



**PROFHISTÓRIA**

MESTRADO PROFISSIONAL  
EM ENSINO DE HISTÓRIA

---

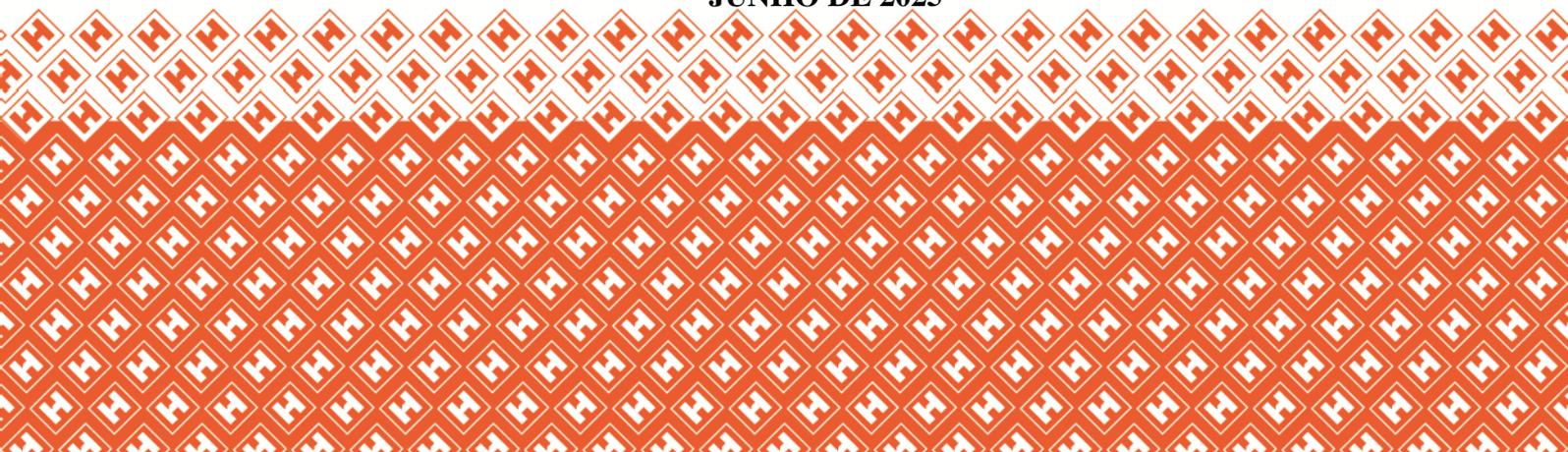
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA — UESB PRÓ-  
REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO — PPG MESTRADO  
PROFISSIONAL EM HISTÓRIA — PROFHISTÓRIA**

**WAGNER ABRANTES DE OLIVEIRA**

**DE CIDADE EM CIDADE RUMO À SALA DE AULA: O FESTIVAL DE CULTURA  
POPULAR DO VALE DO JEQUITINHONHA (1980-2019)**

**VITÓRIA DA CONQUISTA – BA**

**JUNHO DE 2025**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB MESTRADO  
PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA – PROFHISTÓRIA / UESB**

**WAGNER ABRANTES DE OLIVEIRA**

**DE CIDADE EM CIDADE RUMO À SALA DE AULA: O FESTIVAL DE CULTURA  
POPULAR DO VALE DO JEQUITINHONHA (1980-2019)**

Dissertação apresentada Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História, ProfHistória / Uesb, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Ensino de História.

Linha de pesquisa: Saberes Históricos em Diferentes Espaços de Memória.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Alexandre Santos de Sousa.

**VITÓRIA DA CONQUISTA – BA**

**JUNHO DE 2025**

O52c

Oliveira, Wagner Abrantes de.

De cidade em cidade rumo à sala de aula: o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha (1980-2019) / Wagner Abrantes de Oliveira, 2025.

135f. : il.

Orientador (a): Dr. Ricardo Alexandre Santos de Sousa.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós Graduação do Curso de Mestrado Profissional em Ensino de História – ProfHistória, Vitória da Conquista, 2025.

Inclui referência F. 130 – 135

1. Cultura popular. 2. Ensino de história. 3. Vale do Jequitinhonha. 4. História local. I. Sousa, Ricardo Alexandre Santos de. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Mestrado Profissional em Ensino de História - ProfHistória. III. T.

*Catálogo na fonte: Karolyne Alcântara Profeta – CRB 5/2134*

Bibliotecária UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**WAGNER ABRANTES DE OLIVEIRA**

**DE CIDADE EM CIDADE RUMO À SALA DE AULA: O FESTIVAL DE CULTURA  
POPULAR DO VALE DO JEQUITINHONHA (1980-2019)**

Dissertação apresentada Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História, ProfHistória/Uesb, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Ensino de História.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Presidente: Prof. Dr. Ricardo Alexandre Santos de Sousa (UESB)

---

Membro Interno: Profa. Dra. Avanete Pereira Sousa (UESB)

---

Membro Externo: Profa. Dra. Janaina Cardoso de Mello (UFS)

## DEDICATÓRIA

Ao meu pai, José Abrantes Neto (*in memoriam*), à minha mãe Auta Abrantes de Oliveira, pelo amor, incentivo e apoio incondicional. À minha esposa, Fabiana Clemencia de Jesus Abrantes e ao meu filho Nicolás José Abrantes de Jesus, pelo amor e carinho.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por propiciar o devido conforto espiritual nos momentos de turbulência. Acredito que o agradecimento seja a forma mais justa de reconhecimento que encontrei para expressar todas as formas de ajuda e apoio que recebi durante mais uma etapa de estudos na minha história de vida.

Agradeço com todo carinho e respeito a todos os professores que fazem parte desse programa. Digo que foi um privilégio estudar no programa de Mestrado Profissional Em Ensino de História da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), pois me concedeu a oportunidade de refletir e conhecer novas possibilidades para o ensino de história na rede pública.

Agradeço em especial à professora Doutora Isnara Pereira Ivo (*in memoriam*), à Doutora Grayce Mayre Bonfim Souza, à Doutora Janaina Cardoso de Mello, à Doutora Avanete Pereira Sousa e ao meu orientador Doutor Ricardo Alexandre Santos de Sousa pela paciência, carinho e profissionalismo.

Agradeço a toda minha família, aos meus irmãos Wolney, Ricardo, Alan e Shara, pela paciência. E pelo afeto, amor e carinho recebidos da minha querida mãe, Auta!

Agradeço à minha esposa Fabiana e ao meu filho Nicolás José Abrantes de Jesus por estar ao meu lado sempre!

Agradeço a todos os meus colegas do mestrado pelas relações de amizades construídas no decorrer do curso. Agradeço primeiramente Nerisvaldo (Neri), Dona Cotinha e Telvina por permitir tantas conversas agradáveis. Agradeço também a Ronaelson (Rone), Jesus, Elisangela e Neri pelas rodas de conversa. Não poderia deixar de agradecer também a Alex, Paulo, Thais e José Carlos que frequentemente passavam para “espichar a prosa”.

Agradeço aos colegas da Escola Estadual Alphonsus de Guimaraens e da Escola Estadual Fernando da Costa Amaral pelo incentivo. E também aos estudantes que me incentivaram ao longo da caminhada.

## RESUMO

Esta dissertação busca viabilizar uma proposta de ensino de história local por meio do Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha (1980-2019). O texto discute as possibilidades de utilizar a cultura popular como estratégia pedagógica no processo de ensino-aprendizagem. Nesse sentido, refletimos sobre como a temática da cultura popular pode ser inserida na chamada base diversificada do currículo. Buscamos destacar a importância da história local, na qual a abordagem e o estudo do objeto se aproximam do professor-pesquisador e do estudante. Pontuamos que, a história local emerge das motivações internas ligadas às demandas do próprio local, possibilitando a busca por uma história plural e dinâmica de grupos e pessoas que, antes excluídas, passam a ser protagonistas. O primeiro Festival, em suas origens, caracterizou-se por atividades que envolviam grupos “folclóricos”, apresentação de violeiros e feira de artesanato. A princípio, foi organizado no início dos anos 1980 pelo Movimento Cultural do Vale do Jequitinhonha (MCVJ) e pelo Movimento Cultural Popular do Vale do Jequitinhonha (MCPJ). Com a consolidação do Festival, as atividades artísticas se ampliaram, e o evento se tornou um movimento cultural mais amplo, construindo as identidades dos vale-jequitinhonhenses. Portanto, a inserção da cultura popular no processo de ensino-aprendizagem tem a possibilidade de criar uma educação mais contextualizada. Dessa forma, a proposta de intervenção para as turmas do 9º ano do ensino fundamental II, usando o Festival de Cultura Popular como objeto de estudo, configura-se como uma fonte para a construção de debates e do saber local, valorizando a memória e as identidades de uma sociedade.

**Palavras-chave:** Cultura popular; ensino de história; Vale do Jequitinhonha; história local.

## ABSTRACT

This dissertation aims to make viable a proposal for teaching local history through the Jequitinhonha Valley Popular Culture Festival (1980-2019). The text discusses the possibilities of using popular culture as a pedagogical strategy in the teaching-learning process. In this sense, we reflect on how the theme of popular culture can be inserted into the so-called diversified curriculum base. We seek to highlight the importance of local history, in which the approach and study of the subject are brought closer to the teacher-researcher and the student. We point out that local history emerges from internal motivations linked to the demands of the place itself, enabling the search for a plural and dynamic history of groups and people who, once excluded, become protagonists. The first festival, in its origin, was characterized by activities involving "folkloric" groups, viola player performances, and a handicraft fair. Initially, it was organized in the early 1980s by the Jequitinhonha Valley Cultural Movement (MCVJ) and the Jequitinhonha Valley Popular Cultural Movement (MCPJ). With the consolidation of the Festival, artistic activities expanded, and the event became a broader cultural movement, building the identities of the Jequitinhonha Valley people. Therefore, the inclusion of popular culture in the teaching-learning process has the potential to create a more contextualized education. Thus, the intervention proposal for 9th-grade elementary school classes, using the Popular Culture Festival as an object of study, serves as a source for building debates and local knowledge, valuing the memory and identities of a society.

**Keywords:** Popular culture; history teaching; Jequitinhonha Valley; local history.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa do Vale do Jequitinhonha. ....	12
Figura 2 - Mesa de debates do MST no 35° FESTIVALE, Felizburgo 2018. ....	16
Figura 3 - Blayblad's no 35° Festivale, Felizburgo 2018.....	17
Figura 4 - 18° Festivale na cidade de Itinga, 1998.....	19
Figura 5 - Terno de folia de reis no 35° Festivale, Felizburgo 2018.....	21
Figura 6 - Benção das Águas, 32° Festivale 2015, Salto da Divisa MG. ....	22
Figura 7 - Primeiro cartaz do Festival de canção, 1980. ....	69
Figura 8 - Mural de apoio a revolução sandinista na Nicarágua na década de 1980. ....	78
Figura 9 – Exposição da primeira feira de artesanato no I Festivale, 1980.....	94
Figura 10 – Apresentação de congado no Festivale de Araçuaí no ano de 2006.....	99
Figura 11 - Prática do Boi de Janeiro.....	100
Figura 12 - Encarte do 19° Festivale na Cidade de Jordânia. ....	108

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Quadro de relatório que a Codevale divulgou acerca do Vale do Jequitinhonha. ....	61
--	----

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BNCC - Base Nacional Comum Curricular

CRMG - Currículo referência de Minas Gerais

CODEVALE - Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha

FECAJE - Federação das Entidades Culturais e Artísticas do Vale do Jequitinhonha

FESTIVALE - Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha

IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

PCNS - Parâmetros curriculares nacionais

PROFHISTÓRIA - Mestrado Profissional em Ensino de História

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 - BUSCANDO UM CONCEITO DE HISTÓRIA LOCAL.....</b>	<b>26</b>
<b>1.1 HISTÓRIA LOCAL E CULTURA POPULAR NO CURRÍCULO DE MINAS GERAIS ....</b>	<b>38</b>
<b>2 - ASPECTOS HISTÓRICOS DO VALE DO JEQUITINHONHA .....</b>	<b>53</b>
<b>2.1 O ESTIGMA DA POBREZA COMO RECURSO AO APAGAMENTO DE HISTÓRIAS ..</b>	<b>58</b>
<b>3 - OS EDITORES DO JORNAL GERAES/ ARTICULADORES E FUNDADORES DO FESTIVALE .....</b>	<b>64</b>
<b>3.1 A CONSTRUÇÃO DO FESTIVAL DE CULTURA POPULAR DO VALE DO JEQUITINHONHA .....</b>	<b>70</b>
<b>3.2 CULTURA POPULAR EM DISCUSSÃO, REPENSANDO CONCEITOS .....</b>	<b>72</b>
<b>3.3 O FESTIVALE: UM MOVIMENTO CULTURAL REGIONAL.....</b>	<b>76</b>
<b>3.4 MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS NO FESTIVALE .....</b>	<b>94</b>
<b>3.5 IDENTIDADE (S) E RESISTÊNCIA NO FESTIVALE.....</b>	<b>115</b>
<b>3.6 FUNDAMENTANDO A OPÇÃO DE PRODUTO (INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA) .....</b>	<b>125</b>
<b>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>130</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho, como muitas dissertações do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHISTÓRIA), foi pensado a partir das inquietações de um professor que busca diariamente refletir sobre o “fazer pedagógico” no cotidiano da sala de aula, bem como oferecer um ensino de História que tenha significado para os estudantes. Soma-se a isso o fato de ser nascido e enraizado há 46 anos na cidade de Comercinho, Minas Gerais, no Vale do Jequitinhonha, lugar de muita afetividade para o professor e pesquisador. Assim como acontece em muitos casos, também me tornei um habitante do local que migrou do interior em direção aos grandes centros.

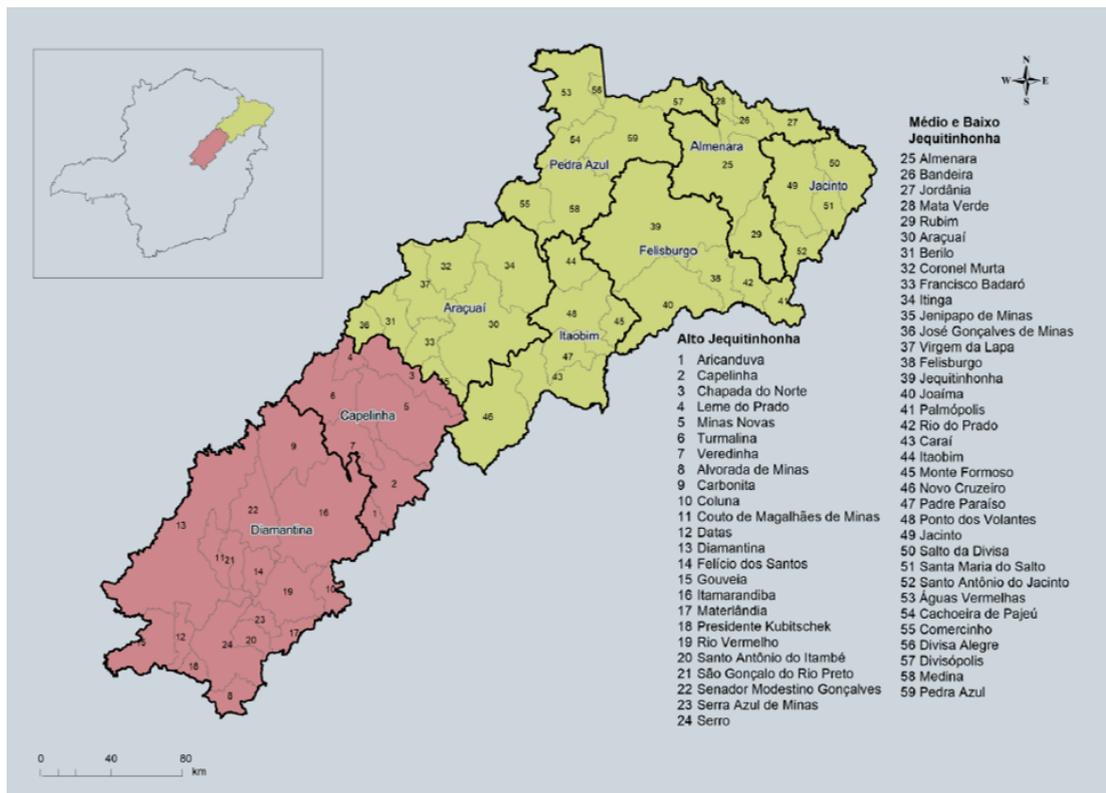
Portanto, a pesquisa emerge de dentro da sala de aula da escola pública e da paixão pelo Vale do Jequitinhonha e sua cultura. Muito tem se falado acerca do Vale do Jequitinhonha, situado na região nordeste do Estado de Minas Gerais e, apesar da historiografia mineira voltar suas análises em muitos aspectos às minas de ouro e de diamantes que, por sinal, deixaram múltiplas marcas na formação social, econômica e cultural do Estado, outras pesquisas têm apontado para a diversidade histórica do Estado de Minas Gerais (Souza, 2010). A história de Minas não se resume à mineração e a região do Vale do Jequitinhonha traz um outro olhar sobre a história do estado de Minas Gerais.

Conhecida por apresentar os menores índices de desenvolvimento e de investimentos estruturais do estado de Minas Gerais, esta região é composta por mais de 55 municípios distribuídos nas microrregiões do Alto, Médio e Baixo Jequitinhonha, representando 14,5% da área territorial do estado, com uma área de extensão de aproximadamente de 85.000 km<sup>2</sup> (IBGE, 2015). Um dos personagens principais no processo de ocupação da região foi o Rio Jequitinhonha. A penetração de pessoas em diferentes territórios e a movimentação cultural e histórica dos povos que ocuparam e ocupam suas margens, possibilitou a constituição de um território heterogêneo. De um total de 70.315 km<sup>2</sup> da bacia hidrográfica do Rio Jequitinhonha, 66.319 km<sup>2</sup> estão situados no estado de Minas Gerais e 3.996 km<sup>2</sup> no estado da Bahia. Sua nascente é no município do Serro, Minas Gerais e segue em direção ao nordeste até desaguar no litoral da Bahia, no município de Belmonte.

O chamado Baixo Jequitinhonha compreende a microrregião de Almenara, a mais próxima do estado da Bahia, o Médio Jequitinhonha abrange as microrregiões de Pedra Azul e Araçuaí e, por fim, o Alto Jequitinhonha, que reúne microrregiões como Diamantina e Capelinha.

Esses três territórios, apesar de contínuos, apresentam características bastante diferentes quanto ao ambiente, histórico, demografia e diversidade cultural. É possível notar que a divisão da região está diretamente ligada à diversidade cultural, especialmente nas manifestações que carregam traços indígenas e negros. Tais manifestações expressam as particularidades dos diferentes municípios por meio de grupos de cultura popular, do perfil arquitetônico, do artesanato, do histórico e de outras expressões artísticas.

Figura 1 - Mapa do Vale do Jequitinhonha.



Fonte: UFMG.

Trabalhar na educação atualmente representa um desafio diário para os profissionais da área. Por isso, viabilizar uma intervenção pedagógica por meio do Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha pode ser significativo e promissor para os estudantes. Estudar a cultura regional ou local representa a valorização e o reconhecimento de uma tradição, da(s) identidade(s) de uma sociedade, das formas de resistência e das memórias de determinados grupos, refletindo assim a cultura e a afirmação histórica e de identidade local. No entanto, a inserção do ensino da cultura popular no processo de ensino-aprendizagem na sala de aula ainda enfrenta barreiras que se tornaram um desafio nos últimos tempos.

O contato que tive com as práticas culturais da região desde a infância ampliou o interesse por este tema de pesquisa. Durante o século XVIII e XIX, essa região se constituiu

como uma das mais prósperas no território nacional (Furtado, 2008). Por outro lado, na segunda metade do século XX, a região ficou conhecida como o “Vale dos esquecidos”, “Vale da miséria”, “Bolsão de pobreza”, rotulada como uma das mais pobres do país.

A modernidade procurou representar o Vale do Jequitinhonha com base em suas próprias normas e olhares que se firmaram desde os processos de ocupação territorial até a política de intervenção do Estado na segunda metade do século XX (Souza, 2022). As representações foram forjadas em discursos que diminuía ou negavam as potencialidades e protagonismos dos saberes locais. Cabe-se observar que a História foi largamente utilizada para a criação e a difusão de uma memória e de uma identidade nacional durante vários períodos, competindo-lhe um papel de difusora de uma trajetória homogênea da sociedade, em que muitas vezes se ocultava a diversidade de algumas práticas culturais do Brasil.

A partir do fim do século XX, as discussões em torno das referências culturais começaram a trazer uma visão de um Brasil plural, com diversidade sociocultural como base de sua formação. Levando em conta essa diversidade, grupos antes excluídos passaram a buscar também o reconhecimento de seus bens culturais. Emergiram movimentos sociais populares de grupos que antes eram marginalizados, tais como de mulheres, homossexuais, trabalhadores, negros, índios, dentre outros, que passam a lutar por seus direitos políticos, sociais e trabalhistas, mas também pelo direito à memória que legitime e afirme suas identidades.

Portanto, o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha reforça os saberes de homens, mulheres e grupos, não apenas propondo uma narrativa acerca da “história vista de baixo”, mas dos sujeitos que não se deixaram serem vencidos. Como morador do Vale do Jequitinhonha e conhecedor de aspectos da história do Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha, posso dizer que a esfera política sustentou o Festival desde a sua origem. No decorrer de todos os anos da existência do Festival, nas principais manifestações dessa festa de caráter itinerário, em diversas cidades da região, o cerne político sempre esteve presente como pode-se observar nas palavras de Soares:

A cultura popular do Vale é um patrimônio que precisa, e deve ser conservada. Paralela a esta cultura está o grito daqueles que começam a acordar e lutam contra as injustiças sociais que predominam no Vale, e que colocam em forma musical todo seu anseio por melhores condições de vida. Porém, faltam oportunidades; ao folclore para mostrar suas festas, suas raízes; ao artesanato, locais condignos para mostrar seu trabalho; ao cantador, pra cantar a terra, o sol, o rio, o amor e a gente do lugar, já que a cultura importada começa a predominar no Vale (Soares, 2020, p. 233).

Percebe-se que, diante da riqueza histórica dessa importante mobilização cultural e política, o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha não pode passar despercebido, nem pode ser transformado em um dos acontecimentos a serem esquecidos na história e na memória coletiva. Trata-se, especialmente, de um marco histórico e cultural, protagonizado por uma população que anteriormente não tinha as oportunidades adequadas para expressarem suas artes e suas indignações políticas. O Vale do Jequitinhonha sempre foi marcado por sua ancestralidade afro-indígena e vasta riqueza cultural, com traços remanescentes da cultura afro-indígena, manifestados nas características físicas, no artesanato, na musicalidade, nas danças, brincadeiras, culinária, bem como nas práticas sociais e cotidianas do povo do Vale (Souza, 2010).

Destaca-se que, apenas recentemente, têm surgido trabalhos que buscam apresentar uma história não hegemônica sobre a região do Jequitinhonha. São estudos que ressaltam a resistência e a diversidade local por meio das inúmeras expressões da cultura popular. Dessa forma, pode-se dizer que o Festival não inventou a cultura popular do Vale do Jequitinhonha, mas foi um empreendimento que mobilizou o sentimento de pertencimento da população a essa identidade ligada às diversas festas populares restritas aos municípios da região.

Portanto, é um movimento cultural e uma estratégia de luta política que se fortalece na educação não formal, realizada durante as festas, e na cultura, na arte e nos encontros dos povos do Vale do Jequitinhonha. Ele promove a resistência contra o avanço de políticas excludentes dentro do território. Esse movimento resiste ao nos remeter à memória de vários povos — negros, indígenas, portugueses —, revelando modos de sociabilidade que foram construídos e silenciados na região. Na arte e nas práticas culturais, entretanto, esses modos ainda podem ser expressos.

Assim, é essencial repensar o Vale do Jequitinhonha, cuja história oficial é difundida e generalizada como a de um "vale da miséria". Essa abordagem nos leva a considerar novas possibilidades de ensino em sala de aula.

Dessa forma, é importante correlacionar as narrativas sobre a região com debates acerca da cultura popular e da história local, para que possam ser discutidas em sala de aula. Vale ressaltar que a produção cultural e suas práticas não são estáticas; elas se transformam por razões econômicas e culturais, e interagem de forma permanente com a modernidade. Portanto, refletir sobre a história do Festival é, acima de tudo, pensar na diversidade do Vale do Jequitinhonha.

Nesse sentido, o recorte temporal da pesquisa (1980-2019) reflete quão significativo é o movimento dos agentes culturais em transformar e fortalecer a realidade cultural do Vale. A capacidade de resiliência dos agentes culturais e do próprio povo foi o que moldou a temporalidade da pesquisa. O Festivale surge junto com o periódico *Geraes*, que era considerado um instrumento de denúncia contra a exclusão social, política e outras formas de violência, especialmente a policial, que ocorriam na região.

Nesse sentido, O Festivale também é uma forma de resistência diante do abandono cultural que a região enfrentava. Inicialmente, o evento era um festival de canção, mas aos poucos se tornou o Festivale, criando oportunidades e redes culturais que ressignificaram a maneira como a cultura do Vale do Jequitinhonha era vista. A partir dos anos 1990, com a redemocratização e a criação da Federação das Entidades Culturais e Artísticas do Vale do Jequitinhonha (Fecaje, 2020), o evento ganhou mais força. Isso ocorreu com o fortalecimento de parcerias entre o setor público (como municípios e o estado) e a ampliação das pautas, que passaram a ir muito além da cultura popular.

A partir dos anos 90, o Festivale tornou-se um espaço para a luta por uma cidadania com identidade própria do Vale do Jequitinhonha, uma cidadania local que enxerga o rio Jequitinhonha como um patrimônio do povo e combate as agressões a ele impostas. A luta das comunidades quilombolas pelo reconhecimento de seus territórios e pela liberdade de suas práticas culturais segue a mesma direção dos povos indígenas e das comunidades ribeirinhas.

Nesse contexto, vale destacar o papel das mulheres como protagonistas de suas realidades, especialmente na defesa de direitos políticos e sociais. Na imagem, a mulher no centro, ao lado de Tadeu Martins Soares (um dos fundadores do Festivale), representa o movimento dos atingidos por barragens no Vale do Jequitinhonha. As outras mulheres de turbante, que estão no ciclo de conversas, representam a luta dos movimentos sociais dos trabalhadores sem-terra.

Figura 2 - Mesa de debates do MST no 35º FESTIVALE, Felizburgo 2018.



Fonte: Fecaje.

Outro fato que demonstra a importância da trajetória do Festivale e sua multiplicidade de vozes foi em 2017, durante a 34ª edição em Felício dos Santos. Nesse evento, emergiu o movimento "Arrasou, Blayblayd's!", que, por meio de diálogos iniciados em edições anteriores e reforçados na programação específica do 34º Festivale, consolidou a busca por mais conquistas políticas e cidadania. O Festivale se apresenta como um espaço de diversidade, fortalecendo a luta por direitos para a comunidade LGBTI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais e outras múltiplas vivências de sexualidade). Quando os diversos grupos, instituições de ensino, movimentos sociais e pessoas de diferentes partes do estado ocupam os espaços do Festivale, novas configurações de sentido são criadas. Assim, o evento se assume como um espaço democrático, expondo uma diversidade de significados nas dimensões social, artística, intelectual, cultural e política.

Figura 3 - Blayblad's no 35º Festivale, Felizburgo 2018.



Fonte: Fecaje.

O ano de 2019 é mais um marco significativo na história do Festivale. Nesse ano, foi aprovado o projeto de lei nº 420/2019, de autoria do deputado estadual Jean Freire (PT), na Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG). Esse projeto representa outro momento de luta dos agentes culturais e do povo do Jequitinhonha. Assim:

Declara Patrimônio Cultural e Imaterial o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha – Festivale – e dá outras providências. A Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais decreta: Art. 1º – Fica declarado patrimônio cultural imaterial o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha – Festivale. Art. 2º – Compete ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha-MG –, desenvolver estudos, levantamentos, pesquisas e instauração do processo de certificação, conforme o Decreto nº 42.505, de 15/04/2002. Art. 3 – Esta lei entra em vigor na data de sua publicação. (ALMG, 2019).

Mesmo com a aprovação do projeto de lei, o processo de reconhecimento seguirá os trâmites legais, fundamentado no decreto citado anteriormente. Esse decreto institui as formas de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem o patrimônio cultural de Minas Gerais.

Nesse sentido, o recorte temporal é significativo, pois o Festivale é um espaço que, desde sua institucionalização pelo povo, subverte estereótipos e promove arranjos e ações políticas. Isso fortalece e consolida a defesa de diversas pautas e grupos do Vale do Jequitinhonha.

O Festivale é realizado durante a terceira semana do mês de julho, durante sete dias. Normalmente, no primeiro dia do evento ocorre o movimento de abertura da festa. No palco, a princípio, são realizadas homenagens às comissões e grupos provenientes de diversas cidades que chegaram à cidade organizadora. O palco é composto por diretores da Federação das entidades culturais e artísticas do Vale do Jequitinhonha (Fecaje, 2020), políticos, artistas, personalidades de diversas partes do vale recebem e dão as boas-vindas ao público e a todos os participantes que durante os sete dias da semana passam por essa experiência.

A escolha da cidade que sediará o Festivale ocorre por meio de um processo de edital. Todos os municípios interessados se inscrevem e recebem a visita da equipe técnica da diretoria da FECAJE, composta por dezoito membros. A cidade, após a inscrição, recebe o diretor executivo da federação e a equipe técnica, que inclui o presidente do conselho deliberativo, o presidente do conselho fiscal, o diretor financeiro e o diretor administrativo. No entanto, não basta apenas a prefeitura se candidatar. É fundamental que o movimento cultural no município seja atuante e que a comunidade esteja disposta a receber, unir e acolher pessoas de diversos lugares.

Após a redemocratização, houve uma aproximação significativa da FECAJE com o setor público, envolvendo os municípios e, principalmente, o Estado, que passou a fomentar políticas culturais. Tanto que grande parte do custo das festividades vem da contrapartida da cidade anfitriã e dos programas estaduais de incentivo à cultura. É importante destacar que, em quase três décadas de evento, o Festivale não foi realizado apenas em 1997, 2001, 2005 e 2012 por falta de recursos financeiros. Durante os dias de festa, são apresentados mais de uma dezena de shows, nos quais músicos de toda a região expressam e traduzem, no dedilhar de uma viola e nas letras de suas canções, as particularidades da sua terra.

Ao longo de sua trajetória, o Festivale, em conjunto com os centros de cultura locais, possibilitou o fortalecimento e a apresentação de diversos corais. Muitos deles marcaram presença em inúmeras edições do evento. Entre os corais que se apresentaram, destacam-se:

Coral Água Branca, de Itinga, no 29º Festivale em Jequitinhonha; Coral Trovadores do Vale, de Araçuaí, no 18º Festivale em Itinga; Coral Flor de Liz, de Itinga, no 32º Festivale em Salto da Divisa; Coral Regina Pacis, de Diamantina, no 14º Festivale em Minas Novas; Coral Vozes do Jequitinhonha, de Jequitinhonha, no 32º Festivale em Salto da Divisa; Coral Nossa Senhora do Rosário, de Araçuaí, no 24º Festivale em Araçuaí; Coral Bem Te Vi, de Virgem da Lapa, no 36º Festivale em Belmonte-BA; Coral Nós de Minas, de Coronel Murta, no 34º Festivale em Felício dos Santos; Coral Cantos, Contos e Filarmônica Pedra Verde, de Itaobim, no 34º Festivale em Felício dos Santos; Coral Araras Grandes, de Araçuaí, no 25º Festivale em Joaíma; Coral Santa Tereza, de Araçuaí, no 25º Festivale em Joaíma; Coral Vozes de Fátima, de Araçuaí, no 18º Festivale em Itinga; Coral Ribeirão de Areia, de Jenipapo de Minas, no 32º Festivale em Salto da Divisa; Coral Flor da Terra, de Francisco Badaró, no 35º Festivale em Felisburgo; Coral das Lavadeiras, de Almenara, no 30º Festivale em Medina; Coral Ouro de Minas, de Itaobim, no 28º Festivale em Padre Paraíso.

Figura 4 - 18º Festivale na cidade de Itinga, 1998.



Fonte: Jô Pinto.

É notório que os corais buscam, por meio da prática da cultura popular, cantar e dançar a sua própria história. Eles aprendem e ensinam a partir da própria comunidade. No momento em que os corais cantam sobre o seu mundo, assumem, ao mesmo tempo, o compromisso de transmitir os valores da região do Jequitinhonha. As letras das músicas estão diretamente

ligadas às realidades vividas por gerações, expressando os modos de trabalho, o ambiente cultural, social e natural, e a peleja diária de homens e mulheres locais.

Na verdade, eles cantam o que vivenciam, o contato com o Rio Jequitinhonha e seus canoeiros, e as suas crenças. Por meio de seus cantos, os corais, durante a itinerância do Festivale, não contam uma história oficial, mas sim múltiplas histórias. Por meio da prática da cultura popular, eles narram como colhem e produzem a matéria-prima de seu artesanato, como vivem o seu cotidiano, como dançam, dormem, rezam, curam, comem e bebem. Percebe-se que os corais são sujeitos históricos que cantam e dançam suas próprias experiências desse lugar chamado Vale do Jequitinhonha.

Além dos corais, ocorrem também quatro apresentações teatrais com grupos de diversas cidades. Dentre eles, destaca-se o grupo “Ícaros do Vale” da cidade de Araçuaí, que se apresentou no 33º Festivale em Jequitinhonha.

O teatro popular, tantas vezes expresso nos palcos e nas oficinas do Festivale, emerge da vida real do Vale do Jequitinhonha. A matéria-prima desse teatro é a própria história, o sertão, a geografia; na verdade, é o povo que se faz presente na temática e nos elementos cênicos utilizados na crítica social.

