O tronco da vida

ARTE, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM JUAZEIRO DO NORTE

Rosilene Alves de Melo

edufcg

Rosilene Alves de Melo

O tronco da vida

ARTE, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM JUAZEIRO DO NORTE

edufcg
Campina Grande - PB
2025

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – EDUFCG
atendimento@editora.ufcg.edu.br

Camilo Allyson Simões de Farias
Reitor

Fernanda de Lourdes Almeida Leal
Vice-Reitor

Mário de Sousa Araújo Filho
Diretor EDUFCG

Simone Cunha
Revisão

Yasmine Lima
Projeto gráfico

CONSELHO EDITORIAL
Adriano Azevedo de Mello (CCBS)
Andréa Maria Brandão Mendes de Oliveira (CCTA)
Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro Costa Rego (CTRN)
José Wanderley Alves de Sousa (CFP)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Rogério Humberto Zeferino (CH)
Ronimack Trajano de Souza (CEEI)
Valéria Andrade (CDSA)

M528t Melo, Rosilene Alves.
O tronco da vida: arte, memória e imaginação em Juazeiro do Norte [recurso eletrônico] / Rosilene Alves de Melo. – Campina Grande: EDUFCG, 2025.
158 p. : il. color.

E-book (PDF)
ISBN 978-85-8001-328-3

1. Antropologia. 2. I. Título.

UFCG/BC CDU 572

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA ITAPUANA SOARES DIAS GONÇALVES CRB-15/93

A Maria José, Rosemary, Rosângela,Tereza e Emanuella

Agradecimentos

Nas páginas a seguir, agradeço a algumas pessoas que foram imprescindíveis para a realização deste trabalho, no qual, em particular, tive a sorte de encontrar muitas pessoas e algumas instituições que me trouxeram até aqui. Agora cabe a mim lembrar e agradecer.

Este estudo não teria existido sem a colaboração dos artistas do Cariri cearense. Durante a realização do trabalho de campo, recebi o acolhimento de pessoas e instituições a quem devo o que aprendi de maneira afetuosa, paciente e com muito humor. Para não cometer injustas lacunas, agradeço em igual medida a todos os artistas que pertencem aos seguintes grupos: Associação de Artesãos do Padre Cícero, Centro de Cultura Mestre Noza, Lira Nordestina e Associação dos Amigos das Artes – AMAR. Registro agradecimento póstumo à ceramista Maria do Socorro Cândido (1970-2010), que sempre me recebeu atenciosa e gentilmente, até sua morte prematura. Agradeço a Diomar de Freitas (1974-2019), mais conhecido como “Diomar das Véias”, que me acolheu carinhosamente no Centro Mestre Noza. Seu humor ímpar e sua generosidade foram fundamentais: um mestre, no sentido mais amplo da palavra.

Em todo o percurso dessa trajetória, tive a sorte de contar com a orientação de Marco Antônio Gonçalves, cuja formação teórica, aliada à experiência como antropólogo, tem sido preciosa para mim. Tive mais sorte ainda, se é possível, por partilharmos o interesse pelos diversos mundos que se reinventam, a cada dia, em Juazeiro do Norte. Poucas pessoas conseguem aliar orientação acadêmica com amizade, acolhimento afetuoso, e ainda manter em torno de si a leveza que me tranquilizou nos momentos mais difíceis.

Tenho uma gratidão imensa pela amiga Sônia Meneses, que partilhou casa, leituras, reflexões, angústias e alegrias durante nossa temporada no Rio de Janeiro. Na cidade que me acolheu com generosidade e beleza, contei com o carinho e a amizade de Fabiene Gama, Diego Madi e Gustavo.

Recebi apoio material e institucional da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) – que me concedeu afastamento parcial das atividades – e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES). Agradeço aos professores, à Secretaria e à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA/UFRJ – que me ofereceram as condições para amadurecimento acadêmico e realização deste projeto.

Aos docentes que participaram da banca examinadora deste trabalho (quando foi tese) – Roberto Marques, Ricardo Gomes Lima, Els Lagrou e Maria Laura Viveiros de Castro –, agradeço pela leitura generosa e por transformarem o momento tenso da arguição em mais uma experiência de aprendizado.

Agradeço especialmente a Waldeliz Galdino Guedes, Zélia Coelho, Roberto Marques, Maria de Lourdes Araújo, Jucicleide Dias de Arruda e Rosemere de Oliveira Santana, de quem recebi acolhimento em momentos decisivos nessa trajetória.

Ao longo da realização desta pesquisa, pude contar muitas provas de amizade, alem do amparo paciente e amoroso, apesar da distância e da minha ausente presença. Por isso, sou grata a Karla, Dulce, Bernadete, Márcia, Anna Christina (que não chegou a ver este trabalho concluído) e Zildene Pereira.

E serei sempre grata à minha família, pelo amor incondicional e apoio ao longo da vida.

SUMÁRIO

Apresentação 13
Introdução 15

CAPÍTULO 1
“O tronco da vida”: primeiros imaginários de Juazeiro 23

Artes primeiras 23
Agostinho Balmes Odísio: “Juazeiro é o sertão nordestino dentro de uma cidade” 27
Os imaginários 37
Repetição e singularidade 48

CAPÍTULO 2
A palavra matriz 57

O folheto de cordel: narrativa condensada 57
Palavra, imagem, narrativas 59
As artes em outros circuitos: coleções e museus 62
Abraão Batista: “As palavras já vêm lapidadas” 70
“Eu não sou um artista surrealista, sou um mágico, um antilei” 73
Do defeito ao efeito 82

CAPÍTULO 3
Cooperativas e associações 93

Centro de Cultura Popular Mestre Noza 94
O Projeto Piloto de Apoio ao Artesão 101
Acervo Mestre Noza 113
Imagens cosmológicas 117
“Eu vivo no mundo das invilidades” 121

Considerações 135
Referências 141

Literatura de cordel 141
Catálogo 141
Bibliografia 141

Apresentação

Este livro apresenta um estudo sobre a arte da escultura em madeira na cidade de Juazeiro do Norte. Investiga a arte da escultura como um desdobramento do artesanato local com fins utilitários que se desenvolveu na cidade, nas primeiras décadas do século XX. O fluxo de pessoas e de múltiplas culturas posto em movimento por meio das romarias ao Padre Cícero forja a cidade de Juazeiro do Norte como lugar de fusão de ofícios, saberes e memórias, criando modos de produção cultural particulares. Assim, escultores, xilógrafos e cordelistas produziram um conjunto de obras que se tornaram reconhecidas nos circuitos intelectuais como referências da chamada "arte popular" brasileira.

A partir da década de 1980, as ideias do associativismo e do cooperativismo chegaram ao Cariri cearense, quando foram criadas as seguintes entidades: Cooperativa Artesanal do Cariri (COCADA), Associação de Artesãos do Padre Cícero, Centro de Cultura Popular Mestre Noza e Associação de Artistas e Amigos das Artes (AMAR). Os artefatos produzidos em Juazeiro do Norte passam a integrar outros circuitos – como galerias de arte, centros culturais e museus.

A pesquisa de campo no Centro de Cultura Popular Mestre Noza demonstrou que desenhar, talhar, esculpir e pintar engendram formas poderosas de estabelecer relações, práticas de sentido para os artistas, estabelecendo trânsitos entre mundos distantes e distintos, bem como entre as dimensões do visível e do invisível.

Introdução

Os capítulos que compõem este livro foram adaptados para formato de ensaio e foram apresentados originalmente como tese do Doutorado em Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2003. O trabalho se constitui como desdobramento das pesquisas que venho realizando desde a década de 1990 sobre a história da arte produzida na cidade de Juazeiro do Norte. Na primeira viagem de campo ao Cariri cearense, em 1994, realizei um estudo sobre a produção da literatura de cordel a partir da trajetória da Tipografia São Francisco. Os resultados do trabalho foram apresentados como dissertação do Mestrado em História da Universidade Federal do Ceará e publicados no livro *Arcanos do Verso: trajetórias da literatura de cordel* (2010).

A continuidade das pesquisas evidenciou que, além do cordel, a escultura, o desenho e a xilogravura se apresentam como outras experiências portadoras de sentidos para artistas, demais moradores e romeiros. Neste livro, apresento como estas artes se tornaram possíveis a partir do artesanato que se desenvolveu em Juazeiro do Norte nas primeiras décadas do século xx (Alvim, 1983). As romarias ao Padre Cícero inventam a cidade de Juazeiro do Norte como lugar de fusão de ofícios, saberes e memórias, criando modos de produção cultural particulares e híbridos.

A partir da década de 1980, escultores, xilógrafos e cordelistas protagonizaram experiências relacionadas ao associativismo e ao cooperativismo com vistas a criar melhores condições para produção e comercialização de seus artefatos.

Nesse sentido, a Cooperativa Artesanal do Cariri (COCADA), a Associação de Artesãos do Padre Cícero, o Centro de Cultura Popular Mestre Noza, a Lira Nordestina e a Associação de Artistas e Amigos das Artes (AMAR) são os espaços onde essas experiências estéticas e sociais foram gestadas. Os artistas que integram tais associações criaram modos de narrar histórias através de modos de produção de imagens.

As discussões advindas da antropologia da arte utilizada foram mobilizadas para pensar as esculturas produzidas em Juazeiro do Norte enquanto materializações de uma série de narrativas elaboradas pelos artistas. Os processos de materialização, reprodução e destruição de imagens remetem às relações entre a faculdade mimética, a agência dos objetos, a capacidade de produzir representações e a alteridade, questões cruciais para as reflexões presentes na antropologia contemporânea. Trata-se de pensar como uma série de objetos artísticos produziu iconografias, como afirma Carlo Severi, numa tentativa de "[...] não apenas decifrar a linguagem dos objetos, mas começar a ouvir a sua voz" (2009, p. 499).

Nesse sentido, o primeiro capítulo realiza uma genealogia da arte em Juazeiro do Norte. Partindo das medalhas, das imagens de santos católicos, das esculturas de Padre Cícero e dos ex-votos que se multiplicaram com o movimento das romarias, o percurso analítico se debruça sobre a constituição de uma comunidade de escultores, identificados pelos moradores da cidade como imaginários ou como santeiros, cujo trabalho estabeleceu estreitas relações com uma tradição artesanal, que se inventava por meio do improviso no uso de materiais e das técnicas de fabricação de objetos em oficinas instaladas nos quintais das residências. O movimento de romeiros a Juazeiro potencializa a procura por imagens enquanto objetos de devoção e como relicários.

A chegada do italiano Agostinho Balms Odísio a Juazeiro – contratado para produzir uma estátua poucos meses após a morte do Padre Cícero em 1934 – agitou a cidade. Moradores e romeiros se aglomeravam no quintal da residência do escultor para contemplar "o Padrinho Cícero vivo". Esculturas iam sendo posicionadas estrategicamente na Praça Padre Cícero – marco zero da cidade; no pátio da Igreja do Socorro – onde o corpo do líder religioso encontra-se sepultado; e no alto da Serra do Horto. Ao reproduzirem a figura do Padre Cícero em escala reduzida, em tamanho natural ou em grandes proporções, os escultores aprimoravam tecnologias e se inventavam enquanto mestres, enquanto artistas.

As esculturas de Mestre Noza, Mestre Chico, Cizim e Nino se constituem, neste trabalho, como *depoimentos* acerca dos processos de criação e de individuação presentes na iconografia de Juazeiro do Norte. Elas permitem compreender as alterações na arte de Juazeiro do Norte quando estatuetas religiosas passam a *conviver* com estatuetas de figuras humanas, adicionando outras temáticas na iconografia que remetem às experiências pessoais e sociais dos artistas em suas relações com o ambiente do mundo em que vivem. A partir do depoimento do escultor Índio, é possível acompanhar como essas experiências se condensam por meio de esculturas que, para além das experimentações estéticas, se

constituem como dispositivos que acionam mecanismos cognitivos de apreensão de reminiscências e de apresentação de um universo cultural.

O segundo capítulo aborda, de maneira mais ampla, a hipótese de que as imagens de Juazeiro do Norte são condensações de experiências sociais pessoalizadas criativamente pelos artistas. Essa interpretação parte do modo como os artistas produzem imagens a partir das linguagens do cordel, da xilogravura e do desenho.

A hipótese que desenvolvo neste estudo é que a figuração de Juazeiro do Norte é o resultado da condensação de informações complexas, uma vez que se mostram aparentemente contraditórias e paradoxais. A condensação atua, portanto, como um mecanismo que se operacionaliza por meio da síntese, do resumo, da hibridação, da fusão, do visível e do invisível, gerando sentidos outros não dados a ver até o instante da materialização da imagem através das linguagens oral, escrita e visual.

A condensação acontece pela sobreposição, pela composição a partir de fragmentos, pela fusão de informações e referências aparentemente paradoxais, contraditórias, que se materializam em processos de subjetivação através da arte. A poética do cordel requer a elaboração de metáforas concisas, expressas por meio de versos curtos, que são postas em operação enquanto sínteses mnemônicas. As capas dos folhetos, produzidas por meio de desenhos aplicados sobre pequenos pedaços de madeira – os "tacos", nos termos nativos –, realizam a condensação da narrativa em verso. As imagens, acompanhadas por depoimentos de Abraão Batista, Stênio Diniz e Nilo, mobilizam as diversas tecnologias empregadas não só para produzir efeitos visuais sobre a

superfície do papel, mas também para enunciar valores, interagir com pessoas, suscitar alegorias e evocar regimes estéticos.

No terceiro e último capítulo, são analisadas as experiências com o associativismo, que colocaram os artistas de Juazeiro do Norte em contato com outros contextos e agentes. A necessidade de promover condições para geração de renda e sobrevivência de centenas de artesãos e artistas mobilizou a criação da Cooperativa Artesanal do Cariri – COCADA – em 1974. A partir dos anos 1980, os objetos artísticos produzidos em Juazeiro do Norte são atravessados pela reflexão antropológica que põe em operação um movimento de desfolclorização, tendo a categoria "arte popular" como principal referência epistemológica. Os desdobramentos da desfolclorização produziram efeitos sobre a produção acadêmica e as políticas culturais realizadas no país a partir do Instituto Nacional de Folclore. Essas reflexões nortearam a criação, em Juazeiro do Norte, do Centro de Cultura Popular Mestre Noza, que reuniu escultores, ceramistas, xilógrafos e cordelistas através da Associação de Artesãos do Padre Cícero. A realização de entrevistas, fotografias, além da observação cotidiana da feitura e comercialização dos objetos artísticos no Centro de Cultura Popular Mestre Noza, objetivou compreender como este grupo de artistas organizava suas relações com um universo imagético, no qual estão implicados outros seres e suas próprias vidas.

Papéis e esculturas, ou "peças", como os artistas de Juazeiro do Norte preferem chamar – frágeis como a própria vida, caem no chão, se perdem para sempre ao serem atiradas ao lixo e, como quaisquer outros corpos, estão sujeitos a quebrar-se, queimar-se, corroer-se, esmaecer-se com o tempo ou, com muita frequência, pela ânsia devoradora dos cupins. Imagens fugidias capturadas

pelo esquecimento desaparecem das retinas e das memórias. Imagens garantem o pão de cada dia, a cachaça no fim de semana, a garupa na motocicleta, o escapar da loucura, o orgulho de ser artista e a "teimosia da imaginação (Montes, 2012).

Portanto, nestas páginas, os leitores poderão acompanhar como a criação artística é portadora de cosmologias, remetendo à criação de mundos. Mundos onde convivem lagartos, pássaros, onças, macacos, elefantes, peixes, cães, cavalos, bois, jacarés. Mundo plural habitado por deuses, santos, apóstolos, beatos, anjos e demônios. Mundos que apresentam as formas materiais de ritos caros aos brincantes, onde são possíveis cirandas, reisado, lapinhas, danças, bandas cabaçais, bandas de pífanos, trios de forró, quadrilhas, músicas, cantos, encenações. Figuras antropomorfas ganham uma *quase existência* e se apresentam sob a forma de corpos em pedaços – com cabeças, mãos, pernas e seios esquartejados –; outros retorcidos, transformados e *deformados* propositalmente.

As esculturas reproduzidas neste livro aludem a mundos onde habitam seres outros, híbridos, cujas formas apenas sugerem parecer humanas, portadoras de invólucros corporais, mas que podem assumir formas vegetais, animais e conviver com figuras oníricas, que se encontravam, até então, no plano invisível. Figuras em escala reduzida, ao alcance das mãos, conectam formas, cores e sentidos. As esculturas de Juazeiro do Norte podem ser pensadas como imagens condensadas de tantos sentidos que fisgam o olhar, "interrompem a passagem" de quem as vê e, enquanto utopias, "capturam a imaginação" (Severi, 2007). Nesta iconosfera, figuras humanas e não humanas partilham o mesmo ambiente, atravessadas pelo mesmo fluxo de vida e por materiais que diluem as fronteiras entre corpos, mentes e superfícies (Steil, 2012, p. 32).

Seres que vieram ao mundo enquanto palavra, pensamento e imagem foram traduzidos para a linguagem poética, nascidos no verbo e no verso. Palavra que repousa no folheto, no desenho, na xilogravura, mesmo que por instantes, dada a fragilidade dos materiais em que são produzidos. Através da reprodução, do mimetismo e da criação artística, estas companhias humanas e não humanas se instauram na vida social enquanto agentes, estabelecendo relações com artistas, transeuntes, observadores, colecionadores e instituições.

As esculturas em madeira de Juazeiro do Norte nasceram da violência do gesto que retira as árvores do solo. Retiradas à força da terra, exemplares de umburana e de cedro perdem – após incisões de machados precisos – raízes, cascas, seiva e suas conexões vitais com a dimensão botânica da existência. Resta-lhes apenas o tronco inerte que chega, aos pedaços, às mãos do artista, que habilmente recorre a outros instrumentos de corte – serrote, coifa, buril, estilete, goiva, lima, furadeira, prego, bisturi, faca de mesa, serra de pão, haste de guarda-chuva, além das ásperas folhas de lixas – para retirar outras camadas da madeira, desta feita para assumir formas previsíveis ou imaginárias, que são dadas a ver após o término de sua arte. Artista que, ao aplicar sucessivas camadas de tinta, adiciona àqueles artefatos maior agência.

Imagens cuja potência não consente a indiferença. Figuras que entorpecem, desconcertam e desconcentram, pois põem em evidência a multiplicidade de processos de criação e impõem o questionamento das generalizações, além do deslocamento de convenções etnocêntricas acerca do fazer artístico.

Esculturas banhadas em cor e brilho esmaecem ao sol causticante cujo destino é sempre um devir, feixe de possibilidades

que envolvem a troca por dinheiro nas galerias de arte, o clique da câmera fotográfica, o roubo, a reverência religiosa, o culto contrito no altar das casas, o pagamento de promessas atendidas, a permanência imóvel no museu, o colecionamento, a etnografia numa tese, a página da internet, natureza que se destrói e adquire agência enquanto objetos que são inseridos nos jogos da vida social. Esculturas se convertem em pretexto para perenizar cosmologias, manter tradições, registrar acontecimentos, elaborar fábulas, instigar a reminiscência, produzir memórias, entabular conversas, provocar risadas, estabelecer relações sociais.

Durante a realização deste trabalho, tomei o cuidado de me desvencilhar das abordagens que problematizam a obra de arte tão somente como a "expressão da personalidade criadora do artista" (Agamben, 2009, p. 140) para compreendê-la como "expressão de um mundo possível" (Viveiros de Castro, 2002, p. 117). O acesso a este mundo implica compreender que as práticas envolvidas no desenho, no talhe, na pintura, na narrativa e na escrita engendram formas poderosas de práticas de sentido, além de construir trânsitos entre mundos distantes e distintos, entre o visível e o invisível.

CAPÍTULO 1

"O tronco da vida": primeiros imaginários de Juazeiro

Artes primeiras

O primeiro ícone convertido em monumento em Juazeiro do Norte foi uma imagem do Padre Cícero, esculpida em bronze, em tamanho natural, e fincada no marco zero da cidade, a Praça Almirante Alexandrino (atual Praça Padre Cícero), no ano de 1925. Na ocasião, o próprio homenageado inaugurou a escultura, quando desfilou em carro aberto em companhia de comerciantes e lideranças políticas, seguido por milhares de pessoas. Com este gesto, Padre Cícero chancelava publicamente a reprodução de seu corpo em estátuas, que se tornaram objetos de desejo, demonstrações da fé, materializações de sua presença, mediadoras entre os devotos e o universo do sagrado.

Proibida de ascender ao altar das igrejas de Juazeiro do Norte em virtude das interdições ao culto do Padre Cícero pela Igreja Católica, a imagem do homem esculpido com seu chapéu, sua batina e seu cajado se faz presente desde então nos oratórios das casas e, sob camadas de poeira, entre instrumentos e objetos outros, frequenta oficinas e estabelecimentos comerciais. Carregada com cuidado, trafega pelas ruas durante as romarias e, envolvida em embalagens de papel a fim de protegê-la, segue viagem em companhia dos romeiros dentro de caminhões e ônibus, quando é colocada em definitivo sobre oratórios, cômodas dos quartos e cruzeiros das estradas.

Na casa em que Padre Cícero viveu e que foi transformada em museu, localizada na Rua São José, outra escultura de aproximadamente dois metros se encontra no quintal, atraindo a atenção dos visitantes. A imagem está ao alcance das mãos e, por este motivo, as vestes e o corpo esculpidos mostram sinais de desgaste pelo contato físico cotidiano, incessante e necessário para os romeiros. Esculpida em concreto, protegida por uma cúpula de vidro, outra imagem se impõe no pátio em frente à Igreja do Socorro e se tornou parada obrigatória para os romeiros. Deste lugar, é possível ver a maior escultura existente na cidade, a imagem maior do Padre Cícero, erguida no cume da Serra do Horto, em 1969 (Paz, 2004).

No intuito de atender à procura incessante pelas medalhas e à recomendação do Padre Cícero para que os moradores de Juazeiro se dedicassem a uma *arte* – como passaram a ser denominadas a funilaria, a marcenaria, a sapataria, a ourivesaria, a escultura, a cestaria, a olaria e as atividades produtivas *manuais* – nas primeiras décadas do século XX, começaram a surgir oficinas especializadas em reprodução e comercialização de emblemas religiosos. É possível supor que, entre os milhares de romeiros que se dirigiam a Juazeiro, alguns já dominavam as técnicas da fundição e moldagem de metais.

As medalhas e os crucifixos foram inicialmente moldados em alumínio; pouco tempo depois, metais como a prata e o cobre passaram a ser utilizados. A fim de conferir maior valor comercial e estético, o ouro passou a ser adicionado, em proporções ínfimas, na fundição de objetos relacionados aos cultos religiosos. Rapidamente as oficinas passaram a diversificar suas produções introduzindo a confecção de pulseiras, brincos, anéis e colares. A ourivesaria se constituiu, portanto, como um dos primeiros ofícios no conjunto de atividades que, posteriormente, passou a ser definido como uma das "artes de Juazeiro do Norte"

A ritualização da fé, entretanto, possui outros processos de materialização. Não satisfeitos em carregar no corpo as figuras de proteção, os fiéis passaram a organizar, "em cada casa, um oratório". Na distribuição do espaço nas moradias, o altar ocupa um lugar especial na sala de entrada, no centro da parede, de modo a tornar possível enxergá-lo antes mesmo de cruzar a porta principal, ainda na calçada. No altar, estão presentes o oratório, que pode ser de madeira ou vidro; flores de plástico enfeitam o cenário onde se encontram esculturas do Divino Espírito Santo, de São Francisco, de Santo Antônio, de São José, além do Padre Cícero e de Nossa Senhora das Dores. Ao lado das esculturas, aparecem as imagens destes e de tantos outros santos – os retratos – impressos em papel e afixados em molduras na parede da sala.

Além da transformação da sala de visitas num espaço dedicado a orações, em cada quintal, foram se multiplicando oficinas para produção dos objetos necessários à vida cotidiana,

confeccionados com materiais disponíveis na região do Cariri. Madeira, couro, palha, barro e metais, como o ferro e o alumínio, quase todos os utensílios domésticos utilizados pelos primeiros habitantes de Juazeiro passaram a ser produzidos a partir desses materiais, como a casa de taipa; os móveis; os apitos para atrair pássaros e brinquedos de madeira; os potes e as panelas de barro; as armas de fogo, as facas e os instrumentos agrícolas modelados em ferro; cestos, chapéus e esteiras, tecidos na palha de caroá; as malas, os sapatos e a indumentária dos vaqueiros manufaturados em couro.

Com a finalidade de divulgar os ofícios desenvolvidos em Juazeiro, o jornalista José Marrocos promoveu, em 1910, a primeira Exposição das Artes de Juazeiro. Nesse evento, havia esculturas de santos e xilogravuras de Antônio Vicente Ferreira do Nascimento, que criava as ilustrações do jornal *O Rebate* usando a técnica da gravura em madeira.

A passagem da reprodução nas medalhas para a criação de outros objetos e outro ícone – a escultura – permitiu a tradução para o plano tridimensional do corpo do Padre Cícero. A morte estabeleceu uma ruptura radical entre o corpo físico do Padre Cícero e os romeiros. No entanto, a materialização simbólica desta pessoa, desta presença, não se arrefeceu com a morte, através da ritualização do luto, das representações deste personagem que se mimetizam, das apropriações particulares da fé e do fortalecimento da crença através das romarias. A expressão da fé através dos corpos, dos rituais e das artes demonstra como essas experiências estabelecem conexões aparentemente díspares entre si e produzem uma positividade. Porque ampliam a diversidade epistêmica deste "ambiente-mundo" (Ingold, 2011). Nesse sentido, as esculturas, as imagens e os textos se multiplicam como formas poderosas de criação, experimentação e compreensão deste universo.

