fechamento de negócios. Através de eventos como este, estamos divulgando produtos e fortalecendo também a nossa associação, além é claro de revelar o potencial do município de Santa Rita para todo o Brasil". Já para Etiene Veloso, "além de comercializar os produtos tornando-os conhecidos nacionalmente, a feira foi um momento de testar novos produtos e receitas. Trouxemos para a Expo algumas novidades como a geléia de cacau e de pimentão e cocadas de diferentes sabores que tiveram uma ótima aceitação".

Conhecida no contexto brasileiro e internacional como o principal espaço existente para a visibilidade, o intercâmbio e fortalecimento de iniciativas de desenvolvimento apoiadas na mobilização local, a Expo Brasil Desenvolvimento Local reuniu expositores de várias partes do Brasil que durante três dias assistiram a palestras sobre os mais variados temas (agroenergia, biocombustíveis e desenvolvimento local; reciclagem e desenvolvimento local; arte e cultura como fatores de desenvolvimento local, etc), fóruns, painéis, exposições, lançamentos, além da troca dA conhecimentos.

Um momento para conhecer e divulgar iniciativas que estão dando certo não só no Brasil, mas em outros países. A mesa sobre desenvolvimento local em Portugal, por exemplo, procurou apresentar para a platéia brasileira um pouco do que são as Associações de Desenvolvimento Local (ADLs) portuguesas que atua junto a crianças e comunidades simples. Já no painel sobre agricultura familiar e desenvolvimento territorial, os presentes conheceram os projetos de fruticultura de Bom Jesus da Lapa e São Félix do Coribe (BA), os resultados bem sucedidos do projeto de piscicultura do centro sul de Rondônia e do Arranjo Produtivo de Flores e Plantas Ornamentais de Santa Catarina.

Uma das novidades desse ano, no entanto foi à comunicação na divulgação de projetos de desenvolvimento local. As matérias produzidas pelos participantes foram publicadas diariamente em uma área montada no local do evento. "A iniciativa do SEBRAE, de levar representantes dos municípios onde são desenvolvidos seus projetos visa dar mais uma oportunidade a essas comunidades, através do fortalecimento de sua rede de contatos, da exposição dos seus produtos e agregação de novos conhecimentos." disse a gestora local Adriana Morais.

RESPONSABILIDADE SOCIAL

Fundeagro implanta Programa de inclusão digital em Barreiras

O Fundeagro (Fundo para o Desenvolvimento do Agronegócio do Algodão) vem contribuindo para a concretização de diversas ações relacionadas ao agronegócio do algodão na Bahia. Nas áreas de pesquisa, tecnologia, marketing, ambiental, entre outras áreas do agronegócio do algodão, montantes significativos estão sendo investidos, desempenhando seu papel de fundo de apoio.

Todavia, ações voltadas à promoção do ser humano enquanto membro da sociedade, não estavam sendo financiadas até o momento. Numa iniciativa para proporcionar sua contribuição à sociedade local, o Fundeagro está promovendo a inserção de jovens carentes no mercado de trabalho.

Ao ser analisada a importância da informática na vida profissional frente a era digital a qual se vive, constata-se que o indivíduo que não for conhecedor desta área, está fora do mercado de trabalho. Neste caso, a inclusão digital surge como uma necessidade, sobretudo aos jovens, para a busca de melhores posições profissionais.

Quando se trata de alunos carentes, o desafio se eleva, uma vez que a capacitação exige investimentos, sobretudo com jovens que estão cursando o Ensino Médio em escolas que não dispõem de estrutura para promover a inclusão digital. Analisando a realidade de Barreiras, constata-se um significativo número de jovens que concluem o Ensino Médio e não estão preparados para trabalhar com recursos de informática, porque não tiveram oportunidade do aprendizado.

Neste contexto, emergiu o desejo do atual presidente do Fundeagro, João Carlos Jacobsen Rodrigues, em promover uma ação de responsabilidade social marcante junto a sociedade barreirense. Atitude esta que permitirá melhorias às condições de vida de um grupo de 40 jovens, os quais estarão sendo capacitados para construir uma cidade mais digna e com menores desigualdades sociais.

O lançamento do programa aconteceu último dia 18, às 14, no auditório da CDL, em Barreiras. Este foi desenvolvido por uma escola de informática de Barreiras, compreendendo 72 horas de trabalho em diversas áreas da informática e ocorrerá no período de dezembro de 2006 a junho de 2007.