Durante a semana festiva, dezenas de grupos populares fazem apresentações. No sábado, há uma culminância em que diversos grupos expressam suas tradições e ancestralidades em um cortejo. Participam, por exemplo, o Reisado e os Catopés do Serro, de Bocaiúva e de Chapada do Norte, além dos Bois de Janeiro das cidades de Pedra Azul, Jequitinhonha, Rubim e Itaobim.

Figura 5 - Terno de folia de reis no 35º Festivale, Felizburgo 2018.



Fonte: Fecaje.

A apresentação desses grupos atrai a atenção de fotógrafos, repórteres de mídias locais e de todo o público. O Festivale é um espaço onde os grupos interagem em um campo de constantes trocas, imposições e redefinições de valores culturais.

A cada novo evento, as festividades se adaptam a novas perspectivas sociais, e a performance dos grupos não se restringe apenas ao centro religioso, como a igreja do Rosário, e à comunidade local. Assim, o cortejo dentro Festivale se torna uma expressão cultural bastante significativa. Mesmo com espaços diferentes e reformulados a cada edição, uma vez que o Festivale é itinerante, os participantes buscam a todo momento dar forma e sentido à sua existência.

O Festivale, como qualquer outra festa significativa, busca dar maior visibilidade à sua capacidade de mobilizar as culturas e expressões populares. Para isso, o evento cria caminhos (muitas vezes de cunho político) que podem se distanciar da realidade das manifestações.

No entanto, a essência dos festejos, como os dos Bois de Janeiro, das Folias de Reis e Catopês, Marujos e Caboclinhos, permanece presente nos instrumentos musicais (como o tambor e o pandeiro), nas coreografias e na religiosidade do cortejo. De forma particular, esses grupos encontram, em suas trajetórias, as condições necessárias para preservar e manter os valores da tradição. A cada Festivale, essa tradição se renova sem perder a essência de suas raízes histórico-culturais e seus traços identitários.

Outra prática que tem se fortalecido é a bênção das águas, que ocorre na sexta-feira, nos dias finais do evento, e demonstra a diversidade religiosa presente. Já o festival da canção, que começa na quinta-feira, termina no sábado.

Um dos momentos mais esperados do evento é a feira de artesanato, que começa na terça-feira e vai até o último dia. Na quarta-feira, inicia-se a noite literária, outra prática do Festival que tem contribuído de forma concreta para despertar o interesse de novos poetas e escritores na região.

Figura 6 - Bênção das Águas, 32º Festival 2015, Salto da Divisa MG.



Fonte: Fecaje.

Um dos elementos mais significativos da estrutura do Festival é seu caráter itinerante, que se mostra um recurso educativo de extrema importância para os objetivos do evento. Desde o seu início, o festival tem como pauta a valorização e o reconhecimento das práticas culturais da região, que são valores inabaláveis para as pessoas e comunidades que ali habitam. Podemos dizer que a itinerância é qualidade de itinerante, como aponta a definição feita pelo dicionário Aurélio, como aquele: “1 que passeia; 2 que se desloca no exercício de uma função; 3 que se desloca, móvel, ambulante. Do latim tardio, itinerante; que viaja, que percorre itinerários.” (Aurélio, 2004).

A ideia de itinerância, construída nos primeiros anos do Festival, tem como objetivo principal levar a cultura a diferentes lugares. O evento transporta objetos, informações, música, literatura, livros, produções audiovisuais, teatro, entre outras manifestações.

Ao se deslocar de cidade em cidade, o festival proporciona aos moradores um contato com as diversas produções culturais da região. A meta é levar a cultura para além dos palcos e democratizar o acesso ao que há de melhor nas práticas culturais locais.

Na primeira seção, intitulada "Buscando um conceito de história local", evidenciamos como a história local, na segunda metade do século XX, inovou o ensino de história. Discutimos a contribuição da historiografia para o debate e como o estudo da história local ampliou as possibilidades de trazer novos significados para o currículo.

Essa abordagem mostrou a capacidade de trabalhar uma história plural, revelando como os sujeitos, sejam eles individuais ou coletivos, se tornam ativos e participativos na construção de narrativas locais, atribuindo novos significados à sua própria realidade.

Apontamos que o debate concebe a história local como uma estratégia de aprendizagem na qual a construção do conhecimento pode ser articulada às experiências dos estudantes e a atividades vinculadas à vida cotidiana. Propomos, assim, um diálogo para que os alunos possam se posicionar de forma crítica diante das narrativas oficiais.

Destacamos que, mesmo com as novas possibilidades de abordagem das temáticas locais, ainda existem grandes dificuldades para implementá-las em um currículo oficial. Observamos que o currículo de referência de Minas Gerais é basicamente uma cópia da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Por isso, para trabalhar uma temática de história local — como neste texto, "O Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha" —, é necessário encontrar brechas na chamada parte diversificada prevista na legislação.

Por fim, ressaltamos como o trabalho da cultura popular, exercido no Festival, é significativo e transformador para a consciência dos estudantes. Além disso, as ações que promovem a cultura popular em sala de aula incentivam o engajamento dos alunos e podem se tornar imprescindíveis para o exercício da autonomia e do pensamento crítico sobre a realidade cultural de seu território.

Na segunda seção, intitulada "Aspectos históricos do Vale do Jequitinhonha", buscamos destacar como a diversidade histórica da região, com suas ancestralidades africana e indígena,

sofreu uma tentativa de apagamento na segunda metade do século XX. Isso ocorreu por meio de um discurso institucional tido como modernizador, liderado pela Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (CODEVALE). A CODEVALE, por meio de seus diagnósticos, negava a diversidade cultural do Vale, homogeneizando toda a produção e os saberes locais sob a característica da "miséria" — uma "história vista de cima". No entanto, o Vale do Jequitinhonha sempre se caracterizou por um universo onde as artes tiveram um papel fundamental na vida dos habitantes da região.

A produção de artesanato, por exemplo, era um recurso significativo tanto para os grupos que viviam às margens do Rio Jequitinhonha quanto para os habitantes de áreas mais distantes. As artes tiveram uma contribuição essencial nos modos e práticas culturais do Vale, e a ancestralidade africana e indígena formou uma enorme rede de costumes, modos de falar, ser e agir.

Mesmo com as tentativas de descrever a região como desprovida de valores culturais, o Vale do Jequitinhonha demonstrou grande resiliência, revelando-se um lugar de muitas histórias, com sujeitos individuais e coletivos, e culturalmente plural. A própria história do Vale desconstruiu a versão da CODEVALE, que afirmava que a área se caracterizava pela pobreza material e cultural.

Na terceira seção, propomos uma discussão sobre o surgimento do Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha, a partir do contexto do início dos anos 1980. Destacamos o papel primordial dos editores do periódico *Geraes*, a "imprensa nanica", no primeiro festival de canção, que posteriormente se tornou o Festivale.

Tratamos também da importância da cultura popular para os eventos futuros. Mostramos como a literatura e a música, em um primeiro momento, foram uma síntese da produção e circulação de ideias e sentimentos dentro do movimento cultural do Festivale. A década de 1980 foi o período de consolidação do evento e do espaço conquistado pelos diversos grupos de cultura popular, que passaram a se sentir representados.

Buscamos apresentar a visão que os editores do jornal *Geraes* e criadores do Festivale tinham da cultura local. Analisamos as mudanças que o evento promoveu na região, influenciando a criação de inúmeros centros culturais. Evidenciamos a incrível capacidade do Festivale e de sua característica itinerante de cultivar culturas, construindo uma identidade de

resistência que se contrapõe à identidade essencialista, frequentemente reelaborada por agentes estatais de Minas Gerais.

Por fim, revelamos como o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha foi capaz de trazer à tona e de revelar inúmeras histórias e identidades do Vale.

## 1 BUSCANDO UM CONCEITO DE HISTÓRIA LOCAL

Nesta seção, apresentaremos alguns aspectos sobre a importância da História local/regional no ensino de História. Mostraremos como a pesquisa e a prática desses estudos possibilitam um diálogo mais consistente entre o nacional e o global. Ao abordar o ensino de História com a perspectiva teórico-metodológica da História local, é fundamental refletir sobre como a nova História, herdeira da revista *Les Annales: Economies, sociétés, civilizations*, revitalizou os estudos voltados para o âmbito local e regional.

Segundo Peter Burke (1990), o movimento historiográfico dos Annales pode ser dividido em três fases distintas. A primeira fase (1920-1945) foi marcada pelas críticas de Marc Bloch e Lucien Febvre à história tradicional metódica. A segunda fase (1946-1968) foi influenciada por Fernand Braudel, priorizou trabalhos de história serial e de longa duração. A terceira fase correspondeu a uma fragmentação, com novas práticas historiográficas e uma ênfase na diversificação de objetos e dimensões de estudo, que haviam sido amenizadas pelo estruturalismo braudéliano.

Burke (1990) destaca que a nova história se constituiu como uma reação ao paradigma tradicional. Essa concepção historiográfica se ancorava na ideia de que a história estava essencialmente ligada à política e que o documento escrito era o espelho do passado, um retrato de como os eventos realmente aconteceram.

Podemos dizer que era uma “história vista de cima”, na qual objetos de estudo como militares, estadistas, clérigos, diplomacia e nações dominavam a cena historiográfica do século XIX. A partir dos anos 1970, o movimento historiográfico se ampliou, passando a incluir fenômenos significativos da vida de sujeitos nos microespaços. A terceira geração dos Annales, em especial, abriu espaço para o estudo do local e do regional. Segundo Barros (2010, p. 21): “Pode-se dizer que a ‘História total’, se é que ainda era possível utilizar esta expressão, mudara irremediavelmente de sentido. De uma ‘História do todo’, que busca articular todas as instâncias do social, passava-se a uma ‘História do tudo’”.

A Nova História, ao dialogar com a sociologia, a linguística e, principalmente, com a antropologia, propunha-se a construir um campo historiográfico com novos paradigmas de explicação histórica. Isso incluía o uso de novas metodologias e a exploração de temas voltados aos pequenos fragmentos de espaços, lugares e práticas da vida social. Burke (2010, p. 11)

afirma que “[...] a nova História começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana” e “[...] nos últimos trinta anos nos deparamos com várias Histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem”. Dessa forma, a visão dos agentes elaboradores da História se ampliou, e a ideia de uma narrativa tradicional foi abandonada em prol de uma História plural e dinâmica.

Temas até então impensáveis, como alimentação, infância, morte, odores, festas e loucura, passaram a ser objeto de pesquisa histórica. É notável que a terceira geração dos *Annales* abriu caminho para que sujeitos antes ocultados pela narrativa histórica tradicional ganhassem o protagonismo que não tinham.

Isso possibilitou o revigoramento de investigações voltadas para o local e o regional. Conforme o pensamento de Burke (1992, p. 7), nesta terceira geração dos *Annales*, "a história nacional, dominante no século dezenove [...] [passou] a competir com a história mundial e regional (antes deixada a cargo dos antiquários amadores) para conseguir atenção". Um dos grandes nomes da História local na França, Pierre Goubert (1992), aponta que a História local francesa era praticada com orgulho, zelo e cuidado.

A partir do século XIX e na primeira metade do século XX, a História local sofreu um revés por parte dos defensores da História total. Para estes, essa prática historiográfica significava voltar os olhares para a construção de uma história política, focada nos estadistas, nas proezas de grandes generais, nas relações internacionais e na publicação de memórias de embaixadores. Goubert (1992, p. 4) aponta que, dessa forma, os discursos se concentravam nos legisladores e não na implementação das leis na sociedade, e nos homens de letras que descreviam seus países, e não nas diversas realidades desses mesmos países. Em um texto intitulado "História Local", Goubert descreve a disciplina como sendo:

Aquele que diga respeito a uma ou poucas aldeias, a uma cidade pequena ou média (um grande porto ou uma capital estão além do âmbito local), ou uma área geográfica que não seja maior do que a unidade provincial comum (como um *county* inglês, um *condato* italiano, uma *land* alemã, uma *bailiwick* ou *pays* Frances. (Goubert, 1992, p. 1).

Para Goubert (1992), os historiadores anteriores se preocupavam de forma excessiva com os problemas dos grupos e classes mais altas e abastadas. O ressurgimento da História

local proporcionou a volta à história social como um todo, ampliando o exercício historiográfico para além daqueles que governavam e oprimiam.

Desse modo, percebe-se que a categoria lugar/local ganhou um amplo espaço nas pesquisas históricas. Cabe ressaltar que, na produção historiográfica brasileira contemporânea, os termos "História local" e "História regional" são empregados quase como sinônimos.

É fundamental apontar que a História local se edifica ao abordar temas e objetos de estudo como bairros, cidades, aldeias indígenas e lugares que fogem do viés exclusivamente administrativo e político. Por outro lado, a História regional tem sido produzida a partir de localidades maiores, como regiões geográficas ou administrativas que correspondem a um estado, ou parte substancial dele. Como exemplos dessas regiões geográficas, pode-se citar o Vale do Mucuri, o Vale do São Francisco e o Vale do Jequitinhonha.

No entanto, a distinção entre história local e regional no Brasil corresponde às suas dimensões continentais, diferente de países menores como a França (Barros, 2022, p. 50). Goubert (1992, p. 1) destaca que, na França, "o ponto de referência da maioria dos europeus era a paróquia, no campo, ou a pequena cidade e os seus arredores, ou seja, grosso modo, a faixa de terra percorrida em um dia de caminhada (...) a maior parte dos habitantes nunca ultrapassava as fronteiras e seus distritos".

Diferentemente da França, a vasta área geográfica do Brasil permite o uso das expressões história local e história regional. Marcos Lobato Martins (2013) estabelece um panorama de como os estudos local/regional foram produzidos no país. Segundo ele, no século XIX e em boa parte do século XX, esses estudos eram realizados fora do ambiente acadêmico. Martins destaca a proliferação das chamadas corografias, que ele define como descrições geográficas de regiões e localidades associadas ao relato de fatos históricos destacados nelas ocorridos (Martins, 2013). O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e seus correlatos provinciais e estaduais influenciaram diretamente nessas produções. Os corógrafos, em sua maioria, tinham relações diretas com os institutos e mantinham privilégios e posições na hierarquia social. A escrita das corografias era pautada por traços gloriosos e laudatórios de certas figuras que desempenhavam protagonismo regional.

Um dos objetivos dos corógrafos era retratar a sociedade regional ou local a partir de uma "perspectiva de uma pretensa homogeneidade" (Martins, 2013, p. 3). Dessa forma, a

História regional praticada por eles considerava características tão variáveis quanto a cultura e o social como definidores de um contexto histórico imutável. Nessa prática, o tempo era secundário em relação ao espaço; a cronologia não era um requisito fundamental, enquanto o espaço tinha um papel primordial nas descrições de intelectuais e letrados.

Na transição do século XIX para o XX, as corografias adotaram um padrão formal estereotipado. Elas consistiam em "descrições fisiográficas das regiões ou localidades, nas quais os autores elaboravam exposições da flora e da fauna e inventários dos recursos naturais. (...) muitas vezes pormenorizados, da produção econômica, do comércio e dos serviços" (Martins, 2013, p. 3). A articulação entre História e Geografia era pouco expressiva nessas produções. As corografias integravam uma "História maior" na qual o local/regional era apenas um reflexo dos grandes impactos e acontecimentos de uma História nacional. Martins também destaca que, entre 1830 e 1930, as corografias coexistiam com as memórias históricas na escrita sobre a regionalidade.

O propósito das memórias históricas era examinar aspectos relacionados à tradição, aos costumes e, em muitas situações, ao texto autobiográfico. A partir da década de 1930, a produção historiográfica adotou outras perspectivas, com a instalação de cursos de História em diversas partes do país. Isso deu novos contornos à escrita historiográfica brasileira, que, aos poucos, passou a ser controlada pelas universidades e não mais pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e pelo amadorismo de intelectuais e oligarcas locais.

Nesse período, a produção historiográfica brasileira teve ganhos significativos, tanto em quantidade quanto em qualidade. Inúmeros intelectuais passaram a pensar o Brasil de outras formas, e a historiografia nos cursos universitários trilhou o caminho das grandes sínteses, de uma macroabordagem voltada à interpretação da sociedade brasileira.

Foi a partir da década de 1960 que os estudos históricos tiveram um avanço mais expressivo. As pesquisas se multiplicaram nas universidades e, nesse contexto, São Paulo se destacou sobre outros centros de produção historiográfica.

A predominância de São Paulo, ligada ao fato de ser o principal polo agroexportador e ter uma capacidade industrial pioneira, gerou uma fusão entre o regional e o nacional. A robusta produção acadêmica e a economia de destaque fizeram com que a história de São Paulo fosse identificada com a história do Brasil.

Na década de 1970, diversos estudos foram publicados com um foco no regionalismo político, dando ênfase a temas como limites administrativos e estruturas políticas, e estabelecendo uma correlação entre as identidades regionais e as ações das elites estaduais. Para Martins (2013, p.16), os textos historiográficos publicados por *Brazilianists* tiveram como linha de pensamento:

Enfatizarem o declínio gradual das identidades regionais e da força política das elites locais, que não teriam resistido as transformações que conduziriam ao Estado forte e centralizado. [...] escrevem sobre a História do Brasil como se houvesse um ‘centro’ nacional claramente identificado e ‘periferias’ regionais objetivamente definidas, cujo destino seria o de perder suas características e identidades específicas à medida que o tempo passa e o nacional ganha corpo. (Martins, 2013, p. 16).

Era evidente a cristalização de um pensamento no qual a produção historiográfica priorizava a abordagem nacional em detrimento das diversidades regionais. É importante ressaltar que essas diversidades eram pesquisadas e estudadas a partir de uma perspectiva negativa em relação ao eixo paulista.

No entanto, a partir da década de 1980, os estudos regionais ganharam mais força, expondo o protagonismo de objetos e temas locais e regionais. Isso está diretamente ligado à proliferação de cursos de pós-graduação em várias unidades da federação. Além de novos espaços de produção historiográfica, houve uma ampliação dos temas e do quadro de acervos documentais, que passaram a incluir informações sobre regiões e locais até então ignorados pela historiografia.

Esse novo cenário de pesquisa, que se tornou uma realidade na historiografia brasileira, ressalta a importância dos estudos sobre o local. Ao contrário do pensamento dos *Brazilianists* citado por Martins, os novos estudos sobre o local buscam construir um universo plural. O conhecimento histórico produzido a partir do recorte regional nas últimas décadas do século XX possibilitou a inclusão de sujeitos e lugares vinculados a seus fazeres políticos, sociais e culturais, que até então não haviam recebido a devida atenção de uma historiografia comprometida com o distanciamento de parte da sociedade.

Diferente de Goubert (1992), que considerava os estudos do local diretamente ligados aos referenciais político-administrativos, entendemos o local sob outra perspectiva. O olhar sobre a História local se volta para a história das pessoas comuns, um tema que surgiu com os

debates da História social a partir da década de 1960. Os debates sobre a História social, sob a influência da escola dos *Annales*, possibilitaram na Inglaterra o surgimento da História vista de baixo. Essa corrente historiográfica contou com importantes nomes como Edward Thompson, Jim Sharpe e Eric Hobsbawm.

Essa nova perspectiva buscava produzir conhecimento histórico a partir da experiência de homens e mulheres dos grupos subalternos, pessoas que faziam história tanto quanto as que estavam nos quadros das histórias oficiais. De forma consciente, a historiografia começou a incluir pessoas comuns em seus trabalhos, registrando pontos de vista divergentes que confrontavam a história tradicional produzida por e para as elites conservadoras.

Até então, os grupos subalternos e as classes populares eram tratados por pesquisadores e elites de forma a serem diminuídos e excluídos, deixando homens e mulheres à margem da história da qual faziam parte. "A maior parte da história no passado era escrita para glorificação e talvez para uso prático dos governantes" (Hobsbawm, 1998, p. 216).

Os debates sobre a História vista de baixo, ligados aos historiadores da Nova Esquerda inglesa, juntamente com as reflexões da Nova História e da Micro-história, ampliaram os horizontes dos estudos locais. A História local ganhou força, pois passou a ser pensada de forma múltipla, fazendo emergir uma série de fatores ligados às práticas culturais de grupos marginalizados. Com o avanço da História vista de baixo, os historiadores começaram a analisar os grupos populares a partir de sua própria perspectiva e realidade.

O historiador Raphael Samuel (1990) estabeleceu algumas relações que fortaleceram os trabalhos vinculados à história local. Samuel destaca uma diversidade de fontes documentais, como jornais locais, que ampliam as possibilidades de se construir as histórias das comunidades, famílias e pessoas. Para trazer à tona as histórias soterradas, Samuel faz uma aproximação particular da história local com a história oral.

A história oral, segundo Samuel, preencheria lacunas deixadas pelos documentos. Para ele, "o historiador pode fazer com que a pedra de toque se torne a experiência real da vida das pessoas, tanto no meio doméstico como no trabalho" (Samuel, 1990, p. 232). Dessa forma, a relação entre a história local e a história oral, por meio do trabalho do historiador, possibilitou "dar identidade e caráter às pessoas, que normalmente, permaneceriam como meros nomes

numa lista de rua ou registro paroquial, e restaurar algo da importância original daqueles que não deixaram nenhum relato escrito de suas vidas" (Samuel, 1990, p. 233).

Portanto, a história local, na perspectiva de Samuel, traz à tona as histórias de pessoas comuns e suas experiências cotidianas. De acordo com o historiador:

A história local requer um tipo de conhecimento diferente daquele focalizado no alto nível de desenvolvimento nacional e dá ao pesquisador uma ideia muito mais imediata do passado. Ele a encontra dobrando a esquina e descendo a rua. Ele pode ouvir os seus ecos no mercado, ler o seu grafite nas paredes, seguir suas pegadas nos campos. (Samuel, 1990, p. 220).

Ao conceituar a história local nesses termos, Samuel permite que os historiadores documentem a diversidade da vida de pessoas negligenciadas ou omitidas em relatos do passado. Essa perspectiva da História vista de baixo nos possibilita compreender com maior profundidade e complexidade as características sociais, permitindo ao pesquisador construir outras versões historiográficas.

Jim Sharpe, em seu texto clássico "A História Vista de Baixo", nos permite ampliar a reflexão sobre os trabalhos com recorte local. Para Sharpe:

É difícil estabelecer-se uma divisão precisa entre um tipo de História e uma abordagem à disciplina em geral: a história econômica, a história intelectual, a história política, a história militar etc, tem uma eficácia mínima quando confinadas em caixas hermeticamente fechadas. Qualquer tipo de história se beneficia de uma abertura no pensamento do historiador que está escrevendo. (...) a expressão 'história vista de baixo implica que há algo acima para ser relacionado. Esta suposição, por sua vez, presume que a história das 'pessoas comuns', mesmo quando estão envolvidos aspectos explicitamente políticos de sua experiência passada, não pode ser dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social (Sharpe, 1992, p. 54).

Segundo Sharpe, a singularidade da história vista de baixo ultrapassa a ideia de proporcionar ao historiador uma análise de sua capacidade de ser imaginativo e inovador. Na verdade, a prática dessa concepção historiográfica proporciona algo muito mais profundo: a capacidade de reintegrar a história aos grupos sociais que não tinham conhecimento dela ou que tiveram suas narrativas apagadas pelas histórias oficiais. Nesse sentido, Sharpe (1992) afirma que os propósitos da história são variados e, dentre eles, um que nos direciona para as análises do local é o sentido de identidade de origem, tanto para quem escreve quanto para quem lê.

Ao rememorar a história da gente comum, não estamos meramente tentando conferir-lhe um significado político retrospectivo que nem sempre teve; estamos tentando, mais genericamente, explorar uma dimensão desconhecida do passado. (Hobsbawm, 1998, p. 219).

Outro historiador que produziu textos clássicos, problematizando a história vista de baixo, especialmente no que se refere à classe trabalhadora, foi Hobsbawm (1998). Segundo ele, além de resgatar a "gente comum", o pesquisador tem o propósito de buscar aspectos desconhecidos do passado, fazendo emergir histórias não contadas.

Nesse sentido, trabalhos sob a perspectiva da história vista de baixo abrem caminhos para que as experiências de pessoas e grupos comuns sejam construídas e narradas a partir de olhares diversos. Com isso, a história local se destaca não apenas como uma abordagem, mas como uma metodologia consolidada para problematizar o lugar e o recorte feito pelo historiador.

Assim, as narrativas locais problematizam variados aspectos das comunidades, trazendo análises de fenômenos particulares circunscritos a um determinado território. Ao correlacionar a história regional com a sala de aula, Martins (2015) destaca a capacidade de revalorizar a cultura e o ambiente local. Para Martins, o ensino localista descortina os horizontes para explicações das sociedades nas suas múltiplas dimensões e complexidades, “proporcionando ocasião para testar generalizações da história geral, por meio da redução da escala de investigações”. (Martins, 2015, p. 145).

Desse modo, ao analisar e utilizar a história local como metodologia para o ensino, o pesquisador não renuncia a uma visão macro, mas produz novas possibilidades e revela histórias não escritas, ampliando e tornando visíveis faces que permaneceriam ocultas em uma abordagem mais abrangente. Isso significa que, ao contrário da micro-história, que trabalha em uma escala reduzida de observação, não há uma redução do espaço. Em vez disso, o olhar sobre a história local/regional se amplia, tornando-a mais plural e desvelando pessoas e grupos que foram silenciados.

Ao desenvolvermos a abordagem sobre a História local, deparamo-nos com a fluidez do conceito. É necessário ressaltar que o trabalho historiográfico em torno de um objeto de pesquisa não implica em situar a pesquisa no interior de uma História política ou cultural sem conexões. Desse modo, ao trabalhar com a História local, buscamos desenvolver uma conexão

entre outros campos da História, estabelecendo diálogos transversais de caráter cultural, étnico, religioso, ideológico e político com a História cultural, a História política e a História econômica.

Diante disso, percebemos que a História local se apresenta como um campo de escrita em crescimento, bastante promissor. Nesse percurso, observamos que as produções do PROFHISTÓRIA têm ampliado os debates e gerado cada vez mais trabalhos nessa direção.

As abordagens sobre o objeto de estudo na História local se dão de forma correlata às suas particularidades históricas, visto que toda produção de pesquisa parte de questões que envolvem o tempo presente do pesquisador e, ao mesmo tempo, um lugar social. Segundo Michel de Certeau:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam (Certeau, 1992, p. 56).

Ao refletir sobre o pensamento de Certeau, entendemos que todo trabalho historiográfico surge de um determinado lugar de onde é produzido. O pesquisador ou historiador está inserido em uma esfera de circunscrição que envolve muitas particularidades e, até mesmo, imposições. Sendo assim, a História pode ser objeto de análise macro ou micro, geral ou local/regional, e todas são válidas, dependendo do foco, da pesquisa e da observação do historiador.

É preciso entender que o recorte local e/ou regional, em seus mais diversos sentidos, é uma iniciativa do historiador local. "O gesto que liga as ideias aos lugares é, precisamente, um gesto de historiador. Compreender, para ele, é analisar, em termos localizáveis, o material que cada método instaurou inicialmente segundo seus métodos de pertinência" (Certeau, 2007, p. 65). Entendemos que a História local é a abordagem que proporciona os recursos adequados para trabalhar nosso objeto de pesquisa e ensino. Segundo Barros:

Toda história é local” porque a sua prática se exerce a partir de um local- seja uma metrópole como São Paulo ou Rio de Janeiro, seja a partir de uma localidade menor (...) seja a partir de um ponto sem nenhuma referência cidadina, (...) o historiador poderá estar escrevendo sua história em uma aldeia indígena abrigada na floresta amazônica. (...) ao produzir sua história do coração da Amazônia e dos vínculos que estabeleceu ou estabelece com este lugar, estará sendo beneficiado pelas cores locais que o levarão a refletir de uma nova maneira sobre os antigos problemas e objetos historiográficos. (...) mesmo sem o saber (...) este historiador estará sempre produzindo uma “história local” neste sentido mais amplo: uma história que se produz de um lugar, que traz as marcas desse lugar, que retorna a este mesmo lugar e produz novas interações com os leitores que se reapropriarão criativamente desta história (Barros, 2009, p. 4).

Ao refletir sobre a citação acima, podemos destacar que, para Barros, o lugar é o local que ganha significado em suas mais diversas dimensões. Camadas de sentido são adicionadas à medida que o local — seja uma cidade, uma escola, um bairro ou um distrito — molda pessoas ou grupos, gerando um sentimento de pertencimento.

Segundo Barros, nenhuma região ou localidade está pré-definida. Ao pesquisar, o historiador não encontra um recorte espacial pronto e lapidado, nem regiões que se impõem. A região e a localidade para o historiador não são desenhadas e construídas pela geografia física ou por uma política administrativa. Desse modo, a reflexão de Barros aponta que: “toda ‘região’ ou ‘localidade’ é necessariamente uma construção do próprio historiador. [...] a região não será tanto aquilo de onde a pesquisa partirá, mas sim aquilo que a pesquisa pretende produzir historiograficamente (Barros, 2017, p. 6).

Portanto, podemos enfatizar que existem múltiplas possibilidades de trabalhar com a história local, seja como uma abordagem historiográfica ou como uma ferramenta viável para o ensino de história. Nesse sentido, destacaremos que a historiografia local, quando integrada ao ensino, é fundamental para trazer novos significados ao currículo de história.

Os estudos sobre a história local têm como característica significativa a capacidade de trazer à tona histórias plurais e de fortalecer a democracia, promovendo a cidadania e desenvolvendo o sentimento de inclusão e pertencimento. Assim, a história local, como estratégia metodológica para o ensino, tem a vitalidade de proporcionar aos estudantes — enquanto atores sociais que se constituem historicamente — a capacidade de serem agentes ativos e participativos na construção de narrativas locais, delineando novos significados para sua realidade.

Partindo da reflexão de Barros, Gonçalves (2007) nos traz mais esclarecimentos para definir a história local para a pesquisa em andamento. Nas palavras da autora:

A história, como conceito polissêmico, remete a dois grandes sentidos, quais sejam, a história como experiência, a história como conhecimento. O adjetivo local, por sua vez, responde por uma qualificação que estabelece a circunscrição de um lugar. Esse sentido se manifesta mais claramente no uso do verbo localizar, qual seja, situar algo em algum lugar, o que, por outro lado, nos leva uma ação. A história local é, em intrínseca complementaridade, conjunto de experiências de sujeitos em um lugar e, também, o conhecimento sobre o conjunto dessas experiências. (Gonçalves, 2007, p. 177).

Desse modo, a autora nos fornece as chaves necessárias para consolidar um entendimento sobre a história local. Destacam-se elementos como "a circunscrição de um lugar", "conjunto de experiências de sujeitos em um lugar" e "o conhecimento de experiências de sujeitos em um lugar". Dialogando com Barros, que defende que o local seria um recorte do próprio historiador para refletir sobre as experiências de sujeitos humanos em determinados espaços sociais e culturais, podemos afirmar que Gonçalves nos traz elementos satisfatórios para conceituar uma história local que substancie a pesquisa em andamento.

Com base na reflexão acima, o entendimento do que seja a história local é revelado como o conhecimento das inúmeras experiências humanas de grupos e indivíduos em determinados lugares, marcadas por suas sociabilidades. Assim, a autora nos oferece a seguinte definição:

A nós interessa, no entanto, destacar uma concepção de história local que (...) se materializa na ação dos homens no mundo, ou seja, no curso de suas experiências históricas, nas quais se inserem os atos de nomear, leiam-se identificar e localizar, os lugares onde se vive (Gonçalves, 2007, p. 178).

Entendemos, assim, que a história local não precisa corresponder a outras histórias de dimensões nacionais ou regionais, como se fosse um apêndice de "histórias maiores". Na perspectiva de Gonçalves (2007), não existe antagonismo entre abordagens centradas nos recortes do local e do nacional, mas, sim, complementaridades.

Nesse sentido, o professor/historiador que trabalha com a história local — seja como abordagem ou metodologia de ensino — propõe-se a estabelecer narrativas que interconectam espaços e tempos. Essa perspectiva de estudos nos permite combinar a história local com a

história conectada, uma ideia que é elucidada no texto "O historiador, o macaco e a centaura: a história cultural no novo milênio", de Serge Gruzinski (2003).

Gruzinski utiliza duas imagens para nos ajudar a entender como o local, o nacional e o global se cruzam: a do macaco Ozomatli, um dos signos do calendário ritualístico asteca, e a da centaura Ocyrhoe, filha do centauro Chironte. Ambas estão presentes em um afresco pintado no final do século XVI na cidade de Puebla, no México. Ao analisar as imagens, Gruzinski notou a articulação de elementos provenientes da Europa e de outras partes do mundo que se misturavam no afresco da cidade de Puebla.

Essa observação aprofundada permitiu ao historiador sair do dualismo estabelecido pelo Ocidente em relação aos outros. Longe de estabelecer uma oposição rígida entre espanhóis e indígenas, vencedores e vencidos, as imagens do macaco e da centaura revelam espaços intermediários e mundos misturados. Portanto, para conhecer esse mundo entrecruzado, é necessário partir do princípio de que "o exercício pode ser feito a partir de uma base local e quase microscópica: é o que fazemos ao analisar os afrescos pintados pelos índios mexicanos" (Gruzinski, 2003, p. 224). A partir desse recorte local, o historiador conseguiu captar o duplo olhar de um pintor indígena cristianizado ao retratar seu próprio passado (ao pintar Ozomatli) e o passado dos vencedores, já apropriado por ele (ao pintar Ocyrhoe).

Segundo o pesquisador, a centaura presente no afresco de Puebla faz com que as reflexões ultrapassem o âmbito local, se lancem para fora da América espanhola e cheguem à Itália do Renascimento, onde se inspira nas pinturas da Roma Antiga. Assim, o historiador assume a postura de estabelecer ligações históricas que contribuem para descontextualizar os objetos de estudo dos lugares a que pertencem, revelando histórias múltiplas. Para isso:

O historiador tem de converter-se numa espécie de eletricitista encarregado de restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais e as histórias culturais desligaram ou esconderam, entaipando as suas respectivas fronteiras (Gruzinski, 2003, p. 223, grifo nosso).

