



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA – PRPG
CENTRO DE HUMANIDADES – CH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

**O TEATRO DAS IMAGENS: A MIGRAÇÃO DAS FORMAS E SUAS
REPRESENTAÇÕES NAS XILOGRAVURAS DE JUAZEIRO DO NORTE
(1968-1998)**

TEREZA CÂNDIDA ALVES DINIZ

**Campina Grande
2017**

TEREZA CÂNDIDA ALVES DINIZ

**O TEATRO DAS IMAGENS: A MIGRAÇÃO DAS FORMAS E SUAS
REPRESENTAÇÕES NAS XILOGRAVURAS DE JUAZEIRO DO NORTE
(1968-1998)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito final para obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima.

CAMPINA GRANDE - PB

2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

D585t Diniz, Tereza Cândida Alves.
O teatro das imagens : a migração das formas e suas representações nas
xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968 - 1998) / Tereza Cândida Alves
Diniz,. – Campina Grande, 2017.
169 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina
Grande, Centro de Humanidade, 2017.
"Orientação: Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima".
Referências.

1. Xilogravuras. 2. Cultura Popular. 3. Cultura Popular –
Representação – Juazeiro do Norte. I. Lima, Marinalva Vilar de. II. Título.

CDU 7.021.32(813.2)(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA – PRPG
CENTRO DE HUMANIDADES - CH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
TEREZA CÂNDIDA ALVES DINIZ

O TEATRO DAS IMAGENS: A MIGRAÇÃO DAS FORMAS E SUAS
REPRESENTAÇÕES NAS XILOGRAVURAS DE JUAZEIRO DO NORTE
(1968-1998)

Esta dissertação foi julgada e aprovada no dia 03 de Março de 2017, pela orientadora e
membros da banca examinadora, composta pelos professores:

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Marinalva Vilar de Lima - PPGH/UFCG

Orientadora



Prof. Dra. Rosilene Alves de Melo - UACS/CFP/UFCG

Examinadora externa



Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva - FFLCH/USP

Examinador



Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento - PPGH/UFCG

Examinador



Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira – PPGH/UFCG

Suplente

CAMPINA GRANDE, 2017

Quando todos desistiram, ela acreditou e investiu. Quando eu não acreditava, ela disse segue!

Essa dissertação é dedicada a Rosilene Melo, aroma de sândalo e poesia dessa escrita.

Com amor e gratidão às fortalezas da madeira *Cedro*, meus pais, José Ivan e Nilma Diniz, e minha segunda mãe Luíza Ramos (*in memoriam*).

À beleza talhada na madeira do coração, meu filho Gilles Diniz.

AGRADECIMENTOS

Na escrita que se segue apresento aos leitores três histórias. A primeira sobre imagens talhadas na madeira (a xilogravura); a segunda sobre pessoas que a produziram, os xilógrafos, e uma terceira, tão importante quanto as outras duas: sobre indivíduos que contribuíram para que essas histórias fossem contadas.

Esta dissertação tem sua existência através da produção artística, colaboração e participação dos xilógrafos do Cariri. Visitando e frequentando os espaços vividos pelos xilógrafos, buscando ler fragmentos de suas imagens e ouvir os sussurros impresso de suas almas, pude perceber o quanto tudo isto está permeado pela sensibilidade com que o artista grava na madeira seu mundo vivido, embora sabedora que esse mundo é plural e complexo.

Sem a beleza e o encanto de suas xilogravuras, a arte seria incompleta. Essa frase traduz minha gratidão aos artistas Abraão Batista e Stênio Diniz, sem os quais não seria possível essa escrita.

A homenagem se estende a todos os xilógrafos, citados direta e indiretamente, reconhecendo a contribuição e o trabalho de cada um. Para não incorrer nas injustiças, meu carinho especial a Francorli e José Lourenço.

Minha homenagem a Gilmar de Carvalho que me ajudou de diversas maneiras, a começar pelos livros e pela escrita da alma. Seu olhar retornado me fez compreender o sentido de dar sem esperar em troca.

Agradeço à professora Marinalva Vilar, minha orientadora, pelas aulas teóricas aliadas às experiências vivenciadas em Juazeiro do Norte.

Tenho uma gratidão imensa pela família Melo, na pessoa de Maria José de Melo, que me acolheu com generosidade. Maria foi além: me presenteou com várias rosas, dentre elas Rosemary e Rosângela.

Esse acolhimento aconteceu na bela Campina Grande. Terra que me acrescentou o conhecimento compartilhado com excelentes professore(a)s e competentes colegas, tudo isso associado ao frio, ao forró e a comidas maravilhosas.

Nesse percurso surgiu Neusa Victor. Paraibana de Cacimba de Dentro, mulher arretada, valente, guerreira, autêntica e intensa. Que o tempo nos permita construir e viver outras histórias.

Da terra de Cícero surgiu Roberto. Sem saber ele me ensinou que alteridade não é apenas conviver com as diferenças, mas respeitar aquilo que nos distingue. Com

ele aprendi a amar os penitentes do Santo Padre. Ele, por sua vez, partilhou comigo reflexões, medos, angústias, arengas, alegrias e boas gargalhadas. “Quero só dizer”.

Agradeço especialmente aos meus tios do Cariri e respectivos cônjuges, representados nas pessoas de Jeannete Diniz (*in memorian*), exemplo de bondade, e Socorro Diniz (minha primeira professora), modelo de educadora. Elas sempre me acolheram e continuam acolhendo em todas as circunstâncias e adversidades.

A Paulo Enéas (*in memorian*), “metade arrancada de mim”.

A meu tio Carlos Menezes, incansável investidor de quem almeja as letras. Você é um exemplo de integridade e de que é possível seguir com honestidade.

Ao lado da minha linda irmã Aretuza foi se construindo uma história repleta de boas imagens. Ela e meu cunhado, Hércio Júnior, são sinônimos de generosidade. Tenho pelo menos cinco devedores anos de estudo sob o acolhimento dos dois.

Às minhas primas Raissa, Ana Cleto, Marta, Sadra e Brenna, fortes como o amor e sensíveis como a vida.

Por mais que me esforce, não teria como agradecer o apoio e o amor da minha família.

Não poderia esquecer Pollyanna Esmeraldo, amiga/irmã.

As provas de amizade nos percursos da vida: Marina Medeiros, Lourdes Souza, Shirley Liss, Ana Ruth, Elvis Pinheiro, Lúcia Bezerra, Elza Brandão, Cicinha, Janice, Roberta, Paloma, Flávia, Telminha, Tina Borges, Emmanuella, Bernadete, Dulce, Karla, Paula Christiane, Rúbia, Neto e Dinara.

Agradecimentos especiais a Cláudio Romero, Sônia Menezes, Talita, Matheus e Elizabeth, pela confiança.

Ao Departamento de História da URCA, professores e secretárias, pela recepção, conversas, cuidados, trocas e incentivos. Esse agradecimento é extensivo aos alunos pela afetividade.

À Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior – CAPES, pelo apoio institucional e material. Agradeço aos professores, à secretaria e à coordenação do Programa de Pós Graduação em História- PPGH/UFCG.

Este trabalho histórico agradece aos estudos antropológicos pela maneira como me ensinaram nas andanças das pesquisas de campo.

Ao Deus dos impossíveis, que em sua eternidade proveu o que se segue.

“... que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros... Que a importância de uma coisa há de ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós”. (Manoel de Barros)

RESUMO

Esta dissertação problematiza historicamente a iconografia da xilogravura na cidade de Juazeiro do Norte/CE, a partir da análise das imagens produzidas pelos xilógrafos Stênio Diniz e Abraão Batista, no período de 1968 a 1998. A Região do Cariri Cearense, embora conhecida pela religiosidade e romarias em torno da figura do Padre Cícero, também se destaca como importante centro comercial e produtor de uma variedade de objetos da cultura material. Nesse sentido, as imagens em xilogravuras tornam-se relevantes não somente como mecanismo de sobrevivência desses artistas, mas por estarem imbuídas de significados que refletem os sentidos das práticas culturais de um povo. Desta forma, esta dissertação busca reconstruir os primórdios da produção desses artefatos a fim de compreender suas transformações, os processos envolvidos, os empréstimos culturais, as recorrências e as formas de representações que permeiam sua produção. Neste direcionamento, faz-se necessário manter um olhar atento a cada produção realizada por esses xilógrafos, no sentido de perceber indícios de outras manifestações culturais além do visual. Portanto, este trabalho pretende possibilitar outras reflexões acerca desta arte e de seus produtores que ainda não são devidamente privilegiados pela reflexão.

Palavras-chave: Xilogravuras. Representação. Cultura Popular. Micro História. Juazeiro do Norte.

ABSTRACT

This paper to question historically the iconography of woodcut in Juazeiro do Norte city, state of Ceará, analyzing images produced by woodcutters Stenio Diniz e Abraão Batista in the period of 1968 and 1998. The place of Cariri Ceará, even known by its religiousness and pilgrimages around the figure of father Cícero, also features as important commercial center and producer of varied objects of the material cultural. So, the images of woodcuts are important as support of survival these artist as by their meaning that reflects all over the senses of the people 's cultural practice. This way, this paper has as objective to rebuild the beginnings of production of theses artifacts with the intention to understand their transformations , processes involved, cultural borrowings, recurrences and the representations around their production. In this direction, It is necessary to keep an watchful eye to each production made by these woodcutters, in order to realize the signs of another cultural manifestations beyond visual ones. Therefore, this work intends to enable others reflections around these art and of its producers that are not properly privileged by reflection.

Keywords: Woodcut. Representation. Popular Culture. Micro History. Juazeiro do Norte.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP (São Paulo)

IPESC – Instituto José Marrocos de Pesquisa e Estudos Sócios Culturais

MAUC – Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

MIS – Museu da Imagem e do Som

NERE – Núcleo de Estudos Regionais

SESC – Serviço Social do Comércio - Juazeiro do Norte/ CE

UFC – Universidade Federal do Ceará

UFMG – Universidade Federal de Campina Grande

URCA – Universidade Regional do Cariri

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	História de João da Cruz	30
Figura 2	Nossa Senhora do Perpetuo Socorro	30
Figura 3	Emigração (e Consequências)	48
Figura 4	A arte de bem morrer	50
Figura 5	Violeiro	53
Figura 6	As Baladas de Trupizupe	54
Figura 7	O namoro moderno	55
Figura 8	Serenata	55
Figura 9	O capa verde	57
Figura 10	Gravura sem título	57
Figura 11	Carta XV – O Diabo	57
Figura 12	Frevo: Chapa quente no Inferno	58
Figura 13	A anatomia do frevo	58
Figura 14	A mulher que virou cachorro	61
Figura 15	A mulher que virou porca porque açoitou a mãe	61
Figura 16	O casamento da porca com Zé de Lasca	61
Figura 17	Pôster de cinema – It happened One Night	65
Figura 18	Estória do reino da Pedra Fina	65
Figura 19	A paixão de Madalena	67
Figura 20	História da Princesa Eliza	67
Figura 21	Zincogravura - Zezinho e Mariquinha	70
Figura 22	Zincogravura - Romance do Pavão Misterioso	70
Figura 23	História de Zezinho e Mariquinha	70
Figura 24	Romance do Pavão Misterioso	70
Figura 25	Nobreza de um coração ou Jorge e Leonilda	71
Figura 26	Lourival e Eunice	71
Figura 27	Nobreza de um coração ou Jorge e Leonilda	72
Figura 28	Estojo de Formão	77
Figura 29	Goivas	77
Figura 30	Cerrinha improvisada	78

Figura 31	Cerrinha improvisada com cabo de madeira, amarrada com prego	78
Figura 32	Goiva improvisada com prego	78
Figura 33	8ª Via Sacra	82
Figura 34	6ª Via Sacra Nordestina	84
Figura 35	Feira Interior	95
Figura 36	Porquê faz medo casar	105
Figura 37	Gravura sem título	106
Figura 38	Peleja de Riachão com o Diabo	107
Figura 39	Peleja de Zé Felix com Mangabeira	107
Figura 40	Caldeirão - Aviso	110
Figura 41	Caldeirão - Chacina	110
Figura 42	O Espírito Santo está em você	113
Figura 43	A noite estrelada	116
Figura 44	Via Sacra Nordestina	116
Figura 45	Via Sacra Nordestina	116
Figura 46	X Via Sacra Nordestina	119
Figura 47	O segredo da multiplicação dos pães e dos peixes	121
Figura 48	Núcleo da xilogravura o segredo da multiplicação dos pães e dos peixes	127
Figura 49	Yin/Yang	127
Figura 50	“64” Caveiras na reconquista do passado	131
Figura 51	Entrevista de um repórter de Juazeiro do Norte, com os 44 santos cassados	138
Figura 52	Debate da ARENA com o MDB em praça pública	142
Figura 53	Encontro dos Presidenciais no Largo da Carioca no Rio de Janeiro	144
Figura 54	Dicionário para quem tem “Aquilo Roxo”	145
Figura 55	Olha aí “Aquilo Roxo”	147
Figura 56	Cartaz - Alemanha/1908	149
Figura 57	Cartaz - Londres/1910	149
Figura 58	Cartaz - Reino Unido/1914	149
Figura 59	Cartaz - Itália/1917	149

Figura 60	Cartaz - Estados Unidos/1917	150
Figura 61	Cartaz - Estados Unidos/1971	150
Figura 62	A corrupção no Ceará A Intervenção Imprevisível do Governo em Juazeiro do Norte - Ceará	151
Figura 63	Discussão de um eleitor com um xeleléu	151
Figura 64	Glosas sobre o Comunismo	152
Figura 65	O nascimento do Padre Cícero	153
Figura 66	No dia em que o Padre Cícero morreu	155
Figura 67	Arca da Aliança	155

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	10
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	11
INTRODUÇÃO: Xilogravura, arte feita de formas e restos.....	15
CAPÍTULO 1: O SUPORTE DAS FORMAS: XILOGRAVURAS COMO IMAGENS ANDARILHAS	45
1.1 Imagens migratórias: a morfologia nas xilogravuras.....	50
1.2 A sedução nas formas: o trânsito entre xilogravura e cinema.....	62
1.3 A xilogravura pioneira: as formas e as artes do fazer.....	72
1.4. Nos rastros dos pioneiros: visibilidades nas formas amadurecidas.....	75
CAPÍTULO 2: A XILOGRAVURA MUSEIFICADA: CAMPO DE TENSÕES E NEGOCIAÇÕES DAS FORMAS	89
2.1 De Van Gogh a Dalí: arte e formas de apropriação na xilogravura de Stênio Diniz.....	102
2.2 A violação do sagrado: as formas de resistência na xilogravura de Stênio Diniz.....	120
2.3 As formas da morte: a reconquista do passado - a xilogravura de Stênio Diniz como <i>suporte</i> da ditadura militar no Brasil.....	131
CAPÍTULO 3: O “TRIPÉ DA CULTURA INTERNACIONAL”: AS FORMAS NA XILOGRAVURA DE ABRAÃO BATISTA	136
3.1 <i>Fórmula das emoções</i> – partidos, performances e política nas xilogravuras de Abraão Batista.....	141
3.2 Vida e Morte do Messias do Horto: a xilogravura a serviço da fé.....	153
CONCLUSÃO	157
REFERÊNCIAS	161
FONTES	168

INTRODUÇÃO: Xilogravura, arte feita de formas e restos

Juazeiro é o resíduo do Nordeste
(Abraão Batista- Pombal, 29/09/2015)

Nas palavras do poeta Abraão Batista ecoam sussurros dos artistas que sobrevivem dos resíduos que a natureza e o homem generosamente oferecem como atributo de sua função. A afirmação dele tem duplo sentido: em Juazeiro do Norte¹, resíduo também é sinônimo de trabalho humano, porque arte se faz também de restos, cujas formas são representadas por mãos que ao se apoderarem de destroços transformam natureza em espetáculo e compõem um cenário de imagens.