Além de serem alunos carentes, os jovens selecionados freqüentam escolas públicas de Ensino Médio de Barreiras, apresentam bom desempenho escolar, participação satisfatória nas aulas, enquadrados na faixa etária de 16 a 19 anos e não inseridos no mercado de trabalho. Como benefícios, os alunos receberão vale transporte, uniforme e o curso completo sem qualquer ônus.

Para estimular o comprometimento com a formação, no final do curso será doado um microcomputador como prêmio ao melhor aluno, além de outro micro sorteado pela escola de informática. Estes elementos contribuirão para a formação de um grupo de futuros profissionais de destaque para a sociedade local.

Foram contempladas dez escolas de maior carência no campo da informática, dentre as existentes na rede de ensino estadual na cidade de Barreiras. O interesse era contemplar um grupo maior de alunos e escolas, mas os recursos são limitados. Todavia, trata-se de um programa que terá continuidade nos próximos anos, o qual poderá atender um público maior no futuro.

ANEXO C – Documentos (cartas) – mobilização social

Carta Aberta em defesa do Cerrado

Nós, Camponeses(as), Agricultores(as) Familiares, Povos Indígenas, Quilombolas, Geraizeiros(as), Fundos e Fechos de Pasto, Pescadores(as), Quebradeiras de Coco, pastorais sociais, entidades da sociedade civil e apoiadores da **Campanha Nacional em Defesa do Cerrado,** representantes de comunidades camponesas de Moçambique, e ativista ambiental do Japão e organizações brasileiras que participam da **Campanha Não ao ProSavana**, reunidos e reunidas **no Seminário Nacional "MATOPIBA: conflitos, resistências e novas dinâmicas de expansão do agronegócio no Brasil",** em Brasília/DF, nos dias 16,17 e 18 de novembro de 2016, debatemos sobre a destruição do Cerrado e as consequências e impactos para os Povos que aqui vivem.

O bioma Cerrado, também conhecido como o Berço das Águas, mantém três grandes aquíferos (Guarani, Bambuí e Urucuia) e é responsável pela formação e alimentação de grandes rios do continente, como São Francisco, Tocantins e Araguaia. Possui mais de 12.000 espécies de plantas catalogadas (30% ameaçadas de extinção); é o lar de metade das aves e dos répteis do Brasil e possui mais de 200 espécies de mamíferos.

Historicamente os povos indígenas e comunidades tradicionais que habitam o Cerrado têm desenvolvido estratégias de convivência em harmonia com a natureza, desempenhando o papel de Guardiões dessa biodiversidade. Diante da importância desse patrimônio para nossos povos e comunidades, manifestamos nossa indignação com o quadro atual de propostas de expansão do agronegócio para o Cerrado.

Políticas, planos e projetos iniciados na década de 1970, contando com grande volume de investimentos nacional e internacional, assumem no momento a denominação de Plano de Desenvolvimento Agropecuário do MATOPIBA (PDA MATOPIBA). Instituído através do Decreto nº 8447, esta proposta nada mais é que a manutenção da velha e contínua política desenvolvimentista promotora de violências, de degradação ambiental, trabalho escravo e desigualdades sociais e econômicas do campo brasileiro.

Cresce a pressão sobre as terras tradicionalmente ocupadas gerando um intenso processo de grilagem e processo de especulação fundiária aumentando os conflitos de terra. Entre 2005 a 2014, do total de 11.338 localidades onde ocorreram conflitos no campo brasileiro, 39% aconteceram no Cerrado.

Nos últimos 10 anos os estados do Tocantins, Maranhão e Bahia figuram entre os estados

que forneceram o maior contingente de trabalhadores libertos e onde ocorreu a maior incidência do trabalho escravo rural no Brasil.

Os depoimentos e denúncias das lideranças camponesas mostraram um processo sistemático de violação de direitos humanos com a desterritorialização de comunidades, desaparecimentos dos mananciais, poluição das fontes de água pelo uso abusivo de agrotóxicos nos monocultivos, degradação e poluição do solo, extinção de árvores e frutos nativos importantes na cultura alimentar da região – como pequi, buriti, bacuri e bacaba -, agravando o quadro de insegurança alimentar das comunidades.