Ao apresentarmos o conceito de história local, abordado por Gonçalves (2007) e, mais adiante, por Schmidt (2004), Cainelli (2004) e Bittencourt (2008), somos levados à reflexão de Gruzinski: o historiador tem a tarefa de somar esforços para encontrar, dentro das diferenças

cultivadas pelas tradições locais, as continuidades, conexões e mudanças que, por vezes, são minimizadas ou excluídas das análises.

Entendemos que as interações entre os objetos conectados oferecem a possibilidade de ressaltar influências mútuas. Nesse caso, o historiador-eletricista procura religar, revelar e derrubar as fronteiras da história local, nacional ou global. No fundo, "são os homens que a história quer capturar [...] o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça" (Bloch, 2001, p. 54).

## **1.1 HISTÓRIA LOCAL E CULTURA POPULAR NO CURRÍCULO DE MINAS GERAIS**

O texto a seguir traz algumas considerações sobre a potencialidade de se trabalhar a história local nas prescrições curriculares oficiais, e como ela está inserida no currículo de História de Minas Gerais. Partimos da premissa de que definir currículo não é algo simples. Podemos dizer que o currículo se ordena de forma que possa se estabelecer uma distinção em currículo formal, normativo, produzido pelo Estado e o que ele considera como suas demandas na educação.

O chamado currículo real, ou denominado interativo, é o que de fato emerge de dentro da sala de aula por meio das relações humanas entre docentes e discentes. O currículo oculto, constituído por comportamentos e vivências no ambiente escolar ligadas diretamente às experiências educativas vividas pelos estudantes, que não estão agarradas ao currículo oficial. (Bittencourt, 2008, p. 104), mas que influenciam diretamente na aprendizagem de normas sociais e comportamentos coletivos.

Assim, podemos entender o currículo em seus diferentes níveis como um documento formativo, com diretrizes e intencionalidades, e não apenas como algo aparentemente sem conflitos, pronto para ser implementado nas escolas. Segundo Jacques Le Goff:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (Le Goff, 1990, p. 470).

Com base na reflexão de Le Goff, cabe ao pesquisador problematizar o documento, fazendo uma análise crítica para buscar suas intencionalidades conscientes e/ou inconscientes, as condições de sua produção histórica e as relações de poder ali estabelecidas.

Nesse sentido, entendemos que o currículo é um território de disputas que envolve diversos agentes, desde marcos regulatórios nacionais, estaduais e municipais até a comunidade de professores, alunos e gestores. A concepção e os conteúdos de História no currículo não são neutros, mas sim localizados espacial e historicamente, e estão implicados na construção de identidades e subjetividades. O processo de construção do currículo envolve várias forças sociais e é regido por interesses diversos. Na verdade, entram em cena conflitos simbólicos e culturais, carregados de necessidades de legitimação e controle implícitos nos discursos construídos no currículo, que evidenciam as visões de mundo dos grupos envolvidos em sua criação:

[...] o currículo nunca é um conjunto neutro de conhecimentos, que de algum modo aparece nos textos e nas salas de aula de uma nação. Ele é sempre parte de uma tradição seletiva, resultado da seleção de alguém, da visão de algum grupo acerca do que seja conhecimento legítimo. É produto das tensões, conflitos e concessões culturais, políticas e econômicas que organizam e desorganizam um povo. (Apple, 2013, p.71).

Nesse sentido, cabe ao pesquisador reconhecer a historicidade do currículo e sua capacidade de influenciar as esferas sociais, políticas e culturais da sociedade. O ensino de História, em sua trajetória, enfrentou e ainda enfrenta, com certa maturidade, os desafios de ser uma disciplina largamente apontada como causadora de desconforto em alguns setores da sociedade ao longo da história.

Hoje, mais do que nunca, o enfrentamento por parte da disciplina e do ensino de História se faz necessário, especialmente diante das novas diretrizes da BNCC. Estas, de certa forma, representam um retorno maquiado ao currículo dos anos 70, pautado em uma linearidade e em modelos já consolidados no século XX. Além disso, destacam-se os desafios do ensino de História diante do negacionismo e do revisionismo rasteiro defendido por setores conservadores da sociedade, com ataques à ciência, à educação e, principalmente, à História. Percebe-se que, em diversos momentos históricos, há uma preocupação do Estado com a discussão sobre a institucionalização do currículo de História nas escolas.

O currículo tem uma história, e sua construção se dá em meio aos embates ideológicos de diversos grupos. Uns desejam direcionar e controlar o ensino e a aprendizagem, enquanto outros buscam se desvencilhar e impor narrativas contra hegemônicas, libertando-se das amarras das narrativas tradicionais.

Portanto, o currículo se estabelece através de escolhas, de relações de poder, de participações, de ausências e de visões da própria contemporaneidade.

O currículo não é um elemento inocente e neutro de transmissão desinteressada do conhecimento social. O currículo está implicado em relações de poder, o currículo transmite visões sociais particulares e interessadas, o currículo produz identidades individuais e sociais particulares. O currículo não é um elemento transcendente e atemporal, ele tem uma história, vinculada a formas específicas e contingentes de organização da sociedade e da educação (Moreira; Tadeu, 2011, p. 14).

O ensino de História, a partir do processo de redemocratização dos anos 80 e 90, tomou novos rumos. A formação de professores com licenciaturas curtas, a disciplina de Estudos Sociais, as táticas de enfrentamento impostas pelo contexto político-social, as diversas pressões sobre os profissionais da área e as dúvidas sobre o caráter da História como ciência desencadearam mudanças no ensino da disciplina no Brasil.

Essas mudanças estão ligadas ao movimento de criação e ampliação dos programas de pós-graduação nas universidades do país. A implantação de programas de pós-graduação em História, inicialmente no Sudeste, acabou por fortalecer a pesquisa histórica em diversos campos. Nesse contexto, as discussões sobre a legislação para o ensino também consideraram a lógica de instituições internacionais, como o Banco Mundial.

Segundo Maria Stephanou (1998), os currículos de História elaborados até meados dos anos 80 no Brasil se caracterizavam por um espaço propício à repetição, à memorização e ao monólogo do professor em sala de aula. O conhecimento histórico e o passado eram apresentados de forma pronta e inalterada, assumindo o estatuto de uma verdade acabada. Essa linha de pensamento norteava as práticas do ensino de História. A sala de aula era um espaço para narrativas e discursos que priorizavam um conhecimento histórico centrado em personagens cujas intenções, propostas e vontades eram vistas como o motor dos acontecimentos históricos.

Stephanou (1998) destaca uma centralização da história vinculada aos privilégios do mundo ocidental. Nela, os acontecimentos oficiais eram protagonizados por homens brancos, prevalecendo uma história assexuada que marginalizava grupos minoritários. Mulheres, crianças e idosos eram pouco mencionados em uma narrativa linear em direção ao progresso da humanidade.

Nossa análise busca, então, estabelecer como o Currículo de História de Minas Gerais, criado a partir de 2018, oferece a possibilidade de trabalhar com a história local. O currículo mineiro, assim como outros, tem como referência a BNCC (Base Nacional Comum Curricular), homologada em dezembro de 2017. A elaboração do Currículo Referência de Minas Gerais (CRMG) envolveu algumas etapas.

À frente do debate sobre a construção do CRMG, estavam a SEE/MG e a seccional da União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação (UNDIME/MG), com a participação de entidades parceiras como o Fórum Estadual Permanente de Educação de Minas Gerais (FEPEMG), o Fórum Mineiro de Educação Infantil (FMEI), a União Nacional dos Conselhos Municipais de Educação em Minas Gerais (UNCME/MG), o Conselho Estadual de Educação de Minas Gerais (CEE/MG), além de outros atores colaboradores e o CONSED/MG (Conselho Nacional de Secretários de Educação). É notável a ausência do Sindicato dos Trabalhadores da Rede Pública do Estado (SEE/MG, 2018, p. 23).

Inicialmente, a elaboração do currículo de Minas Gerais envolveu o estudo da versão homologada em 2017 por parte dos redatores. Em seguida, foi estabelecido um calendário para que as escolas e seus profissionais pudessem dialogar e participar do processo de construção. Na segunda etapa, uma versão preliminar do currículo foi redigida a partir das contribuições recebidas. Por fim, a versão preliminar passou pela apreciação de professores de todo o estado, reforçando a ideia de uma construção democrática.

Na versão final, a redação do currículo de História coube a professores da rede pública de Minas Gerais. No entanto, diferente do Currículo Básico Comum de Minas Gerais (CBC/MG) de 2007, que tinha como um dos seus principais pontos a busca por sintonia com as renovações historiográficas, em especial com a história-problema, o documento de 2018 assumiu outros contornos.

Conforme o CBC/MG 2007 (SEE/MG, 2007, p. 13), o professor abandona a pretensão de narrar tudo ou uma parte significativa da humanidade. Ao utilizar a concepção de história-problema, a dinâmica da sala de aula muda, deixando de ser um espaço onde o professor apenas expõe conteúdos memorizados pelos estudantes para se tornar um ambiente de construção do conhecimento histórico, com a mediação do docente. Esse documento, influenciado diretamente pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), trazia uma perspectiva em conformidade com os avanços historiográficos em relação à diversidade de abordagens, métodos e objetos de estudo.

No que diz respeito ao Currículo Referência de Minas Gerais, produzido em 2018, observa-se um descompasso com as pesquisas e produções do campo da historiografia e com os contextos sociais e políticos que buscam dialogar com elas.

Segundo Soares (2020), o currículo mineiro não tem um caráter de adaptação da BNCC, mas sim de transposição dos conteúdos, sem a preocupação de incluir as especificidades da produção historiográfica de Minas Gerais ou as pesquisas sobre o ensino desenvolvidas nas universidades do estado. O documento currículo de MG/2018 afirma que há:

um esforço conjunto para reunir a imensa 'Minas Gerais' e construir um documento (...) entendendo, fundamentalmente, que os estudantes transitam entre as redes ao longo da vida, ora em escolas municipais, ora em escolas estaduais, ora em escolas privadas, bem como, transitam entre os territórios, daí a importância de uma parte comum nos currículos (SEE/MG, 2018, p. 12).

O argumento utilizado no documento de que os estudantes mudam de território e de escola justifica um currículo que siga um padrão. Ao propor essa padronização, o Currículo Referência de Minas Gerais (CRMG) de 2018 implica um ensino e uma aprendizagem invariáveis. O currículo se torna, então, um instrumento de controle social, pautado em interesses de poder vinculados ao sistema educativo. Isso pode ser visto na participação das entidades mencionadas na elaboração do documento, em detrimento do protagonismo da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE/MG).

Dessa forma, como pontuado, o CRMG 2018 traz uma transcrição quase completa da BNCC, que busca "reunir a imensa 'Minas Gerais'" em um território homogêneo, refletindo na construção de subjetividades e identidades. Essa padronização definida como base,

fundamentada na BNCC, resulta em um currículo com o propósito de canalizar o conhecimento de forma sistemática e hierarquizada. Segundo Soares:

[...] como não houve interesse e nem disposição para modificar os descritores, a solução encontrada para inserir as especificidades de Minas Gerais no currículo foi inserir na aba habilidades um “puxadinho”, no qual a história mineira é um apêndice do recorte produzido pela BNCC (Soares, 2021, p 77).

No que se refere à história da "imensa Minas Gerais", percebe-se um silenciamento da história local no documento curricular e um abandono da inserção do debate historiográfico na proposta de 2018. O documento se baseia em um discurso pedagógico sobre educação integral, direito à aprendizagem, diversidade e inclusão, além de uma escola democrática e participativa. No entanto, embora arraigado nos direitos fundamentais, esse discurso fragiliza o exercício desses direitos ao dificultar as abordagens adequadas sobre a história de Minas Gerais.

Percebe-se que o currículo praticamente não oportuniza de forma adequada a integração da cultura popular na educação básica, embora ela seja mais do que necessária para promover uma educação autêntica e relevante. As escolas, constituídas por vivências plurais, configuram-se como espaços ideais para o uso da cultura popular como estratégia pedagógica, o que enriquece as diversas possibilidades de aprendizagem.

Portanto, o fazer pedagógico precisa implementar práticas que ultrapassem os muros da escola e levem em consideração as múltiplas vivências e singularidades dos estudantes.

A abertura da escola à cultura de seu território, a escolha de uma grande curricular que valorize a pluralidade e a diversidade cultura local e o intercâmbio da escola com produções e produtores de cultura na sociedade são alguns caminhos para unir educação e cultura. Os desafios, contudo, são muitos e constinuem postos, e cabe aos educandos e à sociedade engendrar novas aproximações possíveis (Setubal, 2013, p. 1).

Quando o professor e a escola se propõem a fazer esse diálogo, a aproximação entre o currículo e a cultura popular de seu território pode trazer benefícios imensuráveis aos estudantes. Em primeiro lugar, destaca-se uma maior motivação e engajamento deles nas atividades.

A natureza da cultura popular, com sua capacidade envolvente e familiar, aproxima os alunos do tema, capturando o interesse de maneira única. Ao incorporar elementos e práticas da cultura popular em seus territórios no currículo, o professor e a escola podem despertar uma motivação peculiar, criando um ambiente de aprendizagem estimulante e participativo. A inserção da cultura popular no ensino vai além de um relato folclorista; na verdade, trata-se de experiências e histórias de vida de pessoas e grupos.

Assim, as práticas da cultura popular fornecem uma plataforma para conectar os conceitos escolares a situações reais. Isso facilita a compreensão e ajuda os estudantes a visualizarem a relevância dos conteúdos para suas vidas, para além de seus territórios. Ao adotar essa abordagem, utiliza-se um recurso pelo qual os alunos podem se conectar com suas próprias identidades e, ainda, apreciar e respeitar a diversidade cultural de seu território e de seus colegas de sala de aula.

Percebe-se que a cultura popular reflete práticas diversas. Nesse sentido, levar esses elementos para as aulas de História possibilita uma experiência mais autêntica, relevante e cheia de significado para os estudantes. Portanto, a cultura popular se transforma em um importante instrumento de debate para superar preconceitos e silenciamentos históricos.

Apesar dos inúmeros desafios, levar a cultura popular para a escola pode, inegavelmente, proporcionar aos estudantes aprendizados sobre o reconhecimento e a valorização das diferenças entre os grupos que compõem seu território. Nesse contexto, fica claro que o professor precisa enfrentar os desafios de currículos escolares, como o de Minas Gerais, que ainda são elitistas. Neles, o conteúdo e a formação válidos são aqueles que legitimam e transmitem a linguagem e os valores da cultura dominante.

A escola, como organização social, deve ser capaz de transformar a sala de aula em um espaço onde a falta de discussão sobre a cultura popular e suas práticas possa ser superada. O ensino impacta positivamente a vida dos estudantes quando o professor se dispõe a contextualizar a prática pedagógica com a vivência deles no território. O conhecimento elaborado em sala de aula, fundamentado em uma prática democrática e dialógica entre professor e alunos, precisa fazer sentido para o indivíduo. Para que isso ocorra, o professor deve estar atento às brechas deixadas pelo currículo oficial, como o Currículo Referência de Minas Gerais e a BNCC, que incluem a chamada parte diversificada.

Sob essa perspectiva, o professor deve usar a parte diversificada para subverter um currículo eurocentrista. É por meio dela, que tem o objetivo de complementar a base comum, que o professor tem a possibilidade de fragmentar um currículo elitista, que prioriza um conjunto de saberes científicos em detrimento dos saberes do território dos estudantes.

Embora a chamada parte diversificada possa conectar a aprendizagem aos interesses dos estudantes, ainda existem obstáculos. No constante esforço do professor para abordar os saberes dos alunos e as práticas culturais de seu território, muitas vezes, ainda falta apoio. Esse apoio só pode ser suprido quando a escola assume essa dimensão, reconhecendo-se como uma instituição progressista e inovadora, evitando o reducionismo das práticas culturais locais.

A escola pública, por atender em sua maioria estudantes dos territórios próximos, deve valorizar os saberes da cultura popular em seu currículo. Isso pode proporcionar aos alunos uma formação que os capacite a participar com mais clareza no espaço da política e da ética, e a consolidar sua cidadania local.

Acima de tudo, o fortalecimento dessas práticas pode levar à diminuição dos índices de evasão e reprovação escolar, tornando os estudantes mais regulares. O fato é que ensinar exige um profundo respeito aos saberes dos alunos, que são socialmente construídos e chegam à escola. Cabe a ela, por meio dos professores, dialogar com os estudantes sobre a relação entre esses saberes e o conhecimento escolar.

Fica claro, então, que os processos educativos precisam considerar de forma efetiva as vivências dos alunos. Sendo assim, é necessário o enfrentamento de utilizar a cultura popular como estratégia pedagógica. Essa empreitada só se torna concreta quando, aproveitando as brechas na legislação vigente, como a parte diversificada, implementamos uma educação mais democrática e libertadora.

O Currículo Referência de Minas Gerais foi norteado pela BNCC e por preceitos legais como o artigo 210 da Constituição Federal de 1988, o artigo 26 da LDB e o Plano Nacional de Educação (PNE/2014). É um documento normativo que busca definir as aprendizagens essenciais a serem promovidas pelas propostas curriculares e práticas pedagógicas dos professores. A Constituição Cidadã de 1988, em particular, valoriza os estudos da história local nos currículos escolares da educação básica. Seu Artigo 210 afirma que "serão fixados

conteúdos mínimos para o ensino fundamental, de maneira a assegurar formação básica comum e respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais" (BRASIL, 1996).

Com a Constituição Cidadã, surgem os primeiros eixos para pensar as diversidades regionais e locais em sala de aula. Nesse sentido, o currículo de Minas Gerais, orientado pelo Parecer CNE/CP nº 2 de 2017 e pela LDB:

[...] possui parte diversificada integrada ao documento, respeitando a diversidade local e adaptativa a cada contexto. Desta forma, diversos objetivos e direitos de aprendizagem, bem como habilidades e competências foram alteradas para oferecer uma perspectiva regional e contextualizada quando necessário (MINAS GERAIS, 2018, p. 153).

Dessa maneira, a parte diversificada do currículo de Minas Gerais oferece condições reais para criar pontes entre a matriz comum de referência (a BNCC) e a história local. Os PCNs, documentos elaborados para colaborar na construção dos currículos da educação básica, demonstram uma preocupação real em contribuir de forma significativa para a base diversificada, permitindo que o professor desenvolva uma aproximação efetiva com as identidades dos estudantes.

Segundo o documento, "o ensino de história possui objetivos específicos, sendo um dos mais relevantes o que relaciona à constituição de identidade" (BRASIL, 1997, p. 26). O texto destaca que o ensino de História tem um papel primordial e relevante na formação da cidadania, envolvendo as práticas dos indivíduos, suas relações pessoais, suas afetividades e sua participação no grupo de convívio.

Os PCNs, ao optar pela abordagem curricular a partir de eixos temáticos, tecem uma crítica à estrutura curricular tradicional, consolidada em marcos cronológicos e linearizados, sob um ponto de vista europeu. Na década de 1990, percebe-se um esforço para ressignificar a política curricular na sociedade brasileira.

Após a Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1996, as propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais de 1997 e as Diretrizes Nacionais Gerais para a Educação Básica promoveram mudanças significativas. Elas introduziram novos conteúdos históricos, baseados no compromisso de formação de uma cidadania democrática, princípios esses balizados pela Constituição Cidadã de 1988.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) estabeleceram a separação efetiva das disciplinas de História e Geografia. Além de organizar os conteúdos com base em eixos temáticos, os PCNs adotaram abordagens voltadas ao respeito e à pluralidade cultural por meio dos temas transversais, que focavam em discussões sobre cultura, sociedade, cidadania e indivíduo.

É importante ressaltar que os PCNs foram criados de forma desvinculada da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, sendo implementados antes mesmo da finalização da LDB. Mesmo com a proposta inovadora de trabalhar com eixos temáticos, eles não romperam com a tradição de uma História "total" da humanidade, mantendo um viés eurocêntrico e alinhado a aspectos da Nova História.

Nesse sentido, os marcos legais, como as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica (DCNs), por meio da Resolução CNE/CEB nº 4, de 10 de junho de 2010, abriram espaço para uma participação mais real das instituições escolares na construção de seus currículos. O documento destaca:

§ 3º A base nacional comum e a parte diversificada não podem se constituir em dois blocos distintos, com disciplinas específicas para cada uma dessas partes, mas devem ser organicamente planejadas e geridas de tal modo que as tecnologias de informação e comunicação perpassem transversalmente a proposta curricular, desde a Educação Infantil até o Ensino Médio, imprimindo direção aos projetos político-pedagógicos.

Art. 15. A parte diversificada enriquece e complementa a base nacional comum, prevendo o estudo das características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da comunidade escolar, perpassando todos os tempos e espaços curriculares constituintes do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, independentemente do ciclo da vida no qual os sujeitos tenham acesso à escola.

§ 1º A parte diversificada pode ser organizada em temas gerais, na forma de eixos temáticos, selecionados colegiadamente pelos sistemas educativos ou pela unidade escolar (BRASIL, 2010, p.5).

O currículo de Minas Gerais está em conformidade com a BNCC e as DCNs. Segundo o documento, a escola deve estar atenta à diversidade cultural dos estudantes e renunciar a qualquer uniformidade da cultura local, dialogando com as diversas formas de formação e vivências expressas pelas particularidades de cada um (MINAS GERAIS, 2018).

Assim, a parte diversificada do currículo de Minas Gerais se apresenta como um importante instrumento para a criação de pontes entre a matriz comum de referência (a BNCC) e a história local. O professor, nesse caso, tem um papel essencial ao abordar questões sensíveis que promovem uma pedagogia inclusiva, respeitando a diversidade cultural e de pensamento dos estudantes.

A compreensão de que a parte diversificada pode ser usada para promover a mobilidade entre os recortes local, regional e nacional cria instrumentos argumentativos para desconstruir a ideia de que apenas grandes centros políticos, administrativos, econômicos e culturais são produtores de história.

Nesse sentido, a história local permite a reflexão sobre as práticas cotidianas, a memória e o conhecimento histórico, facilitando a compreensão da especificidade local em relação ao geral. Para Bittencourt (2008), um ponto significativo do ensino de história local está diretamente relacionado à formação da identidade dos estudantes. O estudo do entorno, como escolas, trabalho, lazer, bairro e cidade, estabelece uma conexão direta com pessoas comuns, aparentemente desprovidas de importância.

Ainda segundo a autora:

[...] não se trata, portanto, ao se proporem conteúdos escolares da história local, de entendê-los apenas na história do presente ou de determinado passado, mas de procurar identificar a dinâmica do lugar, as transformações do espaço e articular esse processo às relações externas, a outros 'lugares'.(Bittencourt, 2008, p. 172).

Assim, é possível estabelecer um diálogo entre Gonçalves (2007) e Bittencourt (2008) sobre a ideia de que os estudos locais não se encerram em si mesmos. Essa compreensão é enriquecedora para o trabalho com a história local, pois proporciona aos estudantes um conhecimento histórico contextualizado e conectado, partindo do mais próximo e vivencial para referências mais amplas, ligadas ao regional, ao nacional e ao global.

Consequentemente, os debates sobre o ensino de história local se intensificaram no início do século XXI. A mobilização de grupos sociais — como mulheres, negros e indígenas, entre outros — buscou intensificar a inserção em vários campos da sociedade, em especial na

educação e no mundo do trabalho. Isso demonstra o grande significado da história local para trazer à tona as múltiplas experiências nos mais diversos espaços sociais.

Entendemos que a história local como metodologia de ensino leva o professor a estabelecer uma rede de diálogos em seu entorno, partindo da escola, da rua, do bairro e da cidade. É fundamental ressaltar que esses espaços não são autoexplicativos nem microcosmos estáticos, mas sim produtores de múltiplas identidades conectadas entre o local e o global.

Dessa forma, o professor, juntamente com seus estudantes, assume um papel primordial na problematização das memórias oficiais de seus lugares. É possível afirmar que trabalhar com a história local implica estar circunscrito a determinados campos de conflito estabelecidos por diferentes sujeitos ou grupos sociais.

Bittencourt (2008) alerta que, ao trabalhar a história local, o historiador pode, de maneira tendenciosa ou não, reproduzir narrativas que glorifiquem e reforcem as histórias do poder local, contribuindo para os discursos oficiais dos grupos dominantes. Para evitar essa prática, a historiadora defende uma abordagem de "uma história local que crie vínculos com a memória familiar, do trabalho, da migração, das festas..." (Bittencourt, 2008, p. 169).

Ainda nessa perspectiva de trabalhar a história local sem isolá-la, Schmidt e Cainelli a concebem como uma estratégia de aprendizagem em que a construção do conhecimento histórico pode ser articulada às experiências dos estudantes e às atividades cotidianas. Segundo Schmidt:

Em primeiro lugar, é importante observar que uma realidade local não contém, em si mesma, a chave de sua própria explicação, pois os problemas culturais, políticos, econômicos e sociais de uma localidade explicam-se também, pela relação com outras localidades, outros países e, até mesmo por processos históricos mais amplos. Em segundo lugar, ao propor o ensino de história local como indicador da construção de identidade, não se pode esquecer de que, no atual processo de mundialização, é importante que a construção de identidade tenha marcos de referência relacionais, que devem ser conhecidos e situados, como o local, o nacional, o latino-americano, o ocidental e o mundial (Schmidt; Cainelli, 2004, p. 112).

É notável que as historiadoras compartilham a compreensão de que a história local tem como princípio fundamental suas conexões mais amplas. É nessa perspectiva que a pesquisa em andamento se propõe a trilhar, ao abordar o Festival de Cultura Popular do Vale do

Jequitinhonha. Este espaço geográfico possui características valiosas para análises sobre a cultura popular. Em sua dinâmica, o Festival se caracteriza por reunir diferentes manifestações artísticas e culturais. O primeiro Festival, em suas origens, foi marcado por atividades que envolviam grupos folclóricos, apresentações de violeiros e feiras de artesanato.

A princípio, o evento foi organizado no início dos anos de 1980 pelo Movimento Cultural do Vale do Jequitinhonha (MCVJ) e pelo Movimento Cultural Popular do Vale do Jequitinhonha. Com a consolidação do festival, as atividades artísticas se ampliaram, incluindo oficinas, feiras de artesanato de cerâmica, a Noite Literária e o Festival de Canção, que revelou artistas como Rubinho do Vale, Paulinho Pedra Azul e Saulo Laranjeira. Com o passar dos anos, e a própria dinâmica do evento, foram incorporadas outras práticas que refletem a diversidade do ambiente festivo.

O público do festival cresceu e se diversificou a cada edição. Mesmo sendo itinerante e percorrendo várias cidades da região, o evento ampliou o diálogo com diversas instâncias culturais do mundo contemporâneo, como as tecnologias audiovisuais de comunicação, que trouxeram novas formas de se informar, de entender as comunidades e de exercer direitos.

Na Noite Literária, ocorrem lançamentos de livros e um concurso de poesias. O principal objetivo é resgatar e valorizar a linguagem escrita como uma importante forma de manifestação cultural da região, além de revelar novos escritores. O concurso premia as categorias de melhor poema e melhor intérprete.

Durante o festival, apresentações de grupos de folia de reis, catopés, congado, grupos teatrais e corais pelas ruas da cidade atraem a atenção de todos os presentes. Destaca-se o Festival de Canção, que inclui um concurso para músicos iniciantes, que concorrem à premiação de melhor composição, com o objetivo de lançar novos artistas, e apresentações de cantores já consagrados da música regional.

A festa também oferece aos participantes uma mostra de vídeos e fotografias, focada em questões locais, e oficinas variadas para o público em geral, como teatro, canto, circo, e atividades com brinquedos, brincadeiras e artesanato. Após a conclusão das oficinas, os participantes são convidados a expor suas produções. A feira de artesanato é outro espaço que convida o público a entrar em contato com uma produção diversificada e com os próprios mestres artesãos.

O espaço artístico da feira traz uma enorme diversidade e representatividade aos artesãos. Produtos de palha, madeira, couro, barro, tecidos bordados, pintura em tela e argila são alguns dos itens expostos que, em seus traços, retratam o cotidiano, as vivências, os sentimentos e as crenças. Essa diversidade no artesanato apresenta traços das culturas indígena e negra, que tiveram uma presença marcante na história da região.

Ao trabalhar o Festival de Cultura do Vale do Jequitinhonha, entendemos que as festas e festividades são dinâmicas, se atualizam e se transformam ao longo da história, um campo de conhecimento já acolhido pela historiografia ligada à História Cultural e à cultura popular. Nessa perspectiva, o olhar não se centra apenas nas atividades culturais em si, mas em trazer o festival para a sala de aula como uma construção histórica marcada por mudanças e permanências na história local e regional. Segundo Albuquerque Júnior:

Mais do que representar algo, as festas são apresentações, encenações de novas realidades, de novas identidades, de novas possibilidades de relacionamento e ordenamento social, elas são momentos privilegiados de simulação da possibilidade de mundos alternativos, de ordens diversas. Em vez de enfatizar a dimensão identitária e, portanto, a encenação de semelhanças entre passado e presente, entre o ontem e o hoje, esta historiografia aborda o festejar como um momento de instauração de diferenças, de criação e simulação do novo, mesmo a pretexto de encenar o idêntico e o semelhante. (...) a festa é, uma forma de discurso, uma maneira de significar, uma forma de produzir, distribuir, fazer circular e se apropriar de sentidos (Albuquerque Júnior, 2011, p 146).

A reflexão de Júnior é reveladora, pois oferece substância ao apontar caminhos para demonstrar o jogo de representações entre a comunidade que constrói a festividade (a gente comum) e as novas demandas usufruídas por ela, como o esforço pela patrimonialização do Festival de Cultura Popular.

De acordo com Chartier (1995), as representações nunca são idênticas à produção estabelecida pelos agentes culturais. É possível perceber, entre a norma e o vivido, que a cultura popular pode, em qualquer época ou lugar, criar modelos próprios capazes de burlar determinadas práticas impostas pelo grupo dominante. Assim, a análise do festival se torna significativamente diferencial dentro da história local, uma vez que:

[...] condizentes com a proposta metodológica da história vista de baixo ou o paradigma indiciário, as festas são frestas na dominação, mas também no silêncio das fontes oficiais sobre os não letrados, sobre a vida dos populares, sobre a cidade dos pobres e pretos (Albuquerque Júnior, 2011, p. 144).

Posto isso, a perspectiva de abordagem do trabalho, que estabelece a história local como metodologia de ensino, é fundamental para a construção da memória e da identidade, capaz de expor uma pluralidade de representações culturais que buscam se afirmar dentro ou fora de campos de disputas.

## 2 ASPECTOS HISTÓRICOS DO VALE DO JEQUITINHONHA

É necessário, primeiramente, esclarecer como os aspectos da constituição histórica do Vale do Jequitinhonha moldaram as práticas culturais da região. Esta foi uma das primeiras áreas ocupadas em Minas Gerais, remontando às bandeiras seiscentistas que penetraram no interior da América portuguesa, ocupando vastas áreas do sertão. Essa prática foi contínua desde o século XVII e se prolongou no século XVIII, impulsionada principalmente pela extração mineral e pela pecuária, que gradualmente ganhou espaço na imensidão dos sertões.

Nesse processo de ocupação, o povoamento do Alto Jequitinhonha se consolidou no século XVIII, diretamente associado à extração de ouro e diamantes. Por outro lado, o Baixo e Médio Jequitinhonha foi fortemente influenciado pela presença baiana. Isso se deve aos caminhos naturais que conectavam diferentes pontos e localidades de circulação de pessoas e mercadorias, intensificando as trocas entre o sertão do Jequitinhonha e as áreas baianas próximas aos vales dos rios São Francisco e Pardo.

A extração mineral possibilitou a formação de uma rede de localidades urbanas no Alto Jequitinhonha, ligadas ao garimpo e à extração de ouro, com uma intensa rede de comércio complementar à atividade mineradora. A descoberta de diamantes no início do século XVIII fez com que a Coroa portuguesa criasse uma legislação restritiva para evitar a fixação de colonos nessas áreas.

No final do século XVIII, a Coroa portuguesa estabeleceu o Regimento Diamantino. Este proibiu diretamente a mineração no leito do rio Jequitinhonha, exceto aquela realizada por escravos em nome do contratador (Santiago, 2010).

Acrescenta-se que, somente a partir de 1804, com a expedição do capitão-mor João da Silva Santos, foi constatado que o rio Jequitinhonha, que nasce em Diamantina (antigo Arraial do Tijuco), é o mesmo rio Grande de Belmonte, já em terras baianas. Posteriormente, outra expedição, liderada pelo ouvidor José Marcelino da Cunha, partindo de Porto Seguro, confirmou a descoberta.

Conforme Santiago (2010), ao longo do rio Jequitinhonha, havia apenas três povoados de colonos: o arraial de Rio Manso, o aldeamento de Lorena dos Tocoíós, que servia como posto fiscal contra o descaminho e contrabando, e a vila de Belmonte, na foz do rio em território baiano. Todos estavam a mais de cem quilômetros de distância um do outro.

A partir da primeira metade do século XIX, houve uma maior intensidade de ocupação no Médio e Baixo Jequitinhonha. Localidades como Araçuaí, Jequitinhonha e Salto da Divisa já se destacavam e contribuíram para a expansão de "lugares urbanos", como Comercinho, Pedra Azul, Águas Vermelhas, São João do Paraíso e Medina, nessa porção da região (Matos; Velloso, 2008, p. 68). Nesses lugares, a pecuária se expandiu de forma consistente, as condições naturais favoreceram a formação de pastagens e o comércio ao longo do rio Jequitinhonha floresceu.

O desenvolvimento dessas localidades desencadeou uma dinâmica de circulação de pessoas e mercadorias, formando uma rede de características urbanas. Desse modo, os desdobramentos influenciados pela mineração no Alto Jequitinhonha e pelos fluxos populacionais provenientes da Bahia deram características particulares à região. Com a diminuição da extração de diamantes, ocorreu um movimento de interiorização em direção às terras baixas, vales e grotas.