Agostinho Balmes Odísio: "Juazeiro é o sertão nordestino dentro de uma cidade"

O ano de 1934 marcou a passagem em Juazeiro do escultor italiano Agostinho Balmes Odísio. Nascido na Itália, na cidade de Turim, Agostinho Odísio foi músico, escreveu óperas e peças de teatro e iniciou sua formação como escultor na Escola de Belas Artes. Seguiu para Roma, onde frequentou, mais uma vez, a Escola de Belas Artes. Seu virtuosismo na escultura figurativa lhe rendeu uma bolsa de estudos na Escola de Belas Artes e Arquitetura de Paris, onde foi aluno de Auguste Rodin.

Em 1913, Agostinho Odísio decidiu emigrar para o Brasil e, aos 32 anos, desembarcou em São Paulo e seguiu para Minas Gerais. No Rio de Janeiro, embarcou num navio a vapor para o Nordeste. Em 1934, foi convidado para ir a Juazeiro trabalhar na recuperação da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores, destruída parcialmente com o desabamento do teto. Em outubro do mesmo ano, Agostinho Odísio começou sua travessia pelo Ceará ao partir de Fortaleza numa longa e extenuante viagem, em que atravessou a região litorânea e o árido sertão central, até reencontrar-se com a vegetação verde no vale do Cariri. Em companhia do amigo Paulino e de um equipamento fotográfico, desembarcou na estação de trem em Juazeiro e se apresentou às autoridades locais.

Em poucos dias, Agostinho Odísio já estava instalado numa casa de pau-a-pique que alugou na Rua São José, semelhante à moradia de quase todos os quarenta mil habitantes de Juazeiro.

Trabalhou nas reformas do teto da Igreja de Nossa Senhora das Dores, também talhou as pesadas portas e esculpiu a imagem da padroeira. Porém, assim como os demais escultores de Juazeiro, Agostinho Odísio organizou sua oficina no quintal de casa. Ali, ao longo do dia, Agostinho Odísio esculpia medalhões, bustos e imagens de santos com o auxílio de Romualdo, um jovem de aproximadamente 20 anos, que carregava num cesto de vime as imagens esculpidas para serem comercializadas nas "casas de santos".

Agostinho Balmes Odísio e seu ajudante no quintal de sua residência. Esta fotografia não possui créditos e foi obtida do diário pessoal do escultor, publicado em 1935, sob o título *Memórias sobre Juazeiro do Padre Cícero* (Odísio, 2006).

Através da amizade que estabeleceu com Romualdo, Agostinho Odísio ouvia atentamente as histórias sobre a cidade, as narrativas sobre o Padre Cícero, morto poucos meses antes de sua chegada, e sobre o cotidiano das pessoas. À noite – segundo argumenta, para esquecer as picadas de insetos, o calor e a saudade da família –, registrava suas impressões num diário escrito em bom português, que intitulou *Memórias sobre Juazeiro do Padre Cícero*, que se constitui hoje num registro importante sobre sua experiência pessoal, principalmente, para pensar a respeito das circunstâncias em que se organizava o fazer dos objetos artísticos em Juazeiro do Norte.

À primeira vista, o diário do escultor Agostinho Odísio apresenta uma descrição de sua estadia no Cariri. Porém, a leitura atenciosa do manuscrito revela que estamos diante de um narrador, no sentido atribuído por Walter Benjamin, como um alguém que artesanalmente esculpe o fluxo da vida e que possui "a faculdade de intercambiar experiências" (Benjamin, 1994, p. 198). O que temos em mãos é uma narrativa de sua relação com a alteridade e de como – através da amizade, da observação, da participação na vida social através do trabalho enquanto escultor e da escrita –, realiza uma imersão profunda num lugar que define como "cidade fenômeno, típica, original" (Odísio, 2006, p. 9).

Na casa que servia como residência e oficina, a maior parte da escassa mobília foi providenciada por Paulino, que cortou a madeira necessária para fazer uma mesa para a sala, dois bancos e uma mesa para o trabalho. Agostinho Odísio reclamava do preço da madeira:

> [...] muito cara, porque aqui madeira é difícil de encontrar, pois algumas vezes, aos sábados, dia de

> feira, há alguma vinda de burro de Pernambuco, e meia dúzia de tábuas de dois metros de comprimento por vinte centímetros de largura custam de cinquenta a sessenta mil réis. Os demais utensílios domésticos foram adquiridos na feira: as redes, um grande pote de barro para água, dois copos de folha de flandres, quatro latas de querosene, duas tigelas, um espelho, um balaio de vime, dois alguidares de barro e uma vassoura de sapê formam o *chez moi* do nosso palacete e oficina (odísio, 2006, p. 47).

Poucos meses após a morte de Padre Cícero, em julho de 1934, o escultor descreveu a peregrinação dos romeiros ao túmulo do padre na capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Tão logo encerravam as orações, os romeiros se dirigiam para as "casas de santos", estabelecimentos comerciais que se multiplicavam nas proximidades da capela e do cemitério, os quais se encontram lado a lado.

Esta fotografia não possui créditos e foi obtida do diário pessoal do escultor Agostinho Balmes Odísio. Na imagem, é possível observar diversas pessoas exibindo esculturas, molduras e oratórios com motivos religiosos (Odísio, 2006)

Ao longo do diário e ao lado da narrativa de sua experiência, Odísio teceu apreciações acerca das esculturas e registrou em fotografias o movimento dos romeiros para as casas dos santeiros, a fim de encomendar esculturas de santos, bustos e medalhões, como eram chamadas as esculturas do rosto de pessoas confeccionadas numa moldura redonda, semelhante a uma moeda. Além de acompanhar as encomendas e o processo de comercialização de imagens, bem como registrar os nomes dos santeiros existentes na cidade, ao longo do diário, são tecidas considerações estéticas acerca das inúmeras [...] imagens de santos: desde Santo Onofre, barbudo como um troglodita; a São José, feito a machado por ser ele um carpinteiro; e Nossa Senhora, feia como uma megera, porém tudo bem "encarnadinho" e lustroso (Odísio, 2006, p. 76).

Esta fotografia, de autoria de Odísio, está acompanhada da seguinte legenda: "Romualdo tapeando um freguês". A frase se refere às estratégias para "tapear um freguês", que vão desde o aumento exagerado do preço da peça ao uso de materiais de qualidade inferior (Odísio, 2006).

Em pouco tempo, Agostinho Odísio estabeleceu um cotidiano que envolvia produção de esculturas, caminhadas pela cidade, registros fotográficos das ruas, das praças, da feira, dos monumentos públicos, dos romeiros, dos pedintes e até mesmo do jegue apelidado de Mucumba, a quem se refere como "um sábio filósofo, amigo e colega do autor destas memórias".

Seu interesse foi além da observação da paisagem, do clima e da arquitetura de Juazeiro. Agostinho Odísio escutou atentamente as pessoas e, através das anotações noturnas, registrou suas impressões sobre o que viu e ouviu durante aproximadamente um ano, para concluir que "Juazeiro é o sertão nordestino dentro de uma cidade". Os seus registros sobre a cidade eram as suas respostas para as perguntas que ele mesmo havia formulado:

> [...] como vive o povo de Juazeiro?
>
> Miseravelmente, na mais paupérrima necessidade, desconhecendo o menor conforto, comendo a maior parte só uma vez por dia feijão cozido na água e sal.
>
> Quais são os meios de vida?
>
> Todos, desde o lavrador da roça a todos os ofícios e artes que executam como curiosos e se esforçam de fazer o menos mal possível, sendo preciso reconhecer a atividade dessa gente que, apesar de nunca ter tido noção e aprendido com mestres, chegam a fazer serviços possíveis, porquanto rudimentares, faltando quase tudo o necessário e sendo tudo feito, no dizer do lugar "à unha", pois não existe força motriz nem a mais primitiva máquina para oficina.
>
> [...] E os governos, o que fazem?
>
> Discursos e banquetes (odísio, 2006, p. 62-63).

Nestas respostas às próprias formulações, Agostinho Odísio tem uma visão crítica em relação ao modo como Padre Cícero, do mesmo modo como todas as "autoridades" locais, fechava os olhos para a miséria da população e o abandono da cidade. Suas observações não são genéricas, mas pontuais: queixa-se contra a falta de escolas, de hospitais, de saneamento urbano e, com maior veemência, contra o abandono ao qual são relegadas as crianças. E, assim, conclui: "Não é só em Roma que as pedras das antigas ruínas falam a história; também em Juazeiro, na igreja do Horto, as paredes abandonadas e as casinhas humildes contam a sua tragédia" (Odísio, 2006, p. 117).

> A nossa "tapera" que serve de casa e oficina, apesar de ser acanhada, passa o dia cheia de gente, que abrem a porta e sem pedir licença e entram à vontade, pois esta é a praxe.
>
> Os vagabundos, moleques e tapeadores, ponho-os logo para fora sem cumprimentos, passando-lhe boa descompostura, mas assim não posso fazer com os romeiros da cidade e de fora, os quais entram como se fosse numa igreja e dão saudação "a paz de Deus, meu irmão doutor".
>
> Entram e ficam tempão, olhando admirados as esculturas de Padre Cícero, de todo tamanho, bem encarnadas e, seja dita a verdade, bastante bem feitos; olham e ficam pasmos.
>
> Perguntando se eu nunca tinha visto o Padre Cícero, e a minha resposta negativa, dizem que eu fui mandado por Nossa Senhora das Dores e que só um homem guiado por Deus milagroso para poder fazer Padrinho Ciço tão vivo e com tanta "decência" [beleza].

> Há quem se ajoelha frente uma peça qualquer; quem pede a "meu padrinho" para lhe fazer a graça de ganhar dinheiro para poder comprar uma "estátua" ou uma "redoma" (medalhão), e entra uma porção deles, saem, e entram outros, e não exagero em dizer, ser pelo menos umas cinquenta visitas por dia, e não só romeiros, mas de toda classe e até das cidades vizinhas.
>
> Pena é que aqueles que desviam a vida por comprar não podem, e aqueles que poderiam só se interessam pela obra de arte (odísio, 2006, p. 102).

O escultor ao lado de imagem do Padre Cícero de sua autoria. Fotografia sem crédito, reproduzida no diário pessoal do escultor (Odísio, 2006).

Em Juazeiro do Norte, é no espaço da oficina – ainda durante o processo de feitura – que acontece a exibição dos objetos, sua apreciação, seu julgamento estético. Entre todas as esculturas produzidas por Agostinho Odísio, durante sua permanência em Juazeiro, a imagem do Padre Cícero que está no pátio da capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro reúne maior capacidade agentiva. O fascínio deste objeto artístico reside na complexidade que o envolve. Quanto mais complexo, quanto mais difícil se torna acompanhar como ele foi produzido, maior agência possui. Importa compreender, portanto, como o objeto se torna um dispositivo, um índice, que aponta para o plano dos relacionamentos entre os seres, objetos e identidades. Ao reter significados, o objeto artístico atua como uma rede como armadilha, pois o seu visgo detém o corpo, o olhar, e funciona tal como um "ardil que impede a passagem" (Gell, 1998, p. 213).

A localização estratégica – lugar de passagem para todos os romeiros que visitam o corpo do Padre Cícero sepultado junto ao altar da Igreja – e a altura em que a imagem está posicionada permitem aproximar-se da escultura, que se encontra numa redoma de vidro translúcida. Assim é possível aos que se aproximam uma experiência simultaneamente visual e táctil, pois com o olho é possível "tocar" a imagem (Taussig, 1993).

Porém, a presença da escultura que se antepõe ao corpo do Padre Cícero soterrado no interior da igreja não pretende interromper o fluxo de romeiros, mas redirecionar o olhar – e a atenção – de uma imagem para outra: da imagem da sepultura que se encontra no altar da Igreja do Socorro, que aponta para o fato de que Padre Cícero está morto; para a imagem decente (viva), que se encontra no pátio.

Portanto, a operação iconográfica que se desencadeia procura desviar a atenção do protótipo invisível – pois está morto – para a "imagem viva"; e desta para aquelas que se encontram depositadas na Casa dos Milagres; e destas para inúmeras outras que se encontram à venda nas lojas que circundam o pátio e por toda a cidade de Juazeiro do Norte. A sobreposição de imagens pretende olvidar a morte e a ausência através da multiplicação de esculturas.

Instaura-se, dessa maneira, um circuito imagético que mantém o culto religioso – e a agência dos objetos – pelo redirecionamento de uma imagem para outra imagem, que é, ao mesmo tempo, semelhante e diferente (Latour, 2008, p. 139). Os artefatos cumprem o papel de conectar os vivos aos mortos e, portanto, participam de um regime cosmológico e ontológico que opera através da visualização da vida e da ocultação da morte mediante a sobreposição de imagens.

No entanto, convém lembrar que o "visgo" desta imagem se fez presente ainda no processo de criação; em seu manuscrito, Agostinho Odísio narra o modo como os moradores de Juazeiro passaram a rata-lo quando puderam ver a escultura: leite, frutas, ovos e mel eram ofertados ao escultor porque ele havia esculpido "tão bem feito" o padrinho Cícero. Além da generosidade, Agostinho Odísio passou a contar com proteção e, segundo afirma, depois que esculpiu a imagem jamais foi assaltado. Seu prestígio se tornou tamanho que as pessoas passaram a lhe pedir conselhos e indicações para remédios, pois "não é possível que um homem que fez meu padrinho tão bem-visto, com tanta decência, não saiba dar remédio" (Odísio, 2006, p. 90). O sentido de "decência" se refere à semelhança entre a escultura e o próprio Padre Cícero;

as formas esculpidas no barro possuem a capacidade de trazer a presença, de restabelecer a relação com o outro, até então ausente. Daí em diante, os corpos de todos os santos e de todos os outros seres – humanos, animais e imaginados – passaram a ser mimetizados em Juazeiro do Norte.

Os imaginários

Evocar a presença do outro e traduzi-la numa imagem se tornou um ofício que, em Juazeiro do Norte, recebe múltiplas nomeações: "fazedor de imagem", "imaginário", "milagreiro", "santeiro", "escultor", "artesão", "artista", "mestre". Estas são as categorias que os escultores empregam para se identificar em diversas situações e temporalidades distintas. As categorias "fazedor de imagem", "imaginário", "santeiro", "milagreiro" e "mestre" aparecem com mais frequência nos depoimentos dos escultores, quando se referem àqueles que iniciaram esta atividade em Juazeiro do Norte.

Um dos primeiros mestres da escultura sacra foi Marcílio Ferreira, que montou oficina na Rua São Luís, em 1903. Além de Marcílio Ferreira, outros romeiros que migraram para a Vila de Joaseiro (como a cidade era conhecida nos primeiros anos do século XX) se especializaram na produção de imagens: Manoel Lopes da Silva (Manoel Santeiro), Jálio Rodrigues, Antônio Vicente do Nascimento e Mestre Nésio.

A formação dos escultores, entretanto, nem sempre começa na oficina. Muitos agricultores se inventaram escultores para atender às necessidades pessoais e da própria comunidade. Na

zona rural, aprenderam a fazer colher de pau, gaiolas, espingarda, apitos para caça de pássaros e ex-votos. O escultor José Ferreira da Silva (1937-2000) explicava que a feitura do artefato doméstico e do ex-voto implicava também um processo de criação:

> Fui criando uma colher de pau, fui criando uma peça para pagar uma promessa. A pessoa chegava e dizia: "José, me faz uma perna *pra* pagar uma promessa". Digo: "faço". Fazia uma perna. Faço uma perna, faço um braço, faço um corpo, faço uma cabeça. Aquilo foi chegando já na minha cachola, sabe? (Andrade Filho, 1991, p. 227).

Os imaginários de Juazeiro se tornaram tradutores dos desejos, das graças alcançadas e dos milagres. Entre todas as graças, a possibilidade de cura dos corpos doentes e fragmentados, dos corpos em ruína, se constituiu na mais poderosa força atribuída aos santos, ao Padre Cícero e à própria cidade de Juazeiro do Norte. Aos santeiros, foi atribuída a capacidade de materializar, através dos ex-votos, as doenças e a regeneração dos corpos após a cura. Ao ex-voto, atribuiu-se o sentido emblemático da comprovação do milagre.

Nesse sentido, o ex-voto promove um sutil jogo de trocas, pois implica devolver ao santo uma retribuição pela graça alcançada. Esse agradecimento poderia ter sido realizado em silêncio, no espaço doméstico, através das orações, mas é necessário que seja materializado e testemunhado publicamente para sempre. A feitura dos ex-votos passou, portanto, a ser uma função dos carpinteiros, que, acostumados a produzir janelas, portas, cadeiras, gaiolas, cabos de revólver e apitos, desenvolveram a habilidade de dar corporeidade às promessas atendidas.

No entanto, a demanda dos devotos por cabeças, braços, mãos e pernas foi tamanha que houve uma especialização entre aqueles acostumados com o trato da madeira. Dos troncos da umburana e do cedro, os fazedores de imagens, os milagreiros e os santeiros foram atribuindo formas e sentido às doenças e à cura. Os ex-votos atuam como mediadores entre a fé infinita e o corpo que é frágil, mas é necessário observar a multiplicidade dos usos e significados possíveis a esses corpos de madeira.

Talhando pedaços de corpos, os imaginários foram aprendendo e, ao mesmo tempo, produzindo um saber acerca das feições humanas e se inventando enquanto escultores. Algumas encomendas exigiam que a escultura identificasse, além da parte enferma do corpo, a doença que o atingiu e que foi curada. As formas dos ex-votos podem ser reduzidas, econômicas, sucintas, pois evocam a precariedade da condição humana e a finitude da vida. Portanto, a perfeição plástica e a beleza – considerando aqui os padrões estéticos ocidentalizantes – não estão no horizonte dos imaginários enquanto talham olhos, bocas, narinas e orelhas. Isso não exclui uma avaliação rigorosa do resultado do trabalho, que é realizada em primeiro lugar pelo próprio escultor. Aos seus olhos, não se trata de saber se está "bonito", mas se está "bem-feito", se lhe "agrada".

Os ex-votos estão em outro plano de significações, uma vez que materializam, na perspectiva dos santos, a súplica atendida; e na perspectiva dos devotos, a gratidão, a palavra honrada. Por esses motivos e, além disso, por tratar exclusivamente de uma relação entre os devotos e os santos, a figura do autor está ausente da escultura. Difícil é a tarefa de identificar um estilo ou técnica que aponte para uma autoria, para a individuação das formas.

Amontoados na Casa dos Milagres, no Museu do Padre Cícero, na Igreja do Horto ou deslocados para o Museu Afro-Brasileiro, em São Paulo, os ex-votos de Juazeiro do Norte prescindem de uma autoria, pois não é da assinatura que retiram seu sentido e força.

Porém, apesar de não cravarem o próprio nome nas esculturas, os moradores e romeiros acabam identificando quais os santeiros a quem podem recorrer para obter um oratório, a imagem de um santo, um ex-voto. Além das oficinas no fundo dos quintais, alguns vendedores se instalaram nas ruas próximas à casa do Padre Cícero e à Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores, e se especializaram no comércio de imagens. As lojas de Joaquim Maurílio, Joana Moreira, Maria Flor e Maria da Conceição (mãe do cordelista e xilógrafo Abraão Batista) se tornaram pontos de parada obrigatória para quem procurava uma estátua. Por sua vez, inúmeros vendedores ambulantes introduziam esculturas em meio a medalhas, velas, terços, raízes e plantas medicinais, fumo, orações, novenários, almanaques e literatura de cordel. Nas primeiras décadas do século XX, na Rua São Luís, no centro de Juazeiro, Mestre Manoelzim atendia cotidianamente aos pedidos em sua oficina; ali também ensinou a arte da escultura aos jovens que chegavam e precisavam se ocupar de alguma coisa para garantir a sobrevivência (Carvalho, 2004). É necessário ressaltar que nem todos os escultores desejam, se preocupam ou sabem ensinar o próprio ofício; por isso o reconhecimento como *mestre* é reservado a poucos e é conferido, em primeiro lugar, pelos pares. A passagem desse saber para o outro requer tempo, paciência, dedicação, atitudes que só terão eficácia se houver a reciprocidade do aprendiz, que precisa ter paciência, observar por muito tempo, aprimorar o manejo dos instrumentos e dominar a

técnica. Neste processo, acidentes são comuns, pois canivete e serrote não perdoam qualquer distração do aprendiz.

Foi o Mestre Manoelzim quem acolheu o jovem Manoel Lopes da Silva, que saiu de Alagoas, ainda criança em companhia dos pais, para Juazeiro. Na oficina da Rua São Luís, Manoel Lopes aprendeu com o Mestre Manoelzim a talhar imagens de Padre Cícero, São José, Santo Antônio, São Francisco, oratórios e ex-votos. O desejo de autonomia o levou a organizar a própria oficina na mesma rua, quando passou a concorrer com o seu mestre, uma vez que as encomendas não paravam de crescer. Ali conheceu Maria, com quem se casou e a quem ensinou a cortar os troncos de umburana para dar forma às imagens. Manoel Lopes da Silva também se tornou mestre e passou a ser conhecido como Manoel Santeiro.

Mas nem só de santos viviam os escultores em madeira de Juazeiro, pois precisavam atender a outras demandas terrenas na medida em que a dinamização da própria cidade trouxe novos desafios à criação, que foi se fazendo sem planejamento, sob o signo do improviso. E foi a necessidade de superar as inúmeras dificuldades, de enfrentar problemas – a pobreza, a falta de equipamentos, a distância que separa a cidade de todas as capitais do Nordeste – que levou os moradores de Juazeiro a buscar soluções alternativas e, com isto, introduzir outras maneiras de produzir objetos, artefatos e sentidos.

Assim, a técnica de produção de utensílios domésticos em madeira passou a ser aplicada na elaboração das esculturas de santos e, reduzidas para o plano bidimensional, foi empregada por Antônio Vicente Ferreira do Nascimento na produção de ilustrações para o jornal *O Rebate*, publicado em Juazeiro entre 1909 e

1911. Desde então, rótulos de aguardente, cigarros, doces, velas e fogos de artifício, carimbos e toda sorte de anúncios publicitários passaram a ser confeccionados em pequenos pedaços de madeira, nos quais a imagem gravada manualmente seria, em seguida, impressa no papel.

Duas décadas depois, observando a rapidez desse processo de impressão frente às matrizes em zinco encomendadas na cidade de Recife – que demoravam semanas para chegar a Juazeiro – o editor José Bernardo da Silva, obedecendo à lógica capitalista do "tempo é dinheiro", introduziu a técnica da gravura em madeira nas capas dos folhetos e, por conseguinte, nas *narrativas condensadas* do repertório da literatura de cordel: do improvável e do improviso à criação; da hibridação da gravura em madeira com a estética do cordel à invenção da "xilogravura de Juazeiro".

Portanto, a partir da narrativa em verso, os santeiros de Juazeiro começaram a transformar outros personagens em imagens e adaptá-las para as pequenas dimensões dos folhetos de cordel. Além do próprio Padre Cícero, cuja biografia foi traduzida e recriada em inúmeros folhetos, as figuras de Lampião, Maria Bonita, Carlos Magno, João Grilo e do diabo começaram a surgir dos tacos de madeira. Com eles, vieram serpentes, dragões, galos, pássaros e bois; e, afinal, mulheres e homens interagindo com todos esses seres no plano da ficção, do imaginário e da memória.

Embora partindo da madeira, cada arte possui técnicas próprias e exige habilidades distintas. Enquanto na escultura, a madeira vai sendo cortada e, a partir do talhe manual, as formas aparecem, na xilogravura, a madeira é cortada e transformada numa superfície plana, onde a imagem é desenhada sobre a madeira com uso do papel carbono e, em seguida, contornada através de

delicadas incisões. Esta matriz recebe uma fina camada de tinta e, pressionada sobre o papel, revela a imagem gravada pelo artista. João Pereira da Silva, José Ferreira da Silva, José Domingos dos Santos, Manoel Santino de Melo, Antônio Batista Silva (Antônio Relojoeiro), Antônio Vicente Sobrinho, Laudelino, Antônio Imaginário, José Domingos, Antônio Duarte, e Mestre Noza formaram, portanto, a primeira geração de santeiros e xilógrafos de Juazeiro do Norte.

Manoel Santeiro morava na Rua do Seminário, numa casa de taipa de chão batido, onde um dos sinais mais evidentes da modernidade – a luz elétrica – ainda não chegara. No início da manhã, deixava sua residência e, a pé, atravessava os limites urbanos de Juazeiro. Em plena zona rural, cultivava a terra para garantir o alimento da família. À tarde, Manoel Santeiro retornava à sua casa, seu ateliê, quando agarrava um "tronco" de umburana (Sobreira, 1984). A noite chegava e a luz do candeeiro ajudava a enxergar a face de Cristo, que lentamente se formava após inúmeras incisões. Ao final de dias de trabalho, a imagem teria sua forma definitiva. Restava "dar vida" à peça, ainda pálida em razão do tom amarelado e anêmico da madeira. A tinta preparada pelo próprio escultor – à base de resina do cajueiro derretida com anilina e água – aplicada com delicadeza, *encarnava* a pele da imagem. Cristo então estava pronto para seguir seu percurso, quando permaneceria momentaneamente na prateleira de uma das "casas de santo" de Juazeiro e, de lá, partiria para o altar de uma família, onde ficaria, por anos a fio, cumprindo a função de evocar a devoção católica. Possivelmente, Manoel Santeiro jamais tornaria a vê-lo.

Esculturas estão permanentemente sujeitas a acidentes de toda ordem, à passagem do tempo e à ação devastadora dos

cupins nas peças de madeira. Assim como os escultores de Juazeiro do Norte criaram seus próprios "modos de produção" de imagens, igualmente fizeram em relação aos processos de restauração.