Em Juazeiro do Norte, quando a ausência se impõe, o trabalho acontece com os objetos da criação humana. Invenções que são geradas pela arte da liberdade em decorrência das artimanhas que se estabelecem pela necessidade de sobrevivência.

No entanto, a arte em Juazeiro está além das necessidades; ela é um elemento de representação da cultura de um povo cuja tradução se manifesta nas formas peculiares de produção. Nessa perspectiva, a iconografia do lugar reflete necessidades, mas também beleza e estética, estabelecendo diálogos e cativando o transeunte que por ela passa.

Ressalto que esta dissertação não é sobre a história de Juazeiro no sentido tradicional do termo, quando se espera tratar sobre as questões religiosas que envolveram o Padre Cícero². Esse trabalho está direcionado para as artes e seus artistas, afinal fazer a história da xilogravura faz parte das possíveis histórias de Juazeiro.

¹ Juazeiro do Norte, segunda maior cidade do Ceará, está localizada na região conhecida como Cariri cearense, ao sul do Ceará, distante 491 Km da capital Fortaleza. A princípio chamada de Joazeiro, foi elevado à categoria de cidade em 22 de junho de 1911; posteriormente seu nome é modificado para Juazeiro do Norte, em 14 de junho de 1946.

² Padre Cícero Romão Batista nasceu em 24 de março de 1844, na cidade de Crato. Tornou-se líder religioso católico e primeiro prefeito da cidade de Juazeiro do Norte/CE. Afastado das ordens eclesiásticas pela Igreja Católica Romana, mas considerado santo pela população e por demais visitantes de outras regiões que se consideram romeiros devotos, desde 1889, quando ocorreu o fenômeno da hóstia envolvendo a beata Maria Magdalena do Espírito Santos de Araújo. Fenômeno considerado por muitos como um milagre, deu ensejo a tensões e conflitos entre Igreja Católica, o Padre Cícero e os devotos. Sobre ele, destacam-se dois importantes trabalhos: O primeiro *Milagre em Joazeiro* (1979), do historiador Ralph Della Cava, um clássico da historiografia da cidade no qual o autor trata sobre questões políticas e sociais e a participação do Padre Cícero. O segundo, *Incêndios da Alma: a beata Maria de Araújo e experiência mística no Brasil do Oitocentos* (2014), da historiadora Edianne Nobre. A tese demonstra a importância histórica da beata na constituição do milagre.

No entanto, Padre Cícero é personagem citado, por ter feito parte constitutiva do lugar, inspirando práticas e influenciando ações. Intrigante político e messiânico, seu lugar social possui a relevância de um sujeito histórico que sobrevive ativamente na memória de um povo devido à religiosidade popular. Constitui-se um ícone além da razão para apreensão dos ofícios ligados ao trabalho de homens e mulheres que para lá peregrinam, que sobrevivem e produzem artes anos após a ordem profética daquele que é considerado o Santo de Juazeiro.

Esta pesquisa versa sobre a xilogravura nas dimensões artísticas, de produção e consumo, em que estão implicadas relações humanas de trabalho. Mundo plural, (des)humanizado, das tensões, mas também das sociabilidades, das invenções e dos improvisos, das ilusões e dos devaneios, dos antagonismos, da indiferença, do santo e do profano, dos seres híbridos, dos objetos encarnados, dos silêncios e das imagens errantes. Cada palavra é materializada nas formas e injunções representadas nas xilogravuras de Juazeiro do Norte que a tornam um espetáculo teatral que compõe parte do imaginário social e cultural da cidade.

Portanto, poderíamos sumariar este trabalho como uma pesquisa cuja centralidade se encontra na construção da cultura e da xilogravura no Cariri cearense, no período de 1968-1998, a partir de um mapeamento de obras, artistas, percursos, mercado consumidor e ideologias.

Denominada como a “Meca Nordestina”, “Joazeiro Celeste”, “Terra da Mãe de Deus”³, Juazeiro seduziu poetas que transformaram-na em versos de cordel,

³ Meca Nordestina – Termo utilizado por Professor Gilmar de Carvalho para nomear Juazeiro do Norte/CE, em referência à peregrinação anual dos devotos do Padre Cícero, que possui analogias com a peregrinação anual dos muçumanos à cidade de Meca: “Juazeiro do Norte é sitiada durante as romarias e a metáfora da invasão é militar e também religiosa. Essa alusão à Meca se faz no sentido de que a cidade é envolvida por um fluxo constante de romeiros que buscam uma maior proximidade do seu Santo, o Padre Cícero.

Remete às cruzadas e ao afã religioso da restauração. Só que no caso dessas romarias não existe um inimigo visível ou declarado, mas muito mais uma ênfase que é dada à fé como salvo-conduto para dimensão de ascese, purificação e salvação” (CARVALHO, 1998, p.89).

Em *Joazeiro Celeste*, o antropólogo Francisco Salatiel de A. Barbosa, ao citar os versos de um Bendito, faz alusão a Juazeiro como o segundo céu do romeiro, uma segunda Roma, um lugar de encantamento. “Remetem para o sentido de uma centralidade cósmica. Joazeiro é o Céu do romeiro” (BARBOSA, 2007, p.111). Para Luitigarde Oliveira C. Barros, uma preocupação constante do Pe. Cícero era atender aos necessitados, pois compreendia que eram enviados de Nossa Senhora das Dores: “E quanto a mim, não acreditem no que propalam, dizendo que vou deixar este lugar. Não acreditem, porque o Juazeiro é uma cidade da Mãe de Deus, e ela foi quem me colocou aqui. E nem o Satanás, nem os homens do Satanás tem poder para me tirar desta cidade, a qual só deixarei quando completar a salvação de vocês todos” (BARROS, 2014, p. 197).

adornados com capas entalhadas e socadas em pranchas, conhecidas como xilogravuras⁴.

Essa é uma história das formas, da xilogravura como arte potencializada que dá sentido às experiências e que serve de suporte. Surgiu das minhas intranquilizações, em pensar quais os suportes que as imagens permitem e quais os suportes que comportam as xilogravuras. Essas inquietações emergiram ao perceber que as imagens guerreiam por espaços e territórios onde indivíduos são constantemente bombardeados pelas necessidades de suas demandas.

O cerne deste estudo são as formas das xilogravuras que, mesmo sendo suportes de cordéis, já eram suportes delas mesmas como núcleo de vida e representações. Nesse sentido, ao serem utilizadas enquanto capas nos cordéis, as xilogravuras vão dar suporte a sentidos outros, que não necessariamente estiveram presentes no momento de criação do artista, pois podem ter sido produzidas sob encomendas com intuito de vir a “abrir” ao leitor aquilo de que trata a história do folheto sem perder, no entanto, a possibilidade de indicarem sentidos próprios às imagens.

As imagens podem ser pensadas na categoria de suportes de si, pois permitem pensar esses artefatos numa constante relação com os indivíduos que as produzem; isso leva à reflexão sobre os objetos artísticos numa perspectiva diferenciada, qual seja: “a obra de arte, portanto, não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas” (LAGROU, 2009, p.12), induzindo sua análise do ponto de vista da organização e estrutura.

Nessa perspectiva, o estudioso de arte e doutor em arqueologia clássica Ulpiano de Meneses, ao fazer uma análise da obra *What do pictures want?* (2005), de William Mitchell, ainda não traduzida no Brasil, considerou que os estudos das imagens vão além das teorias críticas da arte, inserem-se no estudo contemporâneo das sociedades visualizando os objetos como possibilidades de interação humana.

⁴ Xilogravura, ou arte de gravar em madeira, tem suas raízes no Oriente, de provável origem chinesa. Na Idade Média é empregada na impressão tabular em iluminuras, substituindo os livros caligrafados: “A gravura no Ocidente surgiu a partir do século XV com a imagem impressa e a sua reprodução. O processo de gravação ocorria inicialmente com a xilogravura, tornando possível copiar a imagem diversas vezes” (SILVA, 2010, p.1).

Segundo ele, precisamos descartar a ideia de que as imagens são objetos inertes, dóceis portadoras de significados; ao contrário, são dotados de desejos, necessidades, apetites, pulsões (...) Tais posturas abrem caminho para uma compreensão mais aprofundada de que as imagens (e demais artefatos) têm o potencial de produzir efeitos, gerar transformações, dispor de agência (aqui entendida basicamente como potência de ação). Mais que isso, são integrantes da interação social (MENESES, 2012, p.256).

Partindo dessas considerações, esta pesquisa busca refletir sobre estratégias, táticas, ações e agenciamentos que estão presentes nas xilogravuras e, além disto, pensar os mecanismos que fizeram eclodir nessas imagens formas potencializadas das ações humanas.

O desafio empreendido nesta dissertação foi analisar a iconografia presente nas xilogravuras de Juazeiro do Norte como artefatos da cultura material, significando compreendê-las como detentoras de biografia e sentido, suportes de práticas sociais, culturais e mediadoras entretempo. Embora reconheça sua importância, este trabalho não leva em consideração a narrativa contida no cordel, pois a pesquisa está pautada nas formas de representação visual da xilogravura. No entanto, não deixa de estar atento ao sentido dos versos pela relação existente entre capa e conteúdo do folheto.

Importante destacar como a literatura de cordel se apropria de um conjunto de imagens produzidas socialmente (cinema, jornais, cartões postais e livros) para compreender como essas mesmas imagens posteriormente são adaptadas, em Juazeiro do Norte, para a técnica da xilogravura. Vale salientar que o uso de cartões postais já era recorrente em Recife na década de 1930, e que a Tipografia São Francisco se apropriou dessa técnica.

A apropriação da xilogravura pelo cordel ocorre numa via de mão dupla, pois a xilogravura, como artefato cultural, escapa ao controle da narrativa do cordel, acomodando-se em diferentes funções. Além das capas de cordéis, as xilogravuras ocuparam outros espaços, como coleções, galerias, exposições e museus. Por tais razões, as xilogravuras nesta pesquisa assumiram o papel social de matrizes migratórias pela capacidade que suas formas possuem de metamorfosear-se no tempo e no espaço.

Fabricada pela força do talhar de mãos que transformam natureza em poesia, fruto de um labor, a produção de xilogravuras faz parte da relação entre humanos, arte e natureza. Natureza que, ao ser usurpada com o corte da madeira, parece doar matéria não consultada, e a recebe em forma de cenários produzidos pela criação

humana que a transforma em história. Assim, a xilogravura serve de suporte para os indivíduos representarem tradições, memórias, identidades, imaginação e anseios.

As xilogravuras que tematizam *futuro passado*⁵ em Juazeiro compõem as imagens do Padre Cícero e as hostes celestiais, refazem os percursos dos penitentes, das rezadeiras, dos romeiros, dos aventureiros, dos teóricos e dos milhares de trabalhadores que habitam a cidade, mas que também suportam as representações e artes de outros espaços.

Juazeiro não é para principiantes, porque requer do transeunte o tempo das experiências. Constituindo-se uma incógnita para uma pesquisadora como eu e poucos que insistem em desenvolver estudos que se colocam diante das exigências de compreensão do presente, aproprio-me das xilogravuras como objeto de pesquisa desta dissertação por compreender que há nesses artefatos indícios de práticas sociais codificadas que necessitam ser analisadas e lidas nas entrelinhas das fibras da madeira.

Mergulhei no universo do cordel tomada pela profusão de imagens. Meu coração de carne foi marcado pelos entalhes de que a madeira padece para gestar as marcas da poesia e doçura transformada em imagens por mãos calejadas que cativam pelo toque. A xilogravura tem esse dom: transformar a arte da natureza em arte humana, instrumentos cortantes em imagens antagônicas doces e fortes, mágicas e enganosas.

A historiadora Ana Maria Mauad⁶, ao escrever sobre imagens na História e suas perspectivas de análise, percebe o objeto visual como detentor de uma cultura própria, sinalizando para a importância do objeto visual enquanto possuidor de uma história em si, e afirma:

O estudo da sua biografia, incluindo nesse itinerário as condições históricas de sua produção, os percalços de sua circulação, as formas como foi apropriada pelos diferentes circuitos sociais, os endereçamentos a que se destinou, os arquivos que visitou e a situação em que foi encontrada integram parte importante da história da cultura visual das sociedades históricas (MAUAD, 2016, p.46).

Nesse sentido, o estudo da xilogravura como fonte é imprescindível para compreendê-la como produto da cultura visual de Juazeiro do Norte na segunda metade

⁵ O conceito em uso pertence ao historiador alemão Reinhart Koselleck, que na obra *Futuro Passado* (2006) defende que o presente nada mais é que tradições passadas ressignificadas no tempo em fusão com as práticas em uso. O futuro, portanto, é apenas a expectativa do presente projetando-se para um tempo que não deixa de ser presente, já que o futuro é subjetivo.

⁶ Ana Maria Mauad, professora de Teoria da História da UFF, tem desenvolvido um trabalho significativo no campo da análise de imagens, utilizando a fotografia como documento histórico e artefato da cultura material.

do século XX. As xilogravuras se apresentam como portadoras de práticas culturais por aqueles que as fabricam devido à capacidade de personificação, continuidade e transformação. Esses artefatos possuem a propriedade de aglutinar tradição, imaginação e memória.

Como objetos fabricados são portadores de representações que externalizam sinais de uma sociedade permeada por tensões, conflitos e pelejas, são, portanto, suportes imbuídos de reminiscências culturais que instigam o olhar atento do historiador. O sentido de problematizar imagens é encontrar nestes artefatos a sociedade, embora o contrário também ocorra, pois ao aprisioná-las o historiador perde de ver a dimensão social destes objetos.

Ao fazer um balanço conceitual sobre as perspectivas e os usos de imagens, Ana Mauad sinaliza para duas questões importantes: pensar a imagem como artefato cultural com “biografia e universo próprio” e não tratá-la “como prova de algo que lhes antecede”. Assim, Ana Mauad afirma que:

Ao tomarem a imagem visual como fonte deve discutir seu estatuto epistemológico. Logo, a noção de fonte histórica há de ser problematizada à luz de uma crítica que a considere como suporte de práticas sociais superando a visão ingênua de que as fontes contêm o passado, revelando-se ao olhar do presente por sua própria existência. Toda fonte histórica é resultado de uma operação histórica, não fala por si só, é necessário que perguntas lhes sejam feitas. Esses questionamentos devem levar em conta a sua natureza de artefato e de objeto da cultura material, associados a uma função social e à sua trajetória pelos tempos sociais (MAUAD, 2016, p.37).

Assim como os documentos escritos, as imagens “atuam como mediadoras entretempo e fazem diferença quando a experiência passada se torna objeto de estudo” (MAUAD, 2016, p.34). As imagens carregam fragmentos do passado que, ao serem complementados por imagens mentais, rotulam e classificam atribuindo sentido e significado àquilo que se observa. Como produção humana, as imagens vão além de “suportes sociais”, uma vez que são condutoras de práticas culturais.