Pode-se dizer que os rios, com destaque para o Jequitinhonha, tiveram grande importância nesse processo de alargamento da ocupação na bacia. A integração social por meio das águas fluviais intensificou o trânsito de mercadorias e pessoas. Homens brancos, garimpeiros, escravos libertos e escravos fugitivos contribuíram para essa sedentarização.

É importante ressaltar que tanto o canoeiro quanto o tropeiro tiveram um papel significativo. Os canoeiros, no balanço das águas barrentas, eram os principais agentes de transporte de mercadorias, notícias, saberes e informações ao longo da bacia do rio. Já os tropeiros, não menos importantes, costuraram de maneira articulada a circulação de mercadorias nas diversas veredas e localidades mais distantes da bacia, onde as canoas não chegavam (Sevilha, 2015).

O processo de ocupação, juntamente com a presença de povos originários e a formação de quilombos nos caminhos do Alto Jequitinhonha, principalmente em Chapada do Norte e Minas Novas, contribuiu de forma significativa para as particularidades culturais da região.

Segundo Santiago (2010), a colonização do Vale do Jequitinhonha ocorreu em dois grandes momentos distintos: o Alto Jequitinhonha e parte do Médio, no século XVII e XVIII, impulsionados pela mineração; e o Médio e Baixo Jequitinhonha, ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX. Uma das características destacadas por Santiago (2010) é o

estilo arquitetônico barroco nas moradias mais antigas do Alto Jequitinhonha, com núcleos habitacionais em encostas e no alto dos morros. A segunda etapa da ocupação, por sua vez, ocorreu em terras baixas, à beira dos caminhos.

Para o autor, "traços específicos caracterizam a ocupação rural e a própria cultura popular, que no alto Jequitinhonha é essencialmente mineira<sup>1</sup> e no médio e baixo mais ligada a valores sertanejos" (Santiago, 2010, p. 79). O rio Jequitinhonha, mesmo com o potencial de integrar as diferentes áreas da bacia por meio de agentes como tropeiros e canoeiros, não resultou em uma coesão real. Como mencionado anteriormente, foi somente no início do século XIX, com a expedição de João da Silva Santos, que se compreendeu que o rio Jequitinhonha é o mesmo rio Grande de Belmonte, na Bahia. Havia, portanto, "uma dificuldade de coesão espacial na bacia que nos permitiria classificá-la, nesse período, enquanto uma região geográfica" (Sevilha, 2015, p. 52).

É perceptível que o processo histórico do Jequitinhonha se constituiu em duas frentes que aprofundaram as relações econômicas, sociais e culturais. Outro aspecto que consolida as características da cultura regional é a agricultura familiar de subsistência, que, ao longo das gerações, construiu as bases do artesanato e da cultura popular da região. Um dos pontos marcantes desse processo de ocupação é que o povoamento do Baixo e Médio Jequitinhonha foi mais lento e gradual devido à resistência dos povos originários.

O século XIX foi marcado pela expansão do povoamento, pelo surgimento de passagens comerciais e de postos de fiscalização às margens do rio, intensificando também as ações para exterminar a resistência dos povos originários (Miranda, 2013).

A ocupação das terras altas do rio Jequitinhonha se deu de duas maneiras distintas, principalmente pelo complexo de grotas e chapadas. Esse complexo foi apropriado pelos camponeses: a primeira ocupação se deu de forma privada nas áreas mais úmidas das grotas,

---

<sup>1</sup> É possível dizer que uma hierarquia mineira surge no século XVIII, com a existência de dois polos distintos e opostos: a região aurífera e o sertão norte-mineiro (bacia do Jequitinhonha). A primeira expressa a civilização construída nas minas, marcada pela abundância de recursos preciosos e pela arte que forjou uma "mineiridade" na colonização. Já o sertão, a face oposta, representa o vazio pela inexistência de uma civilização. A dualidade mineira não se restringe apenas ao contexto histórico fundante da sociedade, mas reverbera em outros momentos, como na atuação da CODEVALE no Vale do Jequitinhonha. Ao hierarquizar e estabelecer dualidades, reforça-se, na verdade, a subalternização de uma região a um centro que coloca em risco as construções simbólicas que marcam sua diversidade e identidade.

onde as moradias foram estabelecidas; a segunda ocorreu por meio de uma apropriação coletiva nas áreas mais planas e altas das chapadas.

A obtenção do lote de terras tinha menos a ver com a valorização da terra como mercadoria e mais com um arranjo negociado por meio de herança ou posse do lote na grota ou no boqueirão. A segunda forma de apropriação, a posse coletiva, se consolidou como não propriedade, e o uso da terra era feito de maneira comunitária (Graziano; Graziano, 1983). Pode-se dizer que as duas formas de apropriação, seja a individual ou familiar nas grotas, seja a coletiva nas chapadas, resultaram em um modo de vida e em uma organização que se manteve camponesa. Segundo Maia:

Além do cultivo da lavoura de subsistência, o grupo doméstico recorre também a outras estratégias de reprodução social, informadas pelos princípios de parentescos e da reciprocidade (...) as unidades camponesas e suas estratégias não são estáticas, mas se transformam em sua trajetória histórica (Maia, 2004, p. 34).

Nesse sentido, as diversas práticas culturais dos inúmeros grupos que habitavam a região moldaram sua particularidade cultural. As casas dos moradores das grotas ficavam dispersas ou, no máximo, ao redor de uma capela, uma escola primária e um estabelecimento comercial. Nesse ambiente, as práticas sociais e políticas se configuravam em torno da solidariedade e da ajuda mútua, envolvendo laços de vizinhança e compadrio. As práticas religiosas e festivas em torno do núcleo familiar ou da comunidade fortaleciam os laços das ações costumeiras, consolidando a produção, distribuição e consumo do que era produzido (Graziano; Graziano, 1983).

A confecção de artesanato era um recurso significativo utilizado pelos grupos que habitavam as grotas e chapadões do Alto e das terras baixas do Médio e Baixo Jequitinhonha. A atividade com barro, couro, palha, algodão e madeira se tornou amplamente disseminada nos núcleos familiares (Graziano; Graziano, 1983). Dessa forma, o artesanato se tornou um elemento central na constituição do modo de vida desses grupos e na construção das práticas culturais dos habitantes do Vale do Jequitinhonha. Consequentemente, grande parte dos utensílios usados por esses grupos era produzida domesticamente.

O couro, por exemplo, fornecia inúmeros utensílios para o cotidiano, como bruacas, bainhas de facão e facas, alforjes, chapéus, botinas e arreios. Já o algodão possibilitava uma

variedade de produtos têxteis, como toalhas, cobertas e tapetes. Do barro, eram feitas vasilhas para guardar e cozinhar alimentos, muito usadas para transportar e armazenar água.

Sendo assim, na constituição dos modos de vida dos habitantes do Vale do Jequitinhonha, não se pode negar a grande influência das práticas culturais dos povos indígenas e africanos. A prática da colonização tentou apagar a identidade e a memória desses povos. Segundo Soares:

Impedidos de viverem como povos autônomos, tendo suas aldeias, culturas, tradições, milhares desses que, de donos das terras passaram inicialmente a condição de inimigos, ensinaram aos seus (suas) descendentes aquilo que foi possível, como o último grito de resistência (Soares, 2000, p. 18).

As diferentes culturas do Vale do Jequitinhonha e as práticas da cultura popular na região têm em suas raízes as influências diretas de descendentes de africanos e povos originários, como se observa em áreas como Chapada do Norte, Francisco Badaró (comunidade de Jacú e Mocó), Jequitinhonha (comunidade Mumbuca), Araçuaí (comunidade de Sapé, Tum-Tum e Quilombo), Virgem da Lapa (comunidade de Quilombo) e Leme do Prado (Porto-Cori). Todas essas comunidades têm práticas culturais de referência afrodescendente ativas. Para Soares, os povos originários, que eram soberanos de seus territórios, passaram por uma transfiguração: o colonialismo impôs-lhes a escravidão e novas práticas de trabalho, como a de agregado e meeiro, rompendo com seus saberes próprios.

Desse modo, o Vale do Jequitinhonha se caracteriza como um universo onde a arte, dentro das práticas culturais, é um traço marcante no jeito de falar, sentir, ser e agir de seus habitantes. Da imaginação dos povos originários e africanos, o Vale foi contemplado com saberes extraordinários na construção de esteiras de palha, panelas, potes, máscaras, bonecas, rostos talhados em madeira, cordas, peneiras, cantos de roda, batuque, reisados, congadas, poesias e na escrita, entre tantas outras expressões que resistiram à tentativa do colonizador de silenciar e negar a existência de diferentes sujeitos e seus modos de vida.

## **2.1 O ESTIGMA DA POBREZA COMO RECURSO AO APAGAMENTO DE HISTÓRIAS**

Somente na primeira metade do século XX, por meio do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Minas Gerais recebeu uma divisão por critérios socioeconômicos. A partir de então, o estado teve, entre outras divisões, as microrregiões do "Alto Jequitinhonha", "Médio Jequitinhonha" e "Baixo Jequitinhonha", com uma fragmentação que somava Montes Claros e Itacambira a essa zona fisiográfica.

Até por volta de 1950, não havia uma região categorizada e única denominada "Vale do Jequitinhonha", referendada por algum tipo de estudo. Foi somente a partir da década de 1950, devido a uma crise que afetou o rebanho bovino, que o governo do estado organizou um grupo de pesquisadores com a missão de realizar estudos na área. Nesse período, o Vale do Jequitinhonha passou a entrar no radar do discurso de modernização e desenvolvimento de Minas Gerais, ressaltando a perspectiva do desenvolvimento para o interior do estado. Assim, o Vale do Jequitinhonha, tal qual o Nordeste, teve sua própria agência para fins de desenvolvimento.

A CODEVALE (Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha) procurou formular diagnósticos e relatórios fundamentados no discurso do desenvolvimento. Ao trazer a ideia de diagnosticar, o Estado assumiu a competência e o capital técnico que envolvia especialistas de diversas áreas para investigar os problemas da região.

Os diagnósticos dos pesquisadores destacaram uma série de problemas ambientais, sociais e econômicos. Isso teve um impacto direto na criação, por meio de emenda parlamentar em fevereiro de 1964, da Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha na Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. A partir desse momento, a bacia do rio Jequitinhonha passou a ser uma região delimitada política e administrativamente pelas ações do Estado (Sevilha, 2012, p. 36). A partir da década de 1960, os documentos e diagnósticos apresentados passaram a sublinhar a pobreza como a principal característica da região.

Os estudos da CODEVALE destacaram a necessidade de projetos que utilizavam de forma exaustiva a ideia de uma região pobre, caracterizada por diversas carências. Isso justificava as ações estatais como possíveis soluções para a pobreza (Santos, 2018, p. 86).

Podemos afirmar que a criação da agência CODEVALE foi o motor propulsor que delimitou o Vale do Jequitinhonha como uma região específica para fins de planejamento regional pelo estado de Minas Gerais.

Neste sentido, Sevilha destaca que, "Para que a integração seja possível, espaços (enfatizaremos aqui aqueles adjetivados como 'sertão mineiro') devem ser estigmatizados para fins de que, por alteridade, a capital e os novos centros urbanos se legitimem como o modelo sociopolítico por excelência" (Sevilha, 2015, p. 45). Assim, é importante notar que, até a primeira metade do século XX, o Vale do Jequitinhonha não tinha sua realidade estigmatizada. Como pontuado anteriormente, o Estado, em seus diagnósticos, utilizava o tecnicismo e a cientificidade como base para revelar os problemas da bacia.

Segundo Santos:

[...] a pobreza entrou na pauta do governo por meio dos diagnósticos, sobretudo a partir da década de 1960. No entanto, a perspectiva de abordagens foi em grande medida por meio de discursos políticos e jornalísticos [...] na esteira de projetos desenvolvimentista, do que uma verdadeira abordagem da questão social, objetivando a superação deste suposto problema [...] (Santos, 2018, p. 91).

Esse cenário discursivo, que cria uma região a partir de uma "história vista de cima", possibilita o surgimento de militantes socioculturais e artistas indignados com os estigmas produzidos sobre o Vale do Jequitinhonha. É nesse universo de uma região impregnada de imagens e aspectos negativos, que sistematicamente modulam uma carência de quase tudo pela ausência da modernidade, que surgem os primeiros movimentos de contestação dos discursos de exclusão. Sevilha traz que:

Atraso e miséria tornam-se marcas históricas de uma região que acabara de surgir. Uma bacia onde encontramos diferentes biomas naturais (cerrado, caatinga e mata atlântica) e uma enorme diversidade de realidades socioespaciais, socioculturais torna-se homogênea aos nossos olhos, representada pela repetição de imagens e seca, de notícias da fome e de índices de pobreza (Sevilha, 2012, p. 43).

Como diz Sevilha, instaura-se uma região nos moldes que atendem às necessidades do Estado, homogeneizando uma diversidade de produção e saberes locais em torno da "miséria"

para, por meio de relatórios e diagnósticos, direcionar o discurso. O objetivo é romper com o atraso e a escassez, integrando o "vale da miséria" a um projeto moderno de integração urbano-industrial, que é a capital mineira.

Ao estudar os diagnósticos sobre o Jequitinhonha do início dos anos de 1960 a 1980, Souza (2022) destaca que os documentos promoveram o silenciamento dos modos de vida das comunidades ao longo do rio. O pré-diagnóstico do Vale do Jequitinhonha, realizado em 1967 pela CODEVALE, atribui o protagonismo do processo de ocupação a capitães e coronéis dos quartéis militares, sem fazer qualquer referência às populações originárias e africanas da região.

Outro documento, intitulado "Plano Diretor para o Vale do Jequitinhonha (1982)", ao contextualizar a história da região, não menciona os povos originários que, em outros diagnósticos, aparecem ao menos como obstáculos ao chamado processo civilizatório. O documento de 1982, ao abordar as características da atividade artesanal na região, afirma que, a rigor, não existem dados disponíveis e sistematizados que retratem as origens da atividade artesanal do Vale do Jequitinhonha. Pode-se assegurar, no entanto, que a prática do artesanato na região, é bastante antiga (CODEVALE, 1982).

Desse modo, o plano diretor reconheceu o artesanato como uma prática antiga, mas, ao mesmo tempo, invisibilizou de forma sutil e precisa o protagonismo dos povos originários e africanos na constituição histórica das práticas artesanais do Vale do Jequitinhonha. Esse apagamento se alinha aos vínculos que os planos e diagnósticos da CODEVALE têm com a ideia de modernidade. Nesses discursos, a única característica pertencente ao Vale do Jequitinhonha é a pobreza, elemento que homogeneíza a região em detrimento de sua diversidade.

Mesmo quando o "Plano Diretor para o Vale do Jequitinhonha (1982)" levanta potenciais na região, as populações ribeirinhas, quilombolas, povos originários e mulheres não são mencionados. Para Souza, os diagnósticos se referem aos habitantes da região de forma generalizada, usando a expressão "homem do Jequitinhonha", revelando mais um recurso para silenciar e negar os inúmeros sujeitos sociais que fizeram parte da formação e produção desse território.

Os fragmentos a seguir revelam como a estigmatização da pobreza serviu como eixo discursivo tanto para os órgãos oficiais quanto para os meios de comunicação de Minas Gerais.

Silva (2007), em seu trabalho “A arte de viver: riqueza e pobreza no médio Jequitinhonha minas gerais de 1970 a 1990”, afirma que, ao longo dos anos, a mídia buscou reforçar a representação da miséria.

Caminhando para o final da década de 1970, os problemas do Vale parecem continuar os mesmos: as dicotomias pobreza riqueza, pobreza, promessa e esperança, continuam sendo reforçadas, o abandono e a esperança por ajuda oficial ainda fazem parte da vida da região. É o que constatamos em três reportagens [...] no jornal Estado de Minas (Silva, 2007, p. 189).

Tabela 1 - Quadro de relatório que a Codevale divulgou acerca do Vale do Jequitinhonha.

<p>“Acreditamos que o primeiro passo foi dado. <b>O homem do Jequitinhonha</b>, relegado ao abandono durante décadas, encontra-se, agora, em condições de exigir sua própria redenção. Muita coisa há que se fazer por ele e por sua terra (CODEVALE, 1967, p.8, grifo nosso).</p>
<p>“Oprimida pela realidade de seu pequeno mundo, cujos horizontes não vão muito além daquele que seus olhos alcançam. <b>Ignorantes, desinformados, aferrados às "verdades" que governam as coisas e que sempre prevalecem como tais</b>, assumem com frequência o comportamento característico dos membros de todo grupo que enfrenta uma dificuldade intransponível. [...] As comunidades são atrasadas e pequenas e, em geral, não dispõem de serviços satisfatórios de saúde, educação, abastecimento, etc. Aqueles que surgem em condições de prover uma destas carências, ressentindo-se das demais, deixa a comunidade (CODEVALE, 1967 p.121, grifo nosso).</p>
<p>Em algumas cidades do Vale do Jequitinhonha, <b>as lavadeiras lavam sua roupa no córrego ou ribeirão utilizado como esgôto</b>. E o fato é aceito mais ou menos com passividade. Também não há outra alternativa. Condições semelhantes observadas em vários outros setores transformaram o homem do Jequitinhonha em um adaptado, ou em um búdico (CODEVALE, 1967, p.142, grifo nosso).</p>

<p>As habitações das cidades, na maioria dos casos, não trazem a marca do conforto mínimo. Não possuem água canalizada, luz elétrica, forro, aeração e iluminação e principalmente</p>
--

higiene. **Estão longe em todos os seus aspectos da casa moderna, da “máquina de morar”** (CODEVALE, 1967, p.138, grifo nosso).

Na zona rural, a condição de habitabilidade piora ainda mais. Há a fazenda, a casa grande, a sede e os ranchos. As próprias sedes das fazendas não oferecem geralmente condições de conforto (CODEVALE, 1967, p.138).

E há os ranchos e as casas dos vaqueiros, espalhadas pela propriedade ou próximas dos currais. É o pau-a-pique sem rebôco, com cobertura de capim, folhas de palmeiras e chão de barro batido ou simples apiloamento. O estado precário destas residências exclui até as mínimas condições de habitabilidade. A quase totalidade da população rural, cerca de 76% do global do Vale, mora nestas casas, na maior promiscuidade. **Nelas, homens e crianças se misturam aos animais, servem-se da mesma água (quando há) e, juntos, se sujeitam aos mesmos perigos** (CODEVALE, 1967, p.139, grifo nosso).

As cidades, ou como se disse antes, as sedes dos municípios, não seriam exceção neste quadro desolador, mesmo as maiores, as mais populosas e as melhores. Há, evidentemente, algumas casas bem construídas, de desenho razoável. Como não há a estrutura básica, característica das cidades, isto é, a água, a energia elétrica e o esgoto, **as casas ditas de boa qualidade perdem todo o seu valor, não são boas casas, mas, no máximo, boas construções** (CODEVALE, 1967, p.139, grifo nosso).

**Mínimas, baixas, escuras, tristes e doentias, condenadas como seus próprios moradores. Verdadeiros cortiços.** Como a chamada Rua da Bahia em Rubim, a Rua do Cisco, em Pedra Azul, a Zona do Mercado Velho, em Araçuaí, ou a rua "Vai quem sabe" em Salinas. (CODEVALE, 1967, p. 139, grifo nosso).

A área se caracteriza pela **pobreza material e cultural**, com elevada concentração nas atividades agropecuárias, o que, do ponto de vista econômico, tais como são exercidos atualmente na área, significa elevado desemprego e subemprego disfarçado. Isto porque tais atividades ou são exercidas apenas em certas épocas do ano (as agrícolas), ou em certas horas

do dia (as pecuárias). Em consequência da pequena participação que tem o indivíduo em tal processo, sua remuneração é baixíssima. Este quadro define então uma situação de miséria que tende a se agravar. **Pouco trabalho, pouca produtividade, pouca renda, pouco consumo, pouca saúde, resultando em menor capacidade de trabalho etc.** (CODEVALE, 1968, p.13, grifo nosso).

Os fragmentos dos diagnósticos pontuam severamente a proposta de silenciar histórias que não fossem as narrativas oficiais encaminhadas pelos órgãos da máquina estatal, baseadas no dualismo entre modernidade e atraso, com a referência eurocêntrica de progresso. A experiência do outro é avaliada e classificada segundo os valores da experiência eurocêntrica moderna<sup>2</sup>. É notório que o olhar lançado pela escrita do diagnóstico nega as manifestações culturais e as sociabilidades próprias do povo do Vale do Jequitinhonha.

---

<sup>2</sup> Para Mignolo, os debates que surgiram nas últimas décadas do século XX, e que se ampliaram nos últimos anos, têm proporcionado profundas reflexões sobre como o processo de colonização operou e, especificamente, sobre as consequências e implicações nas relações de poder, na construção do ser e na produção do conhecimento. Segundo Mignolo, a "modernidade" é uma narrativa complexa que, partindo da Europa, estrutura e constrói a civilização ocidental. As conquistas europeias escondem o lado mais obscuro da colonialidade, pois não há "modernidade" sem colonialidade. Mignolo destaca que essa narrativa implementou uma administração duradoura de forma dramática, e a exclusão se expressou muito além da imposição ancorada na administração, nas práticas jurídicas, no uso da força militar e da política. Expressa na colonialidade, a trama do colonialismo penetrou na vida cotidiana de povos originários, africanos e outros, subjugando-os. Desse modo, a narrativa da "modernidade", por meio do colonizador, destrói a coesão imaginária do outro, subjugando-o, enquanto impõe seu próprio imaginário e reprime as crenças, a espiritualidade e os saberes do colonizado. Acaba que o mundo colonizado reproduz uma subalternização epistêmica, marginalizando experiências e saberes.

### 3 OS EDITORES DO JORNAL GERAES/ ARTICULADORES E FUNDADORES DO FESTIVALE

Um dos grandes desafios deste trabalho é abordar o Festivale (Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha) no recorte temporal de 1980-2019, que abrange quase quatro décadas de movimento cultural na região. Desde os tempos coloniais, o Vale foi um terreno fértil para manifestações culturais, como se nota na abundância de patrimônio material e imaterial em cidades como Serro, Diamantina, Minas Novas, Chapada do Norte e Grão Mogol (Santiago, 2012). No entanto, somente a partir do final da década de 1970 é que se constitui de forma mais consistente um movimento cultural regional, genuinamente identificado com as práticas locais.

Ao discorrer sobre o Festivale, é fundamental refletir sobre o jornal *Geraes*, que pode ser considerado o embrião político e cultural do festival. Em meados dos anos 70, jovens provenientes do Vale do Jequitinhonha, que estudavam na capital mineira, Belo Horizonte, começaram a articular a criação de um periódico. Era um jornal alternativo que, nas palavras de Martins (2020), "mostrasse o Vale do Jequitinhonha e seu povo, que incentivasse a sua organização e sua luta por melhores condições de vida" (Martins, 2020, p. 67). O autor acrescenta ainda que o grupo tinha: "uma ideia, um nome, mas sem qualquer estrutura para começar o projeto" (Martins, 2020, p. 67).

Quatro jovens estavam envolvidos no projeto: Tadeu Martins, Aurélio Silby, Carlos Alberto Figueiredo e George Abner, que criaram o jornal *Geraes*. Martins destaca que, nos diálogos sobre o projeto, outras pessoas participaram das conversas e se comprometeram a colaborar "desde que seus nomes não aparecessem em nenhum lugar no futuro jornal" (Soares, 2020, p. 66). Isso revela o receio de certos indivíduos de se exporem em um contexto de ditadura civil-militar, marcado por repressão e censura.

Como veremos mais adiante, era perigoso se envolver em atividades subversivas. Além dos quatro jovens envolvidos no projeto do jornal, colaboradores próximos, como José Alberto, João Lefú e Jansen Chaves, fortaleciam o sonho de concretizar o projeto. Formou-se, então, uma rede de apoio discreta, que permitiu que a ideia de circulação do jornal não ficasse restrita apenas às cidades de Itaobim e Pedra Azul, mas que as futuras edições circulassem em várias cidades do Jequitinhonha. Para isso, o conselho editorial buscou correspondentes em diversas

cidades da região, como Araçuaí, Salinas, Jequitinhonha, Diamantina, Almenara e Rubim, para somar às pautas do periódico.

Em 1978, nasceu o jornal *Geraes*, inspirado nos periódicos alternativos e independentes da chamada "imprensa nanica". Em sua primeira edição, no outono daquele ano, chegou às cidades do Vale do Jequitinhonha com uma tiragem de 3.000 exemplares.

O editorial de lançamento dizia:

Quando os olhos de nossa consciência percorrem o vale, a visão do conhecimento de compreensão que adquirimos, é acompanhada de um sentimento de desolação e revolta, que cremos estar presente em todos aqueles que pelo trabalho, extraem as riquezas existentes na região, em suas terras, em seus rios, em suas matas. Esse sentimento está presente nos trabalhadores dos campos e das minas, que na persistente extração de riquezas através da mineração, da pecuária, do reflorestamento e das poucas indústrias, são tolhidos do benefício das riquezas, seja na destruição gradativa de formas de cultura, seja nas condições subumanas em que vivem; todo este cortejo de males acompanhado ainda pela precariedade dos serviços básicos de saúde, educação e saneamento. Assim GERAES nasce com o compromisso de retratar essa realidade e de proporcionar à população do Vale, um meio por onde ela possa discutir seus problemas. Escutar os que querem falar e dar voz aos que veem suas condições de vida se degradando a níveis sub-humanos, para que o povo do Vale busque o melhor caminho para uma vida mais justa e humana. Portanto nosso trabalho não se justifica apenas pela carência de órgãos de informação, que comparam o papel de interligar as cidades do Jequitinhonha, mas também contribuir para a quebra do isolamento da região, em relação ao estado e o País. Pensamos nas dificuldades que iríamos enfrentar para a concretização deste objetivo, tanto ao nível material quanto humano, mas acreditamos na potencialidade adormecida do Vale. O jornal estará aberto à participação das pessoas, sem preconceito religioso, social ou político, sem, no entanto, abrir mão de nossa proposta de um trabalho independente, sem nenhum vínculo com grupos econômicos ou partidos políticos. Agradecemos a cooperação de todos aqueles que de modo direto ou indireto, contribuíram para que o GERAES deixasse de ser uma ideia, para se tornar uma realidade (GERAES, 1978, p. 2).

Nesse primeiro editorial, já se percebe o tom de denúncia que marcaria as pautas do jornal. A linguagem forte traz o povo do Vale do Jequitinhonha como agentes históricos com "histórias apagadas" e experiências não contadas. Mesmo com a proposta de relatar a miséria que assolava a região, o periódico buscava dar voz aos marginalizados, propondo uma "história vista de baixo" e colocando-os no centro do debate.

O *Geraes* se tornou um instrumento de denúncia do "cortejo de males" presente na região. Os editores, em todo o período de existência do jornal, demonstraram uma articulação de pautas que visavam superar o silenciamento cultural. O jornal abria espaço para os leitores na coluna "O leitor escreve", na qual mais de 40 cartas à redação expressavam o inconformismo dos leitores.

O *Geraes* uniu poetas, artesãos, músicos e outros elementos da cultura popular que coexistiam na região, a partir do momento em que começou a trazer pautas propositivas que envolviam o protagonismo de sujeitos, sejam eles individuais ou coletivos. Para isso, as primeiras edições do jornal deram destaque às entrevistas com a associação de artesãos do Vale, à renovação do grupo de teatro de Diamantina, ao nascimento do grupo de música "Olhos do Lugar" de Almenara e ao primeiro concurso de contos e poesias do Vale do Jequitinhonha.

Pode-se dizer que o *Geraes* abriu as portas para uma diversidade de artistas que se encontravam à margem da visibilidade, oferecendo-lhes um caminho para expor seus trabalhos. Por meio da interatividade com seus leitores e artistas, o periódico buscava desvelar símbolos, crenças e valores carregados de história que pudessem corroborar para a criação de um contra-discurso contra o estigma regional de pobreza e miséria. O *Geraes* se propunha, assim, a ser um agente histórico capaz de se envolver na produção e difusão de práticas político-culturais que revelassem a verdadeira realidade do Vale do Jequitinhonha.

O grupo de jovens articuladores do *Geraes* desempenhava a função de intelectual mediador da história local. Esse conceito, teoricamente delineado por Ângela de Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016), pode ser entendido como a figura de um indivíduo ou grupo que está conectado a projetos político-culturais. A análise de Gomes e Hansen (2016) amplia a ideia de intelectual mediador para incluir homens e mulheres dedicados à produção de conhecimento ou à comunicação de ideias vinculadas a possíveis intervenções sociopolíticas. Desse modo, entendem que a história cultural se atenta não apenas aos processos em que os sujeitos apreendem os sentidos da realidade, mas também à produção de bens culturais dentro de uma rede de dinâmicas de emissão, circulação e recepção.

Posto isso, é justamente esse intelectual mediador que, por meio do jornal *Geraes*, passou a pensar em uma outra realidade para o Vale do Jequitinhonha. De certa forma, buscava transformar as narrativas da história através da articulação do jornal e, posteriormente, com a criação e afirmação do Festivale, ou seja, por meio de uma ação política em práticas culturais.

A criação do periódico *Geraes* ocorreu em um momento político turbulento no Brasil, o período do regime de exceção que se estendeu de 1964 a 1985.

Uma ditadura que, por meio da repressão, da censura e da vigilância, rompeu com os direitos e garantias fundamentais estabelecidos pela Constituição. Durante esse período de exceção, a censura foi uma das principais ferramentas para o recrudescimento da ditadura, coibindo a diversidade das manifestações artístico-culturais e dos veículos de imprensa.

O regime civil-militar via a classe intelectual e artística, de modo geral, como um ambiente de circulação e disseminação de ideias comunistas, além de um refúgio para subversivos. Para o regime, os subversivos eram os indivíduos envolvidos com a música, a literatura, o teatro, o jornalismo e os estudantes universitários, ou seja, todos aqueles que de alguma forma contestavam o autoritarismo.

É importante pontuar que a primeira edição do jornal *Geraes* esteve sob constante ameaça. Agentes da Polícia Federal e do Serviço Nacional de Informações (SNI) monitoravam e frequentavam a sede do periódico na tentativa de apreender a edição nº 1, o que não ocorreu, pois foram enganados pelos editores. Segundo Fico, "o SNI buscava estruturar-se e atuava como órgão fornecedor de informações ao seu principal cliente, o presidente (...) tratava-se da criação de uma vasta rede de espionagem implantada em todo o País" (Fico, 2003, p. 171).

Nesse contexto, os festivais de música, com sua capacidade de mobilizar pessoas, foram de extrema importância para articular estratégias de resistência contra o cerceamento de direitos legitimamente conquistados. Os festivais promoviam práticas culturais capazes de exercitar e estimular o senso crítico contra a censura imposta nos anos de ditadura. O próprio Tadeu Martins, um dos formuladores do jornal *Geraes*, destaca como o cenário de efervescência cultural em meados dos anos 60 e 70 foi impactante.

Martins afirma: "os festivais da Record, os festivais internacionais da canção e aquele festival de Itambacuri, muito bem organizados, ficaram na minha lembrança e foi neles que me inspirei para idealizar um festival de música para o Vale do Jequitinhonha" (Soares, 2020, p. 225). Um dos dirigentes do *Geraes* destaca a influência de um contexto cultural em que os festivais funcionavam como projetores de um campo cultural que envolvia artistas, discursos políticos e culturais, mesmo sob governos autoritários.

A era dos festivais de música no Brasil, de 1965 a 1972, ocorreu em plena ditadura civil-militar. Houve uma interação entre a música popular nacional e a televisão, criando possibilidades para o cenário artístico do país. A literatura, a arte, a música, o teatro e o cinema se engajaram nos anos 60 e 70, buscando brechas para rupturas culturais e políticas. Essa resistência e contestação ao sistema foram observadas não apenas na grande mídia nacional, mas também em diversas cidades brasileiras. Na região do Vale do Jequitinhonha, não foi diferente: nesse contexto, o jornal *Geraes* organizou o primeiro encontro de compositores da região.

Aos poucos, o periódico se estabeleceu como uma ferramenta de capilarização das artes da região. Após a realização do primeiro concurso de contos e poesias, ocorreu o encontro de compositores. Para os jovens Tadeu, Carlos, George e Aurélio, a ideia era ampliar as articulações, reunindo músicos e compositores da região para debater a realidade da música local.

A redação do jornal ficava na capital mineira. Com patrocínios da prefeitura de Itaobim e da CODEVALE, o evento se tornou uma realidade (Soares, 2020, p. 200). Com uma criatividade peculiar, os organizadores produziram um material de divulgação em formato de cartazes da ditadura militar com fotos de supostos subversivos e terroristas. No cartaz de divulgação, os procurados eram, na verdade, os artistas que se apresentariam no evento na cidade de Itaobim.