Durante o trabalho de campo, percebi que a maior parte dos escultores prefere esculpir a restaurar, pois "dá muito mais trabalho que dinheiro". Além do pequeno valor monetário atribuído a este ofício, na restauração, a possibilidade de criação está praticamente ausente; além disso, cada escultor tem seu modo particular de elaboração das imagens, seu estilo, ao qual o restaurador precisa obedecer. Neste sentido, a restauração impõe limites ao desejo de autoria e criação. Por isso, o destino de uma imagem de Jesus Cristo, de São Sebastião ou do Padre Cícero poderá ser o abandono, o esquecimento, o lixo, sem constrangimentos. Porém, a despeito das objeções atribuídas à restauração de imagens pelos próprios escultores, Manoel Santeiro se tornou reconhecido, também, pelo virtuosismo e pela paciência com que "consertava" santos e anjos.

Assim como quase todos os escultores de sua geração, Manoel Santeiro também passou a gravar imagens nos tacos de madeira que mediam quase sempre 11x16 cm, usados na ilustração da literatura de cordel produzida em larga escala em Juazeiro, a partir da década de 1930. A xilogravura para ilustração das capas de cordéis teve uma importância significativa ao introduzir diferentes situações ao repertório de imagens que circulavam até então em Juazeiro. A pluralidade temática do cordel, que nunca esteve restrito à hagiografia, ampliou o universo simbólico das artes em Juazeiro ao explorar o noticiário dos jornais, o mundo profano, o imaginário medieval, a crítica social. A fabulação poética de mundos estava presente nas narrativas do cordel.

Mestre Noza chegou a Juazeiro em 1912. Aos 15 anos, atravessou a pé a distância de 600 quilômetros que separa Juazeiro do município de Taquaritinga (Pernambuco). Trabalhou numa oficina de flandres e depois como funileiro na construção da estrada de ferro que corta a cidade. Frequentou por dezenove dias a oficina do escultor José Domingos, onde aprendeu a confecção de rótulos de aguardente, cabos de revólver, carimbos, além de esculpir santos. Segundo Mestre Noza, a oficina de José Domingos foi a "única escola quanto eu tive na minha vida" (Sarno, 2006, p. 133). Diante das demandas dos romeiros por esculturas de santos, ele se forjou como santeiro e imaginário.

O escultor ao lado de imagem do Padre Cícero de sua autoria. Fotografia sem crédito, reproduzida no diário pessoal do escultor (Odísio, 2006).

As encomendas vindas da França e a eleição como “Melhor Artesão do Nordeste” em 1975, em pouco, mudaram a vida de Mestre Noza. Permaneceu em seu ateliê, num sobrado na Rua Santo Antônio, sentado em uma velha cadeira de balanço rodeado de esculturas e gravuras inacabadas, gatos, poeira, canivetes, serras, limas, goivas e duas auxiliares – Zefa (Josefa Francisca da Silva) e Loura (Íris Dália Medeiros) – que faziam a parte inicial das esculturas. Ali recebia clientes, amigos, fotógrafos, cinegrafistas e pesquisadores. Nessas ocasiões, costumava contar histórias a seu respeito que ajudaram a compor uma figura lendária, como lendário teria sido seu encontro com Lampião em 1926, quando Noza cogitou a possibilidade de segui-lo. Não se esquecia de reafirmar suas supostas origens holandesas, das quais herdou o nome Inocêncio da Costa Nick.

No alto do seu ateliê, Mestre Noza repetia aos visitantes as mesmas histórias e suas curiosas observações sobre o cotidiano da cidade, colhidas nas caminhadas pela madrugada nos anos em que trabalhou como guarda municipal. Em sua oficina, Mestre Noza fabulava, assim, suas esculturas e sua própria existência. Doente, foi levado contra sua vontade para São Paulo por Doraci Oliveira, uma de suas filhas. Morreu em 1983, pobre como começou a vida 86 anos antes.

A trajetória de Mestre Noza e dos demais santeiros de sua geração expôs as precárias condições de vida daqueles que se dedicaram à escultura em Juazeiro do Norte. A este respeito, Mestre Noza elaborou explicação para os motivos que o levaram a se inventar enquanto artista. A todos que o procuravam, Mestre Noza costumava afirmar: “Se você me perguntar como foi que eu aprendi essas artes, eu digo assim: foi uma velha que me ensinou, a ‘precisão’. Porque quem não quer roubar e não quer se empregar, inventa muita coisa” (Alegre, 1994, p. 51).

A primeira escultura de Mestre Noza foi uma imagem de São Sebastião. Sob encomenda, Mestre Noza esculpiu uma imagem de Padre Cícero com batina, chapéu, cajado e, fiel ao próprio estilo, o representou com linhas retas, econômicas. Levou a peça pessoalmente ao Padre Cícero, que perguntou: “Eu sou assim?”. Mestre Noza respondeu categoricamente: “Sim” (Coimbra, 1980, p. 228).

Desde então, a reprodução de Padre Cícero por Mestre Noza se tornou um protótipo, as linhas que Mestre Noza reproduziu em centenas de pedaços de madeira ajudaram a compor uma imagética do Padre Cícero.

Assim, a inauguração da escultura e a romaria de finados – que ocorre sempre no dia 01 de novembro – se antecipa ao dia dos mortos, e a imagem cumpre a função de dissipar a evidência da morte. De qualquer ponto de Juazeiro do Norte, a imagem de Padre Cícero está à vista: chapéu, batina, cajado à mão. A ocultação da morte do Padre Cícero – e por analogia, da morte como uma experiência inevitável – se faz através da visibilidade de inúmeras imagens e sua proliferação. Neste sentido, as estátuas de gesso são produzidas em série, por meio da mecanização, em diversas oficinas espalhadas pela cidade. Pelo baixo custo de produção e em razão da própria fragilidade da matéria-prima, as esculturas fabricadas em gesso são comercializadas em grande escala a preços módicos. Por isso, são vendidas em grande quantidade. A repetição deste tema em tamanho e em materiais diversos permitiu a profusão dessas imagens, que materializam a elaboração de uma iconografia. Esse processo de ocultação da morte e dos mortos, ao redirecionar a atenção para aquilo que

está vivo – o objeto, a imagem – se torna um componente crucial para a compreensão do modo como as relações são agenciadas. A escultura perpetua, através da reprodução, um fluxo contínuo de imagens inaugurais de séries que se estabilizaram ao longo do tempo.

Nas estatuetas religiosas produzidas em Juazeiro do Norte, a intenção é assegurar através do aprimoramento técnico e, "mediante a imitação apurada das formas exteriores do corpo, reproduzir aos olhos dos espectadores a sua aparência" (Vernant, 1991, p. 9).

Após anos de experimentação, os santeiros desenvolveram técnicas cada vez mais apuradas com a finalidade de conferir o efeito de aparência às estatuetas. Para atribuir maior apuro na imitação, os santeiros de Juazeiro do Norte utilizam a anilina sobre algumas partes do corpo, com o objetivo de escurecer e, pelo contraste, "fazer" a barba, os cabelos, os olhos e as roupas.

Repetição e singularidade

O princípio da verossimilhança – que confere o efeito de vida à escultura – que introduz a possibilidade de uma relação entre os vivos e as imagens tomadas como pessoas ou animais, pois parecem "estar vivas", atravessa não só as esculturas do Padre Cícero, mas atua como um princípio que ordena outras séries de imagens produzidas em Juazeiro do Norte. Sobre as imagens, são atribuídas identidades, narrativas, biografia e adquirem uma "personalidade humana" (Severi, 2009, p. 459). Os artefatos passam a ser portadores de subjetividade e se tornam animais, pessoas ou seres imaginários. Aos objetos inanimados, são atribuídas propriedades e qualidades humanas, animalescas, cosmológicas e a capacidade de estabelecer relações com os outros seres. A subjetivação dos artefatos afasta-os cada vez mais da representação icônica, uma vez que a imagem não representa um ser ausente, mas instaura uma presença.

Nesse sentido, o aprendizado acerca da forma humana, obtido através do talhe dos ex-votos e das esculturas de santos, começa a ser utilizado na elaboração de figuras humanas. Durante as conversas com os escultores de Juazeiro do Norte, o nome de Mestre Chico foi lembrado em diversas ocasiões. Em todas as falas, Mestre Chico é citado como um dos primeiros artistas a realizar a passagem da representação religiosa para a apresentação de pessoas e narrativas condensadas em formas tridimensionais, que podem assumir formas humanas, de animais ou, como define Mestre Janjão, a "forma do abstrato, porque abstrato quer dizer resumido".

O trabalho de Mestre Chico, que nasceu no município de Aurora, cerca de 140 quilômetros de Juazeiro do Norte, exerceu forte influência sobre outros escultores de uma geração, que começou a produzir artefatos em que cada vez mais sobressaem a criatividade e uma interpretação pessoal do mundo. Ao final da década de 1960, alguns desses jovens começaram a produzir peças em Aurora e a participar de exposições em Juazeiro do Norte e no Crato. Deste grupo, fazem parte os escultores Geraldo Simplício (que reside atualmente em Nova Friburgo e se tornou conhecido como Nêgo), Cícero Simplício, Mestre Janjão, Antônio (Índio) e Cizim.

Durante a pesquisa de campo, fui em companhia do escultor Cizim a um hotel em Juazeiro do Norte, onde se encontram diversas esculturas em madeira produzidas por ele. Antes mesmo de chegarmos ao hall de entrada durante a caminhada, ao nos

aproximarmos de uma árvore de cerca de dois metros de altura, o escultor interrompeu a conversa e perguntou: “Está vendo aquele tronco? O que você está vendo ali?”. Eu respondi: “Um pé de fícus”. Cizim, então, se aproximou da árvore e disse: “Não está vendo? Aqui é um Cristo de braços abertos, olha os braços dele aqui. O que eu faço é só tirar ele de dentro desse tronco”. Em seguida, diante das esculturas, ele afirmou: “Meu Cristo é vivo. Eu não faço o Cristo morto, não. Meu Cristo é alegre e o corpo dele é feito de frutas”.

No entanto, é partindo deste universo cultural, em primeira instância social, que os artistas adicionam o seu ponto de vista e, portanto, essas imagens “falam” do mundo em que vivem, mundo que atua como uma matéria-prima que assume, através da imaginação criadora, formas particulares. Se, à primeira vista, essas esculturas parecem iguais e evocam o mesmo repertório, “como ponto de vista, a repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível” (Deleuze, 2009, p. 11).

Na segunda geração de artistas, além do grupo de escultores radicados em Aurora, outros escultores começam a buscar outras referências para a elaboração de sua arte, para além dos ídolos religiosos. Das experiências pessoais e, ao mesmo tempo sociais, do que é visto e vivido, das informações provenientes das narrativas e da memória social, provêm imagens cada vez mais carregadas de significados, imagens que apresentam a realidade vivida e, ao mesmo tempo, sugerem a possibilidade de criação de mundos habitados por seres outros. Outras formas se tornam visíveis porque acionam outras referências culturais, não menos importantes que a experiência com o sagrado. Outros estilos se impõem e se tornam referência estética para outros artistas de Juazeiro do Norte.

Este foi o caso de João Cosmo Félix, que preferia ser chamado de Nino. Perguntado sobre sua infância, sempre respondeu que pouco lembrava e que não sabia a própria idade. Seus pais morreram quando ele ainda era jovem e, antes disso, ele “esqueceu de perguntar”. Nino trabalhou em engenhos de cana e como ferreiro. Nos anos 1950, começou a fazer pequenos brinquedos, especialmente carrinhos e caminhões de lata. Posteriormente desenvolveu as imagens que passou a chamar de “17”. Os “17” eram pequenos macacos e foram assim “batizados” por Nino por ser este o número do macaco no jogo do bicho. Nino fazia dezenas de macacos. À primeira vista, todos iguais. Os macacos de Nino eram esculpidos em pequenos pedaços de timbaúba ou umburana – os “tocos” –, que ele encontrava pelas ruas e nas serrarias da cidade. Como a madeira que utilizava era com frequência “oca por dentro”, depois os macacos ganharam rabos, feitos a partir de cordas de sisal, e eram pintados na cor preta. O macaco de madeira puxado por uma corda também é uma figura presente em alguns grupos de Reisado em Juazeiro do Norte, de onde provavelmente Nino buscou inspiração (Barroso, 1996). Inicialmente os “17” eram imóveis. O processo de elaboração dos “17” se tornou mais complexo quando o escultor conseguiu dar mobilidade a eles: os braços e as pernas foram fixados com pregos. Surgiram os “17” articulados. Alguns “17” receberam capacetes e se tornaram “uma mistura de bicho com gente”.

Nino colocava seus “17” num saco e seguia pelo centro de Juazeiro do Norte, oferecendo-os aos moradores e romeiros, porém seu roteiro invariavelmente incluía um restaurante na Rua Santa Luzia, onde também funcionava a Tipografia São Francisco, especializada na impressão de folhetos de cordel. O xilogravurista Stênio Diniz era neto do proprietário da Tipografia São Francisco

e observava Nino em pé com os “17” na mão, calado, sem dar uma palavra.

Em meados dos anos 1970, Stênio Diniz já havia realizado várias exposições de xilogravuras na Alemanha e costumava receber encomendas de trabalhos. Observando Nino carregando aqueles sacos de “17” e sabendo da “precisão” do escultor, Stênio pediu que ele lhe trouxesse animais diferentes. Conta Stênio que Nino chegou com um saco de peixes. Stênio achou muita graça de tudo aquilo e, segundo afirma, disse: “Vamos ver o que a gente consegue fazer com isto”.

A partir de então, outros animais foram surgindo na fauna de Nino: as onças, os elefantes e os pássaros. Outras esculturas passam a apresentar os “donos” dos macacos, das onças e dos pássaros. Depois vieram os caçadores. Os animais, por sua vez, comiam frutas e divertiam as crianças. Num dado momento, todas essas figuras humanas e animais passaram a se fundir numa única escultura. Nino desenhava as formas imaginadas no próprio tronco da madeira e depois esculpia a peça. Em seguida, pintava a escultura. Nos primeiros anos, usava tinta à base de água, porque não tinha dinheiro para comprar tintas. Utilizava também outra solução econômica obtida a partir da mistura de anilina, breu e álcool. Com o aumento das encomendas, as peças se tornaram mais caras e ele passou a usar tinta óleo; por isso, algumas peças possuem cor e brilho, contrariando as recomendações que foram feitas, anos antes, por Mestre Noza.

Nesse processo, as peças cresceram em tamanho. Além disso, todo a circunferência do tronco passa a ser esculpida e pintada, portanto, para ver a imagem, é necessário dar uma volta em torno da escultura. Figuras que remetem à dimensão da autorrepresentação e das experiências pessoais do escultor – as mulheres de Nino parecem com Perpétua, a mulher com quem viveu por muitos anos, cujo corpo se projeta para frente por causa de um grave problema na coluna – e, ao mesmo tempo, às experiências e ao imaginário coletivo, recriados numa interpretação lúdica. Para cada peça, Nino tinha uma história para contar e, sobre seu processo de criação, costumava dizer que bastava “ouvir” o que o “toco” da madeira pedia. Ele atuava como tradutor, como um intérprete que materializava as fábulas a partir de suas relações com os seres.

Cada pedaço de madeira apresentava uma narrativa de uma experiência que ele ouvia e contava. Por isso, as esculturas falam das vivências na agricultura, da relação com animais e da caça de pássaros, uma prática comum até pouco tempo entre os moradores dos sítios na região do Cariri. Cada imagem ganhava intencionalidade e agência. Cada talhe emprestava um sentido à forma. Cada pincelada de tinta adicionava um traje, um olhar, uma característica ao corpo. O escultor obedecia à forma do tronco, por isso as pessoas se inclinam e os seres precisam se equilibrar para não cair da copa das árvores.

Estava criado o estilo “Nino”. Um estilo que causou estranhamento quando essas esculturas começaram a percorrer outros circuitos, porque remetiam a narrativas e figuras estranhas àqueles que não vivenciaram tais experiências. As esculturas de Nino escaparam às conceituações propostas pelos críticos e colecionadores de arte, uma vez que estas conceituações – arte primitiva, arte figurativa, arte popular – não faziam parte do mundo vivido e criado por Nino. No Museu de Arte Popular, criado e organizado a partir da coleção particular reunida por Jacques Van

de Beuque no Rio de Janeiro, as oito esculturas que fazem parte da exposição permanente foram classificadas pelo colecionador como “arte imaginária ou incomum” (Beuque, 2000, p. 67).

Em 2000, a obra de Nino foi exibida na Mostra do Redescobrimento. Em setembro de 2001, a Pinacoteca do Estado de São Paulo realizou a exposição *O essencial em estado bruto*, reunindo cerca de 60 peças de Nino que estão em poder de colecionadores e instituições públicas do Ceará. A exposição foi noticiada pela jornalista Maria Hirszman no jornal *O Estado de São Paulo*, edição de 13 de junho de 2009, que destacou o fato de que o artista nunca mudou seu estilo para agradar clientes. Hirszman afirma ainda que, embora com repertório “restrito”, sua obra é marcada pela integridade e coerência.

Nino viveu e trabalhou numa situação de pobreza extrema. Mesmo depois da criação da Associação de Artesãos do Padre Cícero, em 1984, tendo suas obras expostas fora de Juazeiro do Norte, e de se tornar quase uma unanimidade junto à crítica especializada, não tinha dinheiro sequer para cobrir o telhado da própria casa, o que foi feito com ajuda da Prefeitura Municipal. Uma situação aparentemente paradoxal para quem teve uma trajetória de sucesso no mercado de arte no Brasil. Numa consulta nas galerias de arte que possuem as raras esculturas de Nino à venda – realizada em abril de 2013 –, cada peça está avaliada em torno de quarenta mil reais. Esta é uma questão de difícil compreensão, à primeira vista, mas passível de explicação quando observamos com mais atenção o que aconteceu e ainda acontece com os artistas de Juazeiro do Norte.

A obra de Nino permite observar como ocorre a pessoalização de processos culturais, cujo movimento inclui a reprodução em série, manual; e outra instância, na qual os objetos se tornam

narrativa, fabulações, nas quais a imaginação, o imaginário e a individuação das vivências coletivas permitiram aos artistas ascenderem a outras experiências: as peças não são pedaços fragmentados e inertes da natureza, são corpos que possuem agência, porque não mais reproduzem o mundo, mas “falam” deste mundo. Quando adquiridas, transportadas e expostas em galerias e museus, ou mesmo quando em posse de colecionadores, as peças atuam como materializações da individuação de vivências possíveis a quem vive em Juazeiro do Norte.

CAPÍTULO 2

A palavra matriz

O folheto de cordel: narrativa condensada

O folheto de cordel enquanto “arte da memória” (Severi, 2007) se configura como uma prática cultural que estabeleceu vínculos profundos com o universo simbólico do Cariri. Prática literária que não pressupõe necessariamente familiaridade com a escrita, o cordel aciona, através da rima e da métrica, estratégias mnemônicas e cognitivas eficazes. O cordel se faz a partir do emprego de padrões métricos bastante rígidos na organização dos versos – quadra, sextilha, décima, mourão, martelo, entre outros – que, não obstante, permitem ficcionar livremente qualquer experiência.

Os poetas do cordel prefiguram o narrador no sentido atribuído por Walter Benjamin, como aquele que recorre às experiências pessoais, especialmente aquelas que se transmite pela oralidade, como principal fonte (Benjamin, 1994, p. 198).

O narrador se utiliza dessas histórias para proferir conselhos (Benjamin, 1994, p. 199) e, neste sentido, o cordel possui um apelo moral cuja função é extrair da narrativa um "ensinamento". Há, portanto, uma função exemplar e prática na narrativa. No entanto, é necessário chamar atenção para o fato de que esses poetas passam a pertencer a uma comunidade de narradores em que o discurso produzido através da poética expressa tanto o universo social quanto o modo como este universo é "encorporado" pelo artista. A narrativa traduzida para o cordel estabelece conexões entre a arte e a sociedade, quando práticas sociais e criatividade se imbricam.

Por meio da palavra rimada, o cordel se inventou enquanto linguagem, exercício de experimentação artística, veículo de comunicação e propaganda, mas, sobretudo, enquanto "*estilo* de compreender e construir pontos de vista sobre o mundo, as coisas e as relações. O cordel evoca, por assim dizer, uma cosmologia por meio de seu verso" (Gonçalves, 2007, p. 23). A poética do cordel se instaura como palavra matriz das narrativas orais, da memória e do imaginário. O cordel, como poética, não se restringe ao poema propriamente dito, mas possui um sentido mais amplo e se refere às práticas que envolvem a elaboração ficcional, sua materialização nos objetos (folhetos) e nas imagens.

Uma questão importante a ser considerada é como o narrador mobiliza estratégias para conferir efeito de verdade ao enredo. Por meio de analogias entre mundos distintos, entre dimensões contraditórias, paradoxais, estabelece relações de sentido entre elas.

Esse estilo de criação influenciou outras linguagens, como o desenho, a xilogravura e a escultura. Além disso, não é incomum perceber que os artistas transitam entre estas linguagens distintas. Muitos cordelistas desenham as próprias capas em matrizes de madeira, outros conciliam a xilogravura e a escultura, e mesmo utilizando técnicas diferentes para cada linguagem, compartilham matrizes imaginárias que provêm de um universo imagético comum, mas que é dinâmico e se reatualiza na contemporaneidade.

No universo da criação artística de Juazeiro do Norte, as artes gráficas estão profundamente implicadas na condensação de sonhos, visões, imaginação e imaginários. Importa problematizar como este processo ocorre, como essas imagens "aparecem" e, principalmente "compreender como uma tradição cultural pode basear-se em imagens" (Severi, 2000, p. 121). É nesses termos que o interesse recai sobre algumas questões: em que contexto ocorre a produção dessas imagens? O que elas representam para os próprios artistas? Como essas imagens são compartilhadas e remetem umas às outras produzindo sentidos e conceitos?

> Como afirma Marco Antônio Gonçalves, "se as palavras dos outros têm um poder de transformar as nossas palavras e vice-versa, é justamente pelo fato de que são engendradas e fabricadas a partir de uma relação entre sujeitos, essência mesma do fazer etnografia" (Gonçalves, 2010, p. 8).

Palavra, imagem, narrativas

As primeiras gravuras talhadas na madeira para confecção de imagens em Juazeiro foram charges políticas produzidas por desenhistas anônimos que colaboraram com o jornal *O Rebate,* periódico que circulou em Juazeiro entre 1909 e 1911. Ao final da década seguinte, com o surgimento da Folhetaria Silva, a criação de imagens se ampliou para além da ilustração dos jornais para

as capas de folhetos de cordel, orações, novenários e almanaques (Carvalho, 1998; Sobreira, 1994).

Este recurso editorial se mostrou especialmente válido em Juazeiro do Norte, onde a oralidade predominava como modalidade de comunicação, e a leitura era um privilégio de poucos. A identificação da narrativa do cordel, do título do folheto e da autoria acontecia, em primeiro lugar, pela imagem. Ao ver a imagem gravada na capa, o comprador reconhecia as informações essenciais de que necessitava para ter em mãos a história predileta.

Nas décadas de 1920 e 1960, as tipografias de Juazeiro do Norte – particularmente a Tipografia São Francisco, que monopolizava a produção de cordéis – não dispunham de recursos técnicos que permitissem a produção de clichês. Essas matrizes eram confeccionadas na Imprensa Industrial do Recife, num processo de encomenda e entrega que se arrastava por semanas (Melo, 2010).

As romarias fomentavam a procura por orações, almanaques e, sobretudo, cordéis. Por sua vez, o processo de encomenda de capas em Recife não acompanhava o ritmo das encomendas na Tipografia São Francisco. A xilogravura, que permaneceu circulando na cidade através dos pequenos rótulos utilizados como veículos de propaganda da indústria local, era uma tecnologia familiar. A intimidade com a madeira também era familiar para muitos santeiros, acostumados a transitarem entre um mundo de imagens sagradas e o mundo botânico. Com o senso de oportunidade necessário ao comércio, José Bernardo da Silva encontrou, na encomenda de xilogravuras aos santeiros de Juazeiro do Norte, a solução para a demora na confecção de capas.

Em 1949, na ocasião em que José Bernardo da Silva adquiriu os direitos autorais das obras de Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, recebeu também dezenas de clichês antigos, muitos dos quais já bastante desgastados. Mais uma vez, recorreu aos santeiros da cidade – João Pereira da Silva, Manoel Lopes e Mestre Noza –, além dos gravadores Antônio Batista da Silva e Walderêdo Gonçalves, e do gerente da própria Tipografia São Francisco, Damásio Paulo, para renovar o estoque de matrizes e muitas capas em clichê receberem novas versões em xilogravura. Formava-se, assim, a primeira geração de artistas de Juazeiro do Norte que realizou a passagem da imagem em clichê para a xilogravura associada ao folheto de cordel.

Durante aproximadamente duas décadas, a xilogravura manteve-se como uma arte circunscrita ao cordel, especialmente na "reprodução" das capas em clichê dos folhetos clássicos. No entanto, a passagem do clichê à xilogravura merece ser entendida como um processo de criação, uma criação do xilógrafo, tendo em vista a imagem presente na edição em clichê e a própria narrativa do cordel, elementos que se traduzem em outras imagens que se repetem e se transformam a cada reedição.

As capas de cordel, em sua maioria, apresentam informações essenciais para os leitores como título, autor, vinhetas. Portanto, a área reservada para a imagem é um pouco menor. Neste espaço reduzido, o artista precisa apresentar uma síntese imagética do texto. É nesse processo de resumir, numa única imagem, uma fábula, uma notícia do jornal, uma narrativa oral ou um sonho que a operação de condensação acontece e produz efeitos, associações e significados.

As artes em outros circuitos: coleções e museus

A formação do acervo para a criação do Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará – MAUC –, aberto em 1961 na cidade de Fortaleza, alterou o panorama da produção, da circulação e, até mesmo, da imagética da xilogravura no Cariri cearense, com vistas a cumprir o principal objetivo do Museu, que é "a preservação da cultura artística cearense, quer das expressões mais populares quer daquelas de caráter erudito" (MAUC, 2013).