Em Juazeiro do Norte, as formas são plurais; é como se o céu descesse e as imagens quisessem expressar tudo em um só lugar. O Nordeste é Lampião, mas também Cancão de Fogo; a medieva Joana Darc está encarnada em Maria Bonita; homens encarnam em peixes; o calor da cidade é refletido nas “paralelas existenciais de Abraão

Batista”⁷; o céu de Van Gogh se personifica no “céu buliçoso” fabricado por Stênio Diniz⁸.

Em *Imagens Condensadas, arte, memória e imaginação em Juazeiro do Norte* (2013), a historiadora Rosilene Melo analisou as artes produzidas na cidade a partir do Centro Mestre Noza, um espaço onde se produz esculturas, santos e imagens diversas, afirmando a importância da pluralidade presente nas imagens fabricadas.

Imagens que entorpecem, desconcentram, pois põe em evidência a multiplicidade de processos de criação e impõe o questionamento das generalizações, além do deslocamento das convenções etnocêntricas acerca do fazer artístico (...) Figuras que 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 (...) Imagens que 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 (MELO, 2013, p. 13-14).

Assim é narrada a arte de Juazeiro do Norte. Uma escrita que se traduz por multiplicidade, convenções, cosmologias, reminiscências, memórias, loucura, risada, imaginação e sobrevivência. A xilogravura faz parte dessa cosmovisão como uma arte que se refaz, se estabelece e se afirma. Juazeiro é esse lugar onde os artefatos dialogam com os conceitos fabricados tanto pela academia quanto pelos artistas, ao narrarem o sentido de suas produções.

Aqui se bifurca essa história fabricada nos entalhes da madeira, e cada indivíduo é colocado para compor o cenário de um espetáculo infinito no tempo histórico. História fragmentada pelo desejo do pertencimento ao lugar e pela necessidade de compreender as imagens que saltitavam em todos os lugares, coincidindo com os anseios de muitos que um dia chegaram à cidade em busca de trabalho e resolveram pousar à sombra frondosa de um dos pés de Juazeiro.

Em meados de 2013, tive o primeiro contato com a xilogravura de Stênio Diniz, especificamente com a obra “O Espírito Santo está dentro de você”⁹. Esta

⁷ Abraão Bezerra Batista, bioquímico e professor universitário, é autor de muitos títulos de cordel. Segundo o xilógrafo, sua produção ultrapassa trezentas capas de cordéis, fora as xilogravuras em tamanhos maiores. Considerado como autodidata, ao mesmo tempo em que escreve cordéis produz suas próprias matrizes de xilogravura e participou de inúmeras exposições.

⁸ José Stênio Diniz, poeta, xilógrafo e neto de José Bernardo da Silva, antigo proprietário da Tipografia São Francisco, atual Lira Nordestina. Stênio diz ter aprendido o ofício ainda pequeno na gráfica do seu avô. É considerado um dos principais expoentes da xilogravura no Brasil, participando de Bienal de São Paulo com o *Álbum Patativa do Assaré*, em galerias nacionais e internacionais, como na Alemanha.

imagem modificou a percepção que eu tinha sobre a abrangência de fontes documentais, bem como me despertou o interesse pelas temáticas presentes nessas imagens. Nessa perspectiva, fomentou o interesse sobre as práticas desses sujeitos que vivenciavam intensamente a religiosidade; seria a perspectiva do trabalho imerso na xilogravura de Juazeiro.

Enquanto a vida acontecia, começava minha peregrinação nos entrecruzamentos das ruas que ocultavam e revelavam artistas, lugares esquecidos, silenciados pela indiferença e pelo descaso do poder público, onde o retirante é personificado na população de baixo poder aquisitivo cujo recurso único é criar e reinventar formas de sobrevivência.

Deparei-me em frente à residência de Stênio Diniz e confesso que não foi fácil encontrá-lo, mas valeu a procura. A partir de então, compreendi a dualidade da palavra Romaria: o que para uns era chegar à terra prometida, para mim era o ofício de percorrer as vias sacras das artes em Juazeiro do Norte e trazer à tona saberes plurais existentes na arte da xilogravura. Ao entrar em contato com o trabalho de Stênio, percebi que essa era uma romaria da diferença, talvez sem retorno.

A xilogravura produzida em Juazeiro do Norte diferencia-se das demais existentes em outros estados do Nordeste. Gilmar de Carvalho¹⁰ demonstra que “essa técnica milenar chinesa encontrou na ponta da faca sertaneja, no canivete de cortar fumo de rolo e até nas hastes de guarda-chuvas uma perfeita adequação” (CARVALHO, 2011, p.17). Esse fato se deve à forma como os primeiros xilogravadores se inseriram nas artes da xilogravura: utilizando-se de cerrinhas, lixas, pregos, estiletes, bisturis cirúrgicos e restos, porque arte também se faz com o produto da ausência e a ausência do objeto.

Engenho da sobrevivência, essa inventividade característica das artes em Juazeiro é um dos diferenciais, mas não é o único. As inventividades necessitam de

⁹ A xilogravura “*O Espírito Santo está dentro de você*” marca o início de minhas pesquisas sobre as xilogravuras em Juazeiro do Norte/CE. O trabalho demonstra o conceito de “circularidade cultural” utilizado por Carlo Ginzburg e sua existência presente na imagem da xilogravura: “Tomando como referência o céu do quadro “Noites estreladas” de Van Gogh, e alguns elementos desse “céu” presentes na obra de Stênio Diniz, através do que ele chama de “ceú buliçoso”. (DINIZ, 2014).

¹⁰ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, estudioso das xilogravuras de Juazeiro do Norte e vencedor do Prêmio Sílvio Romero de 1998 com a obra *Madeira Matriz* (1998). Entre os agentes que discorreram sobre as xilogravuras, foi quem melhor deu visibilidade. Gilmar personificou as marcas e as dores desses artistas, cuja escrita gerou uma poética da alma “nas veias da madeira”, onde cada corte expressa a dor inquietante do artista, por não ser devidamente reconhecido no circuito das artes. Em contato com esses artistas desde a década de setenta, conseguiu montar um vasto acervo durante suas pesquisas; parte dessa produção foi doada ao MAUC (Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará) e ao IEB (Instituto Brasileiro da USP).

mãos habilidosas para, em parceria com a natureza, fazerem surgir poesia na imagem, pois a natureza é essencialmente poética. Assim, as formas de representação existentes e as influências absorvidas que emergem nas xilogravuras gravitam nas relações culturais estabelecidas entre os sujeitos, o mundo e a imaginação.

Com o olhar atento às diferenças, a partir de então comecei a ficar inquieta com as narrativas sobre a xilogravura. Percebi a necessidade de vasculhar e imergir na produção acadêmica sobre o assunto, o que implicaria inicialmente em fazer um retorno à produção bibliográfica existente. No decorrer das leituras bibliográficas, algumas questões recorrentes pareciam cristalizar a produção xilográfica sem discutir o sentido dessa produção, e caberia às ciências humanas, ao papel do historiador, fazer a investigação e desenvolver pesquisa. Nessa perspectiva, não se trata de desqualificar os trabalhos até então escritos, mas de problematizá-los numa perspectiva histórica, que busque analisar como as imagens exerceram seu desempenho histórico no decorrer desse processo.

A primeira observação se deve à escassez de trabalhos sobre a relação entre as imagens produzidas e suas representações, ou seja, a quase inexistência de trabalhos que versam sobre o modo como os xilógrafos se representam e os elementos simbólicos presentes nas imagens. Segundo ponto a se considerar é que existem apenas duas dissertações de mestrado sobre a temática: a primeira sobre *O discurso religioso na literatura de cordel de Juazeiro do Norte* (GRANGEIRO, 2002), e a segunda sobre *A xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Cariri* (TEMÓTEO, 2002), mas ambas discutem a presença da xilogravura em Juazeiro numa perspectiva literária e não historiográfica.

Ainda na década de noventa foram realizadas duas pesquisas significativas, porque colocam a xilogravura para além do campo da edição gráfica: a dissertação *Xilogravura popular brasileira: Iconografia e edição*, de Maria Diaz Iglesias¹¹, faz uma abordagem das origens da gravura popular nordestina, desde o processo da fabricação da prancha xilográfica, passando pela edição, finalização e venda. O trabalho destaca alguns temas iconográficos existentes como religiosidade, cangaço e imaginário nordestino. Esse trabalho traz à cena alguns xilógrafos de Juazeiro do Norte, mas também de outros Estados, como Pernambuco e Paraíba, o que implica num alargamento na escolha dos artistas considerados precursores.

¹¹ A dissertação na área de Comunicações, Jornalismo e Editoração de Maria Iglesias Diaz Iglesias, apresenta um registro iconográfico e editorial da xilogravura popular brasileira.

Também numa perspectiva literária, a obra *O cordel das feiras às galerias* traz uma distinção que a torna peculiar, a “valorização da chamada xilogravura popular nordestina” (HATA, 1999)¹². No entanto, a dissertação abrange um recorte ampliado onde estão presentes outros espaços geográficos e uma cronologia bastante extensa, qual seja, de 1893 a 1980.

A história se fez representar na dissertação *Oralidade, memória e tradição: narrativas de assombrações na Região do Cariri* (2011), de autoria de Sandra Nancy. Nela a autora utiliza a iconografia das xilogravuras, dos folhetos de cordéis e da oralidade para compor uma história das assombrações imbuídas de narrativas e crenças. Partindo das xilogravuras, a autora buscou “enxergar nas histórias de assombrações contadas a configuração do espaço regional e cultural revelada por meio de vestígios” (BEZERRA, 2011, p.15).

A produção mais ampla pertence a Gilmar de Carvalho, que começou a escrever sobre a temática em meados de 1976 e permanece produzindo até o presente. Seu trabalho analisa a xilogravura de Juazeiro do Norte enquanto veículo de comunicação, trazendo consigo um elemento diferenciador: a produção da imagem como objeto valorativo e representativo cultural. Os artigos, livros e escritos de Gilmar de Carvalho são imprescindíveis para apreensão dessa arte.

Entre suas obras, um trabalho se destaca pela forma como agregou narrativa, imagens de xilogravura e oralidade. A tese *Matrizes da Memória: cem anos da xilogravura em Juazeiro do Norte* (1988) é referência, pois faz uma descrição densa dos primeiros gravadores, destaca a cronologia da inserção da imprensa no Brasil, sua evolução, a imbricação com a política nacional e local associada ao uso de imagens. A xilogravura como ferramenta midiática, num período em que poucos privilegiados tinham acesso ao jornal, é uma das formas representativas e atrativas das imagens. A obra demonstra uma pesquisa densa, entre os momentos iniciais da sua inserção até o momento em que a xilogravura passou a ocupar espaços importantes de difusão, como galerias, mostras, literatura e catálogos, aliada ao rigor cronológico da pesquisa.

Além do conjunto da obra, Gilmar de Carvalho foi fundamental para dar visibilidade às artes de Juazeiro do Norte, especificamente à xilogravura. Em constantes viagens a Juazeiro e através de pesquisas, Carvalho garimpou o maior número de

¹² Luli Hata traz em seu arcabouço uma historiografia da edição dos folhetos integrando a forma como o poeta associou a poesia à criação das capas incorporando elementos culturais para compreensão, e também as mudanças valorativas e o status das imagens xilográficas.

xilógrafos da região, rebuscando desistentes e incentivando ao retorno daqueles que outrora tinham abandonado a antiga profissão de xilógrafo, como foi o caso de Antônio Relojoeiro. Além de incentivar a produção de xilogravuras e álbuns custeando com recursos próprios, Gilmar de Carvalho difundiu e articulou exposições com o intuito de revitalização da xilogravura. Através do seu trabalho foi possível estabelecer uma periodização para a xilogravura em Juazeiro do Norte, que discutiremos a seguir.

O grupo dos “Pioneiros”¹³ (1936-1969), isto é, os primeiros xilógrafos. Esse grupo era composto por tipógrafos, gravadores e santeiros como Inocêncio da Costa, ou Mestre Noza (1897-1983), João Pereira da Silva (1888-1974); Manoel Lopes da Silva, (final do séc. XIX-1970), Damásio Paulo de Oliveira (1910-19??), saiu de Juazeiro em 1949 ou 1953, não se sabe ao certo, o fato é que não se teve mais notícias dele; Antônio Batista da Silva, ou Antônio Relojoeiro (1927-1995), e Walderêdo Gonçalves¹⁴ (1920-2005) (CARVALHO, 2014, p. 375-382).

Na seleção dos precursores, levei em consideração os nascidos até a década de 30, por ser esta a geração que fomentou a inserção, invenção e adaptação dos primeiros objetos cortantes no uso da xilogravura. A seleção desses artistas foi uma das etapas difíceis da pesquisa, pois exigiu a escolha de alguns desses xilógrafos modificando em parte o cenário já existente. Para tanto, considerei aspectos relacionados à análise das imagens como: formas, temáticas, apropriações, hibridismos, ressignificações e outros elementos pertinentes ao recorte temporal da investigação científica.

No segundo momento, emerge um grupo denominado “*Geração Intermediária*”, termo utilizado por Gilmar de Carvalho para distinguir e designar um grupo de xilógrafos que se diferenciou e deu continuidade ao trabalho dos pioneiros como Mestre Noza e outros já citados. Portanto, a relevância na continuidade em considerar dois artistas como uma geração, reside no fato de ponderar qualidade, quantidade, importância e diferencial de produção.

Esses xilógrafos ganharam projeção internacional pelas formas, traços, artifícios, através dos usos de novos objetos de corte apropriados e inventariados pelos

¹³ Este termo *Geração Pioneira* foi empregado por Gilmar de Carvalho que, ao analisar a produção no século XX em Juazeiro do Norte, dividiu as xilos em três momentos, sendo o primeiro, “Os pioneiros”, uma alusão aos artistas que fomentaram as primeiras gravuras na madeira.

¹⁴ Walderêdo Gonçalves começou fazendo xilogravuras na Tipografia de Pergentino Maia, na cidade do Crato/CE. Em uma das idas à gráfica, José Bernardo da Silva, proprietário da Tipografia São Francisco conhece Walderêdo e lhe faz uma encomenda. A partir da primeira encomenda, sempre que possível, o xilógrafo prestava serviços a José Bernardo.

próprios xilógrafos, pelas negociações dentro e fora do campo das artes ditas “populares”, por temáticas naturalizadas, induzidas e de resistências sociais, enfim, pela estrutura do conjunto total das obras.

Aproprio-me das xilogravuras produzidas por essa geração como objeto social desta pesquisa, considerando sua importância no campo da produção da xilogravura que se afirmará com os artistas Abraão Bezerra Batista, nascido em 04 de abril de 1935, e José Stênio Diniz¹⁵, nascido em 26 de dezembro de 1953, ambos naturais de Juazeiro do Norte/CE. Esses dois artistas são considerados expoentes dessa geração, cujo trabalho perpassa a cronologia de suas produções por estarem até hoje na ativa, num processo contínuo de criação.

Num terceiro momento surgem outros artistas considerados importantes no ofício da xilogravura em Juazeiro do Norte, ou seja, a geração denominada contemporânea: Antônio Lino da Silva, nascido em 1941; Francisco Correia Lima (Francorli), nascido em 1957; os irmãos José Lourenço Gonzaga, nascido em 1964, e Cícero Lourenço Gonzaga, nascido em 1966; Cícero Vieira da Silva, nascido em 1969, João Pedro Carvalho Neto (ou João Pedro de Juazeiro), nascido em 1964, e José Marcionilo Pereira Filho (Nilo), nascido em 1966, que continuaram o percurso dessa arte também na atualidade.