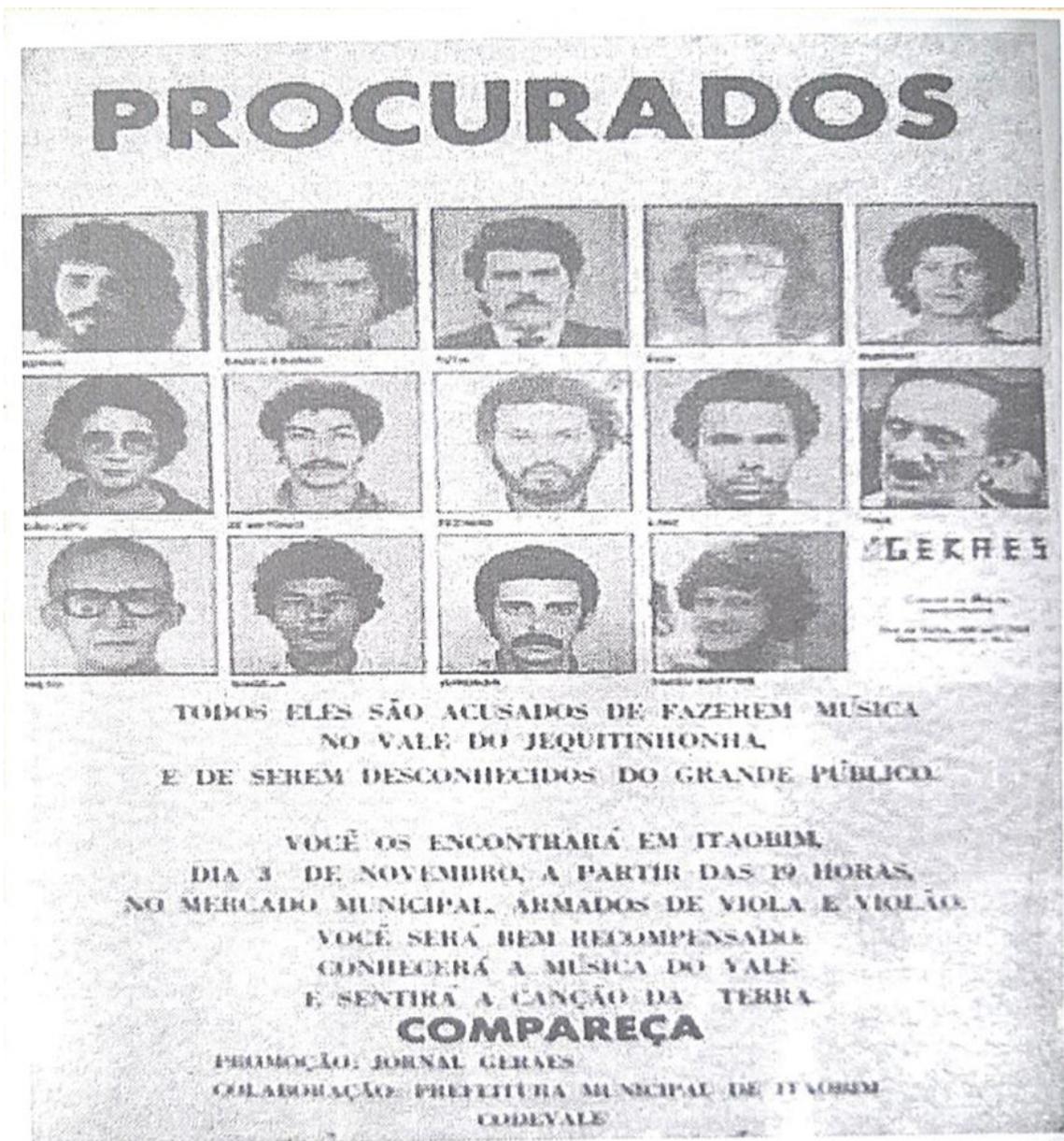
Após a confecção, o material foi distribuído em pontos estratégicos de Belo Horizonte, como faculdades, agências de correios, bares e rodoviárias. Os correspondentes nas cidades do Vale do Jequitinhonha também receberam o cartaz. A associação dos músicos com os supostos procurados potencializou a visibilidade do evento. Para Martins, a dificuldade de comunicação entre a capital mineira e o Vale do Jequitinhonha fez com que as informações se desencontrassem, causando grande apreensão e repercussão entre as famílias dos artistas e músicos.

Esse fato chamou tanta atenção que veículos de comunicação de Belo Horizonte se prontificaram a cobrir o evento, em função da repercussão e da criatividade dos jovens do periódico *Geraes*. A realização do evento ocorreu em 3 de novembro de 1979, com grande público. "o povo ocupava a rua, caminhando na mesma direção para ver, ouvir e aplaudir os

artistas da sua própria região. Era uma coisa nova, unidos para conhecer seus valores" (Soares, 2020, p. 210).

A repercussão foi tão positiva que o evento "Procurados" foi realizado em cidades como Pedra Azul, Belo Horizonte, Almenara, Diamantina e Teófilo Otoni. A partir desse evento, surgiu a ideia e a proposta de se colocar em prática o FESTIVALE (Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha). Na figura 7, destaca-se o cartaz "Procurados" e uma reportagem do jornal *Geraes* de 1980, na qual o evento é apresentado como uma oportunidade para os compositores mostrarem seu trabalho, já que não tinham os canais necessários para fazê-lo.

Figura 7 - Primeiro cartaz do Festival de canção, 1980.



Fonte: Fecaje.

### 3.1 A CONSTRUÇÃO DO FESTIVAL DE CULTURA POPULAR DO VALE DO JEQUITINHONHA

Como apontado anteriormente e na fala de Tadeu Martins, os festivais de música televisionados pelas emissoras Globo, Record e Excelsior influenciaram os pensadores do periódico *Geraes*. O contexto nacional do final da década de 1970 repercutiu fortemente em espaços como o Vale do Jequitinhonha. Os festivais caíram no gosto do público, criando uma linguagem cênica e performances que chegavam aos lares pela televisão, gerando mobilizações que reverberavam na sociedade.

No Vale do Jequitinhonha, o *Geraes* idealizou o primeiro Festivale, ainda com a denominação de "Festival de Canção Popular do Vale do Jequitinhonha".

A nossa proposta era criar um evento que reunisse os músicos, artesãos, poetas, grupos folclóricos e pessoas do Vale que militavam em causas sociais, principalmente as que queriam derrubar a ditadura militar, com pessoas de outras cidades de Minas e de outros estados, para que todos conhecessem e que juntos pudessem conhecer a riqueza cultural do nosso vale do Jequitinhonha. (Soares; 2020, p. 226).

Assim, o evento deixou de ser focado exclusivamente na música e passou a contemplar também o artesanato, a religiosidade popular e outras artes, ampliando a diversidade. A primeira edição do Festivale ocorreu em Itaobim, com o encontro de compositores. Posteriormente, o evento aconteceu em Pedra Azul, depois pela segunda vez em Itaobim, em Minas Novas e em Araçuaí. O periódico articulava para despertar o potencial criativo adormecido do Vale do Jequitinhonha, com base na própria compreensão de cultura de seus articuladores.

Ainda segundo Martins, a promoção do Festivale tinha como eixo o entendimento de que:

A cultura popular do vale é um patrimônio que precisa, e deve ser conservada. Paralela a esta cultura está o grito daqueles que começam a acordar e lutam contra as injustiças sociais que predominam no Vale, e que colocam em forma musical todo seu anseio por melhores condições de vida. Porém faltam oportunidades; ao folclore para mostrar suas festas; suas raízes; ao artesão, locais condignos para mostrar seu trabalho; ao cantador, para cantar a terra, o sol, o rio, o amor e a gente do lugar, já que a cultura é importada começa a predominar no vale. Daí o porquê do FESTIVALE (Soares; 2020, p. 233).

É possível perceber que, mesmo abordando pautas diversificadas sobre a realidade do Jequitinhonha e destacando o protagonismo de suas práticas culturais, o editorial manteve um espírito político. O Festivale se destaca por seu caráter mobilizador, funcionando como uma tribuna política nas letras de seus compositores, nas mãos sujas de barro de seus artesãos e na liberdade de seus poetas em rimar sobre os muitos Vales que ali existem.

Fica evidente que artistas que antes se encontravam em contextos muito simples, e muitas vezes fragilizados em determinadas comunidades e cidades, foram levados a pensar em outras formas de estar presentes em seu espaço de existência. Assim, a concepção de cultura pensada pelos editores do *Geraes* e criadores do Festivale nos permite pontuar as mudanças que o festival de cultura experimentou posteriormente.

Ao fazerem referência à cultura do Vale do Jequitinhonha, eles apontam para uma identidade entre a cultura popular e o folclore, externalizando uma forma de saber associada às camadas tradicionais de origem agrária. Essa concepção era muito comum em estudos sobre a cultura brasileira da época. Para os editores do jornal, a cultura se constituía como uma caixa que guardava e valorizava as tradições, com um passado marcante que estava constantemente ameaçado pelo progresso e pelas inovações. Essa lógica reforça a antiga separação entre a cultura erudita (das elites) e a cultura popular (folclórica, do povo), em que a cultura estaria alicerçada pela presença de expressões que marcam a singularidade da região.

### 3.2 CULTURA POPULAR EM DISCUSSÃO, REPENSANDO CONCEITOS

Segundo Rocha (2009), a cultura popular no Brasil passou por três fases de constituição de seu referencial teórico. A primeira, nas décadas de 1920 e 1930, foi marcada por uma divergência entre folcloristas e sociólogos paulistas sobre a autoridade e legitimidade do campo de estudo. A segunda fase, entre os anos 60 e 80, atrelou a cultura popular a um sentido político e ideológico. A última fase, a partir dos anos 90, foi caracterizada pelo revigoramento do conceito de patrimônio cultural. Para Martha Abreu (2003), o folclore e os folcloristas só ganharam protagonismo em meados de 1930, quando se consagrou a estreita união entre a identidade nacional, a miscigenação e a rica cultura popular brasileira.

Os folcloristas sentiam a necessidade de buscar o "outro" nos rincões do país, dedicando-se a registrar a cultura rural expressa pela oralidade de seus informantes, antes que a modernidade a levasse à extinção. Dessa forma, buscavam construir um veredicto sobre a autenticidade da cultura popular como a expressão máxima e legítima da verdadeira singularidade brasileira. A partir dos anos 60, os folcloristas passaram a ser criticados por defenderem uma prática não científica, pois seus trabalhos eram pautados por um viés descritivo, e não interpretativo.

Ainda segundo Abreu, a sociologia paulista pontuou que a integração nacional não poderia ser realizada da forma como os folcloristas pretendiam, ou seja, através do povo como produtor de uma cultura autêntica. Para os sociólogos, uma integração cultural ocorreria por meio da dominação dos grupos hegemônicos. Desse modo, ao idealizarem o autêntico, os folcloristas desconsideravam a realidade das classes populares, que eram vistas como algo à parte, fora da engrenagem de um sistema de conflitos e dominação. Para Machado:

A cultura popular, quando entendida como folclore, como tradição, por melhor intenção que se possa inferir dessa postura, é ainda uma maneira de pensá-la no passado. Tal interpretação, geralmente, congela as práticas culturais no tempo, perdendo a pulsação da vida que existe no ato mesmo de sua recriação e, conseqüentemente, seu significado simbólico, que diz respeito aos sujeitos sociais que vivem, tornando-a uma representação artificial. O que usualmente se observa na folclorização da cultura, seja com o intuito de preservar ou de comercializar, em nome da estética e/ou da didática, é a apresentação de eventos artísticos higienizados, sem os seus aspectos de pobreza ou toscos, tornando-os palatáveis às elites. (Machado, 2002, p. 339).

As análises de pesquisadores que trabalham com estudos culturais abrem uma nova vertente para se pensar o conceito de cultura popular na contemporaneidade. As mudanças epistemológicas a partir da década de 1970 levam a historiografia a se debruçar sobre novas perspectivas em relação à cultura e ao que é considerado popular.

O historiador inglês Peter Burke (2008), em seu livro *O que é História Cultural?*, defende que seria mais plausível pensar as culturas populares no plural (urbana, rural, feminina, masculina). Em outra obra, *Variedades de História Cultural*, Burke (2000) destaca, no texto "Cultura popular e erudita na Itália do Renascimento", que os estudiosos deveriam se atentar a um processo de mão dupla, buscando entender as interações entre os grupos em vez de focar no que os distancia. Ele ressalta as diversas formas de interação entre o popular, usado por escritores renascentistas, e a apropriação da produção renascentista pelas pessoas comuns.

Para Burke (2000), é muito difícil estabelecer uma definição precisa do conceito, sendo impreciso estipular o que de fato pertence à elite e o que é do povo. Segundo o autor:

Os historiadores culturais sem dúvida têm razão ao deslocar-se, como vem fazendo, da preocupação com a cultura popular em si para um estudo do longo processo de interação entre elementos eruditos e populares. Contudo, se nos concentrarmos na interação entre alta e baixa cultura, precisamos reconhecer a variedades ou o polimorfismo desse processo (Burke, 2000.p.192).

Nesse sentido, é crucial e indiscutível apontar que cada grupo social, por meio de suas experiências, agrega uma infinidade de saberes e valores, sem que haja hierarquia de uma cultura sobre a outra. Roger Chartier (1995) também aponta trabalhos significativos referentes ao tema cultural, afirmando que os termos popular e erudito não são conflitantes. Sobre a cultura popular, ele diz:

O verdadeiro problema não é tanto datar seu desaparecimento, supostamente irremediável, e sim considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas (...) É preciso, ao contrário, postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações (Chartier, 1995, p 188)

Assim, Chartier (1995) também é revelador ao apontar conceitos que podem demonstrar o jogo de representações entre a comunidade que constrói a festividade (a gente comum) e as novas demandas usufruídas por ela, como o esforço pelo fortalecimento da cultura local por meio do Festival de Cultura Popular. Segundo Chartier (1995), as representações nunca são idênticas à produção estabelecida pelos agentes culturais. É possível perceber, entre a norma e o vivido, que a cultura popular pode, em qualquer época e lugar, criar modelos próprios capazes de burlar determinadas práticas impostas pelo grupo dominante.

A investigação de temas culturais permite, também, referenciar Néstor García Canclini (2003), que acredita que os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares. Por outro lado, os agentes captados por esse processo se afirmam por meio do ofício do artista, do ator ou do artesão. Essa afirmação busca estabelecer uma membrana, um canal de trocas com um papel central: o conjunto de agentes sociais que procuram dar visibilidade ao seu estilo, com discursos incisivos, com o propósito de se incluírem ou se excluírem.

Para Canclini (2003), a cultura abrange o conjunto de processos sociais de significação, ou seja, o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo. O autor, nesse sentido, abandona as posições clássicas entre o erudito e o popular, pois estas descaracterizam os processos de transformação, os conflitos e as lógicas com que os grupos se relacionam.

Nessa mesma linha, Stuart Hall (2003) aponta direções significativas sobre o popular. Segundo ele, não existe uma cultura pura, íntegra ou autêntica fora das relações de força e poder cultural. Hall percebe a cultura de determinados grupos como um campo de disputa e de contestação a uma dada ordem social, e a ideia de uma abordagem dualista não se sustenta. Segundo Hall:

Que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (Hall, 2003, p.255 e p.258).

Para Hall, a cultura se apresenta como um campo de luta contínua. É preciso atribuir outros sentidos ao popular para superar a visão dualista, pois o termo é polissêmico, carregado de significados que ultrapassam a antiga distinção entre o que é do povo e o que pertence à elite.

Devemos, portanto, compreender a importância do conceito de cultura popular na contemporaneidade. Nas últimas décadas do século XX e no início do XXI, a cultura se revelou um terreno importante para a luta de comunidades e povos que buscam a legitimação de suas experiências.

Assim, torna-se problemático operar com dualismos ao tratar do popular. Não é razoável usar as dicotomias subalterno/hegemônico ou tradicional/moderno; em vez disso, devemos, como dito anteriormente, enxergá-lo como um campo de disputa e contestação a um determinado grupo e ordem social. Na sociedade contemporânea, devido à imensa teia de articulações desencadeada pelas práticas culturais, não é cabível associar a cultura popular a uma visão tão estática. Para Abib (2019), é muito significativo:

[...] atribuir à noção de “culturas populares” um conteúdo político que se articula em torno das relações de poder que definem a luta cultural protagonizada por grupos sociais e comunidades que reivindicam direitos e dignidade. Insisto aqui, portanto, na compreensão sobre culturas populares e os processos educacionais que elas engendram como terreno de luta, onde memórias, tradições e identidades são acionadas enquanto força motriz que demarca posições e faz reverberar vozes, que buscam reconhecimento e autonomia diante da cultura hegemônica (Abib, 2019, p. 05).

A forma como o periódico *Geraes* e o Centro Cultural do Vale do Jequitinhonha (CCVJ) pensavam a cultura moldou a dinâmica do Festival em seus primeiros eventos. Com o passar dos anos, a própria configuração e os contornos que a cultura constrói no evento se alinham à definição de Abib (2019). Nesse sentido, o Festival de Cultura Popular nasceu imbuído na lógica de enfrentamento da estigmatização do Vale do Jequitinhonha, uma ideia que buscava subalternizar um espaço geográfico e seus sujeitos para implementar uma modernidade centrada em um discurso de redenção por meio de empreendimentos estatais.

### 3.3 O FESTIVALE: UM MOVIMENTO CULTURAL REGIONAL

Doravante, o Festivale vai ganhando contornos que imprimem outras narrativas, posicionando-se contra a proposta de enquadrar o Vale do Jequitinhonha como um espaço que deveria se inspirar em centros de modernidade e civilidade, como a capital mineira. A concepção de cultura que molda o festival nesse primeiro momento foi baseada no viés folclorista, tradicional e autêntico. Essa visão se mostra evidente na justificativa do segundo festival de música popular, que tem como objetivo:

[...] despertar os habitantes da região, a importância dessas programações; buscando dessa maneira, fortalecer uma cultura tão rica que está sendo sufocada, devido a penetração de ‘outras culturas’, principalmente através da televisão (...) este projeto se justifica principalmente pela tentativa (...) de divulgar a cultura do vale e nesse sentido, procurar criar na região, uma consciência da necessidade de preservação das manifestações puras de um povo, que pode ser totalmente destruída por interesses alheios aos habitantes do vale do Jequitinhonha (Soares, 2020 p, 246).

Nessa linha de pensamento, a visão de cultura do Centro Cultural do Vale do Jequitinhonha e do jornal *Geraes* ganha destaque, principalmente na forma como os idealizadores do Festivale buscaram desencadear as potencialidades das práticas culturais do povo do Vale. A partir do primeiro Festival de Canção Popular do Vale do Jequitinhonha, realizado nos dias 25, 26 e 27 de julho de 1980 na cidade de Itaobim, a cultura popular do Vale do Jequitinhonha esboçava novos rumos. Por ser originalmente um festival de canção, a programação se concentrava nas músicas classificadas, em suas apresentações e nas músicas vencedoras.

No entanto, o evento também trazia como destaque a feira de artesanato, a apresentação do boi de janeiro pelas ruas da cidade, de violeiros e batuqueiros, além do grupo de música Terrasol<sup>3</sup>. Este último, ao se dissolver em 1981, possibilitou o avanço da carreira solo do cantor e compositor Rubinho do Vale<sup>4</sup>. Notavelmente, essas atividades ocorreram em praças públicas,

---

<sup>3</sup> O grupo Terrasol era um grupo de músicos e de teatro que se apresentava de forma itinerante no Vale do Jequitinhonha e eventualmente em Belo Horizonte.

<sup>4</sup> Rubinho do Vale é cantor e compositor, foi vencedor das segunda e terceira edição do Festival de música no Festivale com as canções “Voz do Jequitinhonha” e “Estrada Vermelha”.

na praia dos canoeiros, no mercado municipal e pelas ruas da cidade, sem a necessidade de um espaço formal para acolher todas as demandas.

O evento se tornou um espaço de sociabilidade, rompendo com o caráter de mero espetáculo, de uma encenação vazia e sem sentido. Pelo contrário, a partir desse momento, ele passou a ter vários significados para as pessoas da região. As rodas de conversa, impulsionadas no festival de canção, consolidaram falas que teciam críticas à ditadura civil-militar e à situação política do Vale do Jequitinhonha.

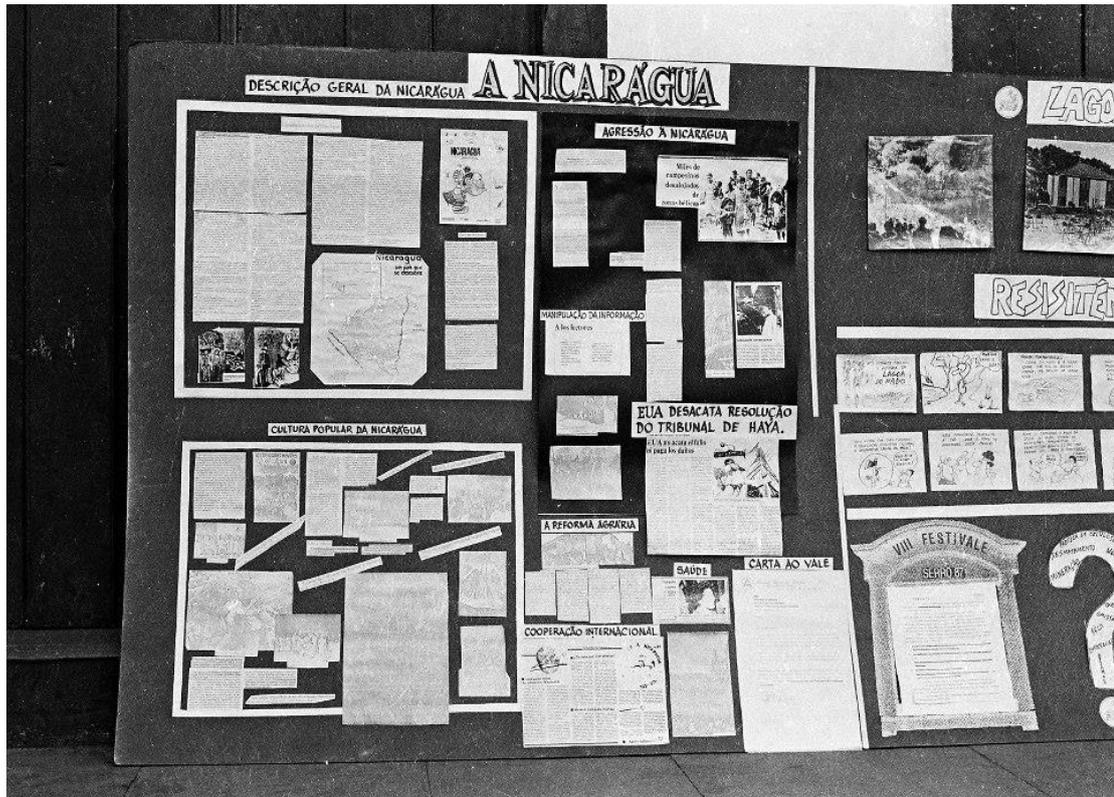
É possível concluir que o primeiro festival de canção não era simplesmente um evento exótico nem uma apresentação folclórica estereotipada, mas tratava de questões que iam além da cultura local. Nesse sentido, o festival se assumiu como uma sociabilidade, uma prática social e culturalmente construída pelos intelectuais mediadores do jornal *Geraes*. A partir daí, o festival se constituiu como um fenômeno histórico produzido no Vale do Jequitinhonha, capaz de permitir a troca de experiências entre os indivíduos, reforçando laços de afetividade e de ações políticas.

Tanto que após o primeiro encerramento do primeiro evento um dos intelectuais produtores do periódico *Geraes*, George Abner foi morar na Nicarágua se dedicando à revolução sandinista. Antes de sua partida os organizadores do evento escreveram uma “moção de apoio a Nicarágua livre”.

O movimento cultural e popular do Vale do Jequitinhonha, no Estado de Minas Gerais, Brasil, por ocasião da realização do 1º FESTIVALE, manifesta total apoio e solidariedade à luta revolucionária dos nossos irmãos nicaraguenses, que construindo uma nova sociedade, enfrenta as agressões do imperialismo norte-americano. Viva a revolução nicaraguense. Viva a unidade do povo latino-americano (Soares, p. 239. 2020).

Sete anos depois, no festival do Serro, os organizadores do evento novamente fizeram referência à Nicarágua, demonstrando o quanto o movimento cultural estava atento não apenas às questões políticas locais, mas também às do continente como um todo.

Figura 8 - Mural de apoio a revolução sandinista na Nicarágua na década de 1980.



Fonte: Arquivo pessoal Jô Pinto.

No primeiro festival de canção, a música vencedora foi "Ave Cantadeira", do compositor Paulinho Moraes, que mais tarde se tornaria conhecido como Paulinho Pedra Azul. O projeto do segundo festival de canção, a princípio, ocorreria novamente em Itaobim. No entanto, discussões internas entre os editores do periódico *Geraes* propuseram que, para unificar o Vale do Jequitinhonha, o festival deveria ser itinerante, possibilitando a circulação de culturas pela região.

A cidade escolhida para o segundo festival foi Pedra Azul. A princípio, as dificuldades em conseguir patrocínio levantaram a ideia de concentrar o festival em um único local, mas essa proposta foi superada. O terceiro festival voltou para Itaobim, sob a coordenação de integrantes do jornal *Geraes* que buscaram fortalecer o evento. Esses integrantes, aqui denominados mediadores culturais, criaram em 1981 o Centro Cultural do Vale do Jequitinhonha (CCVJ).

O II Festival em Pedra Azul já estava articulado pela nova entidade. Percebe-se que a criação de uma entidade sem fins lucrativos não foi um mero verniz cultural, mas sim um passo

para fortalecer a luta pela "reafirmação e valorização da cultura regional, contrapondo assim à cultura alienígena trazida principalmente pela televisão" (Soares, 2020, p. 267).

Nesse sentido, o CCVJ assumiu um papel significativo na promoção do evento, especialmente ao dialogar com outras instituições, como a FUNARTE, na tentativa de viabilizar recursos. Em resposta a uma solicitação encaminhada ao diretor da FUNARTE em 2 de março de 1982, o Centro Cultural do Vale do Jequitinhonha recebeu uma concessão de verba de CR\$ 50.000,00 para o primeiro colocado do evento. Isso demonstrou uma ampliação do poder de mobilização dos dirigentes do *Geraes* e do CCVJ, que incentivavam a criação e a estruturação de outros centros de cultura nos municípios.

Os grandes responsáveis por tudo isso são, indiscutivelmente, os talentos da região e o centro cultural do Vale do Jequitinhonha que arregaçou as mangas e, foi e está em campo, organizando todo esse movimento. Hoje a responsabilidade do CCVJ é muito grande, porque o movimento cresceu bastante. E é pensando nesta responsabilidade que os seus membros buscam elaborar um plano de ação para ter uma ação mais constante na região, juntamente com os centros de cultura que são formadas nas próprias cidades do Vale [...] Aliás, o CCVJ vê com bons olhos, a criação destes centros e pretende desenvolver com ele um trabalho maior pela preservação da nossa cultura. (GERAES, p. 03, 1983)

A partir de então, diversas iniciativas se propagaram. Segundo Sevilha, "não mais se trataria de um jornal e de um festival anual que possibilitaria trocas, encontros, debates políticos e culturais regionais, mas também de um crescente número de núcleos locais" (Sevilha, 2015, p. 213). Um dos grupos de destaque foi o Terrasol, do qual o próprio Tadeu Martins era integrante. Para o Terrasol, sua principal missão era "mostrar a arte e a cultura popular do Vale do Jequitinhonha [...] além de músicas e danças folclóricas, apresenta também criações do grupo, mas sempre ligadas às raízes do Vale e não deverá ser mostrado apenas em Belo Horizonte, mas também no Vale" (GERAES, 1980, p. 8).

O Centro Cultural do Vale do Jequitinhonha serviu de inspiração, e em 1983, foi fundado na cidade de Capelinha o Centro de Cultura Popular de Capelinha (CCPC), que se tornaria fundamental na região. O CCPC buscou promover a indissociabilidade entre a cultura, as artes, as questões sociais que afligiam a população e as questões políticas (Sevilha, 2015, p. 214).

Outro exemplo que demonstra essa capilarização foi o I Festival de Canção de Turmalina (FESTUR). Na mesma linha de pensamento, surgiram o Festival de Canção de Corinto (FECOR) e o Centro Cultural de Minas Novas. Dessa forma, as novas configurações das práticas culturais e ações políticas articuladas em torno do *Geraes* e do Centro Cultural do Vale do Jequitinhonha (CCVJ) na organização do festival não o permitem ser classificado como estanque, mas sim como parte de uma mobilização que coloca as práticas culturais do Vale no centro do debate, envolvendo histórias pouco conhecidas.

Embora a pauta dos organizadores do Festivale estivesse voltada para a música, o artesanato e a atividade folclórica, as preocupações com o ambiente político local eram constantes. Isso se tornou evidente durante o 4º Festivale, na cidade de Minas Novas, quando uma fissura ocorreu no principal eixo de organização do evento.

A partir do CCVJ e dos articuladores do jornal *Geraes*, foi criada uma terceira frente, voltada para a defesa e a solução dos problemas da região: o Movimento de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha (MCPJ). O MCPJ passou a atuar diretamente, fortalecendo os encontros das entidades culturais regionais, os "filhotes", além de articular palestras, debates e discussões políticas sobre os problemas locais.

Já o CCVJ continuou com a organização do Festivale e do *Geraes*. Aqui, retomamos o conceito de intelectuais mediadores proposto por Gomes e Hansen (2016). A dinâmica criada pelo periódico e pelo CCVJ nos permite encaixá-los com mais clareza nesse conceito. Eles eram intelectuais mediadores por se dedicarem a uma rede de práticas políticas e culturais voltadas, de forma consciente e explícita, a projetos de mediação cultural.

No fundo, são ações imbricadas em projetos que envolvem a produção e a divulgação de conhecimentos. A entrevistada Gomes acredita que é algo que está sempre ligado, direta ou indiretamente, a uma dimensão pedagógica e política em sentido largo<sup>5</sup>. É importante ressaltar que os integrantes de todos os movimentos culturais citados nos municípios faziam parte ou estavam conectados às ações realizadas pelo *Geraes* e pelo CCVJ. A formação desses núcleos locais permitiu experiências que se ramificavam por meio do caráter itinerante do Festivale, fortalecendo militantes socioculturais, artistas e moradores locais nessa articulação regional.

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida ao Café História em setembro de 2019, na cidade de Brasília.

Os intelectuais mediadores articuladores do *Geraes* e do *Festivale* partiam do princípio de que a cultura do Vale do Jequitinhonha estava ameaçada pela modernidade. Eles a viam como uma tradição que deveria resistir às “tentações alienígenas” da época e que não podia ser maculada pela civilização urbano-industrial. Essa visão, porém, tomou novos rumos. Segundo Machado:

Cultura popular não pode ser referenciada apenas no nível das ideias ou ser tratada da perspectiva ideológica como manifestação da consciência ou inconsciência de determinados segmentos sociais. Antes de tudo, cultura é expressão de vida, portanto, é vida e não apenas simbologia no tempo. (...) antes de serem representações discursivas de uma época, as práticas culturais foram ou são parte de um mundo real, em que, ao se produzirem relações econômicas e sociais, também está se produzindo, ao mesmo tempo, cultura (Machado, 2002, p. 338).

Pensar a cultura popular como apontado por Machado (2002) e, anteriormente, por Abib (2019) é fundamental para entender o contexto histórico do *Festivale*. A cultura popular se apresenta como uma força capaz de desestabilizar concepções hegemônicas, remexendo com a realidade de distintas formas. Foi isso que ocorreu com as práticas culturais organizadas pelo *Festivale*: elas produziram novos valores e concepções, e, principalmente, estabeleceram um espaço de luta, reconhecimento e autonomia em busca da cidadania local.

O Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha teve uma primeira fase, de 1980 a 1990, firmando-se como um festival de canção que, além das apresentações musicais, fomentava o artesanato e a participação de grupos folclóricos. Nesses primeiros anos do *Festivale*, na cidade de Jequitinhonha, foi realizado o I Encontro das Entidades Culturais do Vale.

O objetivo era envolver mais diretamente as populações das cidades na organização do evento anual, criando uma espécie de rede de práticas culturais na região. Um fato marcante que direcionou profundamente o movimento cultural do Vale foi a extinção do jornal *Geraes* em 1985. Esse acontecimento canalizou as energias dos articuladores para a organização do *Festivale*. O antigo CCVJ e o MCPJ uniram forças para formar uma nova entidade cultural, o Centro Cultural e Artístico do Vale do Jequitinhonha, com a proposta de realizar futuros festivais e os encontros das entidades culturais da região, segundo Soares.

Em setembro de 1983 foi criado o MCPJ, movimento de cultura popular do Jequitinhonha, uma dissidência do CCVJ, criado pelos pioneiros do movimento cultural do Vale, que traçou como proposta de ação a formação de novas lideranças no Vale e promoção de eventos e outras ações visando o desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha. Tanto que o primeiro passo dessa nova instituição foi ampliar a discussão com os moradores da região, criando um evento anual, o encontro das entidades culturais do Vale do Jequitinhonha, que seria itinerante, como o Festivale, e que possibilitasse o crescimento das pessoas, individualmente, como forma de crescer o movimento (Soares, 2020, p. 465).

O tom político e os debates eram uma marca nas entidades culturais e no Festivale. Vimos que o periódico *Geraes* surgiu como uma ferramenta de denúncia política que poderia dar ao Vale a capacidade de desestruturar a política local, sempre nas mãos dos chamados coronéis.

Das páginas do *Geraes*, o desejo de transformação da região saltou para os encontros anuais do Festivale. Como descrito anteriormente, a cultura, na visão dos organizadores do evento, era aquela que trazia os habitantes da região como portadores de uma originalidade capaz de preservar seu passado e que, mesmo com a ausência de recursos econômicos, se apresentava como cidadã, organizada e politizada.

Desse modo, os intelectuais mediadores à frente das entidades culturais e do Festivale agiam como agentes catalisadores, aglutinadores e articuladores de uma cultura popular, cujos saberes se faziam presentes e visíveis em músicos, escritores, lavadeiras, contadores de história, educadores populares, anciãos, artesãos, benzedeiros e poetas. Assim, as características marcadamente interioranas, sertanejas, rurais e nordestinas do Vale, estigmatizadas<sup>6</sup> por uma concepção moderna de civilização, produção de conhecimento e urbanidade, tornaram-se um gatilho e um propulsor nas relações entre os artistas do Vale do Jequitinhonha e suas produções culturais. O cantor e compositor Rubinho do Vale, vencedor do 2º e 3º Festivale, afirma em depoimento:

---

<sup>6</sup> Goffman, ao trabalhar a teoria da estigmatização, destaca a possibilidade de ressignificar um estigma criado para desvalorizar e negar lugares e grupos sociais. Essa dinâmica precisa emergir do próprio grupo estigmatizado, que, em um processo de autoafirmação positiva, consegue reverter a desvalorização e a negatividade imposta ao coletivo.

O Vale do Jequitinhonha é minha pátria, minha casa, minha horta, minha porta de entrada e de saída, minha vida, minha fonte de inspiração, meu verso e minha canção. Difícil compreender, mais difícil ainda explicar tanta cultura e tanta arte numa parte tão pequena do mundo. O amor não se explica, sente. O Vale é um sentimento, uma identidade. Um modo de ser, de falar, de cantar e de viver (Soares, 2020, p. 259).