Na época, o reitor em exercício da Universidade Federal do Ceará, Antônio Martins Filho, nascido no Crato, mantinha estreitas ligações com os xilógrafos do Cariri. Para a formação de uma coleção de xilogravuras no MAUC, uma missão foi enviada ao Cariri – Sérvulo Esmeraldo, Lívio Xavier e Floriano Teixeira – a fim de recolher todo o acervo de matrizes e gravuras existentes na região junto aos xilógrafos e às tipografias. Na ocasião, foram reunidas matrizes e gravuras produzidas, em sua maioria, por Mestre Noza, Walderêdo Gonçalves, João Pereira da Silva e Antônio Batista da Silva. A entrada em cena do MAUC alterou o circuito em que estes objetos transitavam e as relações entre os agentes envolvidos. Aqui nos defrontamos com uma questão crucial na modernidade: o colecionamento, a constituição dos museus e as relações sociais implicadas.

Sabemos que o colecionamento é uma prática humana, realizada de maneiras distintas, envolvendo indivíduos, grupos e instituições. O colecionamento se constitui, portanto, como prática social em que estão presentes situações sociais diversas atuando sobre a produção, o consumo, a venda e a fruição. Além disso, o colecionamento implica, igualmente, questões tão significativas como valores, a noção de "patrimônio cultural" e sistemas de classificação

No mundo ocidental, a prática do colecionamento pressupõe a acumulação dos objetos e, a partir desse pressuposto, algumas questões são advindas: o que acumular, quem possui essa prerrogativa, a que finalidade se destina, as relações que se estabelecem entre os diferentes mundos (Gonçalves, 2002; 2007). De algum modo a formação de uma coleção pressupõe interdições à circulação dos objetos: temporária ou perenemente, esses objetos deixam o uso na vida cotidiana ou ritual e ingressam em outra esfera, quando passam a pertencer a uma coleção e são inseridos em outras categorias de pensamentos e classificação. As coleções acarretam alguma modalidade de interdição: ao toque, à visão, à troca, à presença. Por conseguinte, produzem interligações desdobrando-se em questões relacionadas com a alteridade e o poder.

Como analisa James Clifford (1994), o ato de colecionar teve um papel fundamental na formação da identidade ocidental e na formação da própria antropologia enquanto disciplina. Nestes termos, a prática da etnografia e a constituição de coleções se tornaram sistematicamente interligadas. Por outro lado, o colecionamento se constituiu no ocidente moderno um "sistema de arte-cultura" (1994), onde os objetos reunidos ocupam o papel dentro de outro sistema mais amplio, o sistema capitalista.

No Ocidente, onde se gestou uma concepção linear e irreversível do tempo, a mobilização de objetos com vistas à formação de coleções propiciou a preservação das coisas, a conservação, a manutenção da autenticidade, e presumiu a crença na possibilidade de interromper o fluxo do tempo.

Coleções de objetos, particulares e públicas, recebem adjetivos diversos: etnográficas, folclóricas, populares. Essa ânsia modernista por tudo reter a fim de preservar é institucionalizada e generalizada sem que, na maioria dos casos, os interesses ou sequer a opinião dos nativos sobre este processo seja levada em conta. A naturalização desse fluxo assimétrico de objetos, desta romaria de artefatos produzidos em Juazeiro do Norte em direção a outros lugares, sob o pretexto de "preservar" essa "cultura", teve início com a criação do Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará e se desdobrou em outras iniciativas, que implicaram a organização de coleções públicas – como os acervos do Museu do Folclore Edison Carneiro e do Instituto de Estudos Brasileiros da USP – e particulares, como no Museu Casa do Pontal.

Em 1961, o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará realizou, em Paris, a exposição "Gravures Populaires Brésiliennes". Entre 21 de setembro e 3 de outubro, os franceses que se dirigiram à Biblioteca Nacional da França puderam ver gravuras em madeira produzidas inicialmente para ilustrar capas de folhetos de cordel. A mostra resultou da seleção de obras que compunham o acervo do MAUC, adquiridas pelo artista plástico Sérvulo Esmeraldo, escolhido pela direção do Museu por ter nascido no Crato e por conhecer vários artistas residentes no Cariri cearense. O objetivo do Museu era reunir um acervo que representasse a arte produzida no Estado do Ceará. Neste empreendimento, foram adquiridas xilogravuras, peças de cerâmica, esculturas sacras, ex-votos. As peças foram identificadas por autor, tamanho, técnica de elaboração, local e data de produção.

A exposição do acervo de gravuras do Museu da Universidade do Ceará em Paris foi possível porque, em 1960, Sérvulo Esmeraldo havia recebido uma bolsa para estudar na França. Suas relações com o circuito artístico de Paris e com o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará facilitaram a interlocução para a realização da exposição internacional de objetos que, até então, circulavam apenas nos prelos das editoras de cordéis, nas feiras e nas mãos de leitores deste gênero literário. Para a exposição, organizada em parceria com Lívio Xavier, foram escolhidas xilogravuras confeccionadas em Juazeiro do Norte por Mestre Noza, Antônio Batista Silva (*Lampião na porta do céu; Serenata; Noberto e Madalena),* João Pereira da Silva (*Lampião no inferno; Perseguição de Lampião pelas forças legais*) e Damásio Paulo (*História de Esmeraldina e Júlio Abel).* A estes trabalhos, somaram xilogravuras dos gravadores pernambucanos Apolinário, Palito e Sebastião Leão. A mostra "Gravures Populaires Brésiliennes" percorreu, além de Paris, Suíça, Alemanha, Espanha e Portugal.

Os jornais de Fortaleza saudaram com entusiasmo a iniciativa do MAUC, pois representava o reconhecimento internacional da gravura produzida no Ceará. Sendo assim, a ilustração do folheto de cordel passou a ter, com a exposição na Europa, outra visibilidade. Estas imagens deixaram de circular exclusivamente nos prelos das editoras de folhetos, nas feiras e nos mercados para ingressar nos espaços consagrados à fruição artística.

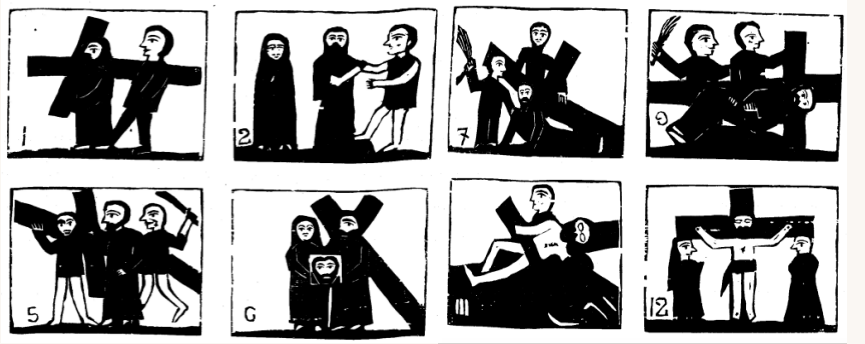
Após o retorno das xilogravuras ao Brasil, a mesma exposição foi realizada no Rio de Janeiro, em 1963, pela Comissão Nacional de Folclore, numa parceria com o Museu de Arte do Ceará e o Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM –, o conjunto de xilogravuras foram reunidas sob o título *Exposição de Gravuras e Esculturas Folclóricas*. No mesmo período – junho de 1963, o Sindicado dos Bancários do Rio de Janeiro realizou a Semana de Arte Popular Brasileira. As atividades ocorreram na sede da entidade,

na Avenida Presidente Vargas. Na exposição, apresentaram-se grupos de capoeira, repentistas, além de haver comercialização de peças de cerâmica, bonecas de tecido, objetos de palha e esculturas em madeira.

Mestre Noza foi convidado para ir ao Rio de Janeiro participar das exposições e, no Sindicato dos Bancários, apresentou sua técnica no talhe da madeira para os visitantes. O escultor considerou esta viagem muito importante para seu trabalho, pois, além do reconhecimento e da visibilidade, durante os dezessete dias em que permaneceu no Rio de Janeiro, ouviu atentamente considerações acerca de suas esculturas. Até então, Mestre Noza lixava e pintava suas peças, quando foi aconselhado a abandonar o uso da lixa e do pincel; daí em diante, suas esculturas se tornaram acromáticas e passaram a exibir com mais evidência as marcas do talhe. Em entrevista concedida ao cineasta Geraldo Sarno, em 1967, Mestre Noza narrou suas impressões da viagem: "Achei aquele povo muito bom! Só não quero ir *pra* lá nem sair daqui porque eu já me fiz aqui, aqui eu tenho tudo, tenho crédito, tenho tudo quanto eu preciso" (*apud* Sarno, 2006, p. 130).

Em 1965, quatro anos depois da primeira exposição internacional promovida pelo MAUC, o editor Robert Morel reproduziu, em Paris, um álbum contendo quinze xilogravuras. A primeira gravura apresentava apenas o título e o autor da obra: "Via Sacra gravada por Mestre Noza Brazil". Os contornos introduzidos nos tacos de umburana de espinho feitos com uso do formão e ponta de canivete, onde os apóstolos são reduzidos ao plano bidimensional, desvendam um estilo expressivo e direto. Com poucos detalhes, os traços se revelam firmes, precisos, econômicos. Nas quatorze gravuras que formam um álbum de imagens, o santeiro assina como Mestre Noza. As iniciais MN demonstram que o escultor

aceita a adjetivação atribuída pelos aprendizes, pelos moradores de Juazeiro do Norte e pela crítica especializada, em razão do lugar que ocupou na formulação de um estilo e de uma estética.



Via Sacra, Mestre Noza (dimensões 19X21,5 cm)

A primeira tiragem da *Via Sacra* foi de apenas 22 exemplares e se esgotou rapidamente. Em poucos meses, outra edição foi impressa, desta vez com mil exemplares. O trabalho chegou até Robert Morel, mais uma vez, pelas mãos do gravador e escultor Sérvulo Esmeraldo, que havia sugerido a Mestre Noza o tema da Via Sacra e que levou, para o ateliê do escultor em Juazeiro do Norte, reproduções que serviram de modelo para as gravuras.

Longe de representarem gravuras individuais, a *Via Sacra de Mestre Noza* é uma narrativa de um acontecimento cujo desfecho já é conhecido. Na Via Sacra, não há lugar para o inesperado, o imprevisível. Dispostas numa sequência de xilogravuras paralelas, elas estabelecem uma ordem imagética desencadeando operações mentais que atuam sobre a memória. A economia dos traços de Mestre Noza, que "apenas" sugerem as cenas e os personagens, requer projeções criativas sobre as imagens, "capturando" o olho, o olhar e o corpo do expectador. Nesta *Via Sacra*, não é

possível saber se é noite ou dia, qual a paisagem que os cerca. Há apenas três personagens e um objeto. Tudo o mais poderá ser imaginado por quem vê.

Por outro lado, o sucesso obtido por Mestre Noza com a *Via Sacra* estimulou uma série de gravadores a refazer, no plano bidimensional, através dos contrastes entre sombra e luz, os últimos passos de Jesus Cristo em direção à morte. A produção da *Via Sacra* se tornou uma espécie de ritual de passagem do gravador para o circuito artístico e a sua legitimação perante os demais gravadores, bem como pelos colecionadores e críticos de arte. Desde então, os gravadores cuja obra possui relações com o universo poético do cordel se impuseram a tarefa de compor, a partir da imbricação entre imaginário e imaginação, as cenas recorrentes na liturgia cristã e nas artes plásticas do Ocidente.

Semelhantes e diferentes, assim são as *Vias Sacras* de Mestre Noza, Walderedo Gonçalves, Stênio Diniz, Abraão Batista, José Lourenço, Cícero Lourenço, Cícero Vieira e Antonio Relojoeiro (Franklin, 2007). Tomando uma personagem e um acontecimento "real" não como modelo, mas como potência, os gravadores começam a fabular a partir da *Via Sacra* que se torna outra a cada gravura, a cada álbum, instaurando-se como fabulação e como real (Deleuze, 2007, p. 185).

Além da *Via Sacra,* o MAUC encomendou a produção de outros álbuns a Walderedo Gonçalves, que gravou *Apocalipse*; e a Mestre Noza, que riscou *Os doze apóstolos*, além de *A vida de Lampião Virgulino Ferreira*, gravada por Mestre Noza. A realização destas encomendas para o MAUC configurou alterações importantes na arte da gravura em madeira. A encomenda de gravuras se constituiu uma abertura para o estabelecimento de uma rede de relações entre gravadores, instituições, colecionadores, mercado editorial e pesquisadores. É necessário pensar a respeito das intencionalidades presentes nestas relações e como as encomendas reforçam a recorrência a determinadas imagens e imaginários. É necessário refletir, também, que as encomendas mostram que a recorrência ao mesmo conjunto de imagens – catolicismo, cangaço, seca – nos informa sobre o universo do artista, mas, em maior grau, sobre o de quem encomenda. Essa questão se torna muito oportuna para demonstrar que este imaginário transita tanto na "cabeça" de quem realiza a imagem quanto no apelo de quem a encomenda. Ou no pressuposto, por parte de quem encomenda, de que aqueles artistas não poderiam fazer algo diferente do repertório de imagens presentes na trindade seca, cangaço, religião.

Os álbuns encomendados ao final da década de 1960 pelo MAUC inauguraram a mudança de estatuto da xilogravura, que até então ocupava apenas a função de ilustração das narrativas elaboradas para o formato de cordel, e que se transformou numa arte autônoma. Desde então, as imagens condensadas no jogo de sombras e luz transitam entre as capas dos folhetos de cordel e as paredes de galerias e museus.

Os álbuns possuem tamanhos bem maiores, se comparados aos folhetos, e permitem aos gravadores inserir outros detalhes e, assim, exercitar com mais possibilidades a imaginação criadora. Este exercício de inserir personagens, mas também de criar paisagens, cenários e objetos, enfim, de imaginar ambientes, permitiu novas experimentações estéticas. Praticamente toda a superfície da matriz passa a ser utilizada na criação de imagens cada vez mais complexas, mais densas, mais carregadas de intencionalidades e movimento, remetendo a outras imagens.

Ao falar sobre as próprias imagens, os artistas apresentam, em detalhes, o processo de criação; o modo como informações aparentemente contraditórias, dúbias, são fundidas; as alegorias,

as categorias de pensamento implicadas; e a produção de conceitos a partir do próprio trabalho e do próprio universo cultural.

Por estas razões, é necessário pensar as relações entre narrativa, texto e imagem e compreender como os artistas explicam, em seus termos, seus processos de criação. Estas são as questões presentes neste capítulo, que privilegia o depoimento de alguns dos artistas em atividade: Abraão Batista, Stênio Diniz e José Lourenço Gonzaga.

Abraão Batista: "As palavras já vêm lapidadas"

O poeta e xilógrafo Abraão Batista escreve folhetos há mais de quarenta anos. Participou, na condição de secretário de Cultura de Juazeiro do Norte, da criação do Centro de Cultura Mestre Noza, em 1984, que foi o resultado de um convênio entre a Prefeitura Municipal e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Exerceu e ainda exerce uma influência pessoal na produção artística de Juazeiro do Norte e, em particular, sobre a gestão e a própria organização do Centro de Cultura Mestre Noza, uma vez que sua esposa, Lourdes Batista, administrou por muitos anos aquele centro cultural, que atualmente está sob a responsabilidade de seu filho, o xilógrafo Hamurabi Batista.

"O cordel é a trombeta do homem, é a fala do homem. Por isso no cordel não se separa a religião, a política e a antropologia do ser". Assim Abraão Batista conceitua a função do cordel, numa alusão à proximidade entre religião e política na história de Juazeiro do Norte, na sua própria obra e na atuação política na cidade através dos cordéis.

"Nós não temos medo do ridículo". Esta foi a resposta que Abraão Batista encontrou para explicar o seu maior sucesso editorial, o folheto *A moça que dançou lambada com o cão em Juazeiro do Norte*. "Além disto, aqui em Juazeiro, virtual e realidade não se separam". Nos cordéis de Abraão Batista, fragmentos da experiência cotidiana, o universo religioso de Juazeiro do Norte, programas de televisão, o acesso às redes sociais na internet, leituras diversas e "o aprendizado com o livro da natureza" constituem as matrizes culturais às quais estas imagens se referem e, por este motivo, segundo explica, as "palavras já vem lapidadas".

> "*Pra* mim, a verdade histórica é a própria convivência. Existem quatro tipos de homens: aqueles que aprendem lendo a natureza, aqueles que aprendem lendo os livros, aprendem lendo os livros com a ajuda dos professores e outros são aqueles medíocres. Meu aprendizado é com a natureza, eu convivo no livro da natureza, que natureza? Juazeiro e o Padre Cícero".

Ao tempo em que se iniciou na arte do cordel, Abraão Batista começou a ilustrar as capas de seus folhetos com xilogravuras. Nas primeiras capas, produzidas ao final dos anos 1960, poucas linhas impressas sobre o papel em branco sugerem as formas que sintetizam o texto. Além de apresentar algumas informações necessárias como autor, título e preço, a capa do cordel possui a função de traduzir numa única imagem a narrativa a que o leitor tem acesso nas páginas seguintes.

Com a prática constante do desenho na madeira, pois entre as décadas de 1970 e 1980, escreveu em média um cordel a cada semana, as ilustrações se tornaram cada vez mais complexas, ocupando todos os espaços da capa.

"Corto xilo à canivete
E faço xilogravura
No papel que é brancura
Ponho o preto-radiação
Escrevo e corto à mão
O que vem no pensamento
E assim digo e sustento
Quem manda é o coração."
(Batista, 2001, p. 3)

Capa do cordel *Se o povo votou num bode cheiroso por que não votar num grilo carteiro.* Autor: Abraão Batista. Xilogravura do autor. Acervo: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

A justaposição de personagens, animais, seres híbridos, passado e presente, mortos e vivos, convivendo e agindo no espaço contrito da sextilha – forma privilegiada pelos autores de cordel – resulta em associações criativas que conferem à estética do cordel produzido em Juazeiro do Norte uma força imagética que se manifesta por meio da construção de alegorias.

Capa do cordel *A vingança do diabo depois da apresentação de Chacrinha no inferno.* Autor: Abraão Batista. Acervo: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

"Eu não sou um artista surrealista, sou um mágico, um antilei"

No início dos anos 1970, Stênio Diniz começou a riscar suas primeiras gravuras em madeira na Tipografia São Francisco, pertencente à sua família, com o intuito de substituir as capas em clichê. Na sua percepção, outros motivos, além daqueles de ordem prática, deveriam motivar essa mudança, uma vez que se fazia necessário: "Fazer arte e eliminar uma parte da máquina, do metal, na capa do cordel". As capas com fotografia que vendiam mais, já que as pessoas já estavam acostumadas àquela imagem, deveriam ser mantidas, pois uma imagem que "pegou" não precisava ser substituída. Desta maneira, as negociações em torno das capas passaram a levar em consideração, também, elementos de ordem estética, além das experimentações visuais que estes artistas se propunham a realizar.

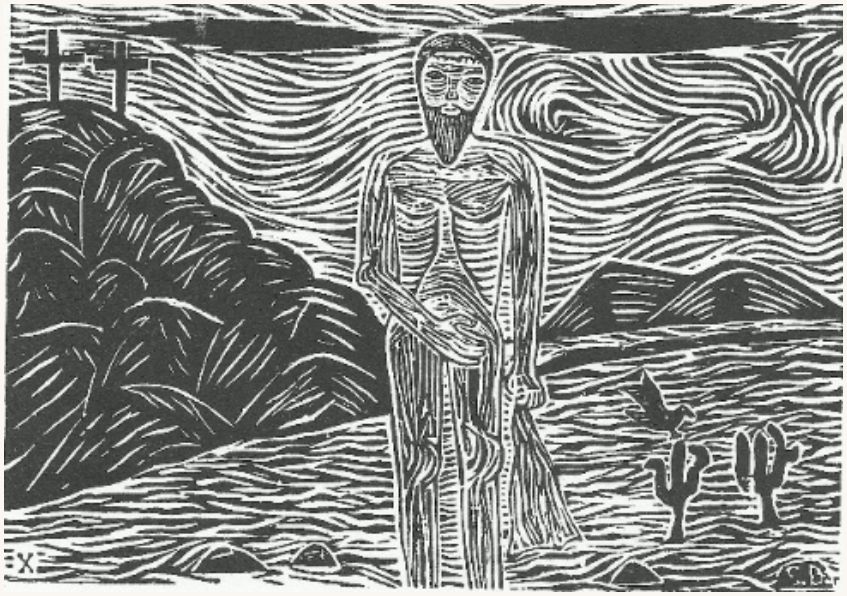
Capa do cordel *História de Mariana e o capitão do navio.* Publicado pela Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1965. Acervo: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Ao tempo em que adquiria mais familiaridade com o manejo dos instrumentos e, por outro lado, acessando informações advindas de outros mundos e linguagens, suas imagens traduzem o modo particular de apropriação dessas referências.

No início do meu trabalho, tanto Van Gogh quanto Portinari foram pessoas que, sem querer, invadiram a minha cabeça. E eu era aficionado pela obra do Van Gogh por inteira e o Portinari, me inspirei bastante. Inclusive fiz o autorretrato dele, copiado dele mesmo, *pra* me sentir bem.

Durante os primeiros anos em que se dedicou à produção de capas de cordéis, a convivência cotidiana com a crítica dos problemas sociais através dos cordéis do poeta Patativa do Assaré (que imprimia seus folhetos na Tipografia São Francisco) e a própria observação da condição de pobreza dos romeiros que caminhavam pelas ruas da cidade, com os corpos esquálidos, e batiam à sua porta à procura de alimento, foram experiências decisivas na criação de outras imagens. Numa de nossas conversas, ele sintetizou: "Eu tenho a impressão de que, na arte, é isso: é a pessoa também, não é só a obra". As imagens de casais que ilustravam os romances dão lugar a cenas da vida cotidiana dos moradores e, sobretudo, dos migrantes que fugiam das secas e da morte e justifica: "No meu trabalho, não tem essa coisinha de 'ah, estou sofrendo porque meu amor me deixou', não. É a peia, é a fome mesmo, e a opressão dos grandes, é tudo isso aí". Todas estas influências aparecem na retomada do tema da *Via Sacra* a partir de outro ponto de vista, quando Stênio grava a *Via Sacra Nordestina*.

Se nota muito bem o traço do Van Gogh nessa série que eu fiz em época de seca. Esse céu buliçoso assim é de inspiração em Van Gogh. E a nossa realidade aí que esse tempo que eu estava fazendo era exatamente vivenciando o tempo de seca aqui, era muitos mendigos pela rua, gente flagelada invadindo as casas. Era uma loucura nessa época. Foi na época mesmo de início da gravura. Após eu ter feito um ano de capa de cordel, eu só fazia capa pequena, aí quando eu comecei a fazer um trabalho maior.



Xilogravura *Via Sacra Nordestina, 1973.* Autor: Stênio Diniz. Fonte: *Catálogo Holzschnitte aus Brasilien,* Alemanha, 1992, p. 76.

Xilogravura *Via Sacra Nordestina, 1973.* Autor: Stênio Diniz. *Catálogo Holzschnitte aus Brasilien,* Alemanha, 1992, p. 76.

Xilogravura *Via Sacra Nordestina, 1973.* Autor: Stênio Diniz. *Catálogo Holzschnitte aus Brasilien,* Alemanha, 1992, p. 77.

Xilogravura *Via Sacra Nordestina, 1973.* Autor: Stênio Diniz (DINIZ, 1987)

Em 1975, Stênio Diniz recebeu um convite para expor seus trabalhos na Alemanha, onde permaneceu por dois anos. Além de participar de exposições, atuou na paróquia da cidade de Colônia, auxiliando os padres durante as missas. Redigiu e apresentou peças com mamulengos, compôs músicas e gravou imagens em matrizes de madeira nativa, que exigem técnicas diferentes daquelas utilizadas no corte da umburana. Neste período, iniciou uma série de experimentações técnicas no corte da matriz e que resultaram em efeitos visuais e formas. Os efeitos foram produzidos com a introdução do estilete, do bisturi, do prego e dos próprios cupins. Stênio Diniz introduziu outra diferenciação na criação de gravuras quando descobriu *por acaso* as figuras obtidas em *coautoria* com os cupins, como explica a partir da imagem a seguir.

Reprodução de xilogravura, Liberdade, trabalho para todos, 1987. Autor: Stênio Diniz. Catálogo Holzschnitte aus Brasilien, Alemanha, 1992, p. 27.

Eu passei dois anos fora de Juazeiro e deixei uma matriz menor, só desenhada, aí me vem o cupim, estragou o desenho.

Mas eu achei tão linda a coisa! Parecia uma pedra.

Aí eu fui morar numa casa que tinha cupim. Eu peguei duas placas dessas, juntei uma placa com a outra e botei perto de onde eles estavam transitando. Então os bichos já estavam lá dentro fazendo a casa. Um dia, dois dias, três dias... No máximo, *pra* fazerem isso aqui, foram quatro ou cinco dias. Se você deixar, ele come tudo logo!

Aí eu abria, olhava, aquele redemoinho de cupim, eu dizia:

- Não, ainda não trabalharam muito, não.

Aí eu digo: – Vamos fechar, mais um dia está bom...

Fiz quatro gravuras com a ajuda deles.

É interessante é que é uma coisa nova. O bichinho ali trabalhando e fazendo um negócio de qualidade, não ser uma coisa louca, com plasticidade e tudo. É um negócio incrível!

Teve uma vez que eu deixei umas placas passarem uma semana: fizeram o trabalho quase todo, quase não deixaram nada *pra* eu fazer! Você precisa ser rápido pra poder pegar a madeira, antecipar... porque é um batalhão de não sei quantos mil cupins, é rapidinho ali.

O interessante é que eles deixam estruturas como que casinhas. Não é comendo e devastando, e sim com uma ordem meio arquitetônica, com espaços definidos. E a unidade, você vê que tem unidade. Mesmo os espaços maiores, eles têm um diagrama...