A escolha das xilogravuras de Abraão Batista e Stênio Diniz como fontes de pesquisa se deve à relevância de suas produções na difusão da arte iniciada pelos pioneiros, observando aspectos peculiares de uma geração que ganhou destaque e impulsionou a arte da xilogravura em Juazeiro do Norte, cujos mecanismos utilizados são formas heterogêneas que indicam multiplicidades de funções, como permanência, apropriação, ressignificação, sobrevivência, resistência, denúncia, enfim, uma arte engajada socialmente no tempo presente e no questionamento da realidade.

Essa geração deslocou a xilogravura da capa do cordel e a gravura para outro tipo de suporte; nesse sentido, houve um deslocamento do cordel para a xilogravura.

Abraão e Stênio concebiam a xilogravura como arte autônoma, com investimento estético, capaz de frequentar outros circuitos como arte independente.

¹⁵ Essa geração se afirmará com os artistas Abraão Bezerra Batista, nascido em 04 de abril de 1935, e José Stênio Diniz, nascido em 26 de dezembro de 1953, ambos naturais de Juazeiro do Norte/CE.

Embora a geração contemporânea tenha conseguido destaque nacional e internacional, e suas obras tenham teor crítico, o tempo de produção das xilogravuras de Abraão Batista e Stênio Diniz demonstra especificidades sociais e culturais que só foram possíveis no período citado, a exemplo dos trabalhos produzidos em períodos de tensões e conflitos, como no período do regime militar no Brasil.

Essa compreensão foi possível pelo diálogo aproximado com esses artistas, a partir da História Oral, que associado a leituras das imagens permitiu a construção dessa narrativa feita através da observância e análise das práticas desenvolvidas pelos xilógrafos. São escolhas singulares para se ler a vida, o que implica relacionar a obra ao autor, sendo que tais escolhas não correm à revelia, mas são produtos específicos e arbitrários onde não há naturalidade. Conforme enfatizou Michel de Certeau¹⁶,

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (...). Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural (...). Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas se organizam (CERTEAU, 2002, p.66-67).

Nessa perspectiva, compreendo que o critério na opção por analisar as xilogravuras de Abraão Batista e Stênio Diniz deve-se a características peculiares que os distanciavam dos pioneiros, pois relacionam as três instâncias do lugar de produção: uma economia voltada para continuação do ofício; um forte teor político presente nas imagens; tradições culturais permeadas por arranjos e pelas sutis transgressões presentes nas imagens xilográficas.

A tríade - economia de experimentos, temáticas politizadas e os arranjos culturais - fez com que o árduo trabalho estabelecido pelos pioneiros, e os avanços conquistados por Abraão Batista e Stênio Diniz, possibilitassem permanências, mas também servissem de inspiração para posteriores gerações de xilógrafos.

Outro momento de dificuldade da pesquisa foi garimpar em acervos a existência de um número representativo de documentos, isto é, de xilogravuras, no

¹⁶ Na obra *Escrita da História*, Certeau ressalta a importância do Lugar Social como lugar privilegiado de escolhas do autor, mas pondera que esse lugar não está desconectado do mundo social, na verdade são entrelaçadas por decisões econômicas, políticas e culturais que interferem diretamente nas decisões acerca da pesquisa não somente do lugar institucional, mas da seleção efetuada pelo pesquisador. (CERTEAU, 1982, p.64).

intuito de averiguar imagens inéditas a serem pesquisadas além das encontradas nos acervos da Cordelteca do Projeto SESC Cordel¹⁷ (Juazeiro do Norte/CE), do MAUC- Museu de Arte da UFC (Fortaleza/CE) e do Núcleo de Estudos Regionais – NERE/URCA (Crato/CE).

A pesquisa exigiu a saída do Ceará na busca de alternativas que trouxessem fontes além das catalogadas, pois descobri que partes dessas xilogravuras foram doadas, vendidas, pertenciam a particulares ou estavam em acervos de outros estados. Não poderia deixar de visitar o acervo do CNFCP¹⁸, no Rio de Janeiro/RJ, onde existe um número considerável de xilogravuras concernentes a Juazeiro do Norte, e a Biblioteca José Alves Sobrinho¹⁹, da UFCG – Campina Grande/PB.

A partir de então, com o acesso a um *corpus* de xilogravuras impressas em formatos distintos, foi possível pensar o recorte temporal da pesquisa tendo em vista a sua regularidade e continuidade. No entanto, compreendi que para que o leitor pudesse entender a constituição das formas expressas na xilogravura de Abraão Batista e Stênio Diniz seria necessário um retorno às primeiras formas de sua existência. Isso implicou um recuo na produção da xilogravura anterior ao tempo da xilogravura produzida por esses dois artistas.

Nessa perspectiva, tornou-se imprescindível uma história das formas na xilogravura a partir de sua inserção em Juazeiro do Norte. Nesse sentido, a ideia não reside em mostrar as primeiras imagens de xilogravuras, mas demonstrar a dinâmica na migração das formas, as transformações no processo de produção para que essas formas sofressem alterações e os resultados dessas representações. Isso implicou estabelecer uma metodologia que viabilizasse a compreensão da xilogravura a partir da forma e não a partir do início da produção, ou seja, de uma série numérica.

Embora as xilogravuras de Abraão Batista e Stênio Diniz estejam como objeto principal de análise desta dissertação, foi acrescentada parte da produção inicial dos precursores. A relevância dessa informação implica não cair no erro de pensar a

¹⁷ O Serviço Social do Comércio – SESC, em Juazeiro do Norte/CE, possui cerca de 6.700 cordéis catalogados, dispostos em caixas e separados por autores. Até o presente momento da pesquisa a Cordelteca ainda não está catalogado para pesquisa online, mas acessível à pesquisa presencial. Pode observar que embora a catalogação ainda não estivesse disponível, o acervo está bem organizado, de fácil acessibilidade e com obras consideradas relevantes para quem trabalha com a temática.

¹⁸ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular –CNFCP – 9000 cordéis. Localizado no Rio Janeiro/RJ ,dispõe de parte quantitativa do material dessa pesquisa, com catalogação de obras raras concernentes a Juazeiro do Norte disponível através da internet.

¹⁹ A Biblioteca José Alves Sobrinho é constituída de 4.000 cordéis e leva o nome do próprio poeta que fez a doação. Está localizada na Universidade Federal de Campina Grande/PB. O Acervo constitui importante núcleo de pesquisa, porém ainda não disponível para pesquisa *online*.

constituição das formas como se as mesmas não tivessem um ponto de partida. Embora essa discussão da gênese dos objetos deva ficar para outra pesquisa que se pretenda seguir. Portanto, torna-se compreensível analisar a presença da xilogravura em Juazeiro do Norte no sentido de perceber a trajetória histórica que envolveu seu processo, cuja inserção ocorreu no início do século XX, em meados de 1909, com as ilustrações no jornal o *Rebate*, que mesmo em face de sua curta duração ainda perdurou de 1909 a 1911.

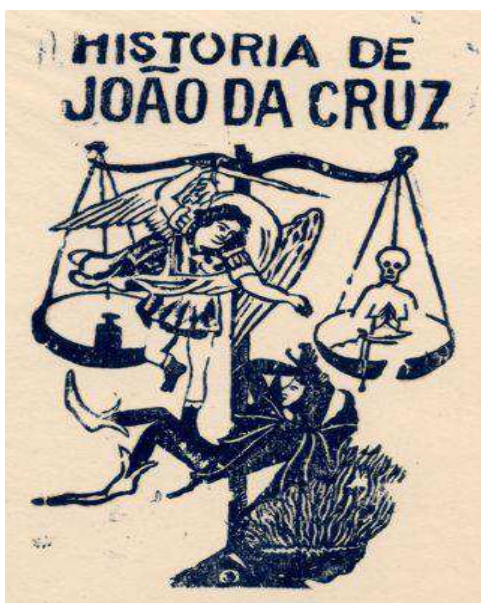
Em 1949, José Bernardo da Silva, proprietário da Tipografia São Francisco, comprou o acervo de João Martins de Athayde (1880-1959), poeta e editor de cordel estabelecido em Recife. Parte do material vinha com problemas de conservação, principalmente com capas danificadas pelo excesso de impressões. Uma saída estratégica para a criação de novas capas foi a utilização dos próprios trabalhadores da tipografia, dentre eles: Damásio de Paulo, pernambucano da cidade de Ingazeiras, à época gerente da Tipografia no período compreendido de 1940 a 1950, também poeta e gravador; João Pereira da Silva, escultor e xilógrafo; Mestre Noza, que apesar de não trabalhar na tipografia, fazia esculturas e facilitou o trabalho com as xilogravuras, e, posteriormente, Walderêdo Gonçalves, que trabalhou na gráfica de 1958 a 1964.

Numa entrevista concedida a Gilmar de Carvalho em 03/12/1989, o xilógrafo Walderêdo Gonçalves (1989) afirmou que conhecia bem Mestre Noza, inclusive era indicado por ele para fazer gravuras, mas não chegou a conhecer Damásio e João Pereira. Damásio de Paulo começou suas atividades em 1938, na Tipografia e Folhetaria Silva. Como citado anteriormente, e por razões particulares, se ausentou de Juazeiro do Norte em 1949 ou 1953, uma data incerta. Esse fato é importante, pois se constitui em uma perda na história de vida de um dos precursores pela habilidade com que trabalhava com a madeira, “o conjunto de capas para cordéis assinadas por ele e que faz parte do acervo do MAUC denota a excelência do corte, o equilíbrio na composição e obteve um forte impacto visual” (CARVALHO, 2014, p.376). No entanto, sua saída não impediu o avanço de uma constituição histórica da xilogravura em Juazeiro do Norte. Assim sendo, as primeiras gravuras dessa geração evidenciavam um avanço qualitativo, mas apenas com Abraão Batista e Stênio Diniz esse diferencial ficou evidente.

Algumas gravuras expressam as escolhas estéticas e a técnica desses xilógrafos; dessa forma, a inserção das primeiras imagens nessa dissertação tem a intencionalidade de familiarizar e demonstrar ao leitor como algumas xilogravuras vão

sendo aos poucos aperfeiçoadas e personalizadas. Essas mudanças ocorreram tanto na primeira geração de xilógrafos quanto na segunda; como exemplo, citamos as primeiras imagens em xilogravuras de João Pereira da Silva. A xilogravura da capa de cordel *História de João da Cruz* foi produzida com objetos “adaptados”, como cabo de guarda-chuva; no entanto, já sinalizava para uma possível sofisticação na composição dessa arte.

Isso é compreensível na medida em que as imagens vão sendo aprimoradas pelo uso de variadas técnicas, mas também pela maturação e experiência que surgiram em formas aprimoradas, como na xilogravura de autoria do mesmo autor denominada de *Nossa Senhora do Perpétuo Socorro*.



F-1- Sem título -19??
Acervo – MAUC/CE
Autor: João Pereira da Silva
Tamanho: 0,130 x 0,082 m



F-2- Nossa Senhora do Perpétuo Socorro
Acervo – Geová Sobreira/Brasília
Autor: João Pereira da Silva
Tamanho: 8,5 x 6,8cm

Uma estratégia imediata utilizada pelo proprietário da tipografia na produção das xilogravuras foi procurar os escultores da cidade conhecidos como “santeiros”. Acostumados a produzir imagens religiosas, traziam consigo experiências rebuscadas nos entrecruzamentos de Juazeiro com o mundo das artes.

Essa informação diz respeito ao contato que alguns desses santeiros tiveram com o artista italiano Agostinho Balms Odísio, que chegou a Juazeiro do Norte poucos meses após a morte do Padre Cícero, em 1934.

Antigo aluno de Augusto Rodin, Odísio fora contratado para trabalhar na restauração da matriz da Igreja de Nossa Senhora das Dores, cujo teto desabara. Sua produção abrange desde a imagem do Padre Cícero, localizada no pátio da capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, ao entalhe das portas da Matriz das Dores, em cuja densa madeira esculpiu a imagem da Padroeira da cidade. Ao narrar sobre sua passagem por Juazeiro do Norte, Rosilene Melo relata que após instalar-se na pequena cidade “assim como os demais escultores de Juazeiro, Agostinho Odísio também organizou sua oficina no quintal da casa. Ali, ao longo do dia, Agostinho Odísio esculpia medalhões, bustos e imagens de santos” (MELO, 2013, p. 33).

As redes de relacionamentos entre o discípulo de Rodin e os “Santeiros” de Juazeiro que já fabricavam e esculpiam santos e gravuras começaram a se estabelecer e com o tempo foram amadurecendo. É aceitável que nesse período muitos dos xilógrafos, que já praticavam o ofício em cabeçalhos de jornais e rótulos aperfeiçoaram a arte aprendendo a experimentar outros conhecimentos como a arte de trocas de experiências. É possível que do conhecimento trazido do além-mar, parte tenha sido deixada com os xilógrafos, outra levada com o escultor Agostinho Balms Odísio. No processo de trocas, ocorrem “enxertos e transplantes” significativos nas artes do fazer. O fato é que muitos beberam dessa fonte, dentre eles o Mestre Noza e Walderêdo Gonçalves.

Nesse percurso, foi necessário catalogar e separar toda a produção dos xilógrafos de Juazeiro do Norte; separar por gerações, temáticas e, o mais difícil, determinar as “datas”, quase inexistentes nos folhetos. Era um empreendimento desafiador pesquisar nos acervos de cordéis e dos álbuns, pois parte desse material disponibilizado pelas instituições detentoras de acervos, não contém informações cronológicas imprescindíveis para a pesquisa. No entanto, esse fato não inviabilizou a pesquisa, visto ser uma das funções do historiador encontrar indícios de épocas nos documentos sem datação.

No início do século XX ninguém fazia xilogravuras com a pretensão de que elas fossem objetos de pesquisas, não havia assinaturas e a única preocupação era criar, empregar e sobreviver. Portanto, a visita física a acervos e arquivos de literatura de cordel permitiu desvendar a difícil técnica em lidar e rebuscar datas em cordéis.

Se ao ofício do historiador é pertinente escutar os mortos através de sussurros, como os ouvidos por Michelet ao passear pelos antigos arquivos, a identificação

dos cordéis foi obtida pelo acróstico²⁰, quando o poeta assinava de trás pra frente. Pela narrativa da história e composição do verso, foi possível fazer uma estimativa da época da produção da xilogravura. No entanto, a possibilidade de “folhear” o cordel para saber as datas que apareciam na última página possibilitou um passeio pelos versos. Quando na inexistência de datas, a referência da tipografia permitia a datação dos folhetos e, por conseguinte, das imagens.

O trabalho com o cordel e a xilogravura é desafiador e exige critérios de investigação, inclusive vasculhar o que aparentemente não teria sentido algum na pesquisa, como pensar a imagem apenas como suporte do cordel e não como suporte de práticas culturais.

A quantidade de xilogravuras localizadas não representava facilidade na trajetória da pesquisa: após a compra do acervo de João Martins de Athayde, foram encontradas apenas duas capas em xilogravuras no acervo da Cordelteca SESC de Juazeiro do Norte, no caso a primeira de 1950 e a segunda de 1951. Embora a aquisição do acervo João Martins tivesse sido feita em 1949, a produção levou um período para adaptar-se aos novos formatos, assim como a composição de um corpo de trabalhadores dispostos ao desafio de se tornarem gravadores.