Da mesma forma, representantes dos movimentos camponesas de Moçambique informaram que essa mesma lógica econômica baseada no modelo agroexportador também está presente na África, através de investimentos do Brasil e do Japão no projeto ProSavana, no Corredor de Nacala, desestruturando os modos de vida das comunidades.

Por isso, nós, participantes desse Seminário, manifestamos repúdio ao PDA MATOPIBA e ao ProSavana, e afirmamos nosso posicionamento em defesa dos Povos do Cerrado brasileiro e das comunidades camponesas do Corredor de Nacala em Moçambique, e exigimos:

- Reforma Agrária e regularização dos Territórios Indígenas, Quilombolas e das Comunidades Tradicionais;
- Políticas públicas que garantam o fortalecimento da agricultura familiar, baseado na agroecologia, soberania alimentar e desenvolvimento territorial sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, na lógica das práticas tradicionais;
- Aprovação da PEC 504/2010 que altera o § 4º do artigo 225 da Constituição Federal para incluir o Cerrado e a Caatinga entre os biomas considerados Patrimônio Nacional;
- Instituição da Moratória do Cerrado para coibir o avanço dos monocultivos do agronegócio sobre as terras, territórios, águas e povos do Cerrado;
- Cumprimento da Convenção 169 da OIT que estabelece o direito à consulta prévia, livre e informada aos povos e comunidades tradicionais sobre o PDA MATOPIBA;
- Respeito a soberania dos povos e ao princípio de solidariedade Sul-Sul para a efetivação de um desenvolvimento que contemple a identidade e interesses das comunidades camponesas do Corredor de Nacala;

Conclamamos a sociedade a se engajar na Campanha em Defesa do Cerrado – Berço das Águas: Sem Cerrado, Sem Água, Sem Vida. Que se ponha um fim à agressão e destruição deste bioma, o mais antigo do planeta. O Cerrado e seus Povos merecem cuidado e respeito.

Participam da Campanha em Defesa do Cerrado: Associação União das Aldeias Apinajés/PEMPXÀ – ActionAid Brasil – CNBB/Pastorais Sociais – Agência 10envolvimento – APA/TO – ANQ - AATR/BA – ABRA – APIB – CPT – CONTAG – CIMI – CUT/GO – CPP – Cáritas Brasileira – CEBI – CESE – CEDAC – Coletivo de Fundos e Fechos de Pasto do Oeste da Bahia – Comissão da Verdade sobre a Escravidão Negra do DF – CONAQ – FASE – FBSSAN – FETAET - FETAEMA – CONTRAF-BRASIL/FETRAF – Gwatá/UEG – IBRACE – ISPN – MJD – MIQCB – MPP – MMC – MPA – MST – MAB - MOPIC – SPM – Rede Cerrado – Redessan – Rede Social de Direitos Humanos – Rede de Agroecologia do Maranhão – TIJUPA – Via Campesina – FIAN Brasil.

Brasília, 18 de novembro de 2016.

12 a 15 de setembro 2017
Brasília/DF - Brasil

VI CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE AGROECOLOGIA
X CONGRESSO BRASILEIRO DE AGROECOLOGIA
V SEMINÁRIO DE AGROECOLOGIA DO DF E ENTORNO

Agroecologia na Transformação dos Sistemas Agroalimentares na América Latina: Memórias, Saberes e Caminhos para o Bem Viver.

CARTA AGROECOLÓGICA DO CERRADO

Em Brasília – DF, inspirados no tema: "**Agroecologia na Transformação dos Sistemas Agroalimentares na América Latina: Memórias, Saberes e Caminhos para o Bem Viver**", nos dias 12 a 15 de setembro de 2017, durante o VI Congresso Latino-Americano de Agroecologia, o X Congresso Brasileiro de Agroecologia e o V Seminário do Distrito Federal e entorno, semeamos a CARTA AGROECOLÓGICA DO CERRADO. Esta carta sintetiza nossas discussões e expressões de RESISTÊNCIA e LUTA no campo agroecológico e serve de alerta à sociedade para as graves ameaças que hoje comprometem a garantia da soberania e segurança alimentar e os demais direitos da humanidade, dos demais seres vivos e os bens-comuns, incluindo a terra, a água e a biodiversidade, e que, portanto, comprometem o Bem viver. Nesse bonito processo, conseguimos reunir mais de 5 mil pessoas, expressando a diversidade de nossas identidades e saberes através da participação ativa e criativa de 25 países e de todos os estados brasileiros, incluindo pesquisadoras e pesquisadores; estudantes; educadoras e educadores; técnicas e técnicos extensionistas, camponesas e camponeses, agricultoras e agricultores familiares, povos indígenas; quilombolas; povos e comunidades tradicionais; artistas populares; gestores públicos e outras identidades da sociedade civil ligada ao tema da agroecologia e a luta e construção do Bem viver.