É engraçado que um amigo que faz gravura disse:

– Stênio, como é que tu fazes, tu ensina aos cupins?

Eu digo:

– Meu amigo, como é que eu vou ensinar aos cupins? Os cupins já sabem, eu é que estou aprendendo com eles!

As experiências vividas e as experimentações com a linguagem da gravura se traduzem numa pessoalização da criatividade. As imagens se tornam cada vez mais complexas e impregnadas de agência. Estas imagens remetem, também, à atuação daquilo que Gilbert Simondon define como “princípio de individuação” (Simondon, 1992, 299) e que se manifesta antes mesmo que a individuação propriamente dita aconteça.

Na gravura *Feira Interior*, apresentada por Stênio Diniz, conceitua como o espaço da feira, cuja imagem faz parte da memória social em Juazeiro do Norte, está eivada de pessoalidade.

Xilogravura *Feira interior.* Autor: Stênio Diniz.
Fonte: *Catálogo Holzschnitte aus Brasilien*, Alemanha, 1992, p. 31.

> Aqui já é de uma outra fase. Ela pode se dizer uns 10 anos após fazer gravura, então eu já estava com um traço moderno, movimentos e tudo. Então eu já estava com bem mais intimidade com os instrumentos e com a técnica. Aqui eu dei o título *Feira interior*.
>
> Aqui é uma feira, mas como não existe feira com figuras dessa maneira, eu botei que é feira minha, do interior, do meu interior, é essa que é uma feira alegre, animada. Mais espaço eu tivesse *pra* botar a expressão das coisas que tem na feira, tudo.
>
> E essa madeira, a brumasa, muito ruim essa madeira de trabalhar. Ela limita muito as coisas que você tem que fazer.
>
> Mas deu *pra* transmitir essa alegria e continua aqui aquele estilo de céu "vangoresco", só que mais fino.

A pessoalização vai além da apresentação de um mundo particular, pessoal e único, uma vez que pressupõe sempre a existência do *outro* e de relações com a alteridade (Clastres, 2003). Como Marilyn Strathern (2006) demonstra, os indivíduos não são invólucros fechados, uma vez que estão situados numa rede de relações sociais, e tudo aquilo que produzem objetivam a existência de relações. O que temos, portanto, são sistemas relacionais, e a noção de pessoa implica a existência de uma interdependência entre a socialidade e a individuação.

> *Pra* mim tem muitas pessoas que não acreditam em influência astrológica e acha que é coisa mística. Mas *pra* mim é muito diferente: nós somos energia, não são os astros dizendo faça isso, faça aquilo, mas a indução magnética deles.
>
> Somos um corpo magnético, é tudo magnetismo e a gente girando... pode ser. Eu gosto de discutir ciência, de questionar o Big Bang. Eu digo assim: – Mas por que um só Big Bang? Por que não milhares de "big bangues"?

> Eu acho que nunca falaram que a Terra já foi bem menor que esse tamanho, *né*, você sabe disso? Já ouviu falar? Pois *pra* mim a terra começou assim muito pequena. Você vai encontrar aqui no Cariri fósseis de dinossauros há quantos mil metros abaixo? O que justifica isso aí senão eles estarem numa camada da Terra e depois foi soterrado? Por chuva e areia e tudo.
>
> *Pra* mim, a Terra quando surgiu, ela era bem menor. Ela foi crescendo, deu a explosão, a encadeação atômica, magnética, então ela surgiu de uma coisinha só, de uma reação.

Num de nossos encontros, eu coloquei para Stênio Diniz a questão de uma possível aproximação destas imagens com o surrealismo. Em resposta à minha indagação, ao se distanciar da estética surrealista, ele elabora conceituações de si.

Xilogravura *Trabalho para todos*. Autor: Stênio Diniz. Fonte: *Catálogo Holzschnitte aus Brasilien,* Alemanha, 1992, p. 29.

> Quem sabe essa conotação mágica? Eu nem sei se surrealista, tem uma linha que se chama "realismo mágico". Isso levando em conta o seguinte: que o trabalho surrealista, ele tem que estar em combinação demais com a própria pessoa, com o artista. Não é a obra surrealista e o artista não ser surrealista. Ele tem que ser surrealista, é o artista que é surrealista, ele pode não fazer obra surrealista nenhuma e ele ser surrealista.
>
> Eu não me vejo como sendo uma pessoa surreal. Eu me vejo mais esse mágico, o *antilei*, pode se dizer. Aquela coisinha regrada, medida, não: não tem limite, você pode criar, você pode avançar. É mais em cima do poderio da criação. Mas não de ser o surrealista. Quem sabe assim: um realista com conotação, traço ou imaginação surrealista?
>
> Se eu quero fazer uma pessoa pegando a lua? Então ela vai pegar a lua: eu estiro o braço assim e ela pega! Quero dar um nó no pingo d'água, você faz, mas não significa o surrealismo.
>
> Uma coisa que eu respeito muito é o ambiente em que foi feito o trabalho. Eu não poderia colocar um piso comum, pinicar somente areia. Saber que tem por trás, que existe uma coisa. Se eu faço uma capa de cordel, dois homens brigando ou se beijando. Eu tenho que saber que tem todo o espaço. Tem o céu, tem o chão, tem os elementos. Não é só o motivo central, tem que formar o ambiente, tem retrato, tem menino, tem bola e a criatividade.
>
> Eu jogo essa coisa como meio sonhada. Se pode criar de certa forma alegórica, também aí vai.
>
> Eu gosto de criar, fazer uma certa alegoria.

Do defeito ao efeito

Do ponto de vista técnico, "a xilogravura é um desenho escavado na madeira. O escavado é o branco, o preto é o alto relevo", assim define, em poucas e precisas palavras, o gravador João Pedro do Juazeiro. Ele se define como um cirurgião que, com um taco de madeira, faz ressurgir os seres que estavam adormecidos em sua mente.

As experiências individuais, sociais e sensoriais partilhadas coletivamente, os fluxos de informação que atravessam as pessoas neste lugar de intenso trânsito cultural, as relações entre ambiente, pessoas, animais e objetos se expressam na ambivalência primeira entre luz e sombra, entre o visível e o invisível. Por seu turno, a arte da xilogravura no Cariri é o resultado de um longo aprendizado e aprimoramento técnico que evolve saberes relativos ao desenho, aos artifícios da ótica e perspectiva, ao mundo botânico, à química, à marcenaria, ao uso de instrumentos de corte, ao manejo das matrizes, ao trato com papéis, ao processo de impressão.

As xilogravuras demonstram o uso de técnicas desenvolvidas utilizadas na sua execução – a "tecnologia do encanto" como conceituou Alfred Gell – e, embora tenham sido produzidas por indivíduos que se tornam verdadeiros peritos, elas atendem a necessidades coletivas e, portanto, sociais. Estas redes de intencionalidades sociais se personificam nos objetos artísticos de tal modo que, através deles, vemos o mundo de forma encantada. O fascínio que os objetos artísticos exercem sobre nós – a capacidade que possuem de produzir o encantamento do mundo, ou seja, *a tecnologia do encanto* – é o resultado da personificação de processos técnicos desenvolvidos socialmente. Nos termos colocados por Alfred Gell, em suma, "a *tecnologia do encanto* é fundada no *encanto da tecnologia*" (Gell, 1998, p. 163).

Em outros termos, a tecnologia envolvida na arte da xilogravura se inicia com um profundo estranhamento, proveniente das

alteridades entre o indivíduo e aquele pedaço aparentemente inerte de madeira, entre os dois instrumentos de corte, os mais diversos, implicados em cada fase de elaboração da imagem. A aproximação inicial com a gravura se constitui um desafio no qual a alteridade que se instaura entre formas distintas de vida – humana e vegetal – se expressa. Nesta fase, o corpo humano sente, tanto quanto a madeira, o embate, como me informou o xilógrafo Francisco Bruno: "É uma arte a princípio muito dolorosa, você se corta, o dedo dói. Mas é muito prazerosa porque você se acostuma e a madeira passa a ser um isopor". Ao flagelo da madeira, corresponde o flagelo das mãos, quando seiva e sangue se fundem, quando acontece a "peleja, você e a madeira, a madeira e você". Nesta disputa, não existem vencedores, apenas transformação de formas e energia.

O aprendizado com a xilogravura passa por muitos cortes nas mãos. Apesar do uso de madeira mais maleável ao corte – como a umburana, inevitavelmente a falta de destreza inicial com os instrumentos de corte – facas, goivas, estiletes – resulta em acidentes. Este é um dos motivos pelos quais os xilógrafos iniciantes preferem cortar matrizes para capas de cordéis. O tamanho padrão dos folhetos (11x16 centímetros) permite que o xilógrafo segure com firmeza a matriz e os instrumentos de corte. Quanto maior a matriz, mais difícil o trabalho e mais experiência no domínio das técnicas se faz necessária. Matrizes pequenas permitem ao xilógrafo "dominar mais o espaço".

Há um outro aspecto a ser considerado que é o fato de que a capa de cordel é feita com mais rapidez, o que, em tese, a torna mais barata e o xilógrafo pode vendê-la com mais facilidade. Por sua vez, evidentemente, quanto maior a gravura, mais ela exige investimento de tempo, atenção e trabalho, o que aumenta o seu valor financeiro. Por outro lado, se não for uma encomenda, exigirá mais tempo para ser vendida.

Primeira informação: imaginar os seres e as cenas, transcrever cenas, desenhar e cortar a madeira. Os desenhos são elaborados sobre o papel com lápis; em seguida, a imagem é colada com auxílio de fita adesiva ao papel carbono e sobre a matriz em madeira. Com o lápis, o xilógrafo contorna novamente o desenho sobre o papel carbono, quando a imagem lentamente surge na matriz em madeira. Somente após a finalização do desenho, a matriz é cortada seguindo as linhas previamente desenhadas no papel. Ao final do processo, a imagem matriz poderá ser vista e levada para a prensa, onde recebe uma fina camada de tinta e é pressionada sobre o papel em branco. Porém, as preocupações com o processo técnico não se encerram por aí. Os xilógrafos se preocupam, também, com os contrastes entre o branco e o preto, pois é essa combinação de luz e sombra que oferece ao artista a possibilidade de "fazer uma aproximação com a imagem".

As primeiras capas de cordel eram produzidas com uso da goiva, instrumento que corta a madeira com precisão e rapidez. Todas as áreas em branco das gravuras, os espaços *em aberto* que aparecem nas imagens com a ausência de cor, eram obtidas com o uso da goiva.

Facas de mesa, serras para corte de pães, hastes de guarda-chuva, além de serrotes usados em marcenaria eram os principais auxiliares no corte da madeira. Posteriormente, os gravadores de Juazeiro do Norte inventaram um instrumento artesanal – uma espécie de buril – que facilitou sobremaneira o trabalho: a ponta da serra é cortada com alicate e afixada numa haste de cobre. Com o uso deste instrumento, foi possível obter traços mais delicados, que poderiam ser obtidos, também, com o uso de pregos.

O estilete somente passou a ser utilizado nas gravuras em meados dos anos 1970, quando, numa viagem a Brasília, Stênio Diniz conheceu a técnica de cortar a matriz com este instrumento e o trouxe para Juazeiro do Norte.

A rigor, qualquer coisa que possa produzir corte na madeira pode ser experimentada, inclusive bisturi cirúrgico, que se mostrou um bom instrumento para *fazer cabelo* e detalhes menores, técnica utilizada na imagem abaixo.

Xilogravura *Há retirada*. Autor: Stênio Diniz. Fonte *Catálogo Holzschnitte aus Brasilien, Alemanha, 1992, p. 19*

O exercício desta arte implica a troca de informações entre os gravadores acerca de como obter determinados efeitos visuais com o uso dos instrumentos, quando discutem as técnicas utilizadas e a apreciação do resultado do trabalho. A primeira avaliação estética do trabalho acontece ainda durante o processo de criação, quando a gravura está sendo realizada e, especialmente, no momento da impressão. Quando o resultado agrada aos compradores e se traduz no aumento das vendas, a técnica é rapidamente assimilada, "copiada". Todos os gravadores copiam os demais; no entanto, cada artista, ao copiar a técnica, ou o "estilo" do outro, adiciona à cópia o seu traço, seu olhar. Portanto, a cópia é uma das possibilidades de criação legitimada pelo grupo e produzida numa rede de relações sociais.

Por outro lado, não existe a preocupação em eximir a interferência ou a participação do outro no processo de criação do "indivíduo". Em muitas ocasiões, presenciei a realização do desenho por uma pessoa, a gravação da matriz por outra, a impressão por outra; em outras situações, um gravador inicia o corte da madeira e outro artista conclui. Em muitas ocasiões, o resultado é um trabalho coletivo, embora haja apenas uma única assinatura ocupando a função de autor.

Na Lira Nordestina, no bairro do Pirajá, em Juazeiro do Norte, a antiga prensa manual utilizada na impressão das capas dos cordéis na Tipografia São Francisco ainda se encontra em pleno funcionamento. A pressão exercida sobre o papel é muito maior com o auxílio deste equipamento, muito embora, após a adição de uma leve camada de tinta sobre a matriz, com a ajuda de um pincel de rolo, ao menor contato entre a matriz e o papel, as linhas traçadas pelo gravador aparecem. O xilógrafo Abraão Batista desenvolveu uma técnica mais simples para realizar a impressão, que dispensa o uso de qualquer máquina: após aplicar a tinta sobre a matriz e afixá-la ao papel, ele utiliza uma colher de cozinha para deslizá-la sobre o papel, pressionando levemente com os dedos a superfície côncava.

A escolha dos materiais para produção da xilogravura vem mudando muito nos últimos anos em razão, sobretudo, da es-

cassez da madeira, especialmente da umburana, devido a séculos de desmatamento predatório. Cada vez mais, a umburana se torna mais rara, cara e inacessível. Nos últimos anos, o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (IBAMA) tem atuado de maneira relativamente eficaz no combate à extração da umburana. Numa ocasião, ouvi um experiente gravador afirmar que esta será a última geração a usar a umburana. Os gravadores e escultores lamentam a escassez da madeira, a elevação dos preços e todos os entraves burocráticos necessários para obtenção de madeira certificada. No discurso que elaboram, contudo, não lamentam que a escassez da umburana é resultante da exploração predatória da madeira. Não se dispõem, tampouco, a tomar nenhuma atitude no sentido de reverter este processo.

Em 2006, a Secretaria da Biodiversidade do Ministério do Meio Ambiente promoveu uma reunião em Fortaleza para tratar da questão do corte da umburana. Na ocasião, a Associação de Artesãos do Padre Cícero enviou representantes para o encontro a fim de pleitear a declaração da umburana-de-cambão (a variante da umburana utilizada na produção de objetos artísticos) como uma espécie imune de corte, o que, na prática, significava a concessão de permissão do uso desta espécie pelos artistas. O argumento utilizado pelos artistas é que "são pais de família que vivem exclusivamente da arte".

Em mais de uma ocasião, indaguei sobre o que pensavam a respeito da possibilidade de se organizarem para, de algum modo, viabilizar o plantio da umburana e, assim, garantir a preservação da árvore, de sua extração e, consequentemente, de sua arte. Em todas as ocasiões, houve uma forte resistência a tal iniciativa. Os argumentos são diversos: "Mas a gente não tem nem uma casa *pra* morar, vamos plantar umburana onde?"; "Ah, mas um pé de

umburana para ficar no ponto de fazer uma escultura demora uns vinte anos, e nesse tempo vamos fazer o quê? Até lá a gente já morreu de fome".

Os xilógrafos acusam os escultores de utilizarem uma grande quantidade de madeira para a produção de uma única peça: o argumento é que, com *um tronco de umburana, um xilógrafo trabalha durante um ano, por isso são eles que estão acabando com a madeira*. Para fazer frente ao problema, são diversas as estratégias utilizadas para garantir a continuidade da gravura. Em primeiro lugar, ocorreu uma diversificação das espécies de madeira utilizadas pelos gravadores. Uma alternativa à umburana tem sido a brumasa, que possui um tronco bem mais grosso e permite a produção de matrizes com dimensões maiores, uma vez que, da umburana (após a retirada da casca), só é possível produzir uma matriz de, no máximo, vinte centímetros de largura.

Apesar de ser mais acessível e com menor preço – enquanto um tronco de umburana é comercializado por duzentos reais, um tronco semelhante de brumasa pode ser adquirido por oitenta reais –, os gravadores evitam usar a brumasa porque consideram a madeira muito "dura", bastante resistente ao talhe e, além disto, as fibras da madeira aparecem com mais facilidade e não permitem uma superfície absolutamente plana ou "chapada" – como os xilógrafos preferem definir, o que implica os resultados da impressão, uma vez que, com a umburana, é possível obter uma imagem mais límpida.

Diante das restrições ao uso da madeira, várias experiências foram realizadas, desde a utilização de pedaços cada vez menores de madeira até o emprego de outros materiais, outras superfícies, de que as imagens podem ser obtidas. Há séculos, as xilogravuras têm sido produzidas a partir do "miolo", que se

constitui na camada mais interna, consequentemente mais resistente da madeira e que, para os gravadores, produz uma imagem de melhor qualidade. As superfícies externas, chamadas de casca, eram descartadas. O mesmo pode ser dito em relação aos pequenos pedaços de madeira que caíam ao chão durante o processo de produção das "pranchas", como são chamadas as matrizes. Atualmente nada é descartado e a criatividade, quando acionada, produz as mais diversas soluções, pois como costuma dizer João Pedro do Juazeiro, o importante é transformar "o defeito em efeito".

Infinitas soluções vão aparecendo e qualquer suporte pode vir a ser utilizado para a criação de imagens. As primeiras envolveram a gravura em azulejos, que foram posteriormente substituídos por peças de cerâmica, no tamanho de 10x10 cm. Peças de madeira minúsculas, de quatro centímetros, são aproveitadas para o talhe e, de tão pequenas, são chamadas de "carimbos".

Xilogravuras. Autor: José Lourenço Gonzaga. *Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo*

O xilógrafo José Lourenço explica que o principal objetivo a ser atingido com o uso de outros processos de produção de imagens é diminuir os custos da gravura, tornando-as mais acessíveis a estudantes e turistas que visitam diariamente a tipografia de cordel Lira Nordestina, instalada no bairro do Pirajá. Permite, também, que o artista possa transportar dezenas de gravuras que são comercializadas em feiras e exposições por todo o país, além de lojas de artesanato.

A gravura em cerâmica utiliza tecnologia semelhante à impressão serigráfica utilizada na confecção de camisetas. José Lourenço afirma que precisou de muito tempo para chegar a uma técnica que permitisse a fixação da tinta e, consequentemente, do desenho na cerâmica.

O resultado é a reprodução em série de pequenas gravuras, que podem ser facilmente transportadas. As placas de cerâmica recebem um pequeno suporte de metal na parte posterior, que permite a fixação e exibição na parede separadamente, como se fossem quadros.

Gravador José Lourenço Gonzaga na Lira Nordestina. Juazeiro do Norte, 2009.
Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo

Gravura em azulejos. Autor: José Lourenço Gonzaga. Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo

Portanto, a intenção deste estudo é apresentar o ponto de vista dos artistas sobre como eles mesmos inventam cotidianamente tecnologias, aprimoram técnicas e criam soluções que lhes permitam dar continuidade a esta maneira de apresentar seu universo cultural por meio do desenho, em diferentes suportes e superfícies.

CAPÍTULO 3

Cooperativas e associações

O Centro de Cultura Mestre Noza, situado na Rua São Luiz, se diferencia por suas características arquitetônicas das lojas contíguas do centro da cidade de Juazeiro do Norte. A porta de madeira ao centro e o estreito corredor permitem o acesso a uma dezena de pequenas salas voltadas para um pátio em formato de quadrilátero. Esta disposição informa que aquele espaço fora construído no passado para servir como uma prisão, porém atualmente possui outro uso e significado. Na "antiga Cadeia Pública", como muitas pessoas preferem chamar, pesados "troncos" de madeira são conduzidos através da porta de entrada e, após alguns dias, são transformados

Fachada do Centro de Cultura Popular Mestre Noza em Juazeiro do Norte. Fotografia: Rosilene Alves de Melo

por um grupo de artistas em esculturas. Praticamente todos os espaços são tomados por imagens que se aglomeram pelo chão, pelos corredores, sobem pelas paredes e atingem até o teto.

Ao entrar pela porta da "antiga cadeia", que abriga o Centro de Cultura Mestre Noza, aberturas simbólicas se descortinam. A sobreposição de objetos que se encontram naquele ambiente ativa a presença de pássaros, lagartos, macacos, serpentes, onças. Pedaços de madeira são transformados em índios, catirinas, caretas, jaraguás, Mateus, cangaceiros, beatas, santos e orixás. Eventos da vida cotidiana, festas, reportagens de revistas, cenas de filmes e novelas, além de rituais, são materializados tridimensionalmente em pequenos painéis feitos de barro. Outras figuras se apresentam como formas híbridas, paradoxais, exigem de quem as observa projetar mentalmente a sua existência e sugerem a presença de espíritos, animais e pessoas. Estas séries de figuras que ativam a memória, a geração de sentido e a imaginação são índices visuais que constituem algumas das "imagens cosmológicas" (Warburg, 2005) de Juazeiro do Norte.

Centro de Cultura Popular Mestre Noza

Na madrugada do dia 15 de dezembro de 1974, os moradores de Juazeiro do Norte foram acordados com a notícia de que um grande incêndio destruía o Mercado Público, localizado na Rua São Paulo. O fogo transformou em cinzas praticamente todas as mercadorias, fitas, medalhas, roupas, sapatos e lembranças. Em diversas lojas, ex-votos, oratórios e esculturas em madeira rapidamente entraram em combustão e desapareceram. Muitos comerciantes perderam tudo o que tinham. Alguns lojistas "quebraram" e desistiram do comércio; escultores sofreram com a retração das vendas; e o sentimento de desânimo, desolação, além de muito prejuízo, foi contabilizado.

Este não havia sido o primeiro, mas o terceiro incêndio do Mercado Público, porém foi o que causou mais prejuízos. Abundância de material inflamável, instalações elétricas improvisadas e ausência de extintores foram condições ideais para a ocorrência de novos acidentes. Sem condições de funcionamento, alguns comerciantes alugaram residências próximas ao Mercado, na Rua São Paulo; muitos destes estabelecimentos permaneceram e a Rua São Paulo concentra, até hoje, o comércio de artefatos em barro, palha, ferro e madeira. Porém, a maioria dos comerciantes não tinha condições de arcar com o pagamento de aluguéis e fechou suas portas.

Algumas lojas foram temporariamente transferidas pela Prefeitura Municipal para a sede do antigo Tiro de Guerra, localizado na Rua Santa Luzia. Na ocasião, a Prefeitura Municipal e o Governo do Estado se comprometeram a realizar uma grande reforma no Mercado Público.

A reforma de fato ocorreu e, com ela, a criação de um Centro de Artesanato que, na verdade, se resumiu a dezoito lojas no terceiro andar. A maior parte das lojas do Centro de Artesanato foi destinada ao comércio de outros objetos, para privilegiar pessoas próximas ao prefeito. A maioria dos artesãos foi expulsa do novo Mercado Público.

O incêndio do Mercado Público, em 1974, expôs a fragilidade em que se encontravam os artífices de Juazeiro do Norte, com a dependência em relação ao poder público e uma autonomia precária, que cada vez mais se limitava ao momento do processo criativo. E até mesmo o processo criativo demonstrava sinais de

esgotamento, pois o repertório de imagens e esculturas não tinha outro horizonte, além da arte sacra e das narrativas do cordel. Nas relações com o mercado, com os atravessadores e com o baixo custo das peças, foi se evidenciando uma clara posição de desvantagem, que resultava na pobreza dos mestres e na falta de perspectiva para uma nova geração de artistas que despontava no início dos anos 1970.

Os artífices que se especializaram na escultura não possuíam outra renda que lhes garantisse o sustento, pois a atividade era sazonal, porque relacionada às romarias, concentradas no período de setembro a fevereiro, com objetos adquiridos pelos comerciantes a baixo preço e comercializados em série, também a baixo preço, para um mercado de pessoas com pouca renda. As esculturas produzidas individualmente passaram a competir, no Mercado Central da cidade, nas lojas e entre os vendedores ambulantes, com as esculturas de gesso produzidas em série, de maneira mecânica e de menor preço. A presença de intermediários – proprietários de estabelecimentos comerciais – entre o escultor e sua clientela encarecia as peças para obter um percentual expressivo de lucro. E, o mais importante, a própria conceituação atribuída a esta atividade delimitou um circuito particular de produção, consumo e exibição destes objetos, que transitam da oficina para a feira e, finalmente, para o altar doméstico. Nos domínios do folclórico, do artesanato e do popular, as clivagens conceituais e ideológicas segregaram pessoas num lugar social determinado, confeccionaram rótulos para os objetos e atribuíram sentidos para este saber.

Buscando novas alternativas estéticas e soluções para as dificuldades que se apresentavam, um grupo de artistas decidiu que a organização, com base nos princípios do cooperativismo, seria a saída para melhorar as condições de vida e de trabalho para todos. Assim, em 1974, foi criada a COCADA – Cooperativa Artesanal do Cariri –, a primeira experiência de trabalho e criação coletiva dos artistas de Juazeiro do Norte. Stênio Diniz, um dos idealizadores da cooperativa explica como surgiu a ideia de organizar artesãos e artistas numa entidade.

> Quando eu subia o Horto para levar os turistas que chegavam por aqui para conhecerem o Horto, eu via as mulheres sentadas no chão fazendo aqueles chapéus de palha. As mulheres que trabalhavam com palha para fazer um chapéu, elas compravam por 50 centavos e vendiam por 60 centavos. Você não ganha nada! Elas diziam o seguinte: – Aqui trabalha mãe, trabalha filho, trabalha marido, dia e noite. E eu via aquela pobreza toda e eu pensei: somente uma cooperativa para livrar o artesão do atravessador, que é quem fica com todo o lucro. Aí nós pensamos na COCADA, na cocada preta, viu?