A busca por xilogravuras a partir de 1949 colocou à margem as antigas produções de xilogravuras dos cabeçalhos de jornais, rótulos e livros de oração, pelo fato da pesquisa inicialmente estar focada numa produção específica. Porém, feita a catalogação nos acervos de capas de cordéis, xilogravuras maiores e em álbuns, a pesquisa teve um avanço com a construção de um acervo de imagens catalogadas por série, autores, datas e temáticas.

Em 1962, começam a chegar a Juazeiro do Norte os emissários do MAUC- Museu de Arte da Universidade do Ceará²¹, cuja incumbência era garimpar e adquirir objetos artísticos para o recém-criado museu. Ao levarem para exposição trabalhos como os do Mestre Noza para serem expostos pelo artista Robert Morel, em Paris, abriram-se possibilidades de outros artistas participarem de exposições no Brasil e no exterior. Houve um aumento da produção, investimento na técnica, participação em eventos, vendas, enfim, o surgimento de possibilidades de ascensão para os gravadores de Juazeiro do Norte. Além

²⁰ Poesia em que as primeiras letras (às vezes, as do meio ou do fim) de cada verso formam, em sentido vertical, uma palavra ou frase.

²¹ MAUC- Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - inaugurado em 25 de Junho de 1961. O Reitor Antônio Martins Filho enviou a Juazeiro do Norte emissários como: Floriano Teixeira, Lívio Xavier Júnior e Sérvulo Esmeraldo, artista plástico nascido na cidade de Crato e com várias experiências de vernissage em Paris.

das capas, iniciou-se a produção de álbuns temáticos feitos por encomendas a esses gravadores. São mudanças consideráveis dentro de uma produção antes marcada apenas por uma necessidade imediata.

O ano de 1968, como marco inicial dessa pesquisa, deve-se a três fatores: nesse período Abraão Batista produziu sua primeira xilogravura; a partir dessa data houve uma maior produção de xilogravuras produzidas por Abraão Batista e Stênio Diniz e, por último, as mudanças nas formas até então produzidas ganham expressividade nessa geração na medida em que esse grupo aprimorou suas técnicas sinalizando para uma preocupação com a estética. Como recorte final da pesquisa, o ano de 1998 torna-se importante e relevante nesse trabalho pela forma como as xilogravuras dessa geração continuam sendo produzidas numa perspectiva que leva em consideração a continuidade de um modelo de passado e a forma como esse passado é vivenciado. Nesse período há uma maior expressividade na quantidade de xilogravuras e álbuns produzidos.

É preciso atentar que Abraão Batista e Stênio Diniz conseguem participar dessa historiografia em dois momentos: no final da produção dos pioneiros, através da observação, quando da sua própria experiência como xilógrafos, e na contemporaneidade, produzindo até os dias atuais. Portanto, a relevância das xilogravuras de Abraão Batista e Stênio Diniz reside no aprimoramento da criação, da técnica, no sentido de um aperfeiçoamento da arte, mas principalmente na maneira de resistir como arte engajada, cuja importância requer um olhar notadamente criterioso para sua produção.

No entanto, para compreensão do processo de produção dessas xilogravuras, foi necessário um retorno às suas origens, passando pelos primeiros gravadores até a geração desses dois artistas. Para chegar nesse marco temporal, compreendi que houve um percurso e que nele ocorreu um processo de maturação gerando um grupo de artistas cuja representatividade torna-se um expoente de importância histórica e social nas artes de Juazeiro do Norte.

Tais artistas começam uma produção distinta no campo das significações, não somente pela quantidade de xilogravuras, nem somente como sobrevivência desses sujeitos, mas pela possibilidade de participação num jogo que compreendia inserir-se num mercado cada vez mais atrativo, já que nesse período a Tipografia São Francisco ainda não tinha sinalizado problemas financeiros. Conforme argumenta Gilmar de Carvalho:

Entravam em cena novos elementos: a ideia da serialização, o planejamento da coleção, a tiragem, o cuidado com os tacos, os quais passavam a ser valiosos, revestiam-se de *auras*, ganhavam um valor de

culto e cristalizavam a ideia de autoria, em um contexto tão marcado pelo anonimato como o campo da produção tradicional popular. (CARVALHO, 2011, p.51)

Foram as mudanças ocorridas no tamanho padrão das xilogravuras (11 x 16 cm), produzidas para confecção de capas da literatura de cordel, para a produção de álbuns com tamanhos maiores (22 x 27 cm) e outras que viabilizaram e projetaram esses xilógrafos em âmbito nacional e, posteriormente, internacional.

Embora não considere como ápice da pesquisa, o ano de 1982 assinala um período importante, porque foi quando o Governo do Estado do Ceará comprou a Tipografia São Francisco e a doou, em comodato, para a Universidade Regional do Cariri – URCA. A partir dessa transferência, a Tipografia São Francisco passou a se chamar de “Lira Nordestina”. Desse período em diante, a xilogravura de Juazeiro do Norte passou a tomar novas características, adquirindo novos formatos: o que antes se restringia apenas a capas de cordel, daí em diante passou a se tornar uma arte independente e a frequentar outros circuitos, como galerias de artes e museus.

Nos diálogos bibliográficos pude observar o esforço compartilhado por diversos autores em demonstrar e situar o lugar social no qual se encontrava a xilogravura e a instância ocupada pelo outro que a produzia. Então, qual vereda percorrer sem se deixar perder nos labirintos da romaria, já que não existe pesquisador que não fale de um lugar social ou que não esteja envolvido com sua pesquisa? Quais critérios adotar para não cair no erro de esquecer alguns desses artistas ou silenciá-los?

Por décadas considerado um saber marginal, “popular”, a arte da xilogravura é composta por gente criativa, em busca de requalificação e das visibilidades da sua produção.

Os objetos artísticos como ponto de partida nortearam a metodologia empregada nessa dissertação. Pela quantidade de imagens catalogadas nos acervos, a princípio fui selecionando por artistas, pelo tempo e período de produção, e na sequência por temática. No entanto, a dinâmica que envolveu o critério da investigação me levou a modificar a ordem metodológica até então empreendida. Nesse sentido, resolvi priorizar a trajetória das formas no processo de produção e desenvolvimento nas xilogravuras, levando-me a seguir os seguintes critérios de investigação.

Primeiro foi separar, ainda que por período, as xilogravuras dos precursores da geração de Abraão Batista e Stênio Diniz, buscando indícios e sinais que me orientassem no sentido de encontrar figuras, formas, traços, estilos, linhas e desenhos, embora a ideia

não fosse fazer uma história comparativa, mas entender como as formas e as imagens começaram a migrar e quais os sentidos dessa migração.

Segundo critério adotado foi priorizar as xilogravuras de Abraão Batista e Stênio Diniz e, através da produção desses artistas, encontrar registros de formas anteriores que se tornaram recorrentes em outras gerações e o porquê dessas recorrências. Nessa perspectiva, no processo de análise das xilogravuras, pude perceber os distanciamentos e as aproximações que tornaram essa geração distinta.

Nesse momento, a pesquisa atingiu uma dificuldade pelo fato de encontrar inúmeras xilogravuras, tanto de Abraão Batista quanto de Stênio Diniz. Porém, adotei critérios que considere importantes na dissertação, quais sejam, escolher as xilogravuras associadas às representações das temáticas recorrentes como: arte, religião, política, imaginário, realismo fantástico e economia.

As reflexões teóricas e o trabalho de análise das imagens conduziram à elaboração de uma escrita que se propõe a construir uma história das formas e das representações. Para tanto, procurei realizar a análise a partir de indicações que me chegaram pela leitura dos trabalhos de autores como: Ana Maria Mauad (2016), Alessandro Portelli (2013), Roger Chartier (1990), Michel de Certeau (2000), Nestor Garcia Canclini (2003), Carlo Ginzburg (1987), Aby Warburg (1866-1929), Reinhart Koselck (2006), entre outros.

O diálogo com esses pensadores teve a pretensão de instigar inquietações sobre questões relevantes para compreender a atual conjuntura em que a arte da xilogravura se encontra e seu lugar social.

A contribuição de Ana Mauad foi imprescindível para pensar outras imagens na perspectiva de compreendê-las como artefatos da cultura material detentores de uma biografia própria. A partir da ideia de que as imagens traduzem relações sociais, desenvolvi a noção de que as mesmas poderiam se locomover no tempo, acampar nas gravuras em madeira e definir sua importância como fontes históricas. Enquanto representações, as imagens assumiram seu lugar de potência ao não aceitarem a indiferença dos historiadores até então ocupados com os textos escritos.

No entanto, as imagens, assim como qualquer fonte, necessitaram de agentes para decodificá-las no intuito de compreender as marcas de um tempo histórico presentes nos objetos. Portanto, pensar as transformações ocorridas na produção da xilogravura e a sua biografia é imprescindível para entender os processos de mudança, distanciamento e permanência das formas.

Mesmo que aqui se tenha considerado que as imagens, como objetos da cultura visual, têm a capacidade de representação própria, resolvi estabelecer diálogos aproximados com os xilógrafos ainda vivos, no intuito de encontrar registros que fomentaram as discussões em torno das narrativas fabricadas pelos xilógrafos. Recorrer à História Oral como fonte enriqueceu a pesquisa e possibilitou desvendar informações particulares até então não exploradas ou expressas em meio a imagens que, pela densidade das formas, seria praticamente impossível entendê-las. Foram critérios adotados a partir da importância que tomaram no decorrer da pesquisa.

Diante disto, para análise das fontes orais recorri aos estudos do italiano Alessandro Portelli (2013) para pensar as narrativas orais como registros, no intuito de trazer questões importantes a serem problematizadas. Nessa perspectiva, as relações estabelecidas entre narrador e historiador tornam-se relevantes no desenvolvimento do processo. A respeito das fontes orais, o historiador Alessandro Portelli argumenta que:

As fontes orais não são *descobertas* pelo historiador, mas construídas na sua presença e com a sua participação direta e determinante. Trata-se assim de uma forte relacional, na qual a comunicação acontece sob a forma de uma troca de olhares (entre/vista) (...) o trabalho com fontes orais é, em primeiro lugar, uma arte da escuta, que ultrapassa a técnica da entrevista aberta. (PORTELLI, 2013, p. 80-81).

Assim, Alessandro Portelli valorizou as relações que se estabelecem entre aquele que fala e o que escuta, ou seja, ambos, narrador e historiador, tornam-se protagonistas da história contada num jogo de intencionalidades e cumplicidade.

O trabalho de Portelli adquiriu relevância pela maneira como lidou com vários elementos presentes na oralidade. Primeiro foi pensar a ideia de *subjetividade* presente na narrativa oral. Segundo, identificar a presença de *formas* até então ignoradas na narrativa. Na dimensão da subjetividade está implícita a relação entre a verdade do fato e o valor que a memória impõe; por esta razão Portelli assegura que é preciso perceber que:

A credibilidade das fontes orais é uma credibilidade *diferente*. O interesse do testemunho não reside apenas na sua concordância com os factos, mas também na sua divergência, porque é precisamente nesse desvio que se insinua o desejo, a imaginação, o simbólico. É por isso mesmo que não existem fontes orais “falsas” (PORTELLI, 2013, p. 29-30).

Dentro dessa lógica, Portelli se interessará pela *subjetividade* dos narradores, que, segundo ele, possui regras próprias, sinalizando para a possibilidade de haver em aparentes erros verdades ocultas e vice-versa.

Além da palavra, as formas estão associadas aos suportes de significados presentes na ação desenvolvida pelo narrador através do tom, do volume, do ritmo, nos sinais de pontuação, nas rimas e na pausa que aparecem na narrativa; cada elemento com seu respectivo significado. Na mesma linha de raciocínio, os objetos artísticos e os procedimentos utilizados pelos indivíduos, ao adquirirem formas, passam pelo processo de construção de sentido exercido pela memória.

Um elemento importante da oralidade neste trabalho está associado à valorização das narrativas “populares”. Em Portelli, “o discurso “popular” é sempre mais rico de tons, volumes, entoações e musicalidade (...) é mais frequente, por exemplo, que uma história venha acompanhada de um conto fantástico ou de uma composição poética” (PORTELLI, 2013, p. 25-26). Para o autor, essa dinâmica ocorre pela associação entre fontes orais ligadas às “*classes subalternas*” e integradas às *narrativas populares*.

Isso permite trazer a discussão para o campo da História Oral, colocando as narrativas para se pensar as interseções existentes entre o popular e o culto. A discussão é complexa, mas pertinente. Mas, o que torna um objeto popular e qual a relação da produção das xilogravuras em Juazeiro do Norte com o termo em questão?

A temática envolve o diálogo com outras disciplinas ligadas ao campo das ciências sociais, que contribuíram para o alargamento do termo e para repensar tanto a categoria quanto sua aplicabilidade. Nessa perspectiva, foram importantes os subsídios da antropologia e da história para pensar a categoria “popular” e os hibridismos que ocorrem nos processos de produções.

Ao tratar do “popular”, foi mantido um diálogo com o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini, e com os historiadores franceses Roger Chartier e Michel de Certeau. Canclini considera que:

O popular não se concentra nos objetos. O estudo atual da antropologia e da sociologia sobre a cultura situa os produtos populares em suas condições econômicas de produção e consumo. Os folcloristas influenciados pela semiologia identificam o folk em comportamentos e processos comunicacionais. Em nenhum desses casos se aceita que o popular seja congelado em patrimônios de bens instáveis (...) a arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de ideias, nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva (CANCLINI, 1992, p.219).

Nesse aspecto, pensar o popular nos objetos equivale a não levar em consideração as teias discursivas que dão sentido aos interesses dos grupos envolvidos. É

necessário pensar os objetos dentro de uma tradição que envolve preferências, criação e circuitos. Dentro dessa lógica, Canclini assegura que “o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não consegue que ele seja reconhecido ou conservado” (CANCLINI, 1992, p. 205).

A função dos setores populares está relacionada a “reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores” (CANCLINI, 1992, p. 205), no entanto é importante perceber que esses indivíduos, embora excluídos de alguns circuitos culturais, burlam a ordem e criam outras formas de fazer. Esse tipo de burla ocorre nas formas de produções híbridas através dos transplantes culturais e dos enxertos presentes nos artefatos produzidos. Ao problematizar o conceito em *Culturas Híbridas*, Canclini chama a atenção para que se percebam as intersecções entre culturas e tradições, como também que esses encontros devem ser tratados como objeto de estudo, pois nas produções estão implícitas composições, conflitos, incoerências e dependências.

A categoria “popular” converge com a análise de Michel de Certeau. O historiador sinaliza para existência de uma marginalidade não relacionada a pequenos grupos, mas “a uma marginalidade de massa; atividade não assinada, não legível, mas simbolizante, e que é a única possível” (CERTEAU, 1994, p. 44). Em Certeau, é possível perceber que tal indivíduo de aparente desqualificação, o *ordinário*, em sua existência apreende operações comuns que transcendem categorias etiquetadas socialmente. A vida desse homem ordinário não se mostra alheia para realidades culturais, políticas e sociais.

A noção do popular também está presente na obra de Roger Chartier. Em “*Cultura Popular*”: *revisitando um conceito historiográfico*, o historiador assevera que:

A cultura popular é uma categoria erudita (...) os debates em torno da própria definição de cultura popular foram e (são) designadas pelos seus atores como pertencendo à “cultura popular”. Produzido como uma categoria erudita, destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita (CHARTIER, 1995, p.179).