Esse congresso expressou a riqueza da agroecologia também no campo metodológico. Um rico cardápio de metodologias participativas foi utilizado. Os 13 temas geradores foram desenvolvidos em diversos formatos que demonstram a vitalidade e o dinamismo da construção e disseminação do conhecimento agroecológico. Pela primeira vez, relatos populares em rodas de conversa foram apresentados pelos protagonistas das experiências; mesas de diálogos foram utilizadas para os relatos de experiências técnicas; consolidou-se o "tapiri de saberes", metodologia utilizada para a apresentação de pôsteres de forma dialogada; o "rio do tempo", elaborado coletivamente, ilustrou a memória da Agroecologia ao longo das décadas, ilustrado pela arte da facilitação gráfica, o que contribuiu para honrar o lema do congresso e evidenciou a importância de mulheres e homens na construção histórica da agroecologia; os "caminhos do saber" ampliaram o diálogo com a sociedade; as cirandas trouxeram um debate sobre a importância da responsabilidade coletiva do cuidado com as crianças reafirmando que essa não é uma obrigação apenas das mulheres e; a relatoria colaborativa permitiu um processo de colheita e sistematização das informações em tempo real, integrando a diversidade de perspectivas e olhares de todos os envolvidos com o congresso. A pluralidade da

agroecologia se revelou nos 2.227 trabalhos, apresentados e debatidos nas mais diversas formas, linguagens e perspectivas.

A beleza e diversidade da feira de troca de sementes, a representação dos biomas na feira da sociobiodiversidade, a presença permanente das instalações artístico–pedagógicas, a alimentação agroecológica de diferentes origens, com destaque para os produtos do Cerrado, foram espaços que enriqueceram e favoreceram intercâmbios culturais e materiais no evento. Para além do previsto, vários encontros aconteceram nesta grande teia de conversas e interações de construção do conhecimento agroecológico, do reconhecimento dos diversos sujeitos e de fortalecimento das práticas de cuidado, respeito e amizade.

Esta disposição ao diálogo e a construção coletiva no Congresso se contrapõe ao momento político que estamos vivendo no Brasil e em grande parte da América Latina com ameaças claras às democracias e as políticas públicas duramente conquistadas pela força dos movimentos sociais e organizações da sociedade civil. Repudiamos o monopólio da mídia nas mãos das grandes corporações e das elites brasileiras e a criminalização das mídias alternativas e populares. Denunciamos a escalada da violência no campo, sobretudo no último ano, onde os níveis de violências de todas as naturezas aumentaram drasticamente. Lideranças camponesas, indígenas, quilombolas e dos povos e comunidades tradicionais, defensoras da agroecologia, vem sendo perseguidas e mortas. A violência sexista se junta aos movimentos reacionários, aumentando os casos de assassinato de mulheres lideranças e tentando aprisioná-las novamente nos espaços domésticos. As comunidades estão sendo cercadas e ameaçadas pelo agronegócio e o capital agroindustrial. Denunciamos os grandes projetos do capital e do agronegócio que vem expulsando os povos do campo, das águas e das florestas, destruindo os espaços de produção agroecológica, camponesa e de preservação da vida. Dentre esses processos reforçamos nosso repúdio e preocupação com a região do MATOPIBA[1] e a extinção da Reserva Nacional do Cobre e Associados (RENCA) na Amazônia, que consumados representarão um verdadeiro extermínio das populações camponesas, indígenas, quilombolas e povos e comunidades tradicionais dessas regiões. Por isso reafirmamos que **SEM DEMOCRACRIA NÃO HÁ AGROECOLOGIA.**

[1] Palavra criada a partir de um acrônimo das iniciais dos estados do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia. Esta área é de interesse do Agronegócio para expansão da fronteira agrícola, por ser plana e abundante em água, porém com uma diversidade biológica e culturas e modos de vida ameaçados. Para mais informações: http://www.epsjv.fiocruz.br/noticias/reportagem/matopiba-na-fronteira-entre-a-vida-e-o-capital.