A presença de Stênio Diniz foi decisiva no surgimento da COCADA. Neto de José Bernardo da Silva, proprietário da maior editora de cordéis de Juazeiro do Norte, Stênio Diniz cresceu na casa do avô, onde os folhetos eram impressos e comercializados. Desde criança, foi estimulado a trabalhar carregando papel na oficina e, com as moedas que recebia, corria para o cinema. Aos 16 anos, Stênio começou a cortar os primeiros tacos de madeira para ilustrar as capas de cordéis e, nesta fase, produziu cerca de cem matrizes. A Via Sacra de Cristo em direção à morte – tema do álbum de Mestre Noza em 1965 – foi humanizada por Stênio Diniz em parceria com a gravurista Maria Viana na série de xilogravuras intitulada A Retirada (produzida em 1973), uma analogia à via sacra do sertanejo que emigra, que foge da morte em busca da vida.

Em 1972, participou da primeira exposição em Brasília e, no retorno à Tipografia São Francisco, decidiu trocar todas as capas de cordéis produzidas em chapa de zinco – os clichês – por matrizes de madeira, eliminando, na sua perspectiva, parte do processo mecânico de produção do cordel.

Em 1976, após participar da I Bienal Internacional das Artes, em São Paulo, Stênio Diniz voltou a Juazeiro do Norte, onde se defrontou com a crise da Tipografia São Francisco e com a pobreza dos artífices. Em depoimento, Stênio Diniz afirmou que considerava tão grave quanto as precárias condições sociais e de trabalho era a estagnação estética. Na sua avaliação, os artistas haviam se tornado reféns dos compradores de classe média e dos turistas que começavam a descobrir Juazeiro do Norte; eles exigiam a ausência de cores, de lixas, interferindo na criatividade dos artistas, como de fato ocorreu com Mestre Noza. Ora, argumenta, para que "eu vou tentar fazer uma arte primitiva se eu já não estou com a consciência primitiva? Eu devo fazer como acho que devo e não como o mercado está exigindo".

Além de Stênio Diniz, outros artistas passaram a apresentar outras imagens como contraponto às estatuetas religiosas. O escultor José Celestino passou a traduzir na madeira uma visão cotidiana em Juazeiro do Norte: homens e mulheres expunham, em farrapos, os corpos corroídos pela fome. Homens e mulheres arrastavam crianças pelas mãos e no ventre. Mãos que não clamam aos céus por ajuda, mas pedem nas calçadas a esmola.

José Celestino pertence a uma família de escultores bastante respeitada em Juazeiro do Norte, mais conhecida como "o clã Celestino". Antônio Duarte, precursor da família, fez parte da primeira geração de escultores de Juazeiro do Norte. Durante décadas, talhou com delicadeza extrema espingardas e apitos, usados na caça do nambu, juriti e mateco, pássaros nativos da Chapada do Araripe. Os apitos possuem formas distintas, esculpidos de modo a reproduzir o canto de cada espécie e atrair os pássaros, por isso tais objetos exigem tamanha maestria. Mas os apitos também fascinam as crianças e, através delas, entram nas brincadeiras. Mesmo com o desmatamento, a escassez de pássaros e a migração para as cidades, os apitos não desapareceram porque assumiram novas formas.

Os apitos reproduzidos amiúde por Antônio Duarte e José Ferreira da Silva se transformaram, nas mãos de José Celestino, em objetos eróticos feitos para, simbolicamente, caçar (e comer) gente. Para dar movimento a homens e mulheres, José Celestino criou os bonecos articulados. Ao invés de esculpir uma única peça, José Celestino passou a talhar braços, pernas, tronco, cabeça e mandíbulas separadamente; com o uso de parafusos, unia as peças através de um encaixe, que conferia articulações aos corpos.

Para "dar uma força à irmã", José Celestino convidou Zulmira Celestino para lixar algumas peças. Na contramão do estilo rústico, da madeira em estado bruto à semelhança dos ex-votos, José Celestino prima pelo acabamento, pelo esmero para retirar da madeira qualquer vestígio de aspereza. Com formas suaves, José Celestino investe na crítica social e mostra, através das esculturas, a passeata na rua, o protesto do trabalhador, a fome do camponês, seus instrumentos de trabalho. Nesse sentido, Zulmira foi além: a fome corrói a carne e o sangue. Restam esqueletos, ou caveiras, como ela prefere. As caveiras de Zulmira se multiplicaram, assim como os mortos pela fome e pelos corpos esquálidos que migravam das regiões áridas do Nordeste para o Cariri. Ressequidos, sem músculos, peles, vestes ou cores, os indivíduos criados por Zulmira provocam espanto, paradoxalmente, pelo realismo.

As criações dos Celestino contribuíram para a elaboração de narrativas, histórias que não buscam a correspondência com a religiosidade, tampouco com indivíduos sacralizados pelo catolicismo. As esculturas dos Celestino produzem poderosas narrativas da vida de mulheres, trabalhando na roça, lavando roupa, tecendo renda, cuidando dos filhos. A arte dos Celestino atribui forma ao boi, ao carro de boi, à casa de farinha. No contraponto das romarias, estavam as festas, a música, o maneiro-pau, o reisado, o forró, a flauta, a zabumba, a dança.

No entanto, a crítica estética e política da COCADA não pôde desconhecer a força de um mercado de bens simbólicos resultante do movimento de milhares de pessoas que, todos os anos, se dirigem a Juazeiro do Norte e compram imagens de santos, oratórios, ex-votos e imagens de Lampião. Por outro lado, a necessidade de sobrevivência fragiliza a posição dos artistas nessa relação com o mercado. Por este motivo, o cooperativismo apareceu como uma saída para fortalecer as negociações entre os artistas e os demais interlocutores, sejam fornecedores de matéria-prima, comerciantes, turistas ou romeiros.

A lembrança da cocada – doce feito à base de açúcar, leite e coco, levados ao fogo – remetia à necessidade de união de diferentes ingredientes para a emergência do novo. A COCADA remetia, também, à força dos movimentos sócio-religiosos do início do século XX Caldeirão e Pau de colher enquanto imagens da união e da resistência dos pobres frente ao mandonismo local e à exclusão social.

O enfrentamento dessas questões passava, necessariamente, por outras posturas estéticas e políticas. A questão não era negar a existência da devoção religiosa, mas denunciar o latifúndio e a exploração social como causas da grande diáspora que

ocorria silenciosamente no Brasil, ocultada no fenômeno religioso das romarias. Se, em uma conjuntura de repressão política e censura, falar é perigoso demais, as imagens deixariam evidentes as relações entre a pobreza e a exploração do sertanejo. A migração para Juazeiro do Norte era compreendida como um silencioso pedido de socorro de uma multidão, que simbolizava um grito de denúncia.

Porém, a COCADA não foi a única experiência de organização coletiva dos artistas em Juazeiro do Norte. Na década seguinte, foram criadas outras entidades: a AMAR – Associação dos Artistas e Amigos da Arte; a Associação da Mãe das Dores; e a Associação de Artesãos do Padre Cícero. Estas associações surgiram num contexto bastante favorável ao seu desenvolvimento, pois contaram com apoio de instituições públicas e, especialmente, com o surgimento de uma *nova episteme* no campo da antropologia praticada no Brasil, o que resultou num outro olhar para estes artistas, sua estética, seus artefatos e seus mundos.

O Projeto Piloto de Apoio ao Artesão

Em 1959, a arquiteta Lina Bo Bardi assumiu a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, quando tomou para si a tarefa de transformar o Museu num centro de reflexão sobre o potencial revolucionário existente no uso que operários e camponeses fazem dos objetos em sua volta. Ao recusar a lógica do consumo capitalista, ao reciclar latas de lubrificantes e laticínios, lâmpadas queimadas, transformando-as em utensílios domésticos ou produzindo os próprios objetos (o carro de boi de madeira, as colchas de retalho, os bordados e as rendas), os nordestinos, em sua po-

breza, conseguem conferir outros sentidos estéticos ao mundo a partir da própria casa, cujo interior simboliza o espaço ainda não contaminado pelo design imposto pelo mercado. A radical mudança de perspectiva obrigava rever os nomes e conceitos atribuídos à arte produzida no Brasil moderno, que estabelecia uma relação ambígua com o universo popular; uma relação paternalista, porém excludente, ratificando, através da hierarquização estética, a desigualdade econômica e política.

O projeto realizado por Lina Bo Bardi, ao transformar o Museu de Arte Moderna no Museu de Arte Popular, possibilitaria a introdução do artefato produzido pelo povo num espaço por excelência consagrado à exibição e à fruição da arte da classe dominante. A valorização da arte popular seria produzida ao estabelecer uma relação simétrica com os artistas, em primeiro lugar, a partir da retirada desses indivíduos do anonimato, condição que expressa a posição subalterna a que foram relegados.

A partir dos debates e da produção acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional – PPGAS, foi possível tecer a abertura que tornou possível considerar legítimos, no debate acadêmico, os diferentes rituais e objetos da cultura brasileira. A reorientação teórica, conduzida a partir da perspectiva da antropologia urbana no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, criado em 1968, deslocou o olhar da Antropologia para o conjunto de práticas culturais e objetos que, desde a geração de Sílvio Romero e Amadeu Amaral (1870) até o Movimento Folclórico Brasileiro (de 1947 a 1964), pertenciam a outro domínio – relativamente equidistante em relação aos interesses das ciências sociais – os estudos de folclore.

É possível afirmar que as análises das condições de vida e trabalho do campesinato e do operariado, dos processos de urbanização e seus conflitos, bem como do Carnaval, dos rituais, das festas e da música, do artesanato e da arte passaram a levar em consideração as desigualdades sociais, as distinções de classe enquanto condição constitutiva da cultura brasileira. Há uma clara rejeição, portanto, de conceitos como *tradição*, *nação, alma do povo* e *autenticidade*, que homogeneizaram as interpretações produzidas até então.

A publicação, em 1974, do catálogo da exposição *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências* conferiu visibilidade a um movimento que teve início naquele momento, a partir da crítica contundente em relação às acepções da antropologia, afinadas com os estudos de folclore no Brasil.

O texto "A noção de arte popular: uma crítica antropológica", de Luiz Felipe Baêta Neves, é emblemático ao expressar a necessidade de distanciamento da antropologia em relação à "visão folclorizante da obra de arte popular" (Neves, 1974, p. 46). A visão folclorizante foi definida por Luiz Felipe Baêta como uma formulação baseada em princípios falsos, que classificam a produção estética de populações pobres como algo "típico", "pitoresco". A noção folclorizante é identificada como uma ideologia estética tradicional a ser superada, pois se trata de uma visão elitista, que parte do pressuposto de que existe uma arte "normal", "verdadeira", "não popular", "que seria capaz de distinguir, classificar e finalmente, julgar as produções artísticas produzidas fora daquilo que ela mesma produziu e codificou" (Neves, 1974, p. 47). A visão folclorizante estabeleceu uma clivagem irreconciliável entre o objeto único – a peça de arte culta – e a reprodução,

característica da arte popular, esquecendo que a reprodução e a reprodutibilidade são características da arte considerada pelos críticos e pelos artistas como contemporânea e de vanguarda. Marcadamente etnocêntrica, este olhar para a produção estética do outro confundiu alteridade com inferioridade.

Por sua vez, no artigo "Criação individual e coletividade" (1974), Lélia Coelho Frota chamou atenção para a necessidade de uma análise mais atenta daquilo que se conceituou como "arte primitiva". Ao fugir da analogia estabelecida por Franz Boaz entre "arte primitiva" e "povos primitivos" (Boaz, 1996, p. 112), Lélia Coelho Frota busca estabelecer um diálogo entre Lévi-Strauss e os historiadores da arte para concluir que a "arte primitiva" pode ser definida como uma "expressão artística primordial", que adquire mais visibilidade quando a cultura material das comunidades começa a se descaracterizar e se massificar. Por outro lado, as "artes populares", ao contrário da "arte primitiva", assinalam a espontaneidade e a contemporaneidade da criação estética viva, pulsante, que se expressa enquanto mito, poética de uma comunidade de experiência. Neste sentido, para Lélia Coelho Frota, a primeira exposição da obra de Mestre Vitalino, realizada no Rio de Janeiro, em 1947, "instaura definitivamente" uma primeira consciência da existência das artes populares nas elites brasileiras.

Porém, era necessário ir além desta primeira consciência, instaurada a partir do Movimento Modernista, que tratou estas artes com um olhar de aprovação, mas também de condescendência, e que se relacionou com este universo cultural, considerado rústico, pitoresco, como um "mundo à parte" (Frota, 1974, p. 55-57).

Esta incitação a ir além considera como igualmente válidos os diferentes sistemas de crenças e estilos de criação como constitutivos da cultura brasileira. Significa, também, retirar objetos e seus criadores do anonimato. Além disto, implica introduzir os indivíduos e suas criações nos circuitos de exibição e fruição, no mercado e na crítica de arte. A busca de superação da consciência primeira resultou naquilo que eu defino como um "movimento de desfolclorização" em que a antropologia atuou como protagonista, ao oferecer as chaves conceituais que permitiram construir outras relações entre o saber acadêmico e a criação artística, considerada em sua diversidade material e simbólica.

O percurso do movimento de desfolclorização pode ser analisado pela sua atuação em três frentes distintas: na produção acadêmica, no circuito das artes e na política cultural. Portanto, o movimento de desfolclorização realizou intervenções em lugares institucionais distintos, como universidades, galerias e museus. Se, do ponto de vista da produção intelectual, as pesquisas e discussões teóricas foram produzidas nos programas de pós-graduação existentes no eixo Rio-São Paulo, do ponto de vista da política cultural, seus desdobramentos extrapolaram fronteiras regionais através de projetos institucionais que tiveram abrangência nacional. Além disso, o movimento de desfolclorização é atravessado pelas reflexões levadas a efeito no interior da própria antropologia sobre o uso das categorias conceituais, a ampliação da concepção do que venha a ser o outro – cujo distanciamento necessariamente não precisa ser definido a partir da geografia – e, a partir daí, considerar válidas diferentes possibilidades de relação com a alteridade, pois o outro pode estar próximo, o outro pode estar diante de mim, o outro pode ser eu.

Em 1982, a antropóloga Lélia Coelho Frota assumiu a direção do Instituto Nacional de Folclore (INF), instituição pertencente à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), em substituição ao fol-

clorista Bráulio do Nascimento. Esta mudança na direção do INF não se constituiu apenas uma troca de nomes, mas representou o marco inaugural do movimento de desfolclorização, que iniciara na década de 1980, quando as reorientações conceituais produzidas no âmbito da antropologia na década anterior, especialmente na Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ, começaram a se institucionalizar e interferir diretamente nas políticas culturais no Brasil. O movimento de desfolclorização emerge, paradoxalmente, no interior da instituição criada para zelar pelo ideário do Movimento Folclórico Brasileiro.

A primeira iniciativa de Lélia Coelho Frota foi formar uma nova equipe de pesquisadores do Instituto Nacional de Folclore, constituída por Ana Margarete Heye, Elisabeth Travassos, Ricardo Gomes Lima, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, Marina de Mello e Souza, Lygia Segala, Silvana Araújo Miceli, Myriam Moraes Lins e Barros, Walter Romão e Luís Rodolfo Vilhena, quase todos oriundos da Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Num depoimento sobre este grupo, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti faz um balanço das dificuldades enfrentadas inicialmente e analisa o próprio distanciamento desses antropólogos em relação ao folclore, conceito ausente no meio universitário da época.

A Sala do Artista Popular, que integra o Museu de Folclore Edison Carneiro, foi criada em maio de 1983. Todas as exposições realizadas na Sala do Artista Popular são o resultado de pesquisa etnográfica, acompanhada de fotografias. O objetivo deste espaço é difundir a arte popular através da exposição de "[...] objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregada, são testemunho do viver e fazer das camadas populares" (CNFCP, 2000, p. 5). Ainda de acordo com o

catálogo, a tarefa de construir outro tratamento às práticas culturais até então percebidas a partir do olhar folclorizante passou a ser reivindicada, portanto, pela antropologia.

Em junho de 1983, o Instituto Nacional de Folclore promoveu, no Rio de Janeiro, o Encontro de produção de Artesanato e Identidade Cultural, com a participação de órgãos de pesquisa e fomento da produção artesanal, dentre os quais a Fundação Nacional Pró-Memória, a Fundação Joaquim Nabuco, o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Embrafilme. As discussões realizadas durante esse encontro produziram alguns desdobramentos. No livro *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea* (Ribeiro *et al.*, 1983), as questões conceituais trazidas pelo debate são operacionalizadas, quando se evidencia o deslocamento do enfoque sobre o objeto artesanal para o homem e as condições sociais em que produz seu ofício. É nestes termos que a antropóloga Maria Rosilene Alvim apresentou uma etnografia dos ourives e sua arte, produzida a partir de pesquisa de campo realizada na cidade de Juazeiro do Norte, em 1972.

Todavia, o avanço teórico na perspectiva de análise e a produção de etnografias não eram suficientes. A renovação proposta pela equipe pretendia ir mais além e estabelecer outra relação com o fazer institucional, que implicava, *grosso modo*, em uma atuação mais direta do Instituto Nacional de Folclore no sentido de melhorar as condições de vida, trabalho e renda dos artesãos, sem prescindir da convicção de que "a existência do artesanato é fundamental para a manutenção da identidade cultural dos grupos sociais" (Heye, 1987, p. 6).

A partir dos debates ocorridos no Encontro de Produção de Artesanato e Identidade Cultural, de 1983, algumas diretrizes de

atuação foram definidas. A primeira deliberação foi ratificar a necessidade de identificar, a partir da realização de etnografias, toda a rede produtiva do artesanato, desde a produção dos objetos, passando pela mediação do comércio, até chegar ao consumidor final. Outra iniciativa apontada para a valorização do artesanato foi criar condições para que os artesãos conseguissem a "elevação dos preços de seus produtos sem a necessidade de aceleração do ritmo de trabalho e aumento artificial da produção" (Heye, 1987, p. 6). A terceira deliberação proposta pelo Instituto Nacional do Folclore foi a realização de um Projeto Piloto de Apoio ao Artesão. O projeto em questão se apresentava como bastante audacioso, uma vez que não se tratava apenas de apoiar o artesanato produzido no Brasil, mas de "interferir em relações socialmente estabelecidas, seja de que ordem forem: política, econômica, ética ou religiosa" (Heye, 1987, p. 6).

Após investigações sobre lugares no Brasil onde o artesanato, há gerações, se constituía como uma prática vital para a identidade cultural das comunidades, o Projeto Piloto de Apoio ao Artesão foi aplicado a partir de 1984, em caráter experimental, em dois municípios brasileiros: Paraty e Juazeiro do Norte. A proposta apresentada era que, após a conclusão de todas as etapas e a avaliação dos resultados obtidos no projeto piloto, outras comunidades pudessem ser beneficiadas pela iniciativa, respeitando as características singulares que o artesanato assume em cada lugar.

Embora outros municípios também tivessem demonstrado interesse e apresentado propostas para receber o Projeto Piloto de Apoio ao Artesão, o critério que definiu a escolha de Juazeiro do Norte e Paraty foi o fato de que, nestes dois municípios, a atividade artesanal apresentaria contornos completamente distintos. Em todos os aspectos pesquisados, a situação do artesanato em Juazeiro do Norte e em Paraty apresentavam diferenças radicais. Enquanto em Paraty os problemas se circunscreviam às dificuldades na comercialização dos produtos – em função de a procura ser escassa – as dificuldades dos artesãos de Juazeiro do Norte estavam relacionadas à falta de recursos para aquisição de matéria-prima e falta de eficiência na gestão da comercialização dos objetos.

A implantação do Projeto Piloto de Apoio ao Artesão se assentava no pressuposto de que o Instituto Nacional de Folclore teria a responsabilidade de garantir as condições necessárias para o desenvolvimento do artesanato, por se tratar de uma atividade importante do ponto de vista do seu valor enquanto saber, mas também como ofício fundamental na geração de emprego e renda para diversos grupos que, há gerações, mantiveram o artesanato como principal atividade definidora de sua identidade cultural. O sucesso da experiência nos dois municípios seria a base para introdução do projeto nas demais áreas de forte tradição artesanal no Brasil. Com essa iniciativa, a produção de objetos nesses municípios ingressaria na lógica comercial, obedecendo às regras do mercado, com vistas à geração de renda para os artesãos que preservariam o artesanato enquanto prática cultural.

Antes da fase de implantação do Projeto Piloto de Apoio ao Artesão em Juazeiro do Norte, a equipe de pesquisadores do Instituto Nacional de Folclore, sob a coordenação de Ana Margarete Heye e Elisabeth Travassos Lins, visitou a cidade em duas ocasiões durante o ano de 1984. Em Juazeiro do Norte, este grupo foi recebido inicialmente pelo cordelista e xilógrafo Abraão Batista, que, na ocasião, ocupava o cargo de secretário de Cultura e Turismo do município. Esta etapa inicial consistia num exaustivo levantamento documental sobre a atividade artesanal, especial-

mente na identificação dos artesãos, onde viviam, como eram suas condições de trabalho. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas, depoimentos e registros fotográficos. Os resultados do trabalho de campo demonstraram a existência de um número aproximado de 180 pessoas, que cotidianamente produziam artefatos de couro, palha, madeira, flandres e barro. Os encontros entre os antropólogos do Instituto Nacional de Folclore com os artesãos foram filmados e transformados no documentário *Vendo os outros fazer: artesanato em Juazeiro do Norte* (Heye, 1984, p. 5). Os registros etnográficos foram publicados no *Pequeno Atlas de Cultura Popular Ceará – Juazeiro do Norte* (FUNARTE, 1985).

As informações obtidas com os depoimentos mostravam as dificuldades de obtenção de matéria-prima, especialmente da madeira usada na produção das esculturas, a umburana-de-espinhos, também nomeada de umburana-de-cambão, árvore encontrada distante de Juazeiro do Norte, a centenas de quilômetros, nos estados de Pernambuco e Bahia. Além do preço da madeira, os escultores de Juazeiro do Norte relataram a dependência em relação aos comerciantes, que impunham seus preços a fim de obter uma margem maior de lucros, além da falta de um espaço adequado para que pudessem produzir e comercializar coletivamente, com autonomia, as próprias peças.

Ao longo de 1984, a equipe do Instituto Nacional do Folclore discutiu as soluções possíveis para encorajar a manutenção do artesanato de Juazeiro do Norte sem, no entanto, interferir na autonomia das pessoas, respeitando seus processos de criação e ritmos de trabalho, as escolhas técnicas e estéticas, considerando-os em sua individualidade, porém estimulando o fortalecimento de relações de cooperação. O associativismo apareceu como estratégia para que os artesãos pudessem construir as próprias soluções diante dos problemas identificados, fortalecendo, assim, a liberdade estética e a cidadania. As instituições públicas que se envolveram diretamente neste projeto – o Instituto Nacional de Folclore e a Secretaria de Cultura e Turismo de Juazeiro do Norte – atuariam tão somente no apoio às demandas e decisões dos artesãos. Um ano após o *Encontro de produção de Artesanato e Identidade Cultural*, realizado no Rio de Janeiro pelo Instituto Nacional de Folclore, estavam criadas as condições para implantação, em Juazeiro do Norte, do *Projeto Piloto de Apoio ao Artesão* através da criação da Associação de Artesãos do Padre Cícero.

O primeiro desafio da Associação de Artesãos do Padre Cícero era dispor de um local onde pudessem expor e vender as peças que produziam, pois, até então, a maioria dos associados trabalhava na própria residência; alguns comercializavam seus trabalhos na feira e outros vendiam seus artefatos no Mercado Popular. Como contrapartida do poder público municipal para a criação da Associação de Artesãos do Padre Cícero, a prefeitura de Juazeiro do Norte cedeu um antigo imóvel, localizado na Rua São Luiz. O imóvel se localiza no centro da cidade, a poucos metros da Rua São Pedro, principal via do comércio e muito próximo ao Mercado Popular, por onde diariamente passam romeiros e turistas. Neste sentido, o endereço se revelou estratégico. Além da localização privilegiada, o imóvel possui uma importante relação com a história da cidade. Ali, durante décadas, funcionou a delegacia de polícia de Juazeiro do Norte e o espaço conserva, até hoje, a mesma arquitetura. Como medida de segurança para a antiga prisão, a sede da Associação de Artesãos do Padre Cícero possui apenas uma entrada, um pequeno e estreito corredor através do qual rapidamente o visitante se aproxima do pátio interno, de onde é possível ter uma visão de todo o lugar.

Uma das proposições presentes no Projeto Piloto de Apoio ao Artesão era que os espaços pudessem permitir uma exposição permanente da produção artesanal. Esta estratégia se mantém até hoje: tudo o que é produzido é imediatamente exposto ao olhar e à venda; a feitura das peças pode ser observada por qualquer visitante em todas as etapas, e o espaço em torno do pátio da antiga prisão funciona como ateliê, espaço de convivência, lugar onde as decisões são coletivamente discutidas sob a sombra de algumas árvores.

Desde o início, a sede da Associação de Artesãos do Padre Cícero foi pensada como um centro cultural. No dia 24 de janeiro de 1985, uma grande festa foi realizada para comemorar a inauguração do Centro de Cultura Popular Mestre Noza. Num pequeno altar, foram entronizadas imagens de Padre Cícero e Nossa Senhora das Dores; desde então, nesta data, o aniversário do Centro de Cultura Popular Mestre Noza é comemorado como um ritual da *renovação* da fé, que se repete com orações, cânticos e muita comida.