Percebe-se nas entrelinhas que o compositor Rubinho do Vale só existe devido ao Vale do Jequitinhonha: "sou nada mais que um simples trovador, procuro ser fiel a minha história e tudo que faço artisticamente tem muito de mim" (Martins, 2020, p. 262). Fiel à sua história, Rubinho cultivava expressivos sentimentos de pertencimento ao lugar que ele canta e descreve, especialmente nas músicas "Despertar" e "Voz do Jequitinhonha", ambas vencedoras.

Essa fidelidade não é exclusiva de Rubinho. Outros artistas, como Gonzaga Medeiros com a música "Os onhas do Jequi" e Paulinho Pedra Azul, vencedor do primeiro festival de canção, com seu álbum "Jardim da fantasia", e o próprio Rubinho, com "Trapeiro das cantigas", também buscam expressar as histórias e os "contratempos" vivenciados no Vale do Jequitinhonha.

### **Despertar**

**(Rubinho do Vale e Tadeu Martins)**

São 52 cidades perdidas no sertão mineiro  
 Terra esquecida  
 Terra explorada  
 Altar de superstição e riquezas  
 Pedras que brotam do chão  
 Ribuçado de sangue e beleza  
 De suor, de alegria e tristeza  
 De esperança, de força e firmeza  
 Olha um povo trabalhador  
 Que começa a despertar e sonha  
 Luta pela libertação da terra do sol  
 Acorda Jequitinhonha,

Acorda Jequitinhonha,  
Acorda Jequitinhonha  
Chá de jalapa pro sangue  
Chá de são Caetano pra abortar  
Chá de raça e coragem  
Pra tornar verdadeiro esse sonho  
De liberdade e vida

(DESPERTAR, 1982)

**Voz do Jequitinhonha**  
**(Rubinho do Vale)**

Vi muita gente subir  
Vi muita gente descer  
Metade de um povo pedir  
Um povo inteiro sofrer  
Hoje eu canto prá não chorar  
Tô cansado de esperar  
Vi muita gente chegar  
Vi muita gente partir  
Trazendo nada de lá  
Levando as coisas daqui  
Dizendo pro meu pessoal  
Essa terra já virou tema  
De dia tá no jornal e  
De noite tá no cinema  
Povo vivendo de teima  
Povo teimoso  
Povo que vem lá de fora  
Trazendo sabedoria  
Avisa lá que aqui chora  
Vivendo e vendo agonia  
Não querendo levar meu pranto  
Marcando a fotografia

Leva contigo meu canto  
 De dor com minha revelia  
 Esse rio que hoje é calmo  
 Inda vai te assustar um dia  
 Vale, velho, vidro verde fosco, vai brilhar  
 Brilha terra filha e mãe dona desse cantar  
 Brilha, brilha, brilha filha, quero te ver brilhar  
 Brilha, brilha, brilha terra, pra me alumiar.....

(VOZ DO JEQUITINHONHA, 1982)

### **No jequi tem onha**

**(Rubinho do Vale e Gonzaga Medeiros)**

Conta, conta contador  
 Conta a história que eu pedi  
 Dizem que o jequi tem onha  
 Conta as onhas do jequi  
 Este vale fedeu biba  
 No tempo dos coronéis  
 Era uma vez “vai torando”  
 “Fortaleza” e “Quarteis”  
 Os dedos caíram todos  
 Mas ainda vivem os anéis  
 Sua vó é feiticeira  
 Passa n’agua sem molhar  
 Quero ver a sua vó  
 Uma água benta passar  
 Para curar as chagas mil  
 Corroendo esse lugar  
 Justiça no vale é tanta  
 Como as carnes nos pastéis  
 Com milhões, gato pingado  
 E um milhão só tem mil réis  
 E o povo espera sentado

Pela inversão dos papéis  
 Aqui tem, dizem todos  
 Um dente de coelho  
 Tem cabeça de porco enterrada aqui  
 No jequi tem um peixe  
 É o tal peixe-boi  
 Chifrando, estraçalhando  
 A taquara do jequi....  
 Tinhonha  
 O jequi tem, O jequi tem  
 O jequi tem onha  
 No meio das onhas do jequi  
 Tem muita vergonha

(NO JEQUI TEM ONHA, 1982)

As três músicas mencionadas trazem, de certa forma, uma síntese da produção e circulação de ideias e sentimentos envolvidos no movimento cultural do Vale do Jequitinhonha durante o Festivale. As canções são recursos discursivos que expressam inconformismo de cunho social, econômico e político, utilizando a cultura musical como uma ferramenta para denunciar, principalmente, a corrupção política dos coronéis, a violência e a pobreza.

As letras empunhadas pelos compositores criam elementos e representações que, mesmo diante do esquecimento, da exploração e da ação daqueles que chegam e nada deixam, proclamam que o Vale ainda há de brilhar, "o Vale de vidro verde fosco" (VOZ DO JEQUITINHONHA, 1982). Portanto, a música teve um papel preponderante na construção e difusão de um sentimento de pertencimento coletivo no Vale do Jequitinhonha. As canções expressam modos de vida, experiências e aspirações por um futuro promissor.

Diante das inquietações e dos estereótipos sobre o Vale do Jequitinhonha, músicos e poetas procuraram pensá-lo por meio de outra lente, que não sobrepusesse ou engessasse a diversidade cultural. Eles se depararam com o desafio de romper com representações que retratavam o Vale apenas como um espaço de promiscuidade e pobreza material e cultural. A partir de então, tornou-se necessário revelar e disseminar outros valores contidos nas práticas culturais da região, e a música e a poesia se tornaram elementos fundamentais nessa empreitada.

Conta, conta cantador  
 Conta a história que eu pedi  
 Dizem que o jequi tem onha  
 Conta as onhas do jequi

(NO JEQUI TEM ONHA, 1982)

A partir dos versos acima, podemos analisar que as "onhas" são uma metáfora para pensar o Vale do Jequitinhonha, um lugar com histórias plurais. Por meio dos versos, o cantador pode denunciar e contar histórias, e não apenas uma única narrativa de pobreza e exclusão, escapando assim a uma versão oficial. Com a arte e a cultura popular, outras histórias começam a ser ouvidas.

A poesia contribuiu imensamente para o movimento cultural dentro do Festivale. Poetas como Tadeu Martins, Jansen Chaves, José Machado, Wesley Pioest e Gonzaga Medeiros publicaram as antologias poéticas I e II, lançadas em Belo Horizonte em 1982 e 1985, respectivamente, sem auxílio estatal. Todos eles eram ativos no movimento cultural do Festivale. Os dois livros também foram lançados em cidades como Almenara, Rubim, Jequitinhonha, Teófilo Otoni e Diamantina. Ambas as obras são de extrema importância, pois retrataram, por meio da poesia, os aspectos locais do Vale e as experiências de seus moradores. Os livros foram produzidos em um ambiente de grande efervescência cultural, gerando uma poesia reflexiva, voltada para os problemas sociais e consciente do uso coletivo da palavra como arma.

Para isso, o poeta Wesley Pioest (1985, p. 12) escreveu um texto que apresenta o desafio de construir uma autoimagem dos habitantes da região. Trata-se de uma espécie de pacto entre os cinco poetas para contar a história de um espaço "naufragado no escuro esquecimento da miséria". É como se o grupo de poetas trabalhasse na execução de um parto da terra amada, em que os frutos são as inúmeras histórias de resistência que "anunciaremos a manhã vindoura que certamente acordará nos olhos do nosso povo".

A manhã chega ao Vale do Jequitinhonha, nas asas da poesia. E a terra acorda. E se ouve os primeiros murmúrios, canoas que descem o rio nas palavras dos homens. Dos quatro cantos do Vale, cinco cantos se apresentam. Cinco poetas cantam nas páginas de “Jequitinhonha – Antologia Poética” a cumplicidade que o amor reserva aos arautos do seu tempo. A terra envolvendo os poemas em mantos de sonho. A palavra mantendo seu vínculo ancestral com o destino obscuro das coisas do mundo. Sobretudo, mudá-las. O pacto do poeta. Vindo de Almenara, Gonzaga Medeiros revela a luta anunciada na voz de mãos firmes e largo coração. De São Pedro do Jequitinhonha, José Machado transborda o rio da esperança no escaler do lirismo. Wesley Pioest observa Rubim, debruçado na atmosfera enevoada da memória. De Itaobim, Jansen Chaves e Tadeu Martins desembaraçam um portentoso cordel de aventuras na paisagem interiorana. E, ainda, Olívio Araújo – que se integra à região para denunciar a poesia desses cantores irreduzíveis no árduo e generoso ofício de amar sua terra. Entende-se “Jequitinhonha – Antologia Poética” como se do livro emergisse o Vale, naufragado no escuro esquecimento da miséria. Entende-se o canto obstinado dos poetas de uma terra afligida em dores. Como se essas dores fossem um parto: o parto da poesia. Parto de um livro. Parto da resistência digna de homens que vivem a sonhar continuamente seu tempo. Quando, no dia 20 de novembro, às 17: 00 horas, o sol procurar abrigo na linha do horizonte, lançaremos “Jequitinhonha – Antologia Poética”, à Av. do Contorno, 4910, Serra, BH. E lá, juntamente com cantadores do Vale do Jequitinhonha e alunos da oficina de Teatro de BH, resistiremos à noite e anunciaremos a manhã vindoura que certamente acordará nos olhos do nosso povo.<sup>7</sup> (Pioest, 1985. p. 12).

Os poetas, na verdade, segundo o texto acima, propõem-se a fazer uma poesia "Vale-jequitinhonhense", buscando poetizar a história da região: os homens, as mulheres, as cidades, as paisagens e o amor pela terra que eles percorrem por todos os cantos.

Aqui, observamos como o poeta Gonzaga Medeiros (1982), no poema intitulado "Luiz, o grande Homero", traz o autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, poemas da Grécia Antiga, para construir e atribuir ao homem do Vale do Jequitinhonha um heroísmo peculiar.

Do Jequitinhonha,  
 Vale de homens fortes, destemidos,  
 Nasceu um destemido homem forte.  
 Ainda cedo se desgarrou do tronco  
 E dando murros em pontas de espinho  
 Arriscou trilhar sozinho os caminhos da vida

---

<sup>7</sup> No texto, uma espécie de carta convite do poeta Wesley Pioest, apresentando ao público a poesia e os poetas do Vale do Jequitinhonha que teriam textos publicados na obra antologia poética I.

Na árdua busca do encontro com a sorte.  
 Suas “íliadas” e “odisséias”  
 São uma aventura para se cantar,  
 São feitos heróicos para epopéias,  
 Uma lição de luta para quem quer ganhar.

(Medeiros, 1982, p. 13)

Partimos do entendimento de que, para o poeta, o heroísmo não está vinculado apenas ao homem que, muitas vezes, está ausente em seus trajetos migratórios em busca de sustento. O heroísmo se manifesta também em outros sujeitos, como adolescentes e jovens, que habitam esse espaço e superam a árdua busca para se deparar com a sorte. A região e seus habitantes são positivamente marcados por valores como a força e o caráter intrépido, que os auxiliam a superar as adversidades.

Já no poema abaixo, Medeiros traz uma conotação musical em "Todos nós em Sol Maior". O tom de Sol Maior, que contém as notas musicais, expressa uma ação conjunta.

Nós somos o Vale,  
 Nós valemos  
 Mais pelo que somos,  
 Menos pelo que temos.  
 Valendo assim e assim sendo,  
 Sempre valeremos.  
 Em nós o TER perdeu o verbo,  
 O SER tem mais valor,  
 É mais verbal,  
 É o valor que temos,  
 E valendo assim e assim sendo,  
 Sempre valeremos.  
 Doravante, como antes  
 Não mais esperaremos  
 O gigante triunfante,  
 Nós acordaremos.  
 Conjugando o mesmo verbo, declamando o mesmo verso

Na mesma fila da igreja  
 Para uma só comunhão,  
 Todos nós em sol maior, todos nós,  
 Braços dados no levante,  
 Levantemos  
 O estandarte dessa luta-mutirão

(Chaves, 1985, p. 15)

O poeta aqui faz um chamamento à coletividade, com as notas musicais representando os indivíduos em torno de um mesmo projeto "para uma só comunhão". Pode-se dizer que o indivíduo toma conhecimento e consciência da extrema importância de inverter os valores construídos nos processos de estigmatização do lugar e das pessoas, dentro da lógica da CODEVALE.

No poema, todos são convidados a se unir em torno desse levante e sobrepor o "ser" ao "ter". O individualismo é deixado de lado, e o sentimento de comunidade é abraçado pelo poeta, que dá destaque a valores que se contrapõem ao materialismo, deixando claro que o triunfo do povo só virá conjugando o mesmo verbo.

Empenhados na luta para romper silenciamentos, os poetas do Vale do Jequitinhonha também destacam as mulheres como sujeitos protagonistas. No poema abaixo, Gonzaga Medeiros (1985) busca integrar as mulheres ao seu mundo coletivo que as cerca.

Mulheres existem muitas,  
 Tantas quantas são as saias do mundo.  
 Só é, porém, uma grande mulher,  
 A que se veste com a saia do amor  
 Conjugado no tempo  
 Mais-que-profundo.  
 Mulheres existem tantas  
 Quanto são os lábios do beijo doce.  
 Será, porém, uma grande mulher  
 Aquela que sorrindo puder  
 Beijar também com um sorriso,  
 Como se este um doce beijo fosse.

Vós, mulheres do Vale,  
 (Lavadeiras, artesãs, rezadeiras,  
 Parteiras, parideiras de outras mais)  
 Sois todas heroínas.  
 Escreveis com suor a própria História,  
 Defendendo a pátria da vida  
 No peito, na dividida,  
 Numa luta quase sempre inglória.  
 Se todas fossem iguais a vós.

(MEDEIROS, 1985, p. 32)

O poema, de forma especial, exalta a mulher, mas não qualquer mulher: a mulher do Vale. Aquela que escreve a própria história mesmo diante de uma luta muitas vezes sem êxito. Trabalhadoras e muitas outras que, com seus saberes e ofícios, como as artesãs, são lutadoras e defensoras da "pátria da vida". Essa expressão indica que o "ser" forjado nas superações diárias se sobrepõe ao "ter".

O poeta aponta que, entre as muitas mulheres existentes, as do Vale do Jequitinhonha são protagonistas da história, pois, por meio de seus conhecimentos e de suas habilidades, como no artesanato, são sujeitos que se destacam. Em seguida, o poema de Tadeu Martins, "Os Versos da Nossa Lira", revela de forma particular essa força das mulheres que Gonzaga Medeiros procurou potencializar de maneira coletiva.

Com barro Deus fez o homem  
 À sua imagem e semelhança  
 Com o barro ELA faz arte  
 Desde os tempos de criança  
 ELA retrata a vida do povo  
 Em artesanato, canto e dança  
 ELA não foi encontrada  
 Nas redes de um pescador  
 Mas se parece com a santa  
 Em coragem, pureza e côr  
 Na luta pra colocar peixes

Na mesa do trabalhador  
A santa ajudou os pescadores  
Ter sucesso na pescaria  
ELA ajudou um padre  
Ter sucesso no dia a dia  
Pesquisando a vida de um povo  
Que nem sequer conhecia  
O nome é o mesmo da santa  
Só não tem filho Jesus  
Seus filhos são as ideias  
Que são como raio de luz  
Pois ajudam o povo do Vale  
A suportar o peso da cruz  
A santa está no céu  
Militando no partido sagrado  
ELA está aqui na terra  
Onde muito tem lutado  
No partido dos trabalhadores  
Seu coração está depositado  
A morada da santa na terra  
É uma famosa casa de oração  
ELA mora no Jequitinhonha  
Bem no começo do sertão  
E tem a sua basílica  
No sindicato do artesão  
A santa canta com anjos  
Num grande côro celestial  
ELA encanta cantando  
Com os trovadores do coral  
Lavadeiras, artesãos, vaqueiros  
O Vale em canto angelical  
ELA é Maria Lira Marques  
LIRA, artesã, mulher verdadeira  
Em Araçuaí, no Jequitinhonha

Luta por uma terra sem fronteira  
Nos versos da nossa lira  
ELA É LIRA - Mulher Mineira

(MEDEIROS, 1985, p. 142)

Tadeu Martins faz uma referência direta a uma das muitas Marias do Vale com "nossa senhora". Maria Lira Marques, assim como a santa, lança seu olhar de proteção por meio das ideias postas em prática. Com a mesma sensibilidade das mãos que trabalham o barro e o transformam em arte, essas mãos se mostram firmes para a ação política. Pertencente ao Partido dos Trabalhadores e a uma associação sindical de artesãos, ela demonstra consciência da coletividade e de sua força. Para o poeta, a sede do artesão é um local sagrado onde a voz transformadora pode ecoar.

Diferentemente de Medeiros, Martins projeta o protagonismo da mulher para além das fronteiras do Vale. Maria Lira Marques, por meio de sua força e de sua arte carregada de ancestralidade e reveladora de um sertão afro-indígena, não pertence mais somente ao Vale do Jequitinhonha: "ELA" é mineira.

É inegável que a poesia e a música se colocaram como potencialidades concretas e colaboraram para que novos caminhos fossem trilhados. O sentimento de pertencimento dos poetas à sua terra e a força das palavras que florescem da poesia e da música moveram pessoas a se posicionarem politicamente e a deslegitimarem falas e discursos estereotipados sobre as pessoas e o lugar, o Vale do Jequitinhonha.

### 3.4 MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS NO FESTIVALE

A primeira década do Festival de Cultura Popular (1980-1990) é marcada essencialmente por sua capacidade mobilizadora através da música, da literatura e da cultura popular, especialmente por meio do artesanato.

Figura 9 – Exposição da primeira feira de artesanato no I Festivale, 1980.



Fonte: Arquivo pessoal de Jô Pinto.

Desde o início da década de 1980, a feira de artesanato, o boi de janeiro, o congado, o batuque e o reisado se uniram às práticas culturais do Festivale. Os sete dias de festa eram completados por ruas de lazer e shows com bandas e outros grupos folclóricos que se apresentavam pelas cidades. Nos primeiros encontros do Festivale, os grupos folclóricos enfrentavam dificuldades, como a falta de incentivo do poder público nos municípios e a ausência de apoio na organização de associações para fomentá-los e auxiliá-los.

No que diz respeito aos artesãos do Vale, as dificuldades também eram grandes. Até os anos 1970, as artesãs produziam basicamente utensílios domésticos decorados de forma rústica, como as panelas de barro, usadas para armazenar, cozinhar e servir uma diversidade de alimentos (Ramalho, 2010).

Popularmente, essas mulheres detinham uma verdadeira habilidade no ofício do barro, pois herdaram a técnica e a arte de seus antepassados. Elas mantiveram a tradição da produção cerâmica na região, já que a necessidade de trabalho e a abundância de matéria-prima de qualidade para a modelagem de peças incentivaram as primeiras produções.

Com o passar dos anos, o aperfeiçoamento das técnicas — como o delicado trato da cor e o desenvolvimento de temas variados, principalmente relacionados às práticas cotidianas — possibilitou a afirmação e a divulgação do artesanato da região. Isso fez com que cada peça produzida pudesse ser vista como representante daquela cultura e da prática social estabelecida. Assim, é possível afirmar que o artesanato de barro no Vale do Jequitinhonha não está desvinculado do modo de ser dos artesãos.

É notório que o ofício de moldar produziu as mais diversas expressões reveladoras do fazer diário por meio do barro. Percebe-se, dessa maneira, que a magia que cerca o ofício de transformar o barro é oriunda do entrelaçamento das próprias histórias de vida, da natureza circundante, das memórias africanas e indígenas e da própria imaginação criativa. Além disso, soma-se a esse conjunto as tradições locais que perpassam os conhecimentos específicos sobre as técnicas de manuseio do barro.

Fica evidente, também, que não é somente o manuseio do barro que importa. A tradição se estende à noção sobre a argila adequada, por exemplo, passando pelo forno feito manualmente a partir do barro, pela escolha da lenha usada na queima do objeto, até o trabalho delicado com os pigmentos, também extraídos de elementos da natureza. Assim, não se pode negar o valor inestimável que envolve tais práticas culturais, carregadas de valor estético, histórico, social e simbólico, que moldam o sentido de sua própria existência.

Nesse aspecto, o Festivale buscou divulgar e compartilhar essas experiências, revelando novos talentos e criando uma consciência entre os artesãos sobre o tamanho e o significado de sua arte em suas vidas. O Festivale, ao longo de suas edições desde o início dos anos 1980, buscou dar representatividade aos artesãos da região, demonstrando que, para além dos valores monetários, sua arte é uma tradução do seu próprio modo de ser. Nesse contexto, dos anos 1970 e 1980, a produção de artesanato no Vale ganha uma nova dinâmica.

A princípio, o fomento da Codevale se concentrava na área econômica da região. Posteriormente, com o passar dos anos, as políticas estatais da Codevale se expandiram para

outras áreas, refletindo diretamente no meio cultural, mais especificamente nas práticas artesanais. Antes das primeiras realizações do Festival, a produção artesanal do Vale ocorria basicamente em um contexto comunitário (Ramalho, 2010). Os objetos eram expostos, vendidos ou trocados em feiras e mercados das pequenas cidades e em comunidades rurais. Com o objetivo de modernizar o saber artesanal, a Codevale buscou executar programas de artesanato para promover a mercantilização desses produtos em outros centros urbanos fora do Vale do Jequitinhonha.

A Codevale buscou veicular propaganda nos meios de comunicação e participou de feiras regionais e nacionais com o objetivo de divulgar e comercializar o artesanato. Além disso, abriu uma loja em Belo Horizonte para que as peças pudessem ser expostas e vendidas. Dessa forma, os artesãos e suas práticas culturais entraram em um mercado que extrapolou as fronteiras do modo particular como eles produziam, expunham e comercializavam seus produtos.

A venda do artesanato entrou em um novo mercado de forma planejada pela Codevale, com a intenção de complementar a renda familiar (Ramalho, 2010). A proposta era promover a renda para as famílias nas áreas rurais e, assim, impedir o êxodo para as áreas urbanas. Em 1982, a artesã Lira concedeu uma entrevista ao periódico *Geraes*, na qual demonstrava o uso mercantilista do artesanato por parte da Codevale. Para a artesã, a instituição representava outros interesses, não os dos artesãos. Lira reclamava da proposta da Codevale de abrir uma loja em Belo Horizonte, que não pertencia à associação de artesãos de Araçuaí.

GERAES: Para o pessoal da associação, que faz o artesanato e através dele mostra a cultura, a vida do povo do vale, o que vai acontecer se as propostas da Codevale forem aceitas?

LIRA: No fim passa a uma comercialização, hoje a gente faz as coisas mais prá mostrar e mais alguma coisinha que vai servir pra gente. Se mudar vamos ter que produzir demais. O artesão não vai da conta. Vai ser escravo. Pelo que vi a gente fica dominado, sabe? Produzindo do jeito que a Codevale quer. La cada artesão é dono de sua coisa, ele faz como quer. A associação tem o estatuto, que foi criado com a gente, nós fizemos e seguimos direitinho sem prejudicar ninguém, você entende? Aí vem os grandes, pega o que tá organizado prá desmanchar e fazer ao bel prazer deles. Então eu acho que nós não podemos aceitar isso. Aceitar só o que vai ser a bem de todos os associados e não fazer o que uma entidade quer. (GERAES, 1982).

A preocupação da artesã Lira era real. No encarte do IX Festivale, realizado em Virgem da Lapa em 1988, um texto intitulado "O trator e a argila" revela como o poder executivo do Estado mineiro desconhecia o fazer cultural da região do Vale. Segundo o encarte:

A profunda compreensão de um universo cultural, de sua riqueza histórica, exige mais que um simples mandato político, mesmo que este seja o de governador. As declarações do governo mineiro acerca da arte e da cultura do Vale do Jequitinhonha comprovam isto de maneira incontestável. Sob o pretexto de industrializar uma das regiões mais pobres do País, afirmou-se aos quatro ventos a necessidade de se acabar 'com aquela argila feia' com aqueles 'pratinhos de barro' que de tão frágeis e desprotegidos, quebram à toa. Afirmações aleatórias, tornando as palavras venais e perigosas. Sem sentido, porque desligadas do mínimo de senso real e crítico. Vazias de vida. Secas. (Encarte/Festivale, 1988).

O Festivale assumiu uma postura contrária à dos órgãos oficiais. Buscou a todo instante dar representatividade aos artesãos, primeiramente fazendo-os sentir-se valorizados com suas práticas que expressavam o seu cotidiano. Posteriormente, com a criação das oficinas, os artesãos encontraram um espaço em seu próprio lugar para construir laços, solidariedades e parcerias, para que não se sentissem diminuídos diante da negação dos órgãos oficiais em reconhecer suas obras como uma produção intrínseca ao seu modo de existência.

Analisamos a descrição dos diversos grupos que utilizam a mesma ocasião para se manifestar em diferentes lugares da cidade escolhida para o Festivale. A cidade que acolhe o festival passa por uma verdadeira "intervenção cultural", que causa rupturas nos ritmos cotidianos da vida interiorana. A festa vai além das questões meramente turísticas, religiosas e de sociabilidade para deixar marcas que dizem muito sobre a sua gente e, principalmente, sobre o papel que o festival desempenha na construção histórica da região. O boi de janeiro, o congado e o reisado são manifestações que extrapolam a simples apresentação em praça pública e pelas ruas estreitas das pequenas cidades.

Durante os sete dias consecutivos do Festivale, a cidade vive uma efervescência cultural por meio dos festeiros, dançantes, brincantes e das narrativas sobre os grupos folclóricos, tirando-os do anonimato. Pode-se dizer que a prática de sociabilidade desenvolvida dentro do festejo da cultura popular transforma a vida social em vida pública, fazendo com que os indivíduos reafirmem seu lugar na cidade e na sociedade política.

Nos palcos do Festivale, nas praças, nas ruas e nas esquinas da cidade que o acolhe, a celebração se torna uma ação coletiva em que vários grupos de diversas localidades vizinhas — que antes se viam dispersos, heterogêneos e divididos — agora entram em comunhão por meio de um grande conjunto de práticas culturais compartilhadas. Podemos citar como exemplo os grupos de congadas do Vale do Jequitinhonha, que apresentam similaridades com outras práticas em outras áreas do Brasil.

As chamadas congadas, congos e congados são festejos e rituais que vêm do catolicismo popular (Souza, 2002). A presença desses grupos na festa se manifesta por meio de elementos musicais e religiosos que trazem aspectos cênicos e coreográficos, envolvendo cortejos e performances que atraem centenas de pessoas por onde passam. O Festivale, por ser uma festa itinerante que acontece a cada mês de julho em uma cidade diferente (preferencialmente onde ainda não ocorreu), tem a capacidade de demonstrar a riqueza cultural da região, fazendo com que as pessoas se sintam representadas.

A inserção do Festivale em um calendário itinerante possibilitou que grupos fossem reconhecidos por suas práticas culturais ligadas à religiosidade. A festa pode ser vista como um acontecimento com múltiplos eventos, no qual muitas vezes é difícil distinguir as particularidades do profano e do sagrado. A congada é formada por três cordões de desfile, que representam os povos que, por meio da teatralização, constituem a sociedade brasileira.

Os catopés correspondem à representação da linhagem africana do povo brasileiro, representando o reinado de Nossa Senhora do Rosário. Os marujos ou marujada representam o império do Divino Espírito Santo e abordam os navegadores portugueses e os princípios do catolicismo durante a prática colonial. Já os caboclinhos representam os povos indígenas brasileiros. Os grupos de congado realizam seus festejos ao longo do ano em diversas partes do Vale do Jequitinhonha, sendo que no Festivale há a participação de um grupo de determinada cidade que se dispõe a participar da festividade.

Figura 10 – Apresentação de congado no Festival de Araçuaí no ano de 2006.



Fonte: Arquivo pessoal de Jô Pinto.

A festa do congado pode ser identificada como uma prática de devoção a santos católicos, em que elementos e tradições portuguesas e indígenas são adicionados a aspectos particulares de cultos e ritos de práticas culturais africanas. Segundo Queiroz:

Essa manifestação é caracterizada, na sua performance por danças dramáticas ou folgedos acompanhados de expressões musicais, ricas em variações sonoras, ritmos e melodias, que apresentam particularidades de acordo com o grupo e região (Queiroz, 2002, p. 130)

A depender da região, as expressões ganham novos sentidos e práticas ritualísticas, compartilhando a festa, a música, a fé e a devoção. Em Salto da Divisa, cidade na fronteira entre Minas Gerais e Bahia, há um festejo que traz apenas representações da ancestralidade indígena. O município conta com três cordões de grupos tradicionais: os caboclos tupinambás, os guaranis e o grupo de espadas, todos desfilando suas fantasias e performances pelas ruas da cidade. Nos dois primeiros grupos, o festejo é composto por figuras como o pajé, o cacique e o caboclo de ronda. Este último, como o nome sugere, sai à frente do cortejo com o cuidado de evitar que os cordões se encontrem e expressem suas rivalidades.

Outra prática cultural do Vale presente no Festivale é o Boi de Janeiro, que tem uma história robusta nas cidades de Pedra Azul, Rubim e Itaobim.

Figura 11 - Prática do Boi de Janeiro.



Fonte: Arquivo pessoal de Jô Pinto.

A denominação comum, como Boi de Janeiro, em determinadas localidades, não configura uma mesma festividade. Cada lugar tem particularidades intrínsecas que contribuem para a expressão das práticas culturais locais. Cada boi é meticulosamente construído pelos moradores de suas respectivas comunidades e, no mês de janeiro, a festa começa, com os bois desfilando à frente dos foliões pelas ruas da cidade.

Normalmente, o cortejo que acompanha os foliões é formado por pessoas dos bairros periféricos da cidade, que esbanjam criatividade e sabedoria popular. Os bois levam, ao longo do trajeto, uma mensagem religiosa em devoção a São Sebastião e aos santos reis (Brito, 2016). A Folia de Reis e o Boi de Janeiro estão intimamente conectados, inseridos em uma dinâmica na qual os "reiseiros" se destacam como foliões e brincantes, acompanhando os avanços e recuos do boi.

O Festivale buscou potencializar e dar espaço aos verdadeiros artistas e semeadores das práticas culturais do Vale do Jequitinhonha. Os intelectuais mediadores, editores do *Geraes* e organizadores do Festivale, souberam, ao mesmo tempo, denunciar o descaso com a cultura local e abrir caminho para que essas práticas culturais fossem fortalecidas pela capacidade da cultura popular de se reinventar.

No ano do III Festivale, o jornal *Geraes* publicou uma entrevista intitulada "Foliões do Boi de Janeiro de Rubim protestam contra a falta de apoio". O entrevistado, Isnaldo, afirmava que já participava da festividade há mais de 20 anos, mas que estava cada vez mais difícil cumprir com as obrigações da folia. Ao ser perguntado pelo *Geraes* sobre a alegria na festa, Isnaldo respondeu:

Geraes: vocês devem sentir alegria, alguma coisa positiva, né?

Isnaldo: Alegria dá, mas eu quero que o pessoal de Rubim reconheça nosso trabalho, nós nunca apresentamos aqui em outras programações, nós nunca apresentamos porque as condições não dá. Nem nas cidades próximas nunca fomos, existem promessas, vamos ver se vão cumprir. Tem umas pessoas aqui que nos ajudam, mas são poucas, talvez seja por isso que o grupo não morreu, nós gostamos muito, mas sem condições e sem ajuda não tem jeito de fazer as cantorias. Cantamos por obrigação.

Geraes: Você nos fala o que o pessoal acha. Apesar de tudo isso vocês continuam. Você pode explicar o motivo de vocês continuarem com suas cantorias?

Isnaldo: Esse negócio de folia é uma promessa que minha vó fez, ela faleceu e entregou prá minha mãe, é por isso que minha mãe teima em todo ano sair com o reisado, por que se fosse brincadeira agente já teria acabado com isso, não iria continuar, nós continuamos porque ela fala sempre que isso é uma promessa (GERAES, 1982, p. 8)

Os dois trechos da entrevista deixam clara a falta de apoio, tanto dos conterrâneos de Isnaldo quanto dos órgãos oficiais. O entrevistado deixou evidente que, sem uma contribuição mais eficiente, a folia seria realizada apenas por uma obrigação, uma promessa da avó. Portanto, é evidente que o Festivale foi capaz de abrir possibilidades para que as práticas culturais fossem vistas com outro olhar pelos próprios conterrâneos de Isnaldo.

Martins (2020), em um fragmento de cordel, destaca a forte presença do Boi de Janeiro nas regiões do Brasil e, ao mesmo tempo, argumenta sobre a resistência da prática cultural dos

brincantes diante do bombardeio de novas práticas e sentidos que o mundo contemporâneo revela para os festeiros do boi.

Entre dezembro e janeiro  
 É a data do Boi vadiar  
 Ciclo de pastorinha e reizeiro  
 Mas a data pode mudar  
 Seja agosto, julho ou abril  
 Não há dia certo no Brasil  
 Para a folia de Boi começar  
 Bumba-Meu-Boi ou Boi de Janeiro  
 Pode ser Boi de Reis ou Boi Bumbá  
 Conhecido no Brasil inteiro  
 Em Minas, Pernambuco e Pará  
 Boi Calemba ou Boi do Maranhão  
 Folia de Boi ou Boi de Mamão  
 É muito nome que o povo dá  
 Isto passa de pai para filho  
 A tradição do Boi de Janeiro  
 É um boi que não come milho  
 Que dança em qualquer terreiro  
 Podem televídeo bombardear  
 Mas nunca conseguirão matar  
 O Bumba-Meu-Boi brasileiro.

Outro elemento que se destaca no evento é a Folia do Reisado. Assim como as duas manifestações culturais mencionadas anteriormente, a folia de reis é plural e apresenta particularidades em diversas regiões.