A escrita denota as teias de significados existentes na expressão *Cultura Popular* pelo fato da categorização do conceito envolver dois modelos. O primeiro modelo concebe o popular como um “sistema simbólico, coerente e autônomo”, que funciona como tendo um sentido e uma lógica própria “alheia e irredutível à da cultura letrada”. O segundo modelo sinaliza para as redes de relações de dominação existentes que definem e segregam a cultura popular privando-a da sua “legitimidade cultural”. Esses dois modelos

perduraram e serviram de parâmetros para estudos no campo do folclore e das ciências sociais.

No entanto, é necessário que se perceba que cada sociedade possui possibilidades de trocas culturais, não havendo, portanto, uma clivagem rígida. Desse modo, Chartier afirma que:

O “popular” não está contido em conjunto de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como “populares” em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados (CHARTIER, 1995, p. 184).

Nessa perspectiva, o historiador chama a atenção para as diferentes apropriações que envolvem as *ações* do fazer humano. Ao romper com esses dois modelos, Roger Chartier altera a forma de percepção do “popular” ao considerá-lo constituído por práticas diferenciadas e distintas, o que significa dizer que entre seus praticantes existem ações diferenciadas e distintas de construção de mundo. Além da categoria “popular”, outras contribuições de Chartier são trazidas para dentro desse debate: as noções de *apropriação e representação*.

A noção de *apropriação* aqui é adotada no sentido que “permite pensar as diferenças na divisão, porque postula a invenção criadora do próprio cerne dos processos de recepção” (CHARTIER, 1984, p. 136). É importante destacar que no processo de apropriação ocorrem matizações de figuras fazendo surgir uma criação plural que de maneira alguma camufla as diferenças existentes. Dentro dessa lógica, Chartier afirma:

nem as idéias nem as interpretações são desencarnadas (...) os bens simbólicos como práticas culturais continuam sendo objetos de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação) (CHARTIER, 1995, p.184-185).

Nesse sentido, o historiador está sinalizando para que se dê atenção às formas de apropriação presentes na sociedade. Ao invés de buscar as diferenças, procurar entender como essas práticas “se apropriam de modo diferente dos materiais que circulam em determinada sociedade” (CHARTIER, 1995, p.136).

Esse tipo de apropriação é visualizado na produção das xilogravuras em Juazeiro do Norte de três maneiras: através do processo de assimilação e ressignificação das imagens, na produção técnica e no retorno ao mercado.

Ao tratar sobre *representação*, Chartier propõe que se perceba a diferença entre textos e práticas sociais, compreendendo os interesses implícitos nessa relação que é socialmente produzida. *Representação* seria a forma mais completa de identificar como são divididos os interesses da sociedade e dos indivíduos, dentro de uma lógica de classificação que regula, seleciona, etiqueta e julga as práticas de grupos. Para Chartier *representação* tem duplo sentido:

uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma; outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade (CHARTIER, 1991, p.183).

Desta maneira, o que Chartier sugere é que se perceba como os indivíduos atribuem significados às suas práticas e aos seus discursos, demonstrando como em situações distintas e mediante práticas diversas os indivíduos são envolvidos por relações de transgressões e liberdades limitadas. Para Chartier, as representações são tensas e conflituosas.

Neste sentido, o historiador italiano Carlo Nello Ginzburg, em *Olhos de Madeira* (2001), se mostrou atento à noção de representação, definindo-a como termo ambíguo, hora como “realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença” (GINZBURG, 2001, p.85). Quer ausente ou presente, a representação denota a substituição de uma ausência que se quer presente. Historiador sensível às experiências de grupos e indivíduos periféricos, silenciados e marginalizados no tempo, Ginzburg se interessou por temas como cultura popular, campesinato, religiosidade e feitiçaria, mas também pelo mundo da arte.

O contato com a obra do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929)²² permitiu a Carlo Ginzburg, em meados de 1960, encontrar perspectivas de análise e

²² Abraham Aby Warburg (1866-1929), historiador das artes, é considerado o pai da iconologia moderna e o primeiro historiador a fazer uso de imagens em aulas e palestra. Criou o que é considerada uma das mais importantes bibliotecas, a “Atlas Mnemosine”. Esta obra agrupava a ordem de 79 painéis, reunindo umas 900 imagens (principalmente fotografias em preto e branco). Reproduções de obras artísticas, de pinturas, de

questões relacionadas às interseções existentes entre os estudos culturalistas, arte e narrativa, e entre o micro e o macro. Esse trabalho pretende dialogar com o paradigma indiciário (GINZBURG, 1989) e a morfologia em Aby Warburg, no sentido de problematizar as relações existentes sobre as formas na história desses artefatos.

O papel da obra de arte em Warburg não é o do objeto passivo a ser contextualizado na cultura a partir de uma relação fixa, pois se tudo é movimento, é criação; faz-se necessário colocar a arte como centro da existência humana e de sua cultura. Para ele, “a imagem, não é algo que ilustre o pensamento, mas que o provoca a sair de si mesmo, a partir” (SAMAIN, 2011, p.17).

Dessa maneira, o movimento e a migração das formas nas imagens emergem como possibilidade de perceber elementos das emoções humanas reproduzidas nos tempos históricos, o que Warburg chamou de *pathosformen*²³, “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens” (GINZBURG, 2014, p. 45). Para Warburg, não havia diferença entre grande ou pequena arte: sua importância estava na capacidade que cada obra em particular tinha em provocar emoções e como os indivíduos transformavam seu estado de espírito em imagens.

A historiadora Ana Gonçalves Magalhães, ao analisar o campo da história da arte, afirma que a obra de Carlo Ginzburg faz um contraponto entre morfologia e história. A autora assegura que:

Ele se dá conta de um aspecto muito importante da forma do objeto a ser estudado; ela não se resume à descrição de uma configuração, mas esta última constrói o modo como interpretamos o objeto em questão; ela nos apresenta algo talvez como um fato dado, imparcial, objetivo, porém, tal objeto não passa de um constructo social, político, histórico (MAGALHÃES, 2006, p. 32).

Nesse sentido, é possível perceber que existe uma concordância entre morfologia e história, e que no processo de produção da xilogravura há formas racionalizadas que, longe de entrarem na categoria de ingenuidade, demonstram pela ação os processos históricos existentes na xilogravura enquanto documento.

esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, xilogravuras datando do renascimento italiano, recortes de jornais, selos postais, moedas com pouco ou nenhum texto, todas dispostas por Warburg à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento.

²³ A palavra *Pathos*, palavra grega que remete à “paixão”, ao “sofrimento”, a um padecer: o que sucede ao corpo e ao espírito em um acontecimento. Em sentido filosófico estrito, não se confunde com passividade, isto é, a sujeição aos agentes do acontecimento, mas a uma paciência, a uma potência passiva (capacidade de mudança, de afecção de um ente determinado). Em trabalhos de Nietzsche, como em produções de Warburg, também diz respeito a isto que se repete, independente das circunstâncias históricas (LISSOVSKY, 2014, p.307).

Por outro lado, o diálogo com Reinhart Koselleck permitiu pensar a categoria do tempo histórico. Nesse sentido, se o tempo histórico é “uma grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa” (KOSELLECK, 2011, p. 309), é considerável afirmar que o tempo sofre variações na medida em que a história é praticada, ou seja, na relação entre a ação no presente e a expectativa no futuro.

O tempo muda não por causa da cronologia, mas conforme as ações dos sujeitos históricos no presente, que nada mais são que experiências encarnadas do passado. Nesse sentido, o tempo aparece nas xilogravuras pelas práticas e representações de dois modos, nos objetos e nas temáticas.

A análise da xilogravura em Juazeiro do Norte foi organizada nessa dissertação em três capítulos distintos.

O primeiro capítulo demonstra como as xilogravuras assumem o caráter de imagens andarilhas, saem da posição de passividade e participam no processo de produção com os primeiros gravadores. A partir de uma morfologia, as imagens migram nas xilogravuras, acampam em capas de cordéis, levantam acampamentos, seduzem no cinema e tornam-se amadurecidas. Os elementos desse processo remetem à trajetória das formas iniciais dessas imagens ao mesmo tempo em que demonstram como nas artes do fazer estão implícitas as práticas dos primeiros gravadores, as experiências, os objetos utilizados, suas ausências, as adaptações, os suportes possíveis e impossíveis na fabricação das xilogravuras, principalmente as apropriações das imagens e suas recorrências no tempo.

O segundo capítulo esclarece a importância do MAUC para divulgação da produção artística de Juazeiro do Norte em outros circuitos, como galerias e museus, embora evidencie que nesse processo ocorreram formas de negociações, articulações, mas também de imposições de temas, como as Via Sacras, por exemplo. Nessa trajetória das formas, outras formas se impuseram, saíram das capas de cordéis e álbuns em tamanhos maiores. Nesse trânsito, surgiram artistas como Stênio Diniz e Abraão Batista. Nesse capítulo se vê como o xilógrafo Stênio Diniz, a partir da apropriação e ressignificação de outro tipo de erudição, compõe sua arte. Demonstra que a arte assume a forma desejável, pela capacidade de transpor fronteiras entre o popular e o erudito, inclusive a de violar as práticas consideradas sagradas e políticas como mecanismos de contravenção e protesto.

O terceiro capítulo analisa as xilogravuras de Abraão Batista e suas formas de representações; sua produção demonstra como o artista se representa através de uma participação consciente e engajada nos acontecimentos políticos e sociais do Brasil.

Pelo fato de suas xilogravuras serem uma extensão de suas narrativas, ou seja, parte do que escreve se torna poesia desenhada na madeira nas capas de cordéis, foram privilegiadas nesse tópico a análise de xilogravuras sobre política e religião, sinalizando em direção para a existência de novos códigos culturais implícitos em sua obra.

Assim, desejo ao leitor um tipo diferente de romaria, onde o percurso da caminhada seja o espetáculo itinerante proporcionado pelas imagens das xilogravuras.

1º CAPÍTULO: O suporte das formas - xilogravuras como imagens andarilhas

A partir do Renascimento intensificou-se a produção de pinturas sobre temas e cenas históricas do período clássico, especialmente sobre Roma antiga. No entanto, o mérito instituído pelos historiadores como a era da pintura da histórica ficou devedor ao século XIX, especificamente sua segunda metade. No ensaio sobre os “*Pintores como historiadores na Europa do século 19*”, Peter Burke sinaliza para a necessidade de estar atentos a quantidade de obras produzidas e o sentido de suas produções.

Aproximadamente setecentas pinturas sobre temas da história britânica apenas foram exibidas nas Royal Academy entre 1769 e 1904. No caso da França, Grã-Betânia e Alemanha, a pintura histórica tem sido estudada detalhadamente. Contudo, este gênero foi muito mais amplamente praticado no século 19 (...) as pinturas compunham o que se poderia chamar de nacionalização do passado (BURKE, 2005, p. 16).

Essa afirmação é um reflexo da vasta produção realizada nas chamadas “encomendas de estado”, onde os temas nacionais eram predominantes entre os artistas que utilizaram as imagens visuais como mecanismos pedagógicos. Nesse sentido, é lícito afirmar que a valorização do documento escrito no século XIX não excluía necessariamente os usos das imagens. O tipo de produção sinaliza que não somente os documentos escritos participaram da história, mas as imagens foram elementos fundamentais de um historicismo triunfante.

Essa perspectiva é um indicativo de que existe uma universalização do diálogo com imagens, no entanto foi em meados da década de setenta, com a chamada Terceira Geração da *Escola dos Annales*, que esse diálogo foi aprofundado. A historiografia passou a reivindicar um alargamento documental de novos objetos e novas abordagens como necessário aos questionamentos e às indagações emudecidos pela história.

A crítica ao reducionismo às fontes escritas e a necessidade de sua ampliação teve sua gênese na década de 30, proposta pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre. Até então a história hierarquizava sua forma de atuar elegendo os documentos escritos como tradutores da sociedade, conquanto essa mesma sociedade heterogênea e plural já apontava em direção a outros métodos de análise, visto que o arcabouço documental existente fora insuficiente para explicar a complexidade da sociedade.

Os três volumes organizados pelos historiadores franceses Jacques Le Goff e Pierre Nora, intitulados *História Novos Problemas, Novas Abordagens e Novos Objetos*

(1995), trouxeram para o campo da história a inserção de outras fontes, como a documentação iconográfica, abrindo espaço para a pesquisa com a documentação visual.

O historiador Marc Ferro, no artigo intitulado *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, inicia sua análise criticando o reducionismo das fontes utilizadas até aquele momento pelos historiadores, afirmando que:

as fontes que o historiador consagrado utiliza formam, no presente, um corpus que é tão cuidadosamente hierarquizado como a sociedade à qual se destina. Como esta sociedade, os documentos estão divididos em categorias, onde se distingue sem esforço privilegiados, desclassificados, plebeus (...) essa hierarquia reflete as relações de poder do início do século, na frente do cortejo, desfrutando de prestígio, eis os documentos de Estado. (FERRO, 1995, p.200).

Nesse sentido, o historiador permaneceria respondendo aos interesses do Estado através de uma ideologia que se quer responsável pelo saber da sociedade, mas que na verdade tem como objetivo interesses de grupos que até então tinham no saber um mecanismo de dominação. Ao referir-se a esses historiadores, Ferro assevera que “não existe no caso nem incapacidade nem atraso, porém uma recusa inconsciente que precede de causas complexas” (FERRO, 1974, p.199). Isso fez o historiador fechar-se numa redoma em que aparentemente parecia ter o controle sobre as tramas, verdades e hipóteses, mas de fato fomentou um retrocesso intelectual no conhecimento histórico.

Marc Ferro destacou-se como um dos pioneiros a trazer as imagens do cinema como campo de possibilidades na pesquisa histórica, abrindo espaço para que outras imagens reivindicassem seu lugar social. Ao trazer a imagem no cinema como objeto de estudo, o historiador destacou a importância do diretor como aquele que utiliza a câmara e conduz o olhar para captar aspectos e fragmentos da realidade; semelhante investigação ocorre àqueles que detêm o conhecimento das letras. De todo modo, em ambos os processos de investigação, seja através da escrita ou através de imagens, a análise criteriosa do historiador faz-se necessária, principalmente na forma de uma educação do olhar.

Essa revisão permitiu que objetos como a fotografia, silenciada e colocada à margem, viessem a assumir uma importância capital para a pesquisa histórica, posto serem produções humanas. Os modos de representações visuais, as gravuras, os desenhos, as fotografias e o cinema são requalificados, assumindo a posição ocupada prioritariamente por documentos escritos; tais instrumentos ganham autonomia se deixando vasculhar pelas mãos de historiadores ousados que, ao “violentá-los”, exigem respostas às suas inquietações.

A partir desses pressupostos foi possível problematizar o uso das xilogravuras enquanto documentação e objeto de pesquisa, pois permitiu repensar o lugar desses artefatos delineados em matrizes de madeira, adornados por ideias transpostas que conduzem mãos num ato criativo em parceria de instrumentos cortantes, ocasionalmente inventados pelos próprios artesãos.

Essa nova perspectiva de análise de xilogravuras, que refuta a ideia de que são produtos ingênuos ou puros, apontam na direção de perceber que as imagens são portadoras de significados, de facetas múltiplas nas sociedades, de tramas, de símbolos e de práticas culturais. Portanto, cabe ao historiador analisar a importância da visualidade e compreender a necessidade de construção de metodologias capazes de perceber o que esses objetos comunicam.