Da mesma forma, é impossível avançar na construção da agroecologia, sem refletir sobre a questão agrária no Brasil, onde terra e território são fundamentais para a materialização do processo de transição agroecológica. Por isso, defendemos a luta por uma Reforma Agrária popular e a defesa dos territórios dos povos do campo, das aguas e das florestas. Repudiamos a política de titulação definitiva proposta pelo atual governo, que vem subordinando os assentamentos rurais aos ditames do mercado nacional e internacional de compras de terras. Repudiamos qualquer tentativa de redução das áreas de usos sustentáveis de bens naturais, que em grande parte estão sob a guarda dos povos e comunidades tradicionais. Exigimos a demarcação imediata de todas as áreas destes povos e somos veementemente contra o Marco Temporal. **SEM REFORMA AGRÁRIA E RESPEITO AOS TERRITÓRIOS DOS POVOS INDÍGENAS, QUILOMBOLAS E COMUNIDADES TRADICIONAIS NÃO HÁ AGROECOLOGIA.**

A luta em defesa da agricultura urbana nos provoca para novos debates e a ampliação do olhar sobre o papel das cidades na reprodução da vida e das práticas agroecológicas. A agricultura urbana é entendida como uma estratégia de garantia da segurança alimentar e nutricional, do direito à cidade, da promoção da sustentabilidade nas cidades e da resiliência dos territórios frente às mudanças climáticas. A agricultura urbana é reconhecida como uma importante ferramenta para romper com a dicotomia campo-cidade, encontrando nos fluxos, processos e dinâmicas entre o rural e o urbano um espaço de luta e resistências. **Agricultura urbana é a luta e resistência da Agroecologia nas cidades.**

Em relação à sociobiodiversidade, percebemos que a diversidade biológica, social e cultural dos agroecossistemas é um componente fundamental para a promoção da agroecologia e a garantia da soberania e segurança alimentar e nutricional. Reafirmamos a centralidade dos camponeses e camponesas, agricultores e agricultoras familiares, povos indígenas, quilombolas e povos e comunidades tradicionais do campo, da floresta e das águas na geração, conservação e manejo da sociobiodiversidade. Identificamos, também, uma série de pressões e cerceamentos ao direito de livre uso da sociobiodiversidade envolvendo dispositivos de proteção à propriedade intelectual, de financeirização da natureza, de promoção das grandes monoculturas, de apropriação privada da diversidade biológica e toda uma série de ações que comprometem a integridade dos territórios e a vitalidade das culturas alimentares. Destacamos, aqui, no caso brasileiro, as ameaças relacionadas às tentativas de tornar o Brasil signatário da Convenção da União Internacional para Proteção das Obtenções Vegetais (UPOV), assinada em 1991, e de inclusão das sementes crioulas no Registro Nacional de Sementes e Mudas. Repudiamos o esvaziamento das compras públicas de sementes crioulas e

de variedades não híbridas promovidas através do Programa de Aquisição de Alimentos (PAA). Afirmamos a necessidade de garantir a gestão compartilhada e o controle social dos bancos públicos de germoplasmas, com participação das organizações representativas dos camponeses e camponesas, agricultores e agricultoras familiares, povos indígenas, quilombolas e povos e comunidades tradicionais.

Da mesma forma exigimos reavaliação das decisões da CTNBio por grupo de cientistas independentes, bem como reavaliações periódicas, pela ANVISA, de todos os agrotóxicos em uso no pais. Exigimos, ainda, análise dos danos que os transgênicos e os agrotóxicos estão causando, bem como responsabilização dos que tenham contribuído para tanto. Queremos a implantação de rotulagem e normativas que orientem o consumidor, da presença de transgênicos nos alimentos, bem como o fim do uso de recursos públicos para o estímulo de formas de produção e tecnologias que ameaçam a saúde humana e ambiental. Exigimos que no Brasil seja proibida a pulverização aérea de agrotóxicos, e que não seja permitida qualquer forma de uso de agrotóxicos banidos em outros países. Queremos nossa água sem venenos. Exigimos que sejam retirados do mercado todos os agrotóxicos cujas presenças na água de consumo humano não estejam sendo monitorada. Frente às ameaças de flexibilização de Lei de Agrotóxicos, clamamos pelo arquivamento do PL do Veneno (6299/2002) e pela aprovação da Política Nacional de Redução de Agrotóxicos (PNARA). **CHEGA DE AGROTÓXICOS, BASTA DE TECNOLOGIAS E MECANISMOS QUE COMPROMETEM A REDE DA VIDA E A SOCIABILIDADE DOS POVOS QUE HABITAM NOSSO TERRITÓRIO.**