Os devotos do Reisado de São Sebastião seguem maneiras, normas e regras para que os festejos e visitas ocorram, possibilitando a comunhão em um espaço de respeito e fé. Por ser um ritual do catolicismo popular, ele se caracteriza predominantemente como uma prática exercida em áreas rurais, como sítios, fazendas e pequenas comunidades interioranas.

O Reisado, assim como o Boi de Janeiro e a congada, não se prende ao sentido exclusivo da comemoração e atua de forma concreta na constituição e no fortalecimento de vínculos de experiências que reforçam saberes e formas de vivência coletiva dentro do próprio Festivale. Para além dos cortejos culturais apresentados na cidade que o acolheu, a festividade rompe barreiras impostas pela exclusão, fazendo com que determinados grupos saiam do anonimato e se apresentem como agentes históricos.

O Festivale, longe de ser uma prática que constrói consenso e harmonia, apresenta-se como uma forma de rebelião e contestação social. São "construções e invenções práticas e discursivas de cada temporalidade na qual elas se deram ou ocorreram e na qual foram nomeadas, instituídas e legitimadas" (Albuquerque, 2011, p. 146). Por isso, o Festivale se torna tão significativo para entender a história recente do Vale do Jequitinhonha. A partir do VII Festivale, realizado na cidade do Serro, o evento começou a oferecer oficinas que atendiam aos mais diversos interesses, em especial a formação de agentes culturais.

Segundo Martins Soares (2020), a oficina é essencial no evento, pois tem como pauta a história da região, a dominação cultural, a preservação cultural, o trabalho do agente cultural, seu papel nas cidades e os tipos de eventos que fortalecem o elo entre o agente cultural e a sua cidade (Soares, 2020). Outras oficinas que se fizeram presentes no Festivale e tiveram grande repercussão foram as de danças afro-brasileiras, a de construção do Boi de Janeiro, a de teatro de bonecos e as de artesanato.

A partir desse momento, no VII Festivale, as oficinas se tornaram uma marca do evento. Nota-se que as oficinas passaram a trazer em suas pautas e rodas de conversa os saberes historicamente silenciados, provenientes de experiências afro-indígenas presentes na região. Nesse sentido, a própria dinâmica das práticas culturais e a reinvenção da cultura popular no Festivale estruturaram e potencializaram as oficinas como um método de educação emancipatória. Portanto, uma educação não formal, mas que proporciona visibilidade e fortalecimento de práticas populares.

Posteriormente, no IX Festivale em Virgem da Lapa, em 1988, os participantes de diversos cursos e oficinas, após intensos debates e discussões, propuseram algumas reivindicações que consideravam fundamentais para o desenvolvimento cultural e social do Vale do Jequitinhonha (Soares, 2020). A partir desse ponto, podemos considerar que o Festivale

entrou em sua segunda fase, com a realização do evento passando para a direção da Federação das Entidades Culturais e Artísticas do Vale do Jequitinhonha (FECAJE).

Não dá para dissociar a trajetória histórica do Festival do periódico *Geraes* e das entidades culturais. Todos andavam de mãos dadas, na verdade formava um tripé político-cultural, o centro cultural do Vale do Jequitinhonha (CCVJ) estava encarregado de editar o periódico *Geraes* e promovendo a organização do Festival. Já o movimento de cultura popular do Jequitinhonha (MCPJ) passou a se encarregar da promoção dos encontros culturais, formação política de seus agentes e eventos que discutissem as pautas mais urgentes do Vale do Jequitinhonha. Os dois primeiros encontros das entidades culturais do Vale do Jequitinhonha aconteceram respectivamente em abril de 1984 na cidade de Jequitinhonha e em junho de 1985 na cidade de Capelinha.

Os temas abordados nos dois encontros eram variados, incluindo as condições de vida da população, a concentração de terras, os problemas ecológicos, o patrimônio histórico, a violência e os rumos do Festival. As pautas sociais e políticas frequentemente se sobressaíam aos assuntos culturais. É compreensível que, nesse contexto de redemocratização do país, as lutas contra o cerceamento de direitos estivessem sempre presentes. O próprio Soares (2020) demonstrou essa preocupação com os possíveis rumos daquele movimento histórico no Vale do Jequitinhonha:

Após o 7º FESTIVALE, realizado em Almenara, pessoas do Vale residentes em Belo Horizonte, juntamente com o CCVJ e MCPJ, começaram a discutir e avaliar a situação do movimento cultural da nossa região e, sobretudo a continuidade do FESTIVALE. No dia 14 de março, depois de várias reuniões, chegou-se à conclusão de que a união de todos era o passo mais importante a ser dado. (Soares, 2020, p. 527).

Da extinção das duas entidades acima surgiu outra que ficou encarregada da realização do Festival. A nova entidade denominada de “Fundação cultural e artística Vale do Jequitinhonha” encarregada de organizar o 7º Festival na cidade do Serro e também do 3º encontro das entidades culturais na cidade de Araçuaí em 1988.

Nesse encontro, marcaram presença representantes de diversas entidades culturais, totalizando 31, vindas de 16 cidades da região. O resultado e as reflexões do evento geraram

sugestões que foram encaminhadas às prefeituras do Vale, à CODEVALE, às entidades culturais dos municípios e aos órgãos públicos estaduais encarregados da promoção cultural. Entre as deliberações, estavam as relacionadas ao Festivale, que passou a ter novos critérios para a escolha da cidade-sede.

A seguir, alguns dos pontos levantados:

Para a escolha da cidade sede do 9º FESTIVALE, foi eleita uma comissão formada por quatro pessoas eleitas e um representante do CCAVJ que se encarregará de visitar as duas cidades que pleitearam o evento, Rubim e Virgem da Lapa, para num prazo de 15 dias decidirem qual das cidades sediará O FESTIVALE. A comissão se desfaz após a escolha da cidade. (Martins, 2020, p 540).

As entidades culturais devem incentivar a criação do movimento de consciência negra em seus municípios e tentar desenvolver atividades no dia 13 de maio, com postura crítica, discutindo a situação do negro na sociedade e, especialmente, a situação do negro no Vale do Jequitinhonha, contribuindo assim na luta contra a discriminação racial. (Martins, 2020, p 539).

A partir deste ano será instituída a ‘campanha do livro’, que consiste na ampla utilização de todos os meios de divulgação do FESTIVALE, para solicitar às pessoas que forem assistir ou participar do evento, que leve um livro para ser doado à biblioteca pública da cidade, incentivando a campanha da leitura (Soares, 2020, p 540).

Observa-se que o Centro Cultural e Artístico do Vale do Jequitinhonha não apenas impulsionava a divulgação do Festivale, mas também trazia pautas que impactavam diretamente a vida das pessoas, convidando-as, assim como as entidades culturais, a se mobilizarem. Isso se tornou tão evidente que, na realização do IV Encontro das Entidades Culturais do Vale do Jequitinhonha, em Medina, em setembro de 1988, ocorreu uma profunda inflexão na organização do Festivale.

Vale ressaltar que a sede do CCAVJ ficava em Belo Horizonte, onde também se localizava a casa editorial do extinto jornal *Geraes*.

Durante o III Encontro das Entidades Culturais, em abril de 1988, as entidades, em seus respectivos municípios, deveriam realizar rodas de conversa e levar discussões mais consolidadas sobre diversos temas, especialmente a avaliação do Festivale (Martins, 2020, p. 547). No entanto, as pautas e discussões se aprofundaram, e as 31 entidades culturais do Vale,

que já estavam presentes no III encontro, agora, no IV evento, reivindicavam mais autonomia. Elas exigiam uma maior descentralização por parte do CCAVJ, cuja sede e membros estavam na cidade de Belo Horizonte.

As entidades culturais municipais argumentaram que precisavam assumir a organização do Festivale e que o CCAVJ não deveria mais se portar como uma entidade centralizadora. Ele deveria atuar como as outras entidades. A realização do 10º Festivale ainda ficou a cargo do CCAVJ antes de sua extinção. No encontro das entidades em Medina, em 1988, foi debatida a criação de uma federação, o que foi concretizado no IV encontro.

Em 25 de março de 1990, foi criada a Federação das Entidades Culturais e Artísticas do Vale do Jequitinhonha (FECAJE). A partir de então, ficou claro que o Festivale, sob a direção da FECAJE no início da década de 1990, tomou novos rumos, principalmente porque os integrantes do movimento vanguardista, liderado pelos editores do periódico *Geraes*, já não estavam mais à frente da organização. No entanto, eles continuaram a contribuir intelectualmente para o fortalecimento do evento e para a defesa das pautas mais urgentes do Vale do Jequitinhonha.

Nos primeiros dez anos de Festivale, a arte, a cultura popular e a política sempre estiveram no centro das discussões. É notório que, a partir de 1985, com a extinção do jornal *Geraes* e a efervescência da campanha das "Diretas Já!" nas ruas do Brasil pela redemocratização, novas posturas foram adotadas tanto pelos organizadores do Festivale quanto dos encontros das entidades culturais do Vale do Jequitinhonha.

Nesse contexto histórico, dez anos depois do I Festivale, as demandas políticas e sociais não eram muito diferentes das do primeiro evento. Contudo, com o processo de redemocratização, houve uma maior organização da sociedade civil, de forma mais ampla e democrática. Surgiram ONGs cidadãs que militavam por diversas causas, articuladas a projetos políticos definidos.

Com o avanço da redemocratização, a sociedade civil e os movimentos sociais tornaram-se mais atuantes, solidificando a busca pela reconstrução democrática e inovando as lutas sociais de diversos sujeitos até então esquecidos. O Festivale se tornou um movimento cultural mais amplo, acolhendo e pautando ideias que fortalecem valores e direitos da população do Vale do Jequitinhonha. Novas ações coletivas dentro dos movimentos sociais e culturais

criaram espaços alternativos para que expressões de cidadania pudessem ser colocadas em pauta e reivindicadas (Gohn, 2013, p. 239).

É significativo destacar que o tripé político-cultural, formado pelo periódico *Geraes*, as entidades culturais e o Festivale, precisou acompanhar uma sociedade em processo de redemocratização e se deparar com novas demandas de diversos grupos da sociedade civil. Além disso, havia mudanças no padrão de consumo impostas pela dinâmica de atividades mais globalizadas, principalmente as demandas por direitos.

As demandas não se concentravam mais em um núcleo de luta contra um regime autoritário. A partir do início dos anos 1990, muitas demandas que antes se pautavam na luta pela coletividade passaram, em muitos casos, a ser de cunho individual. Assim, o ambiente democrático abriu espaço para que surgisse uma gama variada de estratégias de ação dos movimentos sociais e culturais, a fim de expressar suas reivindicações.

Essas reivindicações, de forma bem diversificada, correspondiam a um número de sujeitos em busca de cidadania, como mulheres, remanescentes de quilombos, pautas ambientais em relação ao Rio Jequitinhonha, atingidos por barragens ao longo do rio, além de grupos LGBTQIA+. Podemos dizer que, além de envolver uma pluralidade artística na música, na literatura e no popular, o Festivale retratou uma mudança na forma como os indivíduos passaram a lidar com a cultura a partir do início dos anos 1990.

Um sinal visual dessa mudança se dá na própria elaboração dos encartes do Festivale. Na primeira década, ou mais precisamente, até o Festival do Serro em 1987, a representação do Festivale era focada no festival de canção, em grupos folclóricos, no Boi de janeiro, no Congado e em artesãos. Principalmente, a imagem do afeto que o trabalhador do Vale tem pela terra e, em especial, a viola e as notas musicais como ferramenta de combate diante dos discursos que diminuía o Vale do Jequitinhonha.

Figura 12 - Encarte do 19º Festivale na Cidade de Jordânia.



Fonte: Fecaje.

Nesse contexto de mudanças, a imagem de capa do encarte do Festivale no final da década de 1990, por exemplo, revelou a preocupação do evento em ampliar a inclusão de pautas que o fortalecessem como um movimento de ruptura de estereótipos negativos. Desde seus primórdios, nos anos 1980, o Festivale gerou uma narrativa histórica alternativa, buscando reinventar um lugar que não fosse homogeneizado pela pobreza e pela carência. Na verdade, ao longo dos anos, o Festivale desconstruiu a visão do Vale do Jequitinhonha como uma "região-problema", conforme descrito nos relatórios da Codevale, e passou a descrevê-lo como uma região repleta de possibilidades e diversidade.

Portanto, a extinção do periódico *Geraes* teve um peso significativo na mudança e na trajetória do Festivale, por ser um braço político do movimento cultural. A partir da gestão da FECAJE, o Festivale mudou de rumo não apenas pela forma de conduzir a organização do evento, mas também pelas novas necessidades da própria dinâmica da festa e pelas novas demandas da sociedade, como novas formas de consumo, especialmente o cultural.

A partir do final da década de 1980, as mudanças já eram perceptíveis na organização do Festivale. As práticas da cultura popular não pertenciam mais apenas aos seus agentes protagonistas. Em uma sociedade marcada por uma globalização cada vez mais presente, as práticas culturais ultrapassam determinados círculos de interesse e passam a ser de interesse de diversos grupos ligados ao turismo, ao entretenimento e até mesmo a empresas de bebidas e alimentos.

Com a FECAJE como organizadora e novos critérios de escolha da cidade-sede, houve, de certa forma, uma descentralização do eixo organizador ligado à primeira década do Festivale. Nesse novo momento, diversos agentes, em especial a FECAJE, criaram um dinamismo na realização que permitiu ao poder público municipal, juntamente com organizações privadas e outras, atuar no Festivale. Muitas vezes, eles o fizeram à sua maneira, buscando suas demandas e defendendo seus interesses (Brandão; Marques, 2015). A partir de então, a produção do Festivale deixou de ser uma produção exclusiva de uma pequena parte de agentes diretamente ligados às práticas culturais. Segundo Canclini:

A evolução das festas tradicionais, da produção e venda de artesanato revela que essas não são mais tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos, nem mesmo da oligarquia agrária; intervêm também em sua organização os ministérios de cultura e de comércio, as fundações privadas, as empresas de bebidas, as rádios e a televisão. Os fenômenos culturais folk ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações. Ao mesmo tempo, podemos tornar-nos mais receptivos frente aos ingredientes das chamadas culturas populares que são reprodução do hegemônico, ou que se tornam autodestrutivos para os setores populares, ou contrários a seus interesses: a corrupção, as atitudes resignadas ou ambivalentes em relação aos grupos hegemônicos. (Canclini, 2003, p. 220).

Com base na reflexão de Canclini, é possível dizer que uma multi-intervenção passou a movimentar o Festivale, oferecendo aos "festivalistas" novos usos, interesses e percepções das práticas populares. A prática capitalista e suas atividades comerciais se inseriram no ambiente do festival com o propósito de comercializar bens, serviços e demais trocas econômicas, propondo um novo ritmo ao evento. Longe de diminuí-lo, o Festivale se ampliou, e as práticas culturais dentro dele não sofreram perdas. Pelo contrário, ficou evidente a importância e a dinâmica da cultura popular no festival, que passou por um processo de reafirmação como um espaço de conquistas políticas, econômicas e sociais, ou seja, como um fator de desenvolvimento.

Em um encarte informativo do Festivale, de 24 de julho de 2018, na cidade de Felisburgo, a roda de conversa, resistência e debate escreve:

Se você acha que o Festivale é só folia, está muito enganado! O Festival também é espaço de resistência, luta e debate de questões culturais e sociais importantes. Nesta 35ª edição, o evento está discutindo nas rodas de conversa questões como o respeito e as ameaças aos povos tradicionais (quilombolas, indígenas, geraizeiros, ribeirinhos, ciganos, entre outros); as lutas dos movimentos sociais na atual conjuntura; as lutas das mulheres no cenário contemporâneo, e também, o plano quadrienal do Artesanato Mineiro. Esses momentos de encontro para debate conferem ao Festivale uma dimensão sociopolítica fundamental para a formação de sujeitos críticos e ativos em suas comunidades. (Fecaje, 2018).

Assim, percebe-se a grande importância da dinâmica da cultura popular no Festivale. "Daí que a cultura é o que permanece, mas também o que se inventa. E é nesse movimento de persistência, resistência, transformação e reinvenção que a cultura se constitui. Por isso, sua fragilidade e sua força, seu veio de riqueza constante" (Machado, 2002, p. 345). A beleza da cultura popular, longe de ser ofuscada pela inclusão de novos elementos, como as práticas capitalistas, não perdeu o brilho das práticas autênticas que são o coração e a essência dos eventos culturais.

A partir dos anos 1990, denominamos o Festivale como tendo uma segunda fase, na qual ocorreu, de forma gradual, uma somatória de pautas resultantes de uma fragmentação de grupos politicamente organizados no Vale do Jequitinhonha, um fenômeno presente em vários lugares do planeta naquele período.

Contudo, a cada ano, as pautas foram se unificando. Ainda em 2018, em uma roda de conversa e resistência, participaram representantes do Movimento dos Sem-Terra (MST) do Vale do Jequitinhonha, do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) e da Rede de Mulheres Negras de Minas Gerais. Todos esses movimentos foram abraçados pelo Festivale em um esforço de fortalecer as lutas e a resistência contra pautas e projetos que teriam consequências negativas para as populações do Vale do Jequitinhonha.

No ano de 2018, ocorreu o "1º Encontro de Mulheres na Luta", um momento que se consolida com a própria dinâmica do Festivale, suas práticas culturais e o papel das oficinas como educação popular. A organização do evento fez a seguinte declaração:

A gente viu que tinha a necessidade de expandir essa pauta e fazer de fato um movimento maior, um encontro com as mulheres que não são lideranças e que participam dos movimentos, e também abrangendo todas as mulheres presentes no Festivale, como as artesãs e as agentes culturais. Então, a gente pensou em fazer esse encontro, que será o primeiro no Festivale para debater o empoderamento, a emancipação feminina e a construção de políticas públicas. O espaço também será de discussão sobre como nós mulheres do Vale do Jequitinhonha, nos vemos como agentes da política, como a gente se vê enquanto mulheres que tem potência política. (Fecaje, 2018).

Um aspecto significativo que ganhou cada vez mais força no Festivale foram as oficinas. Elas se tornaram uma metodologia de educação popular que inicia uma educação como prática de liberdade, buscando na dialogicidade entre educador e educando a autonomia necessária para criar e recriar conhecimentos (Freire, 2014). O Festivale, por meio das oficinas, buscou e demonstrou que, diante da realidade de opressão, da troca de experiências e da aprendizagem, as oficinas se tornaram um espaço de subversão. Foi justamente dentro desse contexto que surgiu a proposta de que o Festivale pudesse auxiliar na solução de alguns problemas que afligiam a região.

Diante disso, no Festivale de 2006, foi redigida uma carta em defesa da BR-367. A proposta era enviá-la ao presidente da República, assinada por dirigentes da Fecaje, artistas, dirigentes de outras entidades, agentes culturais, políticos presentes e demais organizadores, demonstrando a preocupação com as reivindicações necessárias para a região.

CARTA DO JEQUITINHONHA 24º FESTIVALE - Araçuaí, 29 de julho de 2006

Excelentíssimo Senhor Presidente Lula, Excelentíssimo Senhor Governador Aécio Neves, Excelentíssimo Senhor Nilmário Miranda.

Imaginem uma região formada por mais de 70 cidades, que ocupam 15% do território do estado de Minas Gerais; Imaginem uma região habitada hoje por mais de um milhão de pessoas ... e que tem mais de um milhão de filhos espalhados pelo Brasil e pelo mundo, trabalhando para construir um Brasil melhor para as futuras gerações; Imaginem uma região habitada por um povo esquecido por TODOS os governos que antecederam os de Vossas Excelências, um povo que apesar da adversidade, sabe fazer da cultura e da arte o retrato vivo das suas lutas e esperanças; Imaginem uma região empobrecida pela exploração e pela ganância, que é referência em publicações e mais publicações de todos os governos, com milhares de planos mirabolantes e outros até exequíveis, que nunca saíram das folhas impressas nos papéis dos sonhos e de promessas nunca cumpridas, que já viraram conversa para encher linguiça; Imaginaram o Vale do Jequitinhonha, região onde o povo, brancos, negros e índios, com a sua rica diversidade cultural, se reúne desde 1980, cada ano numa cidade diferente, para expressar a sua vida, seus sonhos e suas esperanças, usando as mais diversas formas do fazer cultural, em um evento chamado FESTIVALE, que é hoje referência nacional em organização cultural popular. Imaginem senhores governantes, o que seria do nosso corpo se a nossa principal artéria estiver obstruída, se não estiver perfeita para circular o nosso sangue? No mínimo, teríamos pouca qualidade de vida, esperando sempre, a qualquer momento, a espada do enfarto ou do derrame, cair sobre as nossas cabeças. É assim que nos sentimos no Vale do Jequitinhonha, com as muitas espadas de Dâmocles sobre as nossas cabeças. Nós, cidadãos brasileiros, reunidos no 24º FESTIVALE, na cidade de Araçuaí, vimos expressar a nossa indignação e pedir providências para uma calamidade que nos aflige: a nossa principal estrada, a BR-367, que liga Diamantina à BR-101, fundamental para a vida saudável do nosso Vale do Jequitinhonha, começou a ser asfaltada há mais de 40 anos e ... até hoje não foi concluída. Possivelmente já se consumiram nestes seiscentos e poucos quilômetros, ao longo de todos estes anos, recursos suficientes para pavimentar uma estrada, com pista dupla da Terra para a Lua. Não é uma estradinha que beneficia uma cidade apenas, é uma rodovia importante para todo o Vale do Jequitinhonha e para todo o Brasil, pois é uma via de acesso para as belíssimas praias do litoral sul da Bahia e fator de integração para o desenvolvimento sócio-econômico e cultural da nossa região. Como falar em cultura e turismo como fatores de desenvolvimento da nossa região, que tem um grande potencial com os seus eventos, a cachaça, o artesanato, a fruticultura e as riquezas ecológicas, se a nossa principal via de acesso é um buraco que há mais de quarenta anos está —em obras. Nós do Vale do Jequitinhonha, com a nossa capacidade de extrair poesia de pedras, chamamos carinhosamente esta rodovia de —Estrada Definitival. Esperamos que nos forneçam uma SOLUÇÃO DEFINITIVA para a nossa ESTRADA DEFINITIVA. PELA DIGNIDADE DO VALE DO JEQUITINHONHA!

Atenciosamente,

Seguem mais de 200 assinaturas dos diretores da Fecaje, dirigentes de outras entidades, agentes culturais, artistas, políticos e povo presente no 24º FESTIVALE. (Fecaje, 2006).

Posteriormente, em 2020, na cidade do Serro, durante uma oficina de agentes culturais, surgiu o debate sobre a territorialidade do Vale do Jequitinhonha. Constatou-se a pouca atenção dispensada à região, e uma das demandas era a reivindicação da definição política do mapa do Vale.

A concordância ocorreu, e uma comissão foi designada para redigir um documento que seria encaminhado ao governador e aos deputados da região. O documento foi assinado por todos os integrantes da oficina, dirigentes da FECAJE e do Vale Mais, além de agentes culturais, artistas, políticos e o público presente no Festivale. Por fim, o documento foi enviado às autoridades do estado.

## MANIFESTO EM DEFESA DO TERRITÓRIO DO VALE DO JEQUITINHONHA

Serro, 01 de fevereiro de 2020

Exmo. Senhor Dr. Romeu Zema DD. Governador de Minas Gerais

Senhor Governador,

Nós, participantes da oficina "Formação de Agentes Culturais" do Festivale, na Cidade do Serro, reunidos com artistas, artesãos, músicos, atores, congadeiros, professores, empreendedores, representantes de comunidades Quilombolas e comunidades Indígenas do Vale do Jequitinhonha, região conhecida pelo valor da sua cultura, temos o prazer de informar a V. Exa. que: 1- O Vale do Jequitinhonha ocupa 15% do território de Minas Gerais; 2 - Até 1992 o Vale tinha um mapa bem definido, com 52 municípios. Em 1992 foram emancipados quatro novos municípios e continuamos com um mapa bem definido com 56 municípios, até 1995 quando foram emancipados 24 novos; 3 - Desde 1995 perdemos a referência da nossa identidade geográfica e passamos a não ter mais o conhecimento do nosso território. Qual é o mapa do Vale do Jequitinhonha? Qual é o nosso território? Quantos e quais são os municípios da nossa região?

Nós não sabemos e nem o Governo do Estado sabe, pois apresenta nas suas Secretarias e Autarquias, quatro mapas diferentes para a região, variando de 53 a 80 municípios. Este desconhecimento causa uma falta de identidade para os moradores do Vale do Jequitinhonha e dos municípios limítrofes. V. Exa. sabe que para o desenvolvimento de qualquer região é fundamental que o povo conheça o seu território. Pois, só quem conhece é capaz de gostar. Só quem gosta é capaz de defender. Só quem defende é capaz de divulgar. E só quem divulga com a razão e o coração é capaz de contribuir para o seu desenvolvimento. Assim, Senhor Governador, vimos solicitar que o seu governo defina, urgentemente, o mapa geográfico da nossa região, o que será motivo de incentivo e fortalecimento da nossa união em defesa do nosso Vale do Jequitinhonha. Saudações Valejequitinhonhenses! Seguem 158 assinaturas

Sobre esta reivindicação, recebi no dia 30 de julho de 2020, às 17:04 horas, o e-mail abaixo:

Ofício SEDE/CHEFEGAB nº. 293/2020 Belo Horizonte, 29 de julho de 2020. (Fecaje, 2020).

Um dos aspectos mais importantes das oficinas é o intercâmbio de saberes entre mestres e aprendizes. Artistas com vasta experiência compartilham suas técnicas e conhecimentos com os mais jovens, garantindo que esses saberes não se percam. Além disso, as oficinas se estabeleceram como um ambiente altamente politizado, focado nas causas primárias do Vale do Jequitinhonha. É perceptível que tais realizações criam um vínculo de pertencimento e uma valorização das raízes locais.

Outra essência presente nas oficinas como educação popular é a valorização da diversidade e a inclusão dos mais variados temas e artistas. Sujeitos de diferentes origens têm a oportunidade de se unir e criar laços de pertencimento através da arte. As oficinas revelavam a própria maneira de o "festivaleiro" se reconhecer enquanto indivíduo do Vale do Jequitinhonha. As oficinas, inscritas em cada Festivale realizado, abordam temas variados, que vão desde literatura, fotografia, percussão, iniciação teatral, teatro de bonecos, teatro de rua, formação de agentes culturais, educação ambiental, educação popular, alimentação e medicina popular, agricultura alternativa, "criança faz artes", "criança faz o circo", brinquedos e brincadeiras, artesanato em corda, madeira, couro e cerâmica, apicultura e dança afro.

### 3.5 IDENTIDADE (S) E RESISTÊNCIA NO FESTIVALE

O Festivale, em toda a sua projeção, constrói-se a partir de saberes que vêm da participação expressiva de diversos segmentos sociais e grupos de toda a região do Vale. Nesse sentido, o evento se concretizou e se tornou um espaço de intensa sociabilidade, onde se ensina e se aprende, em grande medida devido ao seu caráter itinerante e pedagógico, especialmente por se contrapor à chamada mineiridade<sup>8</sup>.

Partimos do entendimento de que, durante toda a sua trajetória, o Festivale se mostrou um evento que buscava se opor e se desvincular dessa identidade essencialista da mineiridade<sup>9</sup>. Pode-se dizer que essa ideia de uma identidade mineira fundamentada no essencialismo é um tanto controversa, visto que cada estado possui suas particularidades históricas e, conseqüentemente, seus elementos de identidade regional.

No entanto, a mineiridade foi e continua sendo construída como elemento de identificação regional, mas principalmente como ideologia. Os resquícios desse processo ainda estão presentes no imaginário que, vez ou outra, reaparecem reconfigurados em narrativas e práticas políticas que insistem em contornar o reconhecimento de diferentes práticas culturais.

No ano de 2022, o governo de Minas Gerais, lançou o chamado “Ano da Mineiridade”, no qual políticos se empenharam para dar uma singularidade própria ao estado. O “Ano da Mineiridade” teve como pilares a “cozinha mineira, a hospitalidade, as tradições e os costumes que tornam Minas um estado singular” (Site Minas, 2022). O projeto, da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais, tinha como objetivo a promoção do turismo no estado,

---

<sup>8</sup> A mineiridade, como referência identificadora, foi historicamente construída para apagar as diferenças internas e dar uma certa coesão ao chamado “povo mineiro”. A construção dessa mineiridade de cunho essencialista tem como primeira referência o século XVIII, o “século do ouro” em Minas Gerais, caracterizado por uma significativa rede urbana, um volume considerável de comércio e a expansão do controle sobre o pagamento de impostos. Em um segundo momento, com o declínio da mineração, pode-se dizer que ocorreu um processo acentuado de ruralização da sociedade mineira. O trabalho nas minas cedeu espaço à atividade agrícola, que predominou no decorrer do século XIX, impactando diretamente a cultura local e anexando novos elementos constituintes da identidade histórica. Um terceiro momento compreende a fase recente de industrialização e intensa urbanização do estado, com sua maior ligação interna e externa via estradas de ferro e, ao longo de sua modernidade, as denominadas rodovias. No entanto, ao assumir um discurso essencialista-tradicional, a mineiridade se contrapõe diretamente à dinâmica da modernidade. (RAMALHO, 2015, p. 140-151).

<sup>9</sup> A chamada mineiridade pode se manifestar de várias formas, abordando o tema da liberdade, a conservação e, como vimos na segunda metade do século XX, o progresso e o desenvolvimento. Utilizando variações, esses elementos frequentemente persistem ao longo do tempo, destacando-se como uma ferramenta central nas mãos de lideranças políticas. Questionar a chamada mineiridade, portanto, pode-se dizer que é um desafio à história do estado no que se refere aos mitos povoadores e aos projetos das classes dirigentes.

visando desdobramentos econômicos para os municípios e a geração de emprego e renda. "A mineiridade é algo único que une os mineiros, seja em qual canto do estado estejam, é uma singularidade linda de se ver!" (Site Minas, 2022). Observa-se que a Secretaria de Cultura desejava tornar bem evidentes "as tradições, os costumes e as histórias das muitas Minas Gerais" (Site Minas, 2022). Há, portanto, uma série de elementos que, somados aos apontados abaixo, se unem em uma tentativa de conceituar a chamada mineiridade, que busca expor "as muitas Minas Gerais".

Existem muitas Minas e Gerais espalhadas pelo estado, com cada cidade possuindo seu toque especial, que encanta quem por lá passa. São todas as **belezas, quitutes, histórias** e claro o **protagonismo hospitaleiro** de nosso povo que torna Minas um dos destinos mais procurados do país (...) sobre o que, em seu território, ela ajunta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura: no clima, na flora, na fauna, nos costumes, na geografia, lá se dão encontro, concordemente, as diferentes partes do Brasil. Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada; pois Minas Gerais é muitas. (Site Minas, 2022).

Os indícios encontrados no "Site Minas" apontam para um esforço de comercialização da identidade de Minas Gerais por meio do programa da Secretaria de Cultura e Turismo, "Ser mineiro: celebre o Ano da Mineiridade". O sotaque, a simplicidade, a cozinha mineira e, acima de tudo, a hospitalidade são os traços constituintes de uma identidade promovida pelo Governo do Estado. Na culinária, por exemplo, diversos elementos são colocados à venda para os interessados na mineiridade.

A gastronomia mineira é um tesouro de nossas terras, é impossível passar por Minas Gerais e não se maravilhar com nossas delícias. Além do clássico queijo mineiro e o pão de queijo, a cozinha mineira envolve o tutu, o frango com quiabo, o feijão com tropeiro, a ora-pro-nobis, o doce de leite e muito mais. O que garante a qualidade e destaque da cozinha mineira é o afeto quem colocamos na hora de produzir um bom prato, além de claro do fogão a lenha, que dá um toque rústico a nossa gastronomia, e um sabor sem igual. (Site Minas, 2022).

Além da cultura material a imaterial também entra no pacote de consumo:

Uma parte importante da formação do estado de Minas Gerais são os patrimônios, sejam eles culturais, históricos ou naturais. A cidade histórica de Ouro Preto, o centro histórico de Diamantina, o Conjunto Moderno da Pampulha e Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos são tombados como Patrimônio Cultural da Humanidade, pela UNESCO, e são grandes destaques do estado. (Site Minas, 2022).

Há um esforço em evocar uma identidade elaborada no século XX<sup>10</sup>, mas agora com novas fórmulas e ingredientes que ativam práticas, valores sociais, culturais e políticos. "Aqui a cultura é livre para escolher o seu caminho e viver experiências libertadoras" (Site Minas, 2022). Nesse sentido, o neoliberalismo se apresenta como o elo que dá forma a essa identidade reeditada pelo Governo de Minas, com o estado se tornando o cenário propício para essa experiência de consumo.

Os turistas tiveram a oportunidade de consumir, por assim dizer, um produto autêntico, encontrado na tradição mineira ou na mineiridade. Há uma perspectiva por parte do turista de estar comprando um passado genuíno, algo que representaria a essência que não mudou em Minas Gerais. A mineiridade oferecida não é um produto em larga escala ou massificado; os turistas têm a oportunidade de consumir e interagir de forma individualizada, com plena liberdade e acesso ao passado de Minas Gerais.

Segundo Detoni:

os elementos da identidade presentes na imagem-síntese da mineiridade, que imprimem certa ideia de passado bruto, passaram a ser demandados pelo espectro econômico neoliberal, fazendo aquele passado essencializado tornar-se uma *commodity*, isto é, uma mercadoria de natureza primária, que serve, não obstante, de matéria-prima para diversas movimentações econômicas, que no caso em questão é todo aquele circuito que abrange o turismo, que vai das companhias aéreas, passa pelas redes de hotelaria e pelos circuitos de gastronomia, chegando ao comércio de artesanatos e de fazeres diversos, entre outros. (Detoni, 2023).

---

<sup>10</sup> Essa identidade, como apontado anteriormente, busca unificar e compartilhar costumes, práticas culturais, valores e, conseqüentemente, dar contornos próprios ao estado e ao seu povo.