Metodologicamente podemos pensar a xilogravura como fonte desafiadora que nos impulsiona a sair do ato de ver apenas como uma leitura fixa desconexa da realidade, e olhar utilizando os sentidos, apurando, acrescentando, distorcendo e constatando. A análise das imagens aponta tanto para a recepção, quanto para os mecanismos externos presentes na capacidade de comunicação dessas imagens.

A xilogravura como produção humana é construída de sentidos, cabendo ao historiador problematizar suas representações, sem esquecer que sua análise é apenas uma dentre outras possíveis. Desta forma, o artista, ao criar uma xilogravura, traduz parte das suas experiências e, por conseguinte, apresenta aspectos significativos da temporalidade em que vive.

Na xilogravura de Juazeiro do Norte, realidade e ficção transitam através de diversas temporalidades, e os xilógrafos produzem imagens a partir de seus lugares sociais. Assim, é possível afirmar que essa arte requer um estudo situando-a em seu tempo histórico, mas também observando como essas imagens foram se deslocando no tempo e assumindo outros sentidos.

Essas questões podem ser percebidas através da análise da xilogravura presente no folheto de cordel intitulado *Emigração (E conseqüências)* (ASSARÉ, 1977). Este cordel fez parte da instalação criada por Stênio Diniz para a Bienal de São Paulo, realizada em 1977.



F-3- Emigração -1977

Acervo - CNFCP/RJ – Xilogravura de Stênio Diniz
Tamanho: 0,047 x 0,065m

A xilogravura de Stênio Diniz denuncia o desespero e o descaso num período histórico marcado pela estiagem e fome, ocorrido entre os anos de sua produção, de 1977-1985. Na ponta do estilete, Stênio grava uma parte do que vê. Ao fazer um recorte, vai além, entalha o que quer que seja visto. Aquilo que em parte é familiar, e que talvez o outro desconheça ou ignore.

A seca que percorre o cinema, narrada na literatura, teatralizada em palcos e construída no imaginário não poderia ausentar-se das mãos do artista, cuja sensibilidade dá sentido à imagem ao percorrer as fibras da madeira. Muitos trabalhadores viajavam sozinhos e deixavam seus familiares para que, quando estivessem em melhores condições, viessem buscá-los; outros levavam a família consigo na esperança de um trajeto menos penoso para si, fugindo de uma tragédia anunciada, caso permanecessem no caos da seca. Qual metáfora pode existir numa imagem que retrata o percurso de diversos transeuntes que outrora se observava ao longo das estradas, no chão seco dos sertões nordestinos?

É preciso situar historicamente a xilogravura e perceber que a família contida na imagem representava considerável parcela da população marcadamente pobre, mas não a representação de todas as famílias nordestinas.

A primeira impressão de uma imagem advém como realidade; quem a vê supõe enxergar um real ou uma representação dele, e a própria imagem se encarrega desse efeito,

porque aguça sentidos. Num segundo momento encontram-se alguns elementos da subjetividade dialogando diretamente com o historiador que as analisa; nesse momento é pertinente considerar os significados históricos presentes na leitura do objeto e, no caso da xilogravura, perceber o contexto, as tradições, as temporalidades. Portanto, elas resistem e sobrevivem como arte engajada no cotidiano dos homens de forma intencional.

A imagem vai além, denuncia a corrupção que se alimenta da seca, fomenta discussão sobre a mobilidade social, aponta para a representação geográfica do espaço, produzindo outro lugar; localiza os sujeitos e constrói os territórios das desigualdades.

Como demonstrado na capa do cordel *Emigração*, a inclusão da imagem foi necessária para perceber como a arte sempre foi uma representação do mundo, mas não o real em si. Assim, “a imitação está longe da verdade e, se modela a todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra” (PLATÃO, 1999, p.325). Dessa forma, toda criação humana é mimética em sua essência; a criação de qualquer objeto precede a vivência no mundo das ideias. No entanto, tal representação não pode ser percebida como despreziosa ou ingênua, pois traz consigo elementos dúbios dos sujeitos que as constrói.

Analisando as xilogravuras de Juazeiro do Norte, cuja temática era o Nordeste, constatei que as imagens de seca, pobreza e miséria, enquanto objetos comerciais, tiveram aceitação nas galerias e abriram possibilidades em relevantes exposições, como na XIV Bienal de São Paulo em 1977²⁴. Dessa forma, iniciou-se uma larga produção de imagens com essas temáticas, embora estivesse implícita a reprodução estereotipada de um Nordeste cuja essência é plural. Por outro lado, os mesmos artistas que reproduzem tais imagens denunciam os poderes que delas se alimentam pela composição da imagem.

Portanto, a xilogravura presente na capa do cordel *Emigração (e consequências)* denota uma representação construída em torno de si, como mecanismo de sobre (vivências), resistência e de denúncia, ao mesmo tempo em que estão implícitas relações de poder.

²⁴ O cordel de Patativa do Assaré e a gravura produzida por Stênio Diniz alcançou repercussão pelo fato de Stênio ter efetuado uma “leitura performática do folheto”, cuja intencionalidade era tecer críticas ao regime militar, quase resultando em sua prisão. “Na mostra o gravador propôs a apresentação de um projeto intitulado “*Prisão como consequência de emigração*”. Trata-se de cinco painéis de três metros de comprimento apresentando gravuras de pessoas presas, desesperadas e no ambiente ouvia-se o som de torturas e gritos” (MELO, 2013, p.12).

Imagens migratórias - a morfologia das xilogravuras

A arte de esculpir em madeira percorreu temporalidades, mas tem datação incerta. No entanto, “presuma-se que o primeiro trabalho ilustrado tenha ocorrido no ano de 868, com a publicação de Sutra Dame, na China” (LOUREIRO, 1983, p.262), um exemplar da oração budista editado por Wang Chich. A autora afirma que a inserção no mundo ocidental no século XIV deve-se “a cópia de santos e de cenas bíblicas”.

A xilogravura *A arte do bem morrer* é utilizada como visualidade discursiva cujo objetivo era o alcance de fieis.



F-4- A arte de bem morrer
Acervo - Web
Tamanho: 172 x 255

A xilogravura retrata o cenário de uma morte anunciada. Um homem deitado em seu leito de morte, ao mesmo tempo em que está adornada por anjos à cabeceira da sua cama, se vê ladeado por demônios. A imagem do Cristo crucificado à direita de quem vê parece dividir o espetáculo, como única alternativa de escape. Um anjo segura uma pequena criança, simbolizando sua pequena e vulnerável alma, como esperança de que talvez o moribundo, cumprindo os ritos devidos, tenha uma boa morte. O cenário compõe um espetáculo cuja representação da morte se percebe pelos sentimentos e medo, das incertezas, dos gestos, mas também pela possibilidade de redenção.

Em *Imagens e Imaginário da História* (1997), o historiador das mentalidades Michel Vovelle interessou-se em buscar as representações coletivas do povo através da iconografia popular e do registro oral. Utilizando um arcabouço documental distinto como

ex-votos, túmulos, estatuária feminina, monumentos fúnebres, livros das horas, impressos e gravuras, Vovelle procurou compreender o pensamento da sociedade sobre as representações da morte.

Percorrendo séculos de pesquisa, desde a iconografia da Idade Média aos ritos fúnebres do século XIX, o autor demonstrou a riqueza das significações iconográficas e sua importância como instrumento de conversão. Vovelle afirmou que:

No discurso da Igreja, conforme se desenvolveu por meio das imagens do século XV ao século XVI, quer nos afrescos das igrejas, quer na gravura da *ars moriendi*²⁵, organizou-se uma pedagogia aparentemente simples em torno de alguns temas densos e diretos (...) a *ars moriendi*, no século XV, cunhou uma imagem estereotipada, para uso de uma pedagogia direta que visava o indivíduo: o da cena do leito de morte, lugar da última conversão ou do último arrependimento, quando tudo pode ainda ser salvo ou perdido (VOVELLE, 1997, p.120-121).

As imagens sobre as formas de bem morrer foram constantemente utilizadas pela Igreja como forma doutrinal. Essa importância em alcançar uma parcela considerável de uma sociedade sem acesso às letras produziu uma sociedade do olhar eclipsada, cuja informação fluía apenas pelas margens iluminadas que escapavam da luz solar, fluídos imaginativos da realidade.

Alteraram-se as relações e a escrita documental no século XIX assumiu uma posição hierárquica de poder que a princípio fora ocupada pela imagem. No entanto, as imagens na modernidade, diferentemente do período estudado por Vovelle, demonstram que são provocativas de um olhar inebriado e que são largamente utilizadas pelas mídias na contemporaneidade com base na produção do lucro e na reprodução dos sistemas ideológicos.

É possível que a imagem *A arte de bem morrer* tenha sido analisada por diversas abordagens; isso é um fato. A diferença está no detalhe, pois como diria Aby Warburg, “Deus habita no particular” (GINZBURG, 1989, p.143). Nesse sentido, a particularidade modifica a percepção que se tem do objeto e possibilita diferentes formas da análise.

Esta dissertação não trata sobre a questão da análise da morte, mas demonstra como determinadas emoções podem ser recorrentes em tempos históricos diferentes e que tais deslocamentos e formas em algumas imagens denotam a importância de compreender seu processo. A morte é recorrente? Sim, desde o surgimento da humanidade. Cabe

²⁵ A arte de morrer.

considerar quais tipos de sentimentos e gestos são recorrentes nas imagens sobre a morte, e não somente a morte, mas sobre qualquer outro acontecimento importante nos processos históricos?

A imagem possui uma forma singular de comunicação e talvez a frase correta seja a utilizada pelo escritor Orlando da Costa Ferreira, quando a chama de “condutor de imagens” (FERREIRA, 1994, p.1), ou seja, condutora não somente da produção de imagens em si, mas imbuída de tradições culturais que além de dar sentido provocam quem as lê. Como tal, deve-se levar em consideração suas transformações, processo de desenvolvimento e a vida iconográfica como espécie de existência cuja busca justifica-se pela artilosa maneira de atingir seus fins.

No Brasil do século XIX, a modernidade está associada à vinda da corte vinculada à inserção da Imprensa Régia, que constituiu primeiro núcleo de produção de xilogravuras. Em 1904, no Jornal o *Mossoroense*, no Rio Grande do Norte, apareceram as primeiras gravuras feitas pelo gravurista e proprietário do jornal João da Escóssia.

Em Juazeiro do Norte, a xilogravura passou a ser utilizada no início do século XX, nas ilustrações dos artigos impressos no jornal *O Rebate*, o primeiro periódico a circular a partir de 18 de julho de 1909. A cidade já possuía uma tipografia, “o que significa que a aquisição e a chegada da maquinaria se deram no ano anterior” (CARVALHO, 2014, p.16). O jornal *O Rebate*, que circulou de 1909 a 1911, respondia a ideais políticos de emancipação dos seus idealizadores. Essa mobilização serviu de bastião para propaganda política, mas também para constantes discussões entre a cidade do Crato e o povoado de *Joaseiro*, cuja mobilização girava em torno da emancipação que ocorreria em 1911.

A xilogravura serviu de suporte para tornar possível uma forma de comunicação e realizar um percurso onde as máquinas não alcançavam. Cabeçalhos de jornais que veiculavam propagandas em rótulos de cigarros, bebidas e material de limpeza fizeram parte desse arcabouço de imagens. Em todo caso, tais deslocamentos, além de apropriações culturais e ressignificações nos usos e processos de fabricação, foram constitutivos de novas especificidades; uma vez inventariada e devidamente localizada, serviria de base para outros usos e práticas. Além dos jornais, se dilataram e personificaram-se em capas de cordéis.

Abaixo uma xilogravura do jornal *O Rebate*, na seção “*Lyra Popular*”.



F-5- Violeiro
Fotografia da xilogravura: Francisco Sousa
Data: 06/10/1910

Outro elemento utilizado na composição das capas de cordéis antes dos fotogramas de cinema e das xilogravuras foi a vinheta, técnica bastante recorrente nas gráficas para composição dos folhetos de cordéis. Essa informação é importante porque anos após o seu aparecimento foram encontradas em outras temporalidades, num período em se pensava que seus usos já estavam ultrapassados pelas novas tecnologias.

Esse entendimento da existência de elementos anteriores às imagens, como no caso das vinhetas nas capas de cordéis, deve ser considerado como significativo por trazer a ideia de uma sociedade culturalmente suscetível a mudanças, sejam elas estéticas ou não.

No entanto, são mudanças escorregadias, que não chegam a extinguir antigas práticas, a exemplo da continuidade no uso das vinhetas. Ao contrário, são práticas ressignificadas que reaparecem com outras formas. A esse tipo de ocorrência denomino de imagens migratórias, que é a capacidade que a imagem tem de teatralizar-se em diferentes cenários, adaptando-se a cada papel que representa.

Inicialmente encontramos as vinhetas nos cordéis; sua origem é situada no início do século XX, especificamente até os anos 20, embora Ruth Terra tenha localizado sua existência já em 1914, com usos até meados dos anos 30. No entanto, é considerável

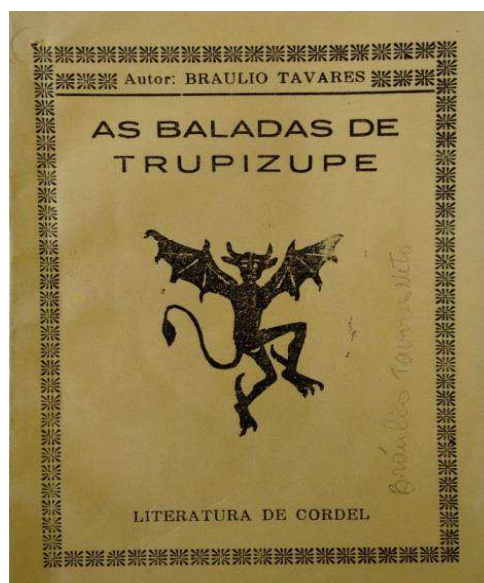
afirmar que as vinhetas são usadas até hoje, como acontece em Juazeiro do Norte. Importante não confundir vinheta com imagem; uma coisa não substitui a outra.

Um cordel que possui só a vinheta é chamado de capa-cega, ou folheto sem capa. Outro é o cordel com ilustração, mas a ilustração não pressupõe a ausência da imagem.

Ao fazer uma análise histórica dos folhetos pernambucanos no período de 1930-1950, Ana Maria de O. Galvão afirma que “nas décadas de 20 e 30, as vinhetas e/ou ornamentos passam a ser, progressivamente, substituídos pelos clichês de zinco com desenhos feitos especialmente para esse fim ou com fotografias e cartões postais” (GALVÃO, 2000, p.96).

As vinhetas são desenhos utilizados em capas de cordéis anteriores às zincografias e xilogravuras. Para o estudioso Liêdo Maranhão, “sua característica é a ausência de clichê de zinco ou de madeira, estampado sobre o papel manilha, nos vermelhos, verdes, azuis e amarelos dos livrinhos” (SOUZA, 1981, p.27). Por haver a facilidade do uso da zincogravura nas tipografias de grandes centros, como Recife, a técnica da xilogravura para troca das capas dos folhetos passou a ser utilizada na década de 40.

Na capa do cordel do poeta paraibano Braúlio Tavares, as vinhetas aparecem contornando as laterais do cordel, formando um retângulo em torno do nome do autor e do título, e possuem formas e temáticas diversas.