Reafirmamos a nossa disposição de luta contra os impérios agroalimentares, que buscam controlar a produção, distribuição e comercialização de alimentos com a finalidade de obtenção de lucro. Reconhecemos e reafirmamos a centralidade da agricultura familiar e camponesa para a conquista da soberania alimentar, que mesmo controlando apenas ¼ (um quarto) das terras mundiais, produzem mais de 50% dos alimentos consumidos no campo e nas cidades. No Brasil, os dados oficiais afirmam que mais de 70% dos alimentos produzidos no campo tem origem nas unidades familiares que se constituem, portanto, como os principais sujeitos da segurança e soberania alimentar do país. Denunciamos a política neoliberal do governo que está desestruturando políticas públicas a exemplo do PAA e do Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE), fundamentais para o fortalecimento de sistemas agroalimentares de base ecológica, pautados na produção, distribuição e comercialização justa e solidária de alimentos para as populações rurais e urbanas, sobretudo crianças, jovens e mulheres que vivem, em grande parte, em situação de fome e insegurança alimentar. Reconhecemos, portanto, o protagonismo do campesinato e de seus movimentos sociais como sujeito

político construtor da agroecologia e de processos de soberania alimentar que contribuem significativamente para um projeto nacional de produção sustentável de alimentos saudáveis. **SEM AGROECOLOGIA NÃO HÁ SOBERANIA ALIMENTAR**!

Reafirmamos que **SEM FEMINISMO NÃO HÁ AGROECOLOGIA**, isto porque compreendemos o feminismo como uma referência teórica e base para uma ação política transformadora a partir das experiências das mulheres. Compreendemos que a luta contra todas as formas de opressão e violência contra as mulheres e o questionamento da divisão sexual do trabalho devem ser elementos estruturantes da abordagem sistêmica da agroecologia como ciência, movimento e prática. As instituições científicas e acadêmicas, as organizações da sociedade civil, os movimentos sociais e o Estado precisam reconhecer e visibilizar as práticas das mulheres do campo, das águas, das florestas e das cidades e as juventudes, os povos e comunidades tradicionais como os sujeitos que constroem cotidianamente desde os seus territórios a agroecologia. Lutamos por uma ciência crítica, descolonizada, despatriarcal, anticapitalista, antirracista, antilesbofóbica, antihomofóbica comprometida com a transformação da sociedade e a construção de novos paradigmas. É fundamental reconhecer o potencial transformador e o engajamento das juventudes na agroecologia em diferentes contextos rurais e urbanos, formais e não formais e favorecer o processo de autonomia da juventude nas diferentes dimensões, para além da produção técnica.

Reafirmamos a multidimensionalidade dos processos de construção do conhecimento agroecológico, que emergem a partir de uma ecologia de saberes e que busca romper com as divisões artificiais estabelecidas entre as disciplinas científicas e entre o saber científico e o saber popular. A agroecologia é construída em diferentes lugares, por uma ampla diversidade de atores, inserindo-se em um projeto emancipatório que busca transformar as relações dos seres humanos entre si e com a natureza. O financiamento público aos Núcleos de Estudos em Agroecologia (NEAs), a institucionalização do Marco Referencial de Agroecologia da Embrapa, o apoio a programas de intercâmbio de agricultor/a para agricultor/a e o desenvolvimento de tecnologias sociais representam conquistas importantes nesse movimento de construção de novas formas de produção e socialização de conhecimentos. Repudiamos, ao mesmo tempo, o atual movimento de ameaças, sucateamento e desmantelamento das instituições públicas de pesquisa e ensino, como EMBRAPA, as Organizações Estaduais de Pesquisa, Universidades e Institutos Federais. Denunciamos e repudiamos o ataque à autonomia das Instituições públicas de ensino. Reafirmamos a importância destas instituições como instrumentos públicos de promoção de uma ciência e tecnologia engajadas, críticas e orientadas por