Com base nisso, observamos que a chamada mineiridade, por meio do "Site Minas" e impulsionada pelo Governo de Minas, expôs o turismo histórico e certas práticas características do mineiro, tornando-os comercialmente acessíveis e transformando-os em um produto. Portanto, "A mineiridade é algo único que une os mineiros, seja em qual canto do estado estejam, é uma singularidade linda de se ver!" (Site Minas, 2022).

Essa singularidade só seria viável se tivesse como base a ideia de um passado preservado, intocado e capaz de ser ressuscitado e experienciado com foco nas tradições da cultura material e imaterial de Minas Gerais. Desse modo, o passado se torna mercadoria, e aberto à fetichização a partir do registro neoliberal, como no caso da mineiridade (Detoni, 2023).

No lançamento do programa "Ser mineiro: celebre a mineiridade", o então secretário de cultura e turismo, Leônidas Oliveira, proferiu as seguintes frases: "o lançamento dessa iniciativa tem por objetivo despertar o sentimento de orgulho do povo mineiro" (Site Minas, 2022). Observa-se que, nas falas do secretário, não há menção às "muitas Minas Gerais". O plural cede espaço ao singular, e o passado, aos poucos, ganha contornos de unidade, perdendo sua dimensão de multiplicidade, característica das diversas partes de Minas Gerais.

É significativo notar que, enquanto a mineiridade essencialista do século XX se pautava em um projeto político de viés hegemônico, a essencialização da mineiridade invocada pelo Governo Mineiro no século XXI é individualizada e privada. Nesse ambiente de "liberdades", os turistas podem vivenciar o passado, refugiar-se em meio às paisagens, às tradições e ao acolhimento da boa hospitalidade, e, principalmente, sentir sua presença (Detoni, 2023).

Dessa maneira, a mineiridade reeditada é comercializada como um produto autêntico, com a marca neoliberal, e o consumidor, o turista, se torna ativo, e não mais passivo como no essencialismo da mineiridade do século XX. Nessa perspectiva, como apontamos anteriormente, o passado se firma e ganha contornos de uma unidade coesa que busca encobrir:

Os mais diversos modos de violência ocorridos no passado, tornados naturais. Seria a aceitação irrefletida dos passados da escravidão e do colonialismo (...) não habita nele as diferenças, mas a identidade mesma, única e fixa – essencializada. Não se vê atores e atrizes sociais, e seus modos de agência, marginalizados, excluídos, subalternizados. (Detoni, 2023)

Nesse movimento de reflexão, delineamos que a construção e a dinâmica do Festivale se energizam ao não aceitar uma identidade essencialista que remete a apenas uma Minas Gerais. O fato histórico e atual é que a composição recorrente do Festivale tem como base as manifestações de grupos culturais, artesãos, artistas e muitos participantes provenientes de comunidades rurais ou de cidades com características interioranas. Em essência, o Festivale revela os "Vários Vales do Jequitinhonha".

De fato, o Festivale nasceu da não aceitação da situação da região, que, de forma estigmatizada, se tornava fortemente excluída do debate sobre seu presente e seu futuro. Diante disso, o Festivale tornou-se um terreno fértil para cultivar e colher culturas populares. Uma das características marcantes da cultura popular do Vale do Jequitinhonha é a movimentação do povo em suas diferentes formas de presença.

A simples assistência a uma celebração ou festa, a presença mais ativa em nome do pagamento de uma promessa, a garantia de um festejo e a simples hospitalidade do dono da casa a uma folia de reis demonstram essa movimentação. Nesse contexto de cultivar e colher, nasceram e floresceram movimentos, grupos, pessoas, atores e autores dos mais diversos atos de significação dentro do Festivale. Essa perspectiva de cultivar e colher culturas fez com que o Festivale trabalhasse na elaboração de identidades construídas culturalmente, ou seja, organizadas em torno de um conjunto específico de valores e práticas, cujo significado e uso são compartilhados a cada edição, em uma perspectiva de resistência a uma identidade essencialista da mineiridade.

Segundo Hall (2005), as identidades territoriais, especialmente as nacionais, utilizam um discurso nacionalista que busca negar a diferença e encobrir os recortes de classe, etnia ou gênero.

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional unificá-los numa identidade cultural, para representa-los todo como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (...) em vez de pensar as culturas nacionais como unificadoras, deveríamos pensa-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. (Hall, 2005, p. 61-62).

Nesse sentido, seguindo o argumento de Hall, observa-se que, além das diferenças, o discurso da nação busca englobar e negar outros tipos de lealdades territoriais menores, reunindo-as sob uma imagem generalizante que se anuncia e se pretende de todos. "Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo 'unificadas' apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural" (Hall, 2005, p. 62).

Assim, de forma simétrica, podemos dizer que a identidade mineira reeditada no "Ano da Mineiridade" de 2022 é um dispositivo discursivo unificador que, embora não negue necessariamente as diferenças, se sobrepõe a elas, reivindicando um alinhamento com um propósito maior. Nele, Minas Gerais é sinônimo de liberdade, onde os turistas são livres para consumir a mineiridade, agora transformada em mercadoria.

Sem dúvida, o Festivale, por meio de suas manifestações culturais, tornou-se uma voz social, projetando-se como um instrumento para fazer, mover e modificar a forma de ver o Vale do Jequitinhonha. As identidades construídas e forjadas na trajetória do Festivale carregam as marcas do povo da região. Elas dizem respeito à sua história e estão diretamente ligadas aos seus valores, emoções e sentimentos, tudo aquilo que identifica e distingue os muitos vales dentro do Vale do Jequitinhonha. A identidade construída pelo Festivale é aquela que se formou por meio do grande volume de experiências vividas e traçadas pelos sujeitos, com base na cultura ao longo da história do Vale do Jequitinhonha.

Ainda segundo Hall;

As identidades parecem invocar uma origem que residira em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos (Hall, 2005, p. 108 e 109).

Portanto, podemos afirmar que as identidades não devem ser vistas como imutáveis, pois, de fato, sofrem alterações no tempo histórico e no lugar de maneira relacional. A identidade precisa ser entendida não apenas como um estado, mas também como um reconhecimento de si e uma diferenciação do outro. Assim, durante a primeira década do Festivale, a identidade cultural foi construída como uma finalidade de resistência que buscou se revelar por meio da música, da poesia, dos grupos populares e do patrimônio, mostrando

uma região extremamente rica em vida cultural, em contraste com um discurso essencialista e modernizador por parte do Estado Mineiro.

A primeira década do Festivale foi um período de afirmação e combate a um discurso institucionalizado pela Codevale, em que adjetivos como "pobre", "miserável", "atrasado" e "carente" se tornaram ferramentas nos relatórios da agência. As diversidades internas do Vale do Jequitinhonha foram homogeneizadas por meio da categoria da pobreza para serem integradas a uma lógica de progresso, modernidade e desenvolvimento.

Nos pareceres dos técnicos da agência estatal, emergiu um novo critério de classificação social: os denominados "pobres" do Jequitinhonha, que foram agrupados em um mesmo padrão. Assim, consolidou-se a ideia de miséria regional como uma característica natural, com o objetivo de oferecer o desenvolvimento que circulava na capital mineira e na região mineradora como uma redenção para o bolsão de pobreza (Santos, 2018). Por isso, afirmamos que a primeira década do Festivale desponta com uma identidade de resistência, que, segundo Castells, é:

Criada por atores que se encontravam em posições /condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos (Castells, 2002, p. 24).

O papel do Festivale, portanto, foi deslegitimar e questionar a narrativa superior construída por agências estatais. O evento buscou reafirmar que o Vale do Jequitinhonha tem uma cultura com saberes e conhecimentos legítimos, que representam a potencialidade humana local e histórica. Essa cultura tem a capacidade de conferir inteligibilidade e intencionalidade às próprias experiências sociais, sejam elas individuais ou coletivas.

A partir de então, o Festivale nos convidou a refletir sobre a história do Vale do Jequitinhonha. De forma inteligente, ele traduziu manifestações em forma de arte, brincadeiras nas oficinas e práticas da cultura popular. Conforme mencionado, o Festivale constrói uma identidade baseada na resistência, pautada por aspectos que variam segundo o período histórico

e o local, e de acordo com valores coletivos e realidades sociais mutáveis. A identidade tornou-se uma celebração móvel (Hall, 2005) e a história local forneceu as bases para essa construção identitária, trazendo processos coletivos de conhecimento, reconhecimento, autoconhecimento e autorreconhecimento.

O Festivale se valeu da história local para produzir saberes que denunciavam um processo de exclusão e injustiça. O papel da história local foi a construção e a identificação de uma cultura pelos intelectuais mediadores, o que fortaleceu o evento cada vez mais. Vimos que, para Hall (2005), a identidade não é um conceito essencialista, mas estratégico e posicional. Nesse sentido, nas primeiras três décadas do Festivale, especialmente a partir dos anos 1990, o evento passou a se posicionar em defesa das demandas do seu território.

A escolha dos temas das oficinas e das palestras na noite literária, juntamente com os demais eventos do Festivale, passou a servir como um veículo de formação e informação sobre a cultura local, principalmente devido ao seu caráter itinerante.

A cultura popular, com suas dinâmicas, e o festival como um todo, desde sua gênese, assumem a função de agentes denunciadores de ações que tentavam marginalizar o Vale do Jequitinhonha. Os temas trabalhados durante os sete dias do evento não são escolhidos aleatoriamente; são pensados e elaborados pela diretoria executiva, por outros membros administrativos e, em conjunto com os artistas, a festa é planejada e criada.

Diferentemente da primeira década do Festivale, em que a identidade se firmou por meio da resistência<sup>11</sup> e por um processo de identificação<sup>12</sup> do Vale do Jequitinhonha como um território fértil em culturas e patrimônios, e não marginalizado, a partir dos anos 1990, o posicionamento das identidades se tornou ainda mais ativo.

O Festivale, como é próprio da cultura popular, está em constante movimento e, como tal, muda, se desloca e se apropria de símbolos. Por meio desses símbolos, o Festivale criou condições favoráveis para a desestruturação das formas de poder de uma identidade

---

<sup>11</sup> Podemos afirmar que, no processo histórico do Festivale, a resistência cultural, pautada pelas representações da cultura popular, é construída pela memória coletiva no meio em que os grupos interagem e fundamentam a própria identificação. Esta se manifesta como uma reação às condições impostas pelos processos históricos e políticos, que buscavam firmar em Minas Gerais uma identidade essencialista, tanto no século XX quanto no século XXI, exumando um essencialismo da "mineiridade" com viés cultural.

<sup>12</sup> Aqui, a identificação dentro do Festivale é construída a partir do reconhecimento de um conjunto de características compartilhadas entre grupos ou pessoas. Dessa forma, cria-se uma espécie de fechamento do grupo, resultando em fidelidade e solidariedade mútua.

essencialista, o que, conseqüentemente, deu origem a novas identidades. Pode-se dizer que o evento abraçou a universalização dos valores democráticos. Os novos movimentos sociais que se firmaram na última década do século XX e na primeira década do século XXI se tornaram familiares no contexto do Festivale.

As demandas dos novos movimentos sociais se mostraram variadas e, ao mesmo tempo, específicas quanto aos contextos sociais, históricos e culturais. Assim, o Festivale, nesse ambiente de transformação e com sua trajetória cultural e política, passou a pautar temas que iam além das práticas culturais, abordando a territorialidade desde sua nascente no Serro (MG) até sua foz em Belmonte (BA). Os movimentos sociais contemporâneos marcaram cada vez mais presença nos debates do Festivale, que se tornou o espaço ideal, em grande parte por sua capacidade mobilizadora, para que pautas e demandas necessárias ao Vale do Jequitinhonha fossem incluídas nas discussões.

Inúmeros grupos ganharam espaço na agenda do Festivale. Direitos que até então ficavam à margem de uma aceitação universal passaram a ser reconhecidos e a ganhar legitimação política e histórica. Nesse sentido, o Festivale se tornou o espaço onde um conjunto de demandas reverberou para a sociedade: valores vinculados aos direitos das minorias, à liberdade de expressão, à conservação ambiental, à diversidade cultural, à liberdade religiosa, à igualdade racial e à igualdade de gênero foram acionados no movimento cultural do festival.

O Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha se fez morada de resistência. Assim, os grupos de cultura popular não podem ser dissociados dos valores e da busca por direitos mencionados. Por meio de palestras, oficinas, do festival da canção, da noite literária e dos diversos grupos de cultura popular, o Festivale construiu palcos de resistência. Nesse contexto, o evento sempre ofereceu um espaço único para que as raízes culturais dos "diversos vales" inseridos no Vale do Jequitinhonha não só se expressassem, mas também lutassem por um lugar de expressão e para que histórias plurais emergissem, contestando uma visão histórica essencialista que ocultava os muitos Vales do Jequitinhonha.

O Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha desconstruiu uma narrativa que silenciava identidades e projetava visões de mundo limitadoras, mesmo com experiências sociais e culturais diversas. Conforme abordado anteriormente, a construção da identidade, seja ela individual ou social, não é algo estático e estável; pelo contrário, é mutável. A cada momento, ela reinventa seu próprio modo de ser. Dessa forma, há sempre um processo

transitório e provisório nessa construção, fazendo com que a identidade se (re)construa ao longo do tempo (Hall, 2005).

No Vale do Jequitinhonha, não foi diferente. O Festivale apresenta a cultura popular como algo dinâmico e múltiplo, não homogeneizado e estático. Compreender o Festivale não é afirmar a cultura popular como uma pura reprodução e sobrevivência do passado do Vale do Jequitinhonha no presente, mas sim como parte de um significativo processo histórico, evocando sempre elementos de resistência.

Portanto, o Festivale é um espaço onde as manifestações da cultura popular se apresentam como um lugar de luta e também de contradições. No exercício coletivo, ou até mesmo individual, as pessoas constroem as ferramentas necessárias para resistir à dominação e pavimentam caminhos para práticas autônomas de liberdade, por meio de uma cultura popular viva. Nesse processo, o Festivale é o cenário onde ocorrem as ressignificações das diversas manifestações da cultura popular, fazendo-se presentes as identidades de resistência.

### **3.6 FUNDAMENTANDO A OPÇÃO DE PRODUTO (INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA)**

A intervenção pedagógica, ou produto pedagógico, no mestrado profissional em história é a materialização reflexiva da própria pesquisa, fruto da experiência do pesquisador e de suas problematizações e inquietações no ambiente escolar. Assim, o produto pedagógico deve estar diretamente vinculado ao processo de desenvolvimento da pesquisa. Entende-se que a elaboração de um produto pedagógico pode viabilizar, concretamente, não apenas um conjunto de dificuldades vividas pelo docente em sala de aula, mas também fazer emergir possibilidades de reflexões profissionais por meio da teoria e da prática.

Como opção de produto pedagógico para o ensino de história local, optou-se pela cartilha, a fim de estabelecer uma conexão com a realidade do discente. Na escola, uma série de recursos didáticos é utilizada para estimular e motivar o aprendizado, como canções, filmes, literatura, documentos, revistas, museus e jornais. No entanto, para este processo de intervenção pedagógica, a cartilha foi escolhida como forma de estabelecer a "aula de história como texto".

Segundo Santos (2019):

A cartilha é um paradidático que atende ao ensino de História por ser um recurso pedagógico que se destina a facilitar o aprendizado do aluno à medida que se compõe de uma linguagem simples que promove a compreensão de conceitos científicos e do tema abordado, atrativo ao utilizar imagens do cotidiano do público alvo e se propõe a tratar de um tema específico (Santos, p. 4, 2019).

Na perspectiva exposta, o material para o professor é composto por sete depoimentos e 36 encartes de divulgação do Festivale. Os depoimentos trazem as impressões de pessoas que participaram da construção dos primeiros Festivales, destacando as mudanças e permanências em seu processo histórico. Já os encartes, além de serem um instrumento de divulgação do evento cultural, trazem a magia da diversidade da cultura popular por meio da arte.

Na cartilha, o professor encontrará orientações estratégicas para a realização e construção conjunta e democrática da "aula de história como texto". O produto pedagógico referencia a história do Festivale de forma problematizada, juntamente com conceitos históricos próprios da área. O professor também encontra um conjunto de atividades propostas sobre o

Festivale e um guia para o tratamento dos depoimentos e dos encartes, utilizados como fontes para a execução da intervenção pedagógica.

O presente trabalho entende a cartilha como um recurso didático relevante para a compreensão da história local, pois o produto traz a ludicidade tanto nos aspectos da linguagem visual quanto no aprendizado de conceitos. A construção desse material pedagógico é uma tipologia com a finalidade de trabalhar uma linguagem acessível para estudantes do 9º ano do ensino fundamental II.

Uma das características fundamentais da cartilha é a utilização de imagens como recurso essencial para a associação com a parte escrita. É notável que a cartilha, como recurso de intervenção pedagógica, pode ser adaptada a várias disciplinas do currículo da educação básica. Segundo Giordani (2020), a cartilha, como proposta de intervenção pedagógica, é um material que expõe de forma leve e dinâmica um conteúdo. Ela deve apresentar texto, imagens e/ou ilustrações coloridas. Além disso, pode conter jogos, passatempos, tirinhas, entre outros.

Desse modo, a produção desse material pedagógico tem o potencial de envolver professores e estudantes de forma coletiva e democrática na construção da "aula de história como texto". No processo de criação da cartilha, é de fundamental importância destacar a facilidade de entendimento do objeto de estudo por parte dos estudantes, a simplicidade textual, a objetividade das afirmações e a conexão do texto com as imagens.

A elaboração do produto de intervenção também integra práticas como a definição do objeto, o tema a ser trabalhado, a pesquisa documental e bibliográfica, a seleção das imagens (encartes), a estruturação dos tópicos, a produção textual, as atividades propostas e o layout.

Assim, a produção de um material pedagógico como a cartilha se mostra uma alternativa relevante para o aprendizado da história local na "aula de história como texto". Nesse sentido, segundo Mattos (2006), o historiador e o professor são leitores produtores de textos. No caso específico do professor em sala de aula, ele é leitor de textos elaborados por historiadores, mas também produz textos em sua prática profissional que permitem que a aula seja "dada a ler".

Dessa forma, a aula ganha potencialidade por meio da mediação do professor. A aula, quando apropriada "como texto", cria diversas possibilidades para a compreensão do estudante, construindo outras narrativas a partir das múltiplas vozes que levam à construção da "aula de história como texto". Portanto, a cartilha se apresenta como um material versátil e apropriado

para que o professor, juntamente com o estudante, possa construir a aula e outras narrativas de forma conjunta.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surge, pode-se dizer, de uma experiência em sala de aula. Percebe-se que a cultura popular, as práticas culturais e o ensino voltado para trabalhos culturais têm um papel secundário nos currículos, ao menos em Minas Gerais. Ao me debruçar sobre o papel da cultura popular e do Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha em seu papel educativo e como recurso de intervenção pedagógica, percebi que ele é capaz de tornar a sala de aula um ambiente profícuo.

Nessa perspectiva, o Festival se mostrou como fornecedor de outras possibilidades de aprendizagem histórica, partindo do saber do estudante e de seu meio social e cultural, sendo capaz de extrapolar os limites impostos pelo sistema educativo tradicional. E, neste caso, quando nos referimos ao tradicional, estamos falando de um documento institucional: o currículo. Este tem uma história, e sua construção se dá em meio a embates ideológicos de diversos grupos. Uns querem direcionar e controlar o ensino e a aprendizagem; outros se posicionam para se desvencilhar e impor narrativas contra-hegemônicas, fugindo das amarras das narrativas tradicionais.

Portanto, o currículo é resultado de escolhas, de relações de poder, de participações, de ausências e de visões da própria contemporaneidade. Ao analisarmos o Festival de Cultura do Vale do Jequitinhonha, entendemos que as festas e festividades são dinâmicas, se atualizam e se transformam ao longo da história.

Pode-se dizer que esse é um campo de conhecimento já acolhido pela historiografia ligada à história cultural e à cultura popular. Nessa perspectiva, o olhar não se concentra apenas nas atividades culturais em si, mas em trazer o Festival de Cultura do Jequitinhonha para dentro da sala de aula como fruto de uma construção histórica desencadeada por mudanças e permanências na história local/regional.

O uso da temática do Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha em sala de aula nos possibilita demonstrar aos estudantes que a história não é algo congelado ou inanimado, mas um caminho dinâmico que está sempre se transformando e se reconstruindo nas mais diversas sociedades. Para isso, utilizamos a pertinência da história local como metodologia de ensino, uma vez que ela possui elementos fundamentais para trabalhar a cultura, a história e as identidades dos estudantes.

Ao refletir sobre o Festivale como metodologia na história local, revelamos seu potencial de influenciar a formação de identidades culturais. Nesse contexto, a intervenção pedagógica ocorrerá por meio de uma cartilha, na qual o professor trabalhará com turmas do 9º ano do ensino fundamental II.

Este trabalho, portanto, explorou o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha como uma fonte de enorme relevância histórica e educativa para a história local. O Festivale se apresenta como uma nova abordagem metodológica possível, enriquecendo as discussões temáticas em sala de aula e estimulando uma maior interação entre professor e estudante, tendo em vista a dinamicidade, criatividade e criticidade na "aula como texto".

A abordagem da cultura popular dentro da dinâmica do Festivale favorece e evidencia a importância da história local na construção de uma consciência histórica e de identidades no ambiente escolar e na territorialidade habitada pelo estudante. É extremamente revelador como o Festivale, enquanto movimento cultural, subverteu olhares estigmatizadores a respeito do Vale do Jequitinhonha. Ao trazer as culturas populares, artistas e manifestações de diversas cidades da região, e não apenas da cidade-sede, o evento contribuiu efetivamente para novas interpretações sobre o Vale.

A história do Festivale buscou descortinar os muitos Vales do Jequitinhonha presentes nesse espaço geográfico. A diversidade cultural do evento sempre enfatizou, por meio de atores populares, que o lugar tem um significado de existência. Além de transformar vidas, ensinando as pessoas a lutar e a buscar a cidadania, o festival foi decisivo na formação de identidades de pertencimento e resistência. Podemos afirmar que, para além do exposto, o Festivale reinventou o Vale do Jequitinhonha, fazendo emergir histórias plurais, não se limitando a uma história de miséria, escassez e abandono.

O Festivale revelou ao Brasil e ao mundo que o Vale do Jequitinhonha tem música, literatura, gastronomia, artesanato, versos e viola. Conclui-se que, ao reinventar o Vale do Jequitinhonha, o Festivale revelou uma história plural, diversa e inclusiva.

## REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro R.J. **Cultura Popular e Contemporaneidade**. São Paulo: Patrimônio e Memória – UNESP, 2015.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Culturas Populares, Educação e Descolonização no prelo**, 2019.
- ABREU, M. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, M.; SOIHET, R. (Orgs.). **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 83-102, 2003.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar**. Patrimônio e Memória, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 134-150, 2011.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3ª edição. Curitiba: Editora Positivo, 2004.
- APPLE, Michael W. Repensando Ideologia e currículo. In: Moreira, A.F.B. e Silva.T. T. da. **Currículo, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Ed. Cortez, p 71-105.
- ARROS, J. C. D. A. A Escola dos Annales: considerações sobre a História do Movimento. **Revista Eletrônica História em Reflexão, [S. l.]**, v. 4, n. 8, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BALESTRIN, Luciana. Pós Colonialismo e o pensamento decolonial. A construção de um Mundo Plural. In: **Revista do instituto Humanitas Unisinos /IHU**.n. 431, ano 13, (p. 40-42), 2013.
- BARROS, José D'Assunção. História local e história regional – a historiografia do pequeno espaço. **Revista Tamoios**, São Gonçalo/RJ, v. 18, n. 2, p. 22-53, 2022.
- BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis/RJ, RJ: Editora Vozes, 2004.
- BARROS, José D'Assunção. O lugar da história local. In: **A Expansão da História**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2013.
- BARROS, José D'Assunção. **História, espaço, geografia: diálogos interdisciplinares**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2017.
- BARROS, José D'Assunção. TEORIA E FORMAÇÃO DO HISTORIADOR. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 23, p. 22. 2010.
- BITENCOURT, Circe. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Ed. Cortez, 2008.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 41-68, 2001.

FERREIRA, Ângela Ribeiro. **BNCC de História nos estados: o futuro do presente** [recurso eletrônico] / Ângela Ribeiro Ferreira et al (Org.) – Porto Alegre, RS: Editora F i, 2021.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Brasília, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos>. Acesso em 02/08/2025.

BURKE, P.(org.) **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1990.

BURKE, P. Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista, In: BURKE, P. **Variedades de história cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 177-193, 2000.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Trad. Sergio Goes de Paula 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: UNESP, p. 132, 2010.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARVALHO, Carlos Henrique de; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; FONSECA, Thaís Nívia de Lima e.; ANTUNES, Álvaro de Araújo; MORAIS, Christianni Cardoso; VARTULI, Silvia Maria Amancio Rachi; LAGE, A. **História da educação em Minas Gerais: da colônia à república**. Uberlândia: EDUFU, v.1, 2019.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. 2ª. ed São Paulo: Paz e Terra, 530p, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Vozes, 2007.

CHARTIER, R. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. Estudos Históricos, n.16, p. 179-192, 1995.

DETONI, Piero. **Consumindo Mineiridade**. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/consumindo-a-mineiridade/02/03/2024>. Acesso em 02/08/2025.

**DESPERTAR**. Intérprete: Rubinho do Vale. Compositores: Rubinho do Vale; Tadeu Martins. In: *Tropeiro de Cantigas*. Intérprete: Rubinho do Vale. [S.l.]: [s.n.], 1982. Suporte: LP. [Duração não informada].

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs) **O tempo da**

**ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. (O Brasil Republicano, vol. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 167-205, 2003.

FURTADO, Júnia Ferreira. A história do Vale do Jequitinhonha. **Cadernos do Leste**, [S. l.], v. 8, n. 8, 2008.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIORDANI, Anncy Tojeiro. **Normas editoriais, orientação aos autores:** cartilhas. / Anncy Tojeiro Giordani, Priscila A. Borges Ferreira Pires. Revisão de Diná Tereza de Brito. Cornélio Procópio - PR: Editora UENP, 2020.

GOFFMAN, Erving. **Estigma:** Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GOMES, Angela Maria de Castro; Hansen. Patricia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela Maria de Castro; Hansen. Patricia Santos (Orgs.) **Intelectuais mediadores:** práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 7-37, 2016.

GOMES, Angela de Castro. **O lugar dos “Intelectuais mediadores”:** entrevista com a Angela de Castro Gomes. Entrevistadores: Bruno Leal Pastor de Carvalho e Ana Paula Tavares Teixeira. In: Café História. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/intelectuaismediadores-entrevista-angela-de-castro-gomes/>. Publicado em: 31 ago. 2020. ISSN: 2674. Acesso em 02/08/2025.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia. **Intelectuais mediadores:** práticas culturais e projetos políticos. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2016.

GOHN, M. da G. **Sociologia dos movimentos sociais.** São Paulo: Ed Cortez, 2013.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. História local: o reconhecimento da identidade pelo caminho da insignificância. In: MONTEIRO, Ana Maria F. C.; GASPARELLO, Arlette Medeiros; MAGALHÃES, Marcelo de Souza (orgs.). **Ensino de história:** sujeitos, saberes e práticas. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2007.

GOUBERT, Pierre. História Local. **Revista História e Perspectivas.** Uberlândia, EDUFU, n 6, jan/jun. p. 45-58, 1992.

GRAZIANO, E. e GRAZIANO NETO, F. **As condições de reprodução camponesa no Vale do Jequitinhonha.** Perspectivas, São Paulo. 1983.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido.** 50. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2014.

HALL, S. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, STUART. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10a ed. Rio de Janeiro: d p & a; 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4. ed. Petrópolis RJ. Vozes, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. **Revista Brasileira de História da Educação**, Campinas, n. 1, p. 9-43, 2001.

LE GOFF, Jaques. Documento/monumento. In: **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas-SP: Unicamp, 1990.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cultura popular: um contínuo refazer de práticas e representações. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Org.). **História e cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, p. 335-345, 2002.

MAGALHAES, Marcelo de S.(org.). **Ensino de História: sujeitos, saberes e práticas**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2007.

MAIA, Claudia de Jesus. **Lugar e Trecho: Migrações, gênero e reciprocidade em comunidades camponeses do Jequitinhonha**. Montes Claros, MG: Ed, Unimontes, 2004.

MARTINS, Marcos Lobato. História Regional. IN: PINSKY, Bassanezi (ORG.) **Novos Temas nas aulas de História**. São Paulo: Contexto, 2010.

MARTINS, Marcos Lobato. **Os estudos regionais na historiografia brasileira**. Disponível em: [http://www.minasdehistoria.blog.br/.../historia\\_e\\_estudos\\_p.01-19](http://www.minasdehistoria.blog.br/.../historia_e_estudos_p.01-19). Acesso em 02/08/2025.

Matos, R., & Velloso, A. (2008). Formação histórica da rede de cidades do Vale do Jequitinhonha. **Cadernos Do Leste**, 8(8). Disponível em: <https://doi.org/10.29327/249218.8.8-2>. Acesso em 02/08/2025.

MEDEIROS, Gonzaga et al. **Jequitinhonha Antologia Poética II**. Belo Horizonte: Gráfica Arte Livre, 1985.

MEDEIROS, Gonzaga. **Traço de União**. 2.ed. Belo Horizonte: Canoa das Letras, 1999.

MEDEIROS, Gonzaga. **Trancai vossas filhas**. Belo Horizonte: Speed, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MINAS GERAIS. **Documento Curricular Referência para o Ensino Médio de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, 2018. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/implementacao/curriculos\\_estados/documento\\_curricular\\_mg.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/implementacao/curriculos_estados/documento_curricular_mg.pdf). Acesso em: 4 ago. 2025.

MIRANDA, Leonardo Caetano. **Nos caminhos do Vale: o (des) envolvimento no Jequitinhonha**. 2013.

MOREIRA, Antônio Flavio. TADEU, Tomaz (org.). **Currículo, cultura e sociedade**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

**NO JEQUI TEM ONHA**. Intérprete: Rubinho do Vale. Compositor: Gonzaga Medeiros. In: *Tropeiro de Cantigas*. Intérprete: Rubinho do Vale. [S.l.]: [s.n.], 1982. Suporte: LP. Duração: 4 min 05 s.

PIOEST, Wesley et al. A flor afrodisíaca. In: **A fala irregular**. Belo Horizonte: Gráfica Arte Livre, 1983.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. A música no contexto congadeiro. **ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA**. Salvador, v. 4, p. 130-139, 2002.

RAMALHO, Juliana Pereira. **Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2010.

RAMALHO, Walderez Simões Costa. **A historiografia da mineiridade: trajetórias e significados na história republicana do Brasil**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 14, n. 1, p. 218–236, 2009.

SAMUEL, Raphael. História oral e história local. **Revista Brasileira de História**. Vol. 9, nº 19, p. 219-243, 1990.

SANTIAGO, Luís. Processo tardio de colonização do Médio e Baixo Jequitinhonha. IN: SOUZA, VALDIR; HENRIQUES, Márcio. (Orgs) **Vale do Jequitinhonha: formação histórica, populações e movimentos**. Belo Horizonte/MG; UFMG, 2010.

SERVILHA, Mateus de Moraes. **O Vale do Jequitinhonha entre a “Di-visão” pela pobreza e sua ressignificação pela identificação regional**. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ. 2012.

SERVILHA, Mateus de Moraes. **Quem precisa de região? O espaço (divisão) em disputa**. Rio de Janeiro/RJ, Consequência Editora, 2015.

GRUZINSKI, Serge. **O historiador, o macaco e a centauro: a ‘história cultural’ no novo milênio**”, *Revista Estudos Avançados*, vol. 17, no 49, p. 321-342, (2003).

SOARES, Tadeu Martins. **Jequitinhonha 46 anos de travessia: De vale da miséria a vale da cultura.** Belo Horizonte/MG, 2020.

SOARES, Geralda Chaves. Vale do Jequitinhonha: um vale de muitas culturas. **Cadernos de História**, Belo Horizonte/MG, v. 5, n. 6, p. 17–22, 2000.

SANTOS, José Wilson Moura. Cartilha como produto para o ensino de história e patrimônio cultural imaterial da feira em Itabaiana/SE. In: **Anais do I Congresso Nacional do Profhistoria**. Salvador/BA, 2019

SANTOS, Albér Carlos Alves. **A Codevale e o discurso desenvolvimentista do Estado no Vale do Jequitinhonha entre 1960 a 1980.** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas. Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina/MG 2018.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora. O ensino de história local e os desafios da formação da consciência histórica. In: MONTEIRO, A. M. F. C.; GASPARELLO, Arlete M., SERVILHA, Mateus. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, M. D. P. [org.]. **Vale do Jequitinhonha: Cultura e desenvolvimento.** – Belo Horizonte/MG. UFMG/PROEX, 2012.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas.** São Paulo/SP: UNESP, p.39-62, 1992.

SILVA, Dalva Maria de Oliveira. **A arte de viver: riqueza e pobreza no médio Jequitinhonha – Minas Gerais de 1970/1990.** São Paulo/SP. Editora Educ., 2007.

SOARES, Tadeu Martins. **Jequitinhonha 42 anos de travessia.** 1º edição. Ed. Pedra Verde. Belo Horizonte/MG, 2021.

SOUZA, Lauanda Lopes de. Mãos e pés na terra: análise dos silenciamentos nos diagnósticos sobre o Jequitinhonha. **Boletim Campineiro De Geografia**, 14(1), p. 113–132, 2022.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroa do Rei Congo.** Ed. UFMG, Belo Horizonte/MG, 2002.

SOUZA, Najara Fonseca. **FESTIVALE- Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha: Representatividade das mulheres nos anos de 2018 a 2020.** Diamantina/MG, 2022.

STEPHANOU, M. Problematizações em torno do tema memória e história da educação. **Revista História da Educação**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 131–141, 2012.

**VOZ DO JEQUITINHONHA.** Intérprete: Rubinho do Vale. Compositor: Rubinho do Vale. In: *Tropeiro de Cantigas*. Intérprete: Rubinho do Vale. [S.l.]: [s.n.], 1982. Suporte: LP. [Duração não informada].