Em agosto de 1985, o Ministério do Planejamento, por meio do Centro Brasileiro de Apoio à Pequena e Média Empresa (atual SEBRAE), enviou recursos para estruturação da Associação de Artesãos de Juazeiro do Norte. Em assembleia, ficou decidido que os recursos seriam divididos entre os associados para a compra de madeira, palha, flandres, barro, linhas e fibras vegetais. O dinheiro investido na compra do material seria devolvido para a Associação, que, por sua vez, utilizaria para compra de mais matéria-prima. Os lucros com a venda das peças seriam devolvidos para os artesãos.

Acervo Mestre Noza

A antiga prisão da Rua São Luiz recebeu poucas melhorias para acolher a Associação de Artesãos do Padre Cícero. As celas foram transformadas em espaços de exibição e comercialização dos objetos. A primeira sala é um espaço emblemático no Centro de Cultura Popular Mestre Noza. Acima da porta de entrada, numa placa talhada em madeira, está escrito "Acervo Mestre Noza". Nela estão objetos simbólicos que remetem ao passado, a todos os materiais utilizados na produção dos utensílios domésticos e das artes de Juazeiro do Norte. Os objetos foram dispostos a partir de uma classificação que levou em conta a matéria-prima utilizada em sua confecção: barro, madeira, metais, couro. No Acervo Mestre Noza, encontram-se objetos, esculturas e fotografias, além de um aparelho de televisão em torno da qual os escultores se reúnem sentados no chão da sala, sempre que há transmissão dos jogos da seleção brasileira de futebol.

Além disso, a sala onde se encontra o Acervo Mestre Noza é um espaço de reverência aos "mestres", categoria a que poucos, além de Mestre Noza, Nino e Ciça do Barro Cru, ascenderam. Nas paredes da cela, está a lembrança dos mortos. As 39 fotografias da primeira geração de mestres, amareladas e empoeiradas, são centelhas de luz impressas no papel que apontam para a passagem das pessoas e do tempo naquele lugar. O Acervo Mestre Noza ocupa a função de museu, lugar de materialização de saberes e lugar de contemplação. Nesse espaço de suspensão do comércio e das trocas, nada pode ser retirado. Os objetos ali expostos não foram colocados a esmo. Possuem a função de

estabelecer os laços de continuidade entre os saberes primeiros e de marcar a filiação entre o passado e o presente.

No Acervo Mestre Noza, também estão expostos objetos produzidos com as matérias-primas que, até hoje, são utilizadas nas artes de Juazeiro do Norte. Barro, madeira, palha, flandres e couro constituem as matérias primeiras. Todos os objetos expostos ali são criações produzidas a partir destes cinco elementos: do barro, potes para transportar e conservar água, além de pratos, panelas e pequenos braseiros para cozer e servir os alimentos; da palha, cestos para acondicionamento e transporte de alimentos, roupas e objetos de uso doméstico. Algumas peças de barro registram a introdução da pintura para conferir outra qualidade estética, além da forma, às peças utilitárias. Urnas para guardar água, pintadas na cor vermelha, são registros primeiros da introdução da cor na arte da cerâmica em Juazeiro do Norte. A folha de flandres – material produzido a partir da fusão entre o ferro e o aço – teve amplo uso na produção de objetos de maior resistência que o barro: copos, bacias, peneiras, funil, ralador de milho, lamparinas portáteis – conhecidas como candeeiros – fogões e toda a sorte de objetos que podem ser levados ao fogo. Além de objetos para a vida doméstica, o flandres também tem aplicação lúdica: carros, carrossel e navios de brinquedo.

Porém, no Acervo Mestre Noza, não existem informações acerca de quem os produziu, quando foram produzidos, as técnicas utilizadas, tampouco de como as pessoas faziam uso deles na vida cotidiana. É claro que uma panela serve para cozinhar, que um copo nos permite beber água, pois a função utilitária que continuam a exercer no presente é um pressuposto óbvio demais para merecer outras explicações. Contudo, não é possível conhecer, naquele lugar, qual o "modo de produção" desses objetos. "Tudo está ali para ser olhado" (Canclini, 2008, p. 175).

No Acervo Mestre Noza, estão expostas cruzes, usadas no altar doméstico, mas que podem ser encontradas com frequência nas estradas como sinal para identificar, com precisão, o lugar onde vidas foram ceifadas por acidentes automobilísticos ou assassinatos.

Ao fundo da sala, sobre nove degraus de madeira que se assemelham a uma escada, centenas de pequenas peças estão expostas. Classificadas não mais pelos materiais utilizados em sua elaboração, mas pela autoria, neste altar dos mestres, as peças do escultor Nino estão no degrau mais alto e, protegidas pela distância, são inacessíveis ao toque do visitante.

Nas demais salas, os objetos são expostos seguindo uma tentativa de classificação e ordenamento, que leva em consideração os materiais utilizados na sua elaboração – barro, madeira – e as técnicas. Na fotografia abaixo, é possível perceber a organização cognitiva das imagens numa das salas do Centro de Cultura Mestre Noza; nas paredes, encontram-se os objetos produzidos com o barro – na parede à esquerda, estão expostas as máscaras; e na direita, os "temas", como são chamadas as esculturas em barro produzidas para serem fixadas numa parede, como se fossem quadros. Cada tema possui uma paisagem e figuras que compõem narrativas tridimensionais da vida cotidiana.

No início da primeira etapa do trabalho de campo, permaneci por cerca de quatro meses observando o trabalho dos escultores em madeira no Centro de Cultura Popular Mestre Noza – quando pude estabelecer uma rotina de trabalho que envolvia a observação do processo de execução das esculturas e longas conversas

debaixo de uma árvore, junto a uma das primeiras salas onde se encontra o acervo em frente ao pátio central.

De segunda a sábado, o Centro Mestre Noza abre suas portas por volta das oito horas da manhã. Não existe uma jornada de trabalho obrigatória, cada escultor pode entrar e sair no horário que quiser, pois a remuneração depende da venda das peças e não existe qualquer pagamento de salários. Os escultores possuem a alternativa de produzir as esculturas na própria casa ou usar o espaço do Centro Mestre Noza como local de trabalho. Atualmente a maioria dos escultores realiza o trabalho em casa. Quando a escultura é finalizada, ocorre a negociação com a diretoria da Associação de Artesãos do Padre Cícero. O tesoureiro é quem define o valor a ser pago ao artista, que somente receberá o dinheiro depois que a escultura for vendida. Em algumas ocasiões, a Associação compra a escultura que irá ser exposta à venda para os visitantes e proprietários de galerias. Depois que a escultura é adquirida pela Associação, o escultor não recebe nenhum percentual da venda, e todo o lucro obtido com a comercialização é utilizado na manutenção do Centro Mestre Noza e na compra de outras esculturas.

No entanto, alguns escultores conseguiam permanecer na Associação, mas se tornavam independentes e vendiam diretamente suas peças aos clientes, sem a mediação da direção da entidade. Este é o caso, por exemplo, do escultor Beto, que trabalha no Centro de Cultura Mestre Noza, porém vende as peças que produz diretamente aos compradores. Os escultores que trabalham em casa também podem negociar diretamente com os compradores e não existe a obrigação de destinar nenhum percentual das vendas para a Associação. Neste sentido, a Associação negocia apenas os objetos que compra diretamente aos artistas e que passam a fazer parte do seu patrimônio. Todavia, em diversas ocasiões, ouvi queixas sobre o funcionamento desse sistema. Muitos artistas afirmam que há uma diferença muito grande entre o valor pago pela Associação ao artista e o valor pelo qual a peça é revendida. Muitos depoentes afirmam que se sentem explorados e que o Centro Mestre Noza se mantém “do sangue do artesão”.

Imagens cosmológicas

Esculturas do pátio interno do Centro de Cultura Popular Mestre Noza. Juazeiro do Norte, 2010. *Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo.*

Há quase três décadas, artistas de Juazeiro do Norte atravessam o estreito corredor que dá acesso ao Centro de Cultura Mes-

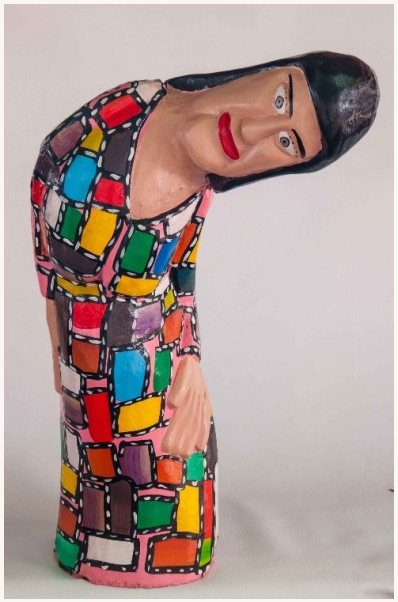
tre Noza. Trazem objetos que foram produzidos intencionalmente para serem expostos ao toque do olho e das mãos, para atender a uma encomenda, para pagar uma promessa, para trocar por dinheiro, para exprimir emoções e ideias, para narrar sonhos e visões, para registrar acontecimentos, para brincar. Portanto, esses objetos estão inseridos na vida social ocupando as posições de agentes ou pacientes, imersos na rede de relações entre ambiente, corpos e objetos. Esses artefatos são vetores que apontam para os modos de ser e de se relacionar, evocam precisamente um estilo de apresentar um mundo por meio da arte e, como o vocabulário nativo define, são objetos "estilizados".

Após a imersão neste mundo constituído por imagens, é possível identificar as recorrências e "ouvir" o que os artistas e seus artefatos querem dizer; tendo o cuidado, porém, de compreender que, em relação ao universo das palavras, "uma imagem é inevitavelmente mais ambígua, aberta a diferentes interpretações" (Guinzburg, 1989, p. 59). Estes objetos são partículas em constante movimento e interação, produtos de um pensamento e produtores de tantos outros. Assim, interessa saber o que essas imagens podem dizer sobre quem as produziu e quais conexões estabelecem com outros seres, objetos e mundos. Ao entrar no Centro Mestre Noza, o visitante é recebido por alguns artistas que, a pretexto de comercializar suas peças, nos apresentam os regimes de figuração em que vivem.

Diomar de Freitas (1974-2019) preferia ser chamado como "Diomar das Véias" ou apenas como "Das Véia". Ele lembra que este nome foi dado pelos próprios "clientes" (como são chamados os compradores) que, ao chegarem ao Centro Mestre Noza, perguntavam onde estava "aquele homem que gosta de fazer velhas".

As primeiras mulheres de Diomar foram feitas em homenagem à sua avó e porque observou que "tem muita velha andando no centro de Juazeiro, tem muitas romeiras por aí". No primeiro encontro que tivemos, contou que, durante muitos anos, foi vizinho do escultor Nino, com quem aprendeu a esculpir; e lembrou: "Cortei as unhas do Mestre Nino um dia antes dele morrer".

Diomar de Freitas apresenta uma de suas criações. Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo.



Escultura em madeira. Autor: Diomar de Freitas. Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo

A ideia de transportar as mulheres para o tecido foi uma sugestão de um colecionador, que encontrou nos panôs uma maneira de transportar mais facilmente as figuras sem ter que arcar com os custos de transporte dos pesados troncos. Os painéis são produzidos em lona, que recebe uma camada de tinta látex na cor

branca. As figuras são desenhadas no tecido e posteriormente pintadas. Os painéis possuem grandes dimensões: o painel abaixo, por exemplo, mede 3x1,80m.

Painel sobre lona. Dimensões: 1x2,5m. Autor: Diomar de Freitas. Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo.

Personagens do Reisado estão presentes no trabalho de Diomar e dos demais artistas de Juazeiro do Norte. Assim, o Rei, a Rainha, o Jaraguá, o Mateus, a Catirina, o Boi, a Burrinha, o Babau, além dos animais, seres e figuras híbridas que surgem nos entremeios do Reisado aparecem representados por meio de esculturas. Além dos personagens, seres e animais, os instrumentos musicais utilizados no cortejo – sanfona, tambor, zabumba, viola, rabeca, pífanos, pandeiro – são imagens recorrentes. Espadas, cetros, coroas, fitas, chapéus, espelhos e roupas coloridas compõem a indumentária dos brincantes.

Todos os anos, no dia 24 de janeiro, o Centro de Cultura Mestre Noza é tomado por artistas e brincantes, quando ocorre a Festa da Renovação para comemorar o aniversário da Associação de Artesãos do Padre Cícero. Após as orações no altar, o pátio interno é tomado por artistas, músicos, brincantes e crianças.

A figura do Mateus – com sua face escura, roupas coloridas, cafuringa e pandeiro – galhofa dos presentes, ri do outro e de si mesmo. Figura indispensável no cortejo lúdico do teatro, figura recorrente no repertório das imagens de Juazeiro do Norte, o Mateus assegura a possibilidade de, por meio do riso e da arte, estilizar a vida.

"Eu vivo no mundo das invilidades"

Durante o trabalho de campo, a cada diálogo com os artistas, foi possível perceber como os artefatos se apresentam como uma tradução pessoal de uma experiência culturalmente situada. Os depoimentos contribuíram para explicar como a individuação acontece por meio da autorrepresentação enquanto uma condensação da vida.

A presença de uma escultura no pátio de Centro de Cultura Mestre Noza chamou minha atenção em particular. Tratava-se de uma mulher de cabelos brancos, o corpo encurvado para frente e que, pelo traje, parecia com uma beata.

Escultura em madeira. Autor: Índio.
Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo.

Quando indaguei quem era o autor da escultura, obtive algumas repostas que suscitaram maior interesse.

– Essa escultura é uma velha beata.

– Todas as peças desse escultor são azaradas...

– Ninguém quer comprar as esculturas dele, não. Ninguém gosta delas...

Diante dessas respostas, pedi que me mostrassem as outras peças deste escultor que estavam espalhadas no Centro Mestre Noza. Índias, beatas, sereias, carrancas me foram sendo apresentadas. Depois de alguns dias observando essas imagens, identifiquei o talhe em comum a todas elas e, em pouco tempo, eu mesma conseguia distinguir em meio a centenas de esculturas as feições daquelas figuras.

– Essas esculturas são do Índio e elas estão aqui porque não vendem, ninguém gosta do trabalho dele porque essas peças dão azar...

– Como vocês sabem que essas peças dão azar?

- Elas se quebram. Nenhum dono de galeria quer comprar elas. Uma vez, a gente mandou umas peças do Índio junto com outras peças da Associação num caminhão e todas as peças chegaram quebradas lá.

- Os donos de galerias não compram as peças do Índio porque elas ficam paradas e só dão prejuízo, do mesmo jeito que essas peças dele aqui. Essas peças são feias demais, ninguém quer um troço desses em casa não!

- Você pode observar, se chegar qualquer pessoa aqui, fique prestando atenção, ninguém vai se interessar pelas peças do Índio.

Mas, em meio a esses comentários, um escultor me procurou reservadamente e apresentou outro ponto de vista sobre esta questão:

– Olha, Rose, o pessoal aqui fica botando terra nas esculturas do Índio por causa da religião dele. É o pessoal daqui que não quer que ele venda nada e ficam dizendo que as esculturas dele dão azar.

Nessa ocasião, eu perguntei como poderia conhecer o escultor pessoalmente e fui informada de que ele costumava estar no Centro Mestre Noza aos sábados, mas eu poderia ir à casa dele, e então recebi o endereço. Encontrei Índio na sede da Associação dos Artistas e Amigos das Artes (AMAR), localizada no prédio da antiga estação de trem de Juazeiro do Norte, onde trabalha atualmente, quando concedeu alguns depoimentos e produziu, sob encomenda, uma escultura que me permitiu acompanhar seu processo de criação e as experiências que estão associadas às figuras recorrentes em seu trabalho.

Meu nome se chama Antônio Nunes da Silva, mas ninguém me conhece por Antônio. Meu apelido era Alcides desde criança. Porque, quando eu nasci, o pessoal era ignorante e minha mãe queria que colocasse o nome de Alcides, mas o padre não aceitou, só aceitava se colocasse o nome de um santo, então vamos batizar ele com o nome de Antônio, porque eu nasci laçado. Nasci em Aurora, quando deu dois meses que eu nasci, minha mãe veio morar no Juazeiro. Do Juazeiro, separou-se do velho meu pai. Depois caí na aldeia dos índios lá, trabalhando com cipó, era arapuca, essas coisas, comecei o artesanato por aí. Caí na aldeia dos índios Gavião na beira do rio Parnaíba, mas era em cima da cabeceira, no Maranhão.

[...] Era os Guajajara. Eu fiquei na aldeia uns oito anos. Tinha umas cem pessoas ou mais. Era um tipo um povoadozinho. As casas eram tudo de palha, pegava o rio Parnaíba e lá na frente tinha um córrego, tinha um braço do rio que entrava dentro da mata, a canoa entrava pra dentro e pegava um pedaço de mata. Do rio grande mesmo, do Parnaíba, dava uns dez quilômetros.

Eu sei que eu passei esse tempo todinho lá, foi onde comecei aprender a fazer alguma coisa sobre o artesanato. Fazia umas pecinhas de barro, fazia um camaleão, fazia elefante, fazia jumento com uma cangalhazinha. Eles viviam fazendo pote e, quando era no sábado, descia num bote. Carregava o bote cheio de pote que era feito uma casa de palha em cima do bote e enchia de pote. Quando chegava, era pra descer no rio, na correnteza, quando chegava na beira do cais, o cabra jogava as cordas, o rapaz pulava na água com a corda na boca, amarrado na cintura para puxar o bote. Isso eu fui me acostumando.

Era tudo misturado, os homens e as mulheres. Os homens faziam o pote e a mulher queimava com a pedra. Quando era queimação, era a tiqueira, matava um veado, um porco-espinho, passando a noite toda tomando cachaça e queimando as peças. Lá tinha o barro-figo, antigamente o barro era liguento e chamava barro-figo. Mas antigamente ninguém sabia nem que era argila.

Eles trabalhavam com palha, com cocal. Fazia sacoleira pra carregar coco lá de dentro do cocaral. Outras mulheres quebravam coco e os homens carregavam o barro, que era para amassar, pra fazer os potes, outros iam caçar pra servir a todo mundo, a semana todinha.

O escultor permaneceu na aldeia por aproximadamente oito anos, quando, na década de 1980, decidiu voltar para Juazeiro do

Norte e exerceu diversas atividades: trabalhou como padeiro, no calçamento de ruas, foi professor de caratê. Depois de atuar em ofícios distintos, começou a trabalhar na produção de arranjos de decoração feitos de corda e cabaça.

Eu criei meu trabalho de corda através de uma mulher que eu comecei a viver com ela. Que eu não sabia. Eu era padeiro e eu era... não sabia onde era que tava a minha teoria. E eu dizia que sabia fazer as coisas e não sabia fazer nada. Arrumei um bocado de cabaça, levei pro quarto dessa mulher que eu gostava dela, chamava Socorro, que Deus a tenha ela no lugar que ela estiver, bote ela num lugar bem bom. E enchia o quarto dela de cabaça. Todo dia eu olhava pra essas cabaças e dizia: – Que é que eu vou fazer com isso? Isso não presta não!

Aí eu disse: "– Socorro, eu comprei essas cabaças, pra quê que eu vou querer essas cabaças, Socorro? Vou jogar isso é no mato. Isso não presta não!". Aí ela disse:

"– Homem, rapaz, vê se tu inventa alguma coisa, usa tua cabeça! Pode ser que amanhã ou depois você vai arranjar uma felicidade pra você."

Eu, brabo, pegava as cabaças, pegava uma faca e passava a noite todinha raspando seca, agora pense que raspar cabaça seca como é triste! E eu passava a noite todinha cortando cabaça com uma faca no quarto dessa mulher que eu gostava. Deixava minha família, tinha mulher, tinha filho. Eu inventei umas tranças de alho, comprei corda, assim como trança de alho, eu saía pra vender, botava um monte nas costas e saía pra vender umas cinco horas da manhã. Natural, nem pintado, não tinha nada, só as cabaças penduradas. Mas eu não sabia o nome daquilo, né?

Foi quando uma mulher de Fortaleza disse:

"– E esse arranjo? Quanto é esse arranjo?"

Eu disse: "É arranjo!" Olha! Foi quando eu descobri que aquilo se chamava arranjo. Então a coisa começou a modificar... Eu comecei a crescer com esses arranjos e fui subindo. Eu vendia uns cem arranjos por dia. Era um cruzeiro, era baratinho. Aí eu comecei a comprar carrada de cabaça, de dez ou cinco sacos de cabaça. Comprava as tintas, o verniz. Comecei a botar uma flor, que ainda hoje eu tenho essa flor na mente, que eu desenhava nas cabaças, tipo um girassol. Eu fazia cabaça com três flores verde, três flores azul. E o pessoal no mercado começou a me comprar. Eu vendia no Mercado Central, o antigo, antes do incêndio.

Eu vendia e aluguei um quarto, uma casa, e botei na oficina de artesanato assim: "Seja bem-vindo ao artesanato do Índio".

Índio integrou o grupo que criou a Associação de Artesãos do Padre Cícero, fundada em 1984. Esta Associação congrega dezenas de artífices de Juazeiro do Norte – entre escultores, xilógrafos, ceramistas – que há gerações produzia objetos de uso doméstico, brinquedos, estatuetas religiosas, gravuras para folhetos de cordel. Além de serem utilizados na vida cotidiana, estes objetos são intencionalmente produzidos para apreciação, para manutenção de uma tradição, como expressão do pensamento e de emoções ou enquanto meio de distribuição da própria pessoa do artista, tal como aponta Marilyn Strathern acerca da noção de pessoa não como um organismo biológico, mas como um microcosmo social (2006, p. 437). Nesse sentido, é possível afirmar que "estes objetos condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo" (Lagrou, 2010, p. 2).

A primeira peça que eu fiz foi o unicórnio. Veio muitas coisas, comecei a fazer velha, que essas velhas foram começadas por mim lá no Centro Mestre Noza. Tem até umas velhas grandes, rezadeiras, as beatas, os beatos, cachimbeira. Tem um beato, um cabeludão. Eu faço um lagarto, deixo ele perfeito. Me inspirei em muitas e diferentes coisas.

Eu me inspiro muito em lenda. Veja esse centauro... Eu peguei um toco, assim, eu peguei e larguei o facão aqui. Eu disse: – Vou fazer um cabra aqui com corpo de gente e corpo de animal. Comecei a cavar e tirei o centauro pra fora.

O centauro foi inspirado em lendas. Ela tem uma imagem espiritual. Ela significa aqueles reis transparentes que passam nos oceanos. Ele é da selva. Aparece a imagem no tempo. As carrancas – esculturas em madeira de figuras humanas e animais afixadas na proa de embarcações – são recorrentes em seu trabalho.

Os navios andavam no oceano, subiam os maus espíritos e o navio afundava. Aí o africano inventou uma carranca e botou a carranca na proa do navio, pra poder, pra ver se marcava. Botaram a carranca na proa do navio pra atravessar o oceano. Quando os fantasmas se levantavam na frente do navio, viam a carranca, o navio passava. Se chama pra espantar os maus espíritos.

Sua inspiração advém do "lado espiritual, pois eu sou espírita, sou zelador de babalorixá. Foi daí que comecei a fazer essas esculturas da cara do Capiroto, uns escravos, fazia umas pombagira, uns tranca rua, uns exus de madeira". As figuras do Preto Velho, do amuleto figa, do Capiroto, não eram aceitas na Associação de Artesãos do Padre Cícero. "Dona Lourdes não comprava, não, que ela tem preconceito com o espiritual, ela não comprava. Mas

hoje compra. Se eu fizer dez Preto Velho, não fica nenhum". Índio define o escultor como "aquele que vai tirar da mente para fazer, sem copiar ninguém". As narrativas imaginárias transmitidas pela oralidade são invocadas através das esculturas.

> Além do meu temperamento espiritualmente que eu tenho, eu tenho muita atividade com as coisas e caço dentro da minha cabeça onde está a coisa certa, o que é errado. Eu reflito alguma coisa assim porque eu sou muito encantador com as coisas que eu nunca vi na minha vida. Eu vivo no mundo das invilidades...

Após vários encontros em que pude observar o processo de criação de Índio, propus que o escultor produzisse uma peça sob encomenda. O objetivo foi acompanhar não apenas o trabalho do escultor em particular, mas também as etapas, os sujeitos envolvidos e as relações envolvidas nessa arte.

A umburana utilizada nas esculturas em Juazeiro do Norte não é uma árvore nativa da região do Cariri. Os troncos vêm da Bahia e em maior quantidade do sertão de Pernambuco, precisamente das proximidades da cidade de Serra Talhada. Durante viagem a Pernambuco, fui informada que, a cada dia, a umburana é mais escassa e a fiscalização do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (IBAMA) sobre a extração e o comércio da umburana tem sido cada vez intensa. Com isto, o preço dos troncos tem aumentado continuamente e poucos carregamentos chegam a Juazeiro do Norte com a documentação exigida por lei. Na sede do IBAMA na cidade do Crato, alguns caminhões carregados de umburana – apreendidos em face da situação ilegal em que se encontravam – permanecem há meses no estacionamento da instituição.

No entanto, apesar das interdições à extração da umburana, há complacência do poder público local quanto ao comércio da madeira para a produção de escultura; há toda uma rede de negociações em torno desta questão, uma vez que esta atividade gera aquilo que, no jargão econômico, é chamado de "emprego e renda". Por este motivo, em que pesem os danos ambientais causados por décadas de extração indiscriminada, a umburana ainda circula entre os escultores, embora os troncos sejam cada vez menores e mais caros.

O escultor Cícero Pipoca trabalhou por cerca de quatro décadas produzindo imagens de santos. Aos poucos, foi abandonando o talhe para se dedicar ao comércio de esculturas e à venda de madeira. Num sábado pela manhã, fui informada pelos xilógrafos da Lira Nordestina que Cícero Pipoca estava com alguns troncos. Fui até sua residência e, após uma rápida conversa – quando expliquei a finalidade da compra –, seguiu-se uma longa, porém descontraída, negociação em torno dos seis troncos que estavam à venda. Os troncos variavam em tamanho, aproximadamente entre 50 e 150 centímetros, e pesavam entre 30 e 50 quilos. À medida que apresentei a possibilidade de adquirir mais de um tronco e realizar o pagamento a vista, em dinheiro, o preço de cada um deles diminuía e, ao final, o tronco que custava inicialmente duzentos reais foi adquirido por cem reais, o que me possibilitou comprar os seis pedaços de umburana, cujo diâmetro indicava que se tratava de uma árvore com muitos anos de crescimento.