Carta do I Encontro Nacional das Mulheres Cerrado

Nós somos as guardiãs do Cerrado e dos saberes populares que herdamos de nossos e nossas ancestrais. Por toda nossa história, lutamos para que nossa cultura e modos de vida resistissem. Unidas na nossa diversidade, afirmamos aqui que o Cerrado brasileiro tem cara de mulher! Essa mulher é resistente, resiliente, negra, indígena, quilombola, feminista, camponesa, assentadas e acampadas, sem-terra, atingida por mineração e barragens, quebradeira de coco babaçu, sertaneja, pescadora, vazanteira, LBT+, assalariada rural, fundo e fecho de pasto, raizeira, benzedeira, agricultora familiar, geraizeira, ribeirinha. O Cerrado é um mosaico de vidas e biodiversidades. É berço das águas do país e seus campos e florestas são os lugares que nos alimentam. Por isso, participamos a Campanha Nacional em Defesa do Cerrado por compreender a profunda relação desse bioma com nossos modos de vida.

"Ninguém vai morrer de sede nas margens dos nossos rios!"

A água é fundamental para nossas vidas. Nós, mulheres, que sempre garantimos o bem viver de nossas famílias, sentimos as consequências da restrição de água de forma mais profunda. A crescente expansão do agronegócio e de grandes projetos de infraestrutura em nossos territórios tem trazidos grandes consequências como destruição da natureza e expulsão de povos e comunidades tradicionais inteiras dos locais onde sempre viveram. Nossos aquíferos estão sendo ameaçados. É nesse contexto que, nós, as mulheres cerradeiras, nos posicionamos contra qualquer processo de destruição das fontes, contaminação e privatização das águas. Somos guardiãs desse bem, sempre zelando por ele e através das nossas práticas ancestrais desenvolvemos métodos de conservação das fontes, recuperamos nascentes, e armazenamos esse bem comum.

"Território livre pra viver!"

Nós, mulheres do Cerrado, denunciamos a grilagem, pistolagem, a especulação, envenenamento, desmatamento, o extermínio da fauna e da flora nos nossos territórios. A ausência de regularização fundiária, o arrendamento das terras e a expansão do latifúndio, tem vindo associadas ao aumento da violência no cerrado. Todos esses processos têm avançado com a conivência e, muitas vezes, contribuição do Estado Brasileiro. Nossas lideranças têm sido perseguidas, assassinadas, e nossas comunidades tem sofrido constantes ameaças de expulsão dos territórios. Além disso, denunciamos o MATOPIBA como um projeto de morte para o Cerrado brasileiro, nossas águas, nossos territórios, nossos rios, nossas florestas, nossos solos e nossa gente. Somos contra a estrangeirização das nossas terras. O avanço da mineração destrói a soberania dos nossos territórios e tem representado ameaças a todas as formas de vida nas nossas comunidades.

Defendemos a demarcação das terras dos povos indígenas, a titulação das comunidades quilombolas e regularização as áreas de comunidades, repudiando a titulação individual pois nossas terras têm caráter coletivo. Exigimos também o fim de todas as ameaças às nossas lideranças e a garantia do fortalecimento do sistema de proteção as defensoras de direitos humanos.

"Eu creio na semente,
herança de nossos antepassados e

sinal de reprodução da vida"

O agronegócio e sua lógica de produção baseada no uso de sementes transgênicas, agrotóxicos, latifúndio e monocultura é um inimigo das mulheres do cerrado. Os agrotóxicos contaminam nossos mananciais, nossos solos, e envenenam nossos corpos, até mesmo nosso leite materno. A pulverização aérea é um atentado às nossas vidas. Esse modelo de produção fere a forma que acreditamos de construir nossa autonomia econômica. Não vemos a natureza como meros recursos. A priorização da lógica empresarial do agronegócio, o machismo e o racismo se refletem também na desvalorização dos nossos produtos, da nossa força de trabalho e das nossas práticas medicinais ancestrais como as farmácias vivas. Esse fenômeno também está conectado com o descaso do governo refletido no desmonte das políticas públicas de incentivo a agricultura familiar, a exemplo do Programa de Aquisição de Alimentos (PAA) e da Política de Garantia de Preços Mínimos para os Produtos da Sociobiodiversidade (PGPM-Bio). As mulheres consideram importante o Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE), entretanto, se contrapõem a todas as barreiras institucionais que dificultam o acesso ao programa.