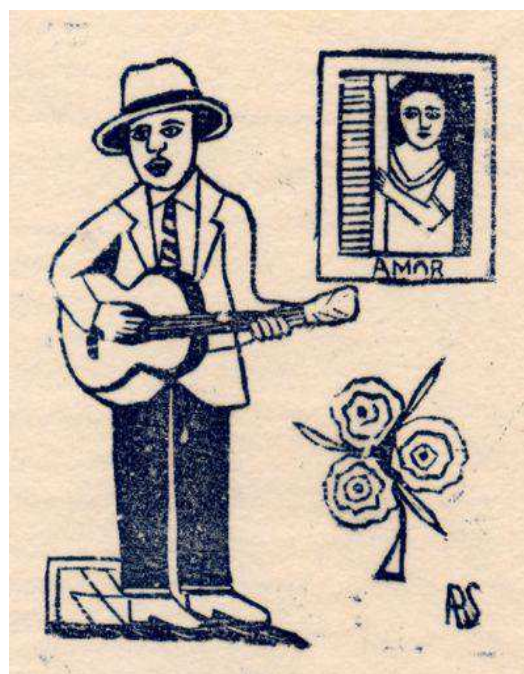


F-6- As Baladas de Trupizupe - 19??
Acervo – José Alves Sobrinho- UFCG/PB
Tamanho: 0,047 x 0,065m

A partir da consulta ao acervo do SESC Juazeiro do Norte foi possível ter acesso a um conjunto de capas com vinhetas, produzidas na década de 1950 em Juazeiro do Norte. Na capa do cordel *O namoro moderno* é possível identificar as semelhanças com a xilogravura pertencente ao acervo do MAUC. A assinatura no canto direito da gravura permite identificá-la como sendo de autoria de Antônio Relojoeiro da Silva. No MAUC, a xilogravura *A serenata* aparece sem a vinheta, com um pequeno detalhe de uma “rosa” e o nome “amor”.



F-7- O namoro moderno - 1957
Acervo – Cordelteca-SESC Juazeiro do Norte/CE
Autoria do cordel: Antônio Relojoeiro
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-8- Serenata – 19??
Acervo- MAUC/CE
Autoria: Antônio Relojoeiro
Tamanho: 0,080 x 0,065 m

A utilização da vinheta, julgada esquecida ou silenciada, sempre foi aproveitada pelos xilógrafos de Juazeiro do Norte. Isso nos remete a buscar entender o porquê da permanência, da recorrência e qual sentido desse retorno.

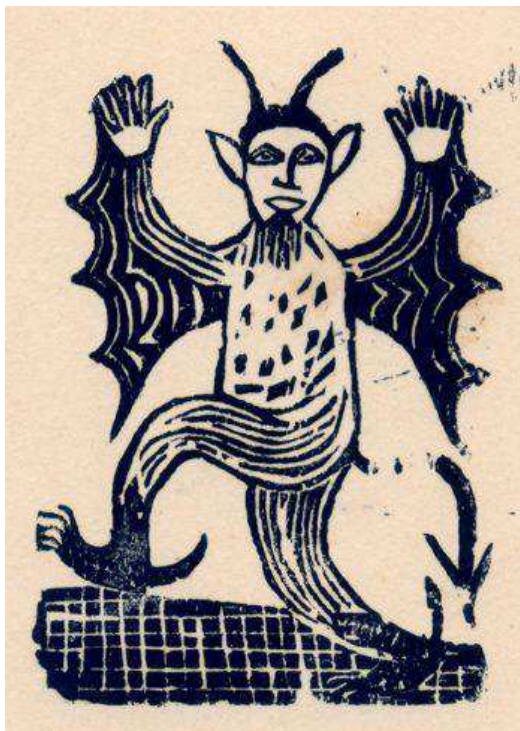
Talvez seja um pouco óbvio pensar a produção desses artistas como marcada por seu tempo; mais importante é perceber algumas intencionalidades na capa que remetem à necessidade estética, no caso a vinheta como disposta numa espécie de “grade” que dá um destaque à ilustração como forma esclarecedora da narrativa do cordel e à própria imagem como representação da ideia narrada, que fará um diferencial na comercialização.

Nesse sentido, as recorrências tanto a técnicas e desenhos como às imagens de temporalidades anteriores se fizeram presentes em gerações posteriores, como elementos dispostos que merecem ser investigados não somente por táticas de sobrevivência, mas como formas de *apropriações* de gerações de xilógrafos que se sucedem e que sinalizam diversas intencionalidades.

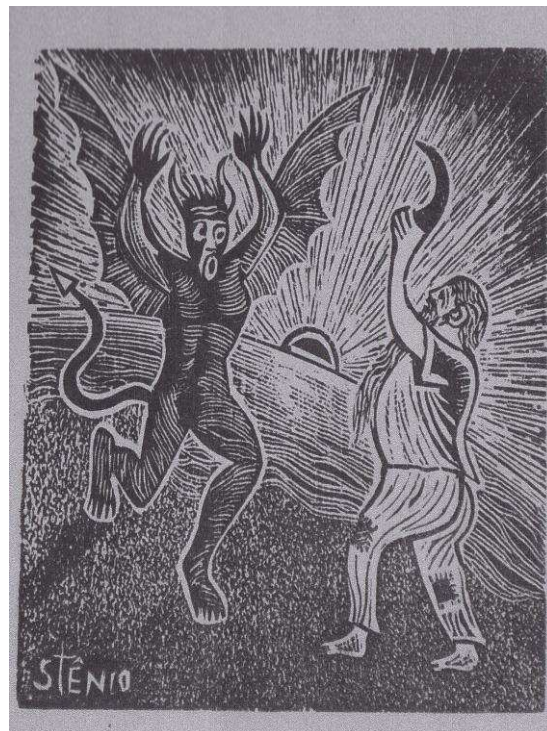
No entanto, é importante esclarecer que mesmo no processo de *apropriação* “não há produção cultural que não empregue materiais impostos pela tradição, pela autoridade ou pelo mercado e que não esteja submetida às vigilâncias e às censuras de quem tem poder” (CHARTIER, 1990, p.137). Dessa forma, no conceito de *apropriação* estão implícitas relações de poder que envolvem os artistas e as instituições sociais.

A recorrência é elemento muito importante para compreensão dos processos de construção de sentidos, de representações; na medida em que vai surgindo nos processos históricos, não obedece necessariamente a uma lógica aleatória, pois ela é temporal. Essa lógica pode ser apreendida quando analisamos as formas de representações em tempos específicos, de acordo com as necessidades de grupos.

A figura do Diabo, por exemplo, aparece em tempos distintos. *O capa verde*, de autoria de Damásio de Paulo, possivelmente gravada entre as décadas de 30/40 do século XX; a xilogravura de Stênio Diniz, de 1980, e a xilogravura da *Carta do Diabo* do *Álbum Tarot do sol*, de Abraão Batista (1991). A visibilidade presente nas imagens que aparecem na xilogravura da figura 9, 10 e 11 produz o que se convém chamar de o retorno da imagem.



F-9- O capa verde - 193?
 Acervo – MAUC- UFC/CE
 Autoria da xilogravura: Damásio de
 Paulo
 Tamanho: 0,088 x 0,062 m



F -10- 199?
 Acervo – Particular
 Xilogravura Stênio Diniz



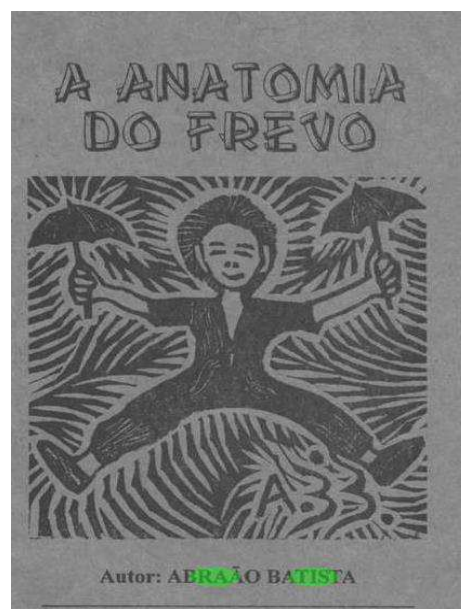
F-11 – Ano – 1991
 Acervo: MAUC/CE
 Autor: Abraão Batista
 Carta XV- O Diabo
 Tamanho: 0,186 x 0,130m

O fato a ser avaliado não é a recorrência da imagem representada, no caso o “Diabo”, mas a recorrência do gesto presente na imagem. O Diabo parece estar indiferente na figura 9; na figura 10 e na figura 11 parece estar voando em direção ao leitor.

Algumas xilogravuras passam por processos de deslocamentos dos gestos com sutis semelhanças em formas alteradas, como as que incidem nas capas dos cordéis *Frevo: chapa quente no inferno* (2003) e *A anatomia do frevo* (2007), ambas do cordelista e xilógrafo juazeirense Abraão Batista.



F-12- Frevo: Chapa quente no inferno- 2003
Acervo – Cordelteca SESC Juazeiro do Norte/CE
Autoria da Xilogravura: Abraão Batista
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-13-A anatomia do frevo- 2007
Acervo – CNFCP/RJ
Autoria da Xilogravura: Abraão Batista
Tamanho: 0,047 x 0,065m

Na capa do primeiro cordel a xilogravura correspondente à dança tradicional da cultura pernambucana: o frevo; sua representação exhibe “uma mulher em passos de frevo”. A segunda xilogravura remete para “a sua anatomia”, ou seja, as formas físicas. Provavelmente a imagem e o cordel foram comercializados para alguma gráfica no Recife no período das festas carnavalescas, o que de antemão já sinaliza para divulgação das manifestações culturais como também para interesses econômicos.

No entanto, é necessário atentar para outras manifestações expressas nas xilogravuras, como no caso de formas entre uma imagem e outra, sinalizando para a noção de sobrevivência nas imagens, como também para alguns traços, curvas e linhas que surgem nas figuras.

Essa evidência parece refletir algumas limitações que a disciplina histórica tem nesse tipo de análise, que são as noções de semelhanças e de atemporalidade no estudo de imagens, ou seja, por que em diferentes tempos históricos algumas formas nas imagens e em contextos culturais diferenciados parecem ser recorrentes?

O que gostaria de ressaltar é que parece haver um processo de migração de padrões de imagens nas xilogravuras das capas de cordéis, como em xilogravuras de tamanho diferenciado. As imagens, ao serem apropriadas pelos artistas, passam pelo processo de hibridação, quando convergem algumas semelhanças e redes de afinidades.

Em *Culturas Híbridas*, Canclini narra um fato que chamou sua atenção dentro do processo de produções de esculturas entre artesãos no México. Eram as recorrências de semelhanças nos diferentes tipos de esculturas na cidade de Ocumicho, no México, cuja temática eram “diabinhos”. O antropólogo interessou-se em investigar de onde viria a inspiração de um artesão que produzia imagens de “diabos”. A este respeito, Canclini relata que:

Perguntei-lhe se tiravam cenas de seus sonhos, ele ignorou a pergunta e começou a pegar uma Bíblia ilustrada, livros religiosos e de arte (um sobre Dalí), semanários e revistas em espanhol e em inglês ricos em material gráfico. Não conhecia a história da arte, mas tinha muita informação sobre a cultura visual contemporânea, que arquivava menos sistematicamente, mas manjava com uma liberdade associativa semelhante à de qualquer artista (CANCLINI, 1998, 244).

Embora estivesse analisando esculturas e o processo que envolvia a produção delas, a perspectiva de Canclini permite compreender os transplantes culturais e as conexões existentes entre os objetos artísticos, o que nos permitiu pensar as xilogravuras como objetos maleáveis e suscetíveis de enxertos.

A noção de hibridismo também foi analisada pelo historiador Peter Burke, no livro *Hibridismo Cultural*, no qual esclarece que:

Devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos (BURKE, 2003, p.31).

Semelhante processo observa-se entre os artistas em Juazeiro do Norte. Ao se depararem com outras formas de imagens diferenciadas de suas produções, alteram ou subtraem o que copiam condensando suas tradições e produzindo uma arte híbrida. Assim,

as xilogravuras tornam-se andarilhas e chegam à contemporaneidade ressignificadas por práticas situadas socialmente.

Outra questão para análise da xilogravura diz respeito às possibilidades dessas imagens traduzirem emoções humanas em tempos plurais. A importância histórica desse conceito em Warburg e para os estudiosos da imagem aponta para o que o historiador Carlo Ginzburg designa de “testemunhos de estados de espírito transformados em imagem”, nos quais gerações posteriores “procuravam os traços permanentes das emoções mais profundas da existência humana” (GINZBURG, 1990, p.45).

O historiador Maurício Lissovsky, escrevendo sobre a obra de Aby Warburg e como seu método seduz os pesquisadores da imagem, observa que:

Em toda parte, artistas e pesquisadores já se deram conta de que as imagens estão vivas. De fato, deram-se conta de que sempre estiveram vivas, como Aby Warburg havia constatado em seu observatório, e nunca cessaram de se mover. Definitivamente desencarnadas, agora não é mais aceitável analisar imagens como se fosse possível distinguir – e, portanto, separar – o que nelas é razão e desrazão, claro e escuro, consciente e inconsciente, vivido e não vivido (LISSOVSKY, 2014, p.321).

Significa dizer que as imagens, ao saírem da condição de passividade, participam do processo histórico ao adquirir caráter de engajamento social dificultando a separação entre realidade e ficção, visto que cultura e prática interagem diretamente na produção.

Nesse sentido, é possível compreender as imagens numa dimensão que vai além da utilizada no campo da arte. O pensamento Warburgiano coloca o estudo da imagem do “ponto de vista da cultura”, procurando “entender as imagens, não apenas interpretá-las” (LISSOVSKY, 2014, p.311). Dessa forma, entender implica conhecer sua história procurando apreendê-las como tendo vida e, como tal, aptas às transposições.

Como suportes de mensagens e indícios, há na sequência três imagens: a xilogravura *A mulher que virou cachorro* (1936), de Damásio de Paulo; *A mulher que virou porca porque zombou da mãe* (1975), do xilógrafo Francorli, e a capa do cordel *O casamento da porca com Zé de Lasca* (1977), cordel de autoria do poeta Manoel Caboclo e xilogravura produzida por Arlindo Marques da Silva.



F-14- A mulher que virou cachorro -
1936
Acervo – MAUC/CE
Autor: Damásio de Paulo
Tamanho: 0,047 x 0,065



F-15- A mulher que virou porca porque
açoitou a mãe - 1975
Acervo – particular - Autor: Francorli
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-16-O casamento da porca com Zé de Lasca – 1977
Acervo-NERE-URCA
Autor: Arlindo Marques
Tamanho: 0,047 x 0,065m

Como análise, temos três imagens equidistantes no tempo: a primeira fabricada em 1936, a segunda em 1975 e terceira em 1977. Na xilogravura *A mulher que virou cachorro*, embora o corpo seja dividido em duas partes, parece haver a forma de um minotauro entre o rosto da mulher e seu rabo de cachorro. *A mulher que virou porca* parece comunicar uma visível tristeza na face. Na terceira e última, um indivíduo monta uma porca cujo rosto expressa o medo. Na análise de imagens é preciso observar além do

trânsito e perceber como as imagens possuem intencionalidades e necessidades de comunicação, como por exemplo, os gestos que expressão indiferença, tristeza e medo em relação à condição da mulher em épocas distintas.

É lícito, portanto, afirmar que no processo de análise da xilogravura em Juazeiro do Norte nos deparamos com imagens andarilhas, cujo *corpus* de análise remete a recorrências equidistantes no tempo como também a imagens imbuídas de sentido, carregadas de “emoções” e formas.

A sedução nas