O escultor e xilógrafo Nilo me acompanhou e me apresentou ao escultor Cícero Pipoca. Finalizada a negociação, fomos localizar um transporte e conseguimos um pick-up; o peso dos troncos exigiu a colaboração de quatro pessoas que, com muita dificuldade, conseguiram embarcar os troncos.

Levei um dos troncos para a estação de trem, e Índio estava à espera na AMAR. Combinamos que ele ficaria à vontade para fazer o que desejasse com o tronco e que, ao final do trabalho, eu compraria a peça. Quando viu o tronco, Índio fez algumas considerações sobre o que desejava esculpir: "Com esse tronco, eu vou fazer o homem escorpião, metade do corpo dele é de um homem, metade é de um escorpião". No dia seguinte quando nos encontramos, Índio tinha outra ideia sobre a escultura: "Daqui você vai ver sair um chupa cabra e, de dentro dele, uma pessoa, um homem".

Índio fazendo escultura. Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo

No período de uma semana, Índio trabalhou cerca de oito horas por dia e, à medida que os dias passavam, a energia que utilizou para fazer a escultura o emagreceu visivelmente. Todas as vezes em que o convidei para descansar por alguns minutos e comer alguma coisa na lanchonete da esquina, obtive a recusa.

À medida que o tronco perdia a forma inicial e, através do talhe, sugeria outras formas, atraía atenção de pessoas que transitavam pela estação do metrô e paravam por instantes diante da escultura. As pessoas perguntavam de que se tratava, qual o significado daquela peça, se estava à venda, o valor da escultura. Durante aproximadamente uma semana, Índio trabalhou aproximadamente oito horas por dia. Do ponto de vista do escultor, esse contato com as pessoas nas ruas é fundamental na criação artística.

> Eu nasci para ser livre... A pessoa tem que trabalhar ao ar livre. Aí já é uma outra paisagem na minha mente.
>
> A escultura tem que ter o reflexo de uma pessoa passando, a fisionomia de uma pessoa.
>
> A visão da gente é o povo na rua, é uma pessoa na bicicleta, é um animal que passa. E dá certo!
>
> Tudo isso fica na visão, fica na mente, aí vem aquela imagem e a gente larga o formão acima.

A cada dia, outras formas foram sendo apresentadas por Índio: "Aqui eu vou colocar uma flor, parecida com aquela que eu coloco no arranjo...". Depois do "chupa cabra" e do "homem escorpião", Índio esculpiu a imagem de um amuleto conhecido como Mão de Fátima (representada por uma mão estendida com um olho no centro) e explicou: "Porque o cabra tem que se olhar antes de entrar num abismo".

Ao finalizar o corte da madeira com o formão, a etapa seguinte é realizada com ajuda de uma faca; este processo é bastante lento e demora alguns dias de trabalho para ser finalizado. Ao contrário de muitos escultores de Juazeiro do Norte, Índio não lixa as suas peças, pois, "se lixar, acaba a estética do nosso trabalho. Quem cobre os defeitos do corte não é a lixa, mas a tinta".

Após talhar a escultura, Índio aplicou uma camada de tinta látex na cor branca. Essa técnica é utilizada atualmente por quase todos os escultores que colorem suas esculturas. Esse processo dura apenas um dia, tempo necessário para secar a tinta.

> Cor se chama uma boniteza da mente da pessoa: colorir a vida. A pessoa que não tem um colorido na vida é uma pessoa triste. É uma luz apagada no escuro. Então a gente tem que colorir a vida, colorir a mente, colorir o que faz.
>
> As minhas cores são todas as cores. Eu não tenho marcação com cor. A cor que eu gosto mesmo é a cor morena, me dedico muito mesmo a ela. É a minha cor. É tinta que eu misturo: preto com vermelho, só esse tom. E gosto de criar a qualidade de tinta. Com cinco qualidades de tinta, transformo em quinze qualidades de tinta.
>
> Meu estilo é esse aí. Eu trabalho muito mais é na maravilha, sabe. A minha mente vem mais coisa pessoal, clareado.

Índio pintando a escultura. Crédito da imagem: Rosilene Alves de Melo.

Na fase seguinte, o artista usa bisnagas de tinta látex de cores diferentes que, adicionadas à tinta branca, produzem infinitas variações. Em poucas horas, a pintura é concluída. No dia seguinte, o escultor aplica uma camada de verniz incolor para dar brilho à peça.

Ao término do trabalho, perguntei como a escultura seria chamada. Índio afirmou: “O nome dessa peça é ‘O tronco da vida’. Aqui eu coloquei todas as coisas que estão no meu trabalho e resumem o que eu faço”.

Considerações

O presente livro pretende, afinal, contribuir para ampliar o olhar sobre práticas sociais e objetos que foram anteriormente classificados como pertencentes a “culturas tradicionais” ou “populares”. Nesse sentido, a revisão conceitual promovida no pensamento antropológico na contemporaneidade, especialmente nos domínios da antropologia da arte, nos permite ampliar a compreensão acerca dos artefatos de Juazeiro do Norte e dos seus produtores.

As obras de arte participam, de maneira sinérgica, da vida social. O conceito de vida social, nestes termos, sinaliza para as relações que envolvem seres, objetos e o ambiente que os cerca. Os objetos artísticos e seus produtores encontram-se inseridos numa cadeia de interações, quando podem vir a ocupar as posições de agentes ou pacientes. Assim, as obras de arte não se encontram restritas à contemplação estética, mas são vetores do pensamento e da ação. A arte, antes de produzir prazer estético, é um pronunciamento sobre e (de) um mundo que se materializa coletivamente. Os objetos artísticos demonstram o uso de técnicas desenvolvidas por indivíduos que se tornam verdadeiros peritos em suas comunidades e, por isso, são chamados de “mestres”.

O fascínio que os objetos artísticos exercem e a capacidade que possuem de produzir o encantamento do mundo são o resultado da personificação de processos técnicos desenvolvidos socialmente. Essa personificação social e técnica propicia o surgimento de um "estilo" (Gell, 1998) enquanto atributo formal de viver/imaginar, que se traduz num estilo de narrar, de desenhar, de esculpir e de tornar-se outro através da reprodução de imagens, já que se materializa nos artefatos. O propósito desta pesquisa é pensar como este processo ocorre em Juazeiro do Norte.

As obras de arte que proliferam através das mãos dos mestres remetem às dimensões sociais e pessoais presentes no fazer artístico. Por conseguinte, aludem à noção de "pessoa", tal como entendida por Gell (1998), que ultrapassa a vida biológica e se constitui enquanto índices distribuídos no ambiente.

A hipótese deste estudo é que o modo de produção artística que se forjou em Juazeiro do Norte se configura enquanto estilo que envolve a condensação de informações, visões, memória, ambiente, pessoas e objetos. A condensação confere complexidade a esses objetos, que podem vir a assumir formas humanas, animais, híbridas ou imaginadas. Esse estilo ancorado na condensação se apresenta, inicialmente, no repertório das narrativas orais, que remetem a sonhos, visões, aparições e milagres. Esse modo de narrar se materializa na poética do cordel e se espraia por outras linguagens.

Na cosmologia de Juazeiro do Norte, cada residência se converteu num espaço de produção (oficina) e exibição (altar) de objetos. Esta premissa com que se organizou a existência implicou a profusão de estatuetas, artífices e imagens. Possibilitou o aprimoramento técnico por parte dos artesãos e santeiros, que se especializaram no repertório da iconografia cristã. A propriedade

de deter o movimento, capturar a atenção, se constituiu como uma das primeiras evidências etnográficas que remetem à agência de algumas estatuetas religiosas e ex-votos. De fato, as imagens produzidas interrompem passagens, e a presença de algumas delas transformou o seu entorno em locais de atração de visitantes, como foi possível constatar, no primeiro capítulo, nos lugares onde se encontram algumas das esculturas de Padre Cícero.

A partir do trabalho de campo, realizado entre 2008 e 2012, foi possível acompanhar como alguns dos artistas de Juazeiro do Norte realizavam essas operações cognitivas através de linguagens distintas. A pesquisa possibilitou acompanhar também como, por meio da individuação e da autorrepresentação, os artistas pessoalizam a "tradição iconográfica" (Severi, 2006) da qual fazem parte.

As evidências etnográficas produzidas durante esta pesquisa apontaram para a existência de conexões entre a iconografia e um modo de produção de alegorias proveniente de outras matrizes – o cordel e a xilogravura – solidamente enraizadas entre os artistas. Essa hipótese se tornou mais plausível à medida que ouvia algumas entrevistas gravadas durante a pesquisa. Num desses encontros, pedi ao escultor e xilógrafo Nilo que explicasse onde buscou elementos para elaborar uma determinada peça, como as esculturas são chamadas, quando ouvi a seguinte resposta: "O cordel aguçou muito o imaginário das pessoas aqui de Juazeiro em relação a essas criaturas fantásticas, o cordel teve um papel muito forte. Isso gerava muita coisa no imaginário das pessoas". Esta explicação se fez presente em outros depoimentos e a literatura de cordel, que não estava inicialmente no horizonte de investigação desta pesquisa, passou a ser considerada no curso da pesquisa de campo.

As imagens que proliferaram em Juazeiro do Norte apontam para a multiplicidade de influências que advêm da televisão, da leitura de cordéis e livros, da observação do cotidiano da cidade, da dimensão religiosa. Apontam, também, para as múltiplas experiências possíveis nesta espacialidade de trânsito de pessoas e culturas. Aludem, ainda, a uma formação histórica plural, que, a despeito da presença marcante do catolicismo a partir do ritual das romarias, expressa a presença de outros pontos de vista, outras cosmologias e outras relações com o sagrado. Através das imagens que emergem das mãos dos artistas, outros Juazeiros adquirem visibilidade enquanto elaborações simbólicas que se encontravam até a sua materialização por meio da arte no plano do invisível.

Porque fincada na experiência cotidiana, a iconografia de Juazeiro do Norte não se caracteriza como apenas uma tradição, mas como um conjunto de imagens que são "troncos de vidas", que têm existência, assumindo formas humanas, animais, imaginárias e que implicam, inclusive, o seu desaparecimento. Enquanto alegorias, esses objetos são mensagens acerca de como as pessoas traduzem suas experiências. Através de metáforas, de palavras, da natureza, das cores, das formas, os indivíduos falam de si, do mundo que partilham, de cosmologias e do desejo de se comunicar com outros mundos através da arte. Também atuam, como demonstra José Reginaldo Gonçalves, como "extensões morais e simbólicas de seus proprietários, sejam estes indivíduos ou coletividades, estabelecendo mediações cruciais entre eles e o universo cósmico, natural e social" (2007, p. 214).

A partir do pensamento antropológico, foi possível colocar esses indivíduos, objetos e suas relações em diálogo e perceber os sentidos e as ideias presentes. Foi necessário não se ater ao que as imagens revelam, mas estar atento ao que os artistas elaboram *a partir* dessas imagens e percebê-las em seu movimento, na capacidade que possuem de agir, no diálogo que estabelecem umas com as outras, nas intencionalidades que mobilizam e no devir que anunciam.

Referências

Literatura de cordel

BATISTA, Abraão. **Se o povo votou num bode cheiroso por que não votar num grilo carteiro.** Juazeiro do Norte: Edição do autor, 1976.

SILVA, José Bernardo da. **História de Mariana e o capitão do navio**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1965.

Catálogo

HOLZSCHNITTE aus Brasilien. Alemanha: Catálogo de exposição, set./out. 1992.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a Ciência Sem Nome. **Revista Arte e Ensaio,** Rio de Janeiro, n. 19, p. 133-142, 2009.

ALBUQUERQUE, JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos:** a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeiros, 2013**.**

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. Artesanato, tradição e mudança social – um estudo a partir da 'arte do ouro' de Juazeiro do Norte. *In*: RIBEIRO, Berta G. *et al.* **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983. p. 49-75.

ANDRADE FILHO, João Evangelista. **Mestres do Juazeiro***:* cotidiano e símbolo na escultura popular. Brasília: Editora UnB, 1991.

ARAÚJO, Emanoel. Artistas e artífices: ancestralidade, arcaísmos e permanências. Uma introdução à estética popular. *In*: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento***:* arte popular. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 34-50.

ARAÚJO, Maria de Lourdes. **A cidade do Padre Cícero***:* trabalho e fé. 2005. 260f. il. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BARBOSA, Francisco Salatiel de Alencar. **O Joazeiro celeste**: tempo e paisagem na devoção ao Padre Cícero. São Paulo: Attar, 2007.

BARROSO, Oswald. **Romeiros**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Turismo/URCA, 1989.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. *In*: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 27-43.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, arte, cultura e pensamento, Rio de Janeiro, ano 6, n. 8, v. 1, p. 65-78. jul. 2005. Disponível em: http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista8.htm. Acesso em: 10 set. 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BEUQUE, Jacques Van de. Arte popular brasileira. *In*: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento***:* arte popular. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 64-75.

BEZERRA, Sandra Nancy Ramos Freire. **Oralidade, memória e tradição nas narrativas de assombrações na região do Cariri**. 2011. 177f. Il. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Lisboa: Fenda, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAIT, Beth. **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: USP, 1998.

CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. **Cultura insubmissa**. Fortaleza: SECULT, 1982.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz**: cultura e memória. São Paulo: Annablume, 1998.

CARVALHO, Gilmar de. **Mestres santeiros**: retábulos do Ceará. Fortaleza: Museu do Ceará, 2004. (Outras Histórias, nº 21).

CASIMIRO, Renato. **Mestre Noza**. Recife: FUNDAJ, 2001.

CAVALCANTI, Marcelo. A floresta encantada: a imagem e o imaginário da arte em Juazeiro do Norte. *In*: XIV CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA, 2009, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos [...]** Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Sociologia, 2009. Disponível em: http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=-com_docman&Itemid=171. Acesso em: 02 jan. 2010.

CAVALCANTI, Marcelo. **O Processo de Artificação em Juazeiro do Norte** - Análise do Centro Cultural Mestre Noza. 2011. 201f. Il. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (Org.). **Reconhecimentos**: antropologia, folclore e cultura popular. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. (Circuitos da Cultura Popular, v. 4).

CHARBONIER, Georges. **Arte, linguagem e etnologia**: entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Campinas: Papirus, 1989.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 69-78, 1994.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. **Writing culture**: the poetics and politics of ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

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

DELA CAVA, Ralph. **Milagre em Joaseiro**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

DESCOLA, Philippe (Org.). **La fabrique des images**: visions du monde et formes de la représentation. Paris: Musée du Quai Branly/ SOMOGY -Éditions D'Art, 2010. 224 p.

DIAS, José António B. Fernandes. Arte e antropologia no século XX: modos de relação. **Revista Etnográfica**, Lisboa, v. 1, n. 1. p. 103-129, 2001. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/2001_05_01.php. Acesso em: 17 set. 2012.

DINIZ, Tereza Cândida Alves. **O tempo gravado: arte, memórias e trajetos - as xilogravuras de Stênio Diniz (1971-2006).** 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. **Ex-votos e poiesis**: olhar estético sobre a religiosidade popular em Minas Gerais. 2003. 190f. Il. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

DUMARESC, Carolina. **Mestre Noza.** Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2002.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FIGUEIREDO, José Alves de. **O folclore no Cariri.** Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

FRANKLIN, Jeová. **Xilogravura popular na Literatura de Cordel.** Brasília: LGE, 2007.

FROTA, Lélia Coelho. Criação individual e coletividade. *In*: BRASIL. Ministério da Cultura. **7 brasileiros e seu universo***:* artes, ofícios, origens e permanências**.** Brasília, DF, 1974. p. 40-44.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de nove artistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

FROTA, Lélia Coelho (Coord.). **Brasil***:* arte popular hoje. Rio de Janeiro: Publicações e Comunicações Ltda., 1987.

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

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. **Pequeno atlas de cultura popular**: Ceará - Juazeiro do Norte. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore; Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 1985.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. **Projeto Piloto de Apoio ao Artesão***:* relatório. Rio de Janeiro, 1987.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. *In*: GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 142-181.

GELL, Alfred. **Art and agency***:* an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Revista Arte e Ensaios,** Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas***,* Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, ano 6, p. 41-63, jul, 2005.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. *In*: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-93.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda***:* os discursos do patrimônio cultural do Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos***:* coleções, museus e patrimônios. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O mundo inacabado***:* ação e criação em uma cosmologia amazônica. Etnografia Piranhã. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GONÇALVES, Marco Antônio. Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita. **Textos escolhidos de cultura e arte populares,** Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 21-38, 2007.

GONÇALVES, Marco Antônio. **Traduzir o outro***:* etnografia e semelhança. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (Orgs.). **Devires imagéticos***:* a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. **Etnobiografia***:* subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GRANJEIRO, Claudia Rejane Pinheiro. **O discurso político no folheto de cordel***:* a besta-fera, o Padre Cícero e o Juazeiro. 2007. 174f. Il. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Universidade do Estado de São Paulo, Araraquara, 2007.

GRIMSHAW, Anna. **The ethnographer's eye**: ways of secing in anthropology. Cambrige: University Press, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HOSKINS, Janet. **Biographical Objects:** how things tell the stories of people's lives. 2005.

INGOLD, Tim (Ed.). **Companion Encyclopedia of Anthropology.** London: Routledge, 1994.

INGOLD, Tim. Humanidade e animalidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais,** 1995.

INGOLD, Tim (Ed.). **Key debats in Anthropology**. London: Routledge, 1996.

INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE. **Centro de Cultura Popular de Juazeiro do Norte**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1985.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 11. ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. A arte do outro no Surrealismo e hoje. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 29, ano 14, p. 217-230, jan./jun. 2008.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes visuais. **Revista Proa,** Rio de Janeiro, n. 2, v. 1, p. 01-26, 2002. Disponível em:

http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html. Acesso em: 12 maio 2008.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos***:* ensaios de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LATOUR, Bruno. "Não congelarás a imagem", ou: como não desentender o debate ciência-religião. **Revista Mana,** Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 349-376, out. 2004.

LATOUR, Bruno. O que iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? **Horizontes Antropológicos,** Porto Alegre, n. 29, ano 14, p. 111-150, jan./jun. 2008.

LAVAUD, Laurent. **L'image.** Paris: Flamarion, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p. 279-304.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença/ São Paulo: Martins Fontes, 1981.

LIMA, Ricardo Gomes. **O povo do Candeal:** sentidos e percursos da louça de barro. 2006. 234 f. Il. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LIMA, Ricardo Gomes. **Objetos:** percursos e escritas culturais. São José dos Campos: Centro de Estudos da Cultura Popular/ Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010. (Cadernos de Folclore, v. 20).

LUKACS, Georg. **Narrar ou descrever.** Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-93.

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade***:* (re) inventando o sertão nordestino na década de 70. São Paulo: Annablume, 2004.

MARQUES, Roberto. Seja moderno, seja marginal: engenhos e artimanhas da contracultura no Cariri. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n 2, p. 191-198, jul/dez 2008.

MARQUES, Roberto. Deslocando corpos e significados: espaço, tempo e política entre romeiros do Padre Cícero. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 251-267, 2009.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

MASCELANI, Ângela. **Coleções, colecionadores e o mundo da arte popular brasileira**. 2001. 245f. Il. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 49-181.

MENDONÇA, Elizabete. **Tesauro e exposições permanentes de folclore e cultura popular***:* narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004). 248 f. Il.

Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MITCHELL, W. J. Thomas. What is an image? *In*: MITCHELL, W. J. Thomas. **Iconology** – image, text and ideology. Chicago and London: University of Chicago Press, 1986. p. 7-46.

MONDHER, Kilani. **L'invention de l'autre.** Essais sur le discours anthropologique. Paris: Editions Payot, 1995.

MONTES, Maria Lucia; NAVES, Rodrigo. **Teimosia da imaginação***:* dez artistas brasileiros*.* São Paulo: Instituto do Imaginário Brasileiro/ WM Martins Fontes, 2012.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. A noção de "arte popular" – uma crítica antropológica. *In*: BRASIL. Ministério da Cultura. **7 brasileiros e seu universo***:* artes, ofícios, origens e permanências**.** Brasília, DF, 1974. p. 45-50.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana,** Rio de Janeiro, n. 14, v. 2, p. 455-475, 2008,

ODÍSIO, Agostinho Balmes. **Memórias sobre Juazeiro do Padre Cícero**. Edição fac-similar, 1935. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006.

OVERING, Joana. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. **Revista de Antropologia***,* São Paulo, n. 34*,* p. 7-33, 1991.

PAIVA, Flávio. Dona Ciça do Barro Cru. **O povo***.* Fortaleza, p. 13, 13 out. 1986.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais***.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAZ, Octávio. **Convergências***:* ensaios sobre arte e literatura*.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, Renata Marinho. O santo que fica no sol. Uma leitura etnográfica sobre a devoção ao Padre Cícero de Juazeiro do Norte. *In*: LIMA, Marinalva Vilar de; MARQUES, Roberto (Orgs.). **Estudos Regionais**: limites e possibilidades. Crato: Ceres, 2004. p. 48-71.

PAZ, Renata Marinho. **Para onde sopra o vento***:* a Igreja Católica e as romarias de Juazeiro do Norte. 2005. 219f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

PEIRANO, Mariza G. S. **Uma antropologia no plural:** três experiências contemporâneas. Brasília: UnB, 1983.

PERNIOLA, Mario. A arte mimética. **Revista do Patrimônio Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 124-127, 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Sousa. **Narrativas, imagens e práticas sociais***.* Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PINHEIRO, Irineu. **O Cariri***:* seu descobrimento, povoamento, costumes. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2009.

PORTO ALEGRE, Sylvia. **Mãos de mestre***:* itinerários da arte e da tradição. São Paulo: Maltese, 1994.

PORTO ALEGRE, Sylvia. El arte de la madeira: contextos y significados. **Artesanias de América,** Cuenca, CIDAP, 1995.

PRICE, Sally. 2000. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

RABELO, Sylvio. **Artesãos do Padre Cícero***:* condições econômicas e sociais do artesanato de Juazeiro do Norte. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O meio do mundo***:* territórios do sagrado em Juazeiro do Padre Cícero. 2000. 350f. Il. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O verbo encantado***:* a construção do Padre Cícero no imaginário dos devotos. Ijuí: Unijuí, 1998.

RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. **Social and cultural anthropology***:* the key concepts. London: Routledge Society, 2000.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 28, 1999.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RIOS, José Arthur *et al.* **Artesanato e desenvolvimento**: o caso cearense. Rio de Janeiro: SESI, 1962.

ROCHA, Ewelter de Siqueira e. **Vestígios do sagrado***:* uma etnografia sobre formas e silêncios. 2012. 268f. Il. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem***:* cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SARNO, Geraldo. **Sertão alegre**. Salvador, 2010.

SEVERI, Carlo. **Le principe de la chimère***:* une anthropologie de la mémoire. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure / Musée du Quai Branly, 2007.

SEVERI, Carlo. A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, n. 1, v. 2, p. 53-75, 2011. Disponível em: http://revistappgsa.ifcs.ufrj.br/pdfs/ano1v2_artigo_carlo-severi.pdf. Acesso em: 20 set. 2012.

SEVERI, Carlo. A palavra emprestada ou como falam as imagens. **Revista de Antropologia,** São Paulo, v. 52, n. 2, p. 459-506, 2009. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/ scielo.php?pid=S0034-77012009000200001&script=sci_arttext. Acesso em: 10 set. 2012.

SEVERI, Carlo. Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição xamânica kuna. **Mana***,* Rio de Janeiro,

v.1, n. 6, p. 121-155 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132000000100005&script=sci_ arttext. Acesso em: 10 set. 2012.

SIQUEIRA, Batista. **Os cariris do Nordeste**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

SILVA, Rita Gama. **A cultura popular no Museu de Folclore Edison Carneiro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. (Circuitos da Cultura Popular; v. 3).

SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos de Juazeiro**. Fortaleza: Edições UFC, 1984.

SOUZA, Carla Delgado de *et al.* (Orgs.). Editorial: as ciências sociais olham as artes. **Proa. Revista de Antropologia e Arte,** Campinas, n. 1, 2009. Disponível em: http://www.revistaproa.com.br. Acesso em: 20 abr. 2012.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina. Diferentes aportes da antropologia fenomenológica: diálogos com Tim Ingold. *In*: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina (Orgs.). **Cultura, percepção e ambiente:** diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. p. 31-48.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas: Unicamp, 2006.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and Alterity**. A particular history of the senses. New York/London: Routledge, 1993.

TAUSSIG, Michael. **The magic of the state**. New York/London: Routledge, 1997.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. **O belo é a fera**: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia, 2003.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 19-29, maio 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. Do duplo à imagem. *In*: VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os Gregos**. São Paulo: USP, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre. **Figuras, ídolos, máscaras**. Lisboa: Editorial Teorema, 1991.

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto missão**. O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VITORINO, Germana Coelho. **A invenção da arte popular em Juazeiro do Norte**. 2004. 160f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana,** Rio de Janeiro, n. 8, v. 1, p. 113-148, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento? **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 82-99, 1999.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. **Concinnitas**, arte, cultura e pensamento, Rio de Janeiro, ano 6, n. 8, v. 1, p. 9-29. jul. 2005. Disponível em: http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista8.htm. Acesso em: 10 set. 2012.

Formato *15x21 cm*
Tipologia *Roboto/Rowdies*
Nº de Pág. *158*

Editora da Universidade Federal de Campina Grande- EDUFCG