A manutenção dos nossos modos de vida nos nossos territórios está conectada com nossa capacidade de convivência e manejo das áreas do Cerrado. A sociobiodiversidade cerradeira é base da garantia da soberania e segurança alimentar e nutricional das nossas comunidade e sociedade. Nossas práticas ancestrais de armazenamento, troca e cultivo de sementes conservam a biodiversidade. Acreditamos na agroecologia como prática de convivência com o campo e de produção de alimentos que se contrapõe ao agronegócio.

Nossas iniciativas de geração de renda estão conectadas com a permanência no território e a conservação do Cerrado beneficiando nossas comunidades, toda sociedade, além de garantirem nossa autonomia econômica. Exigimos a valorização e a visibilidade da nossa produção com o estímulo a circuitos curtos, como as trocas nas comunidades, os bancos de sementes e as feiras agroecológicas. Cobramos também o incentivo aos mercados institucionais e políticas públicas de microcréditos e fundos rotativos.

"Toda uma vida de luta e
nenhum direito a menos"

Nós mulheres do Cerrado entendemos as propostas de reforma da previdência como o fim da previdência pública. O ataque a previdência social e ao princípio da solidariedade contributiva depõem contra toda a nossa história de conquistas da Constituição de 1988. Somos contra qualquer retrocesso na previdência social.

A intensão dos ataques a previdência social e o seu reflexo negativo na vida das mulheres também estão conectados com a desvalorização e um aumento da exploração do seu trabalho. A sobrecarga do trabalho doméstico das mulheres já é uma dura realidade na nossa vida e é frequentemente invisibilizada se agravando na medida que os serviços públicos são desmontados, em especial diante da Emenda Constitucional 95 que congela os investimentos em saúde e educação.

Associado tudo isso, denunciamos um processo de deslegitimação dos nossos sindicatos com legislações que destituem o seu poder de representação das trabalhadoras/es do campo. Negar os sindicatos é também negar nossos legítimos espaços de organização política das trabalhadoras do campo.

"Não existes territórios livres com corpos presos!"

Nós mulheres do Cerrado denunciamos todas as formas de violência que sofremos em nossos territórios. O ódio as mulheres perpetrado pelos atuais representantes das instituições brasileiras tem se refletido também no aumento do feminicídio nas nossas comunidades. Entendemos a flexibilização da posse das armas como uma ameaça direta as nossas vidas.

Denunciamos também, junto com a violência patriarcal, o racismo como um sistema que afeta nossas vidas e nos violenta diariamente, seja desrespeitando nossos corpos, seja discriminando nossas práticas ou desvalorizando nossas contribuições políticas e culturais. No mesmo sentido, o genocídio dos povos indígenas tem sido um processo histórico de extermínio baseadas em discriminação étnica e interesses econômicos.

Os grandes projetos do agronegócio, hidronegócio e mineração atingem os nossos territórios, mas tem impactos diferenciados na vida das mulheres. Denunciamos o aumento do abuso e exploração sexual, gravidez indesejada na adolescência, e aumento do uso de drogas e do alcoolismo nas nossas comunidades como consequências diretas desse processo. Além disso, os grandes empreendimentos representam graves riscos para as comunidades desde o elevado impacto ambiental, passando pela possibilidade de acidentes, até a especulação sob os territórios, o que tem gerado diversos processos de adoecimento mental das nossas mulheres.

"Elas estão chegando,
Pelas trilhas e estradas
Pelos rios e florestas,
Vieram do solo sagrado
São das águas do Cerrado"

Fortalecidas pelas nossas ancestrais e pelo encontro com nossas companheiras, entendemos que nossos caminhos são como afluentes que desaguam: "*mulheres são como águas, crescem quando se encontram*".

É tempo de fazer ecoar as nossas resistências, valorizar nossos saberes e práticas ampliando a visibilidade do papel das mulheres enquanto guardiãs do Cerrado, dando luz também a contribuição das mulheres jovens nessa trajetória. São os nossos modos de vida que mantém as florestas e os campos de pé. Por isso, nos somamos a construção do Tribunal dos Povos em Defesa dos Territórios do Cerrado para denunciar as violências sofridas nesse bioma.

Estamos cientes da força que tem a mobilização e organização das mulheres. Compreendemos por isso a Marcha das Margaridas como um momento estratégico de expressão das lutas das mulheres do campo, das florestas, das águas e das cidades. Reafirmamos que também somos "Margaridas na luta por um Brasil com soberania popular, democracia, justiça, igualdade e livre de violência"!

As mulheres do Cerrado estão em pé e em luta.

Luziânia, junho de 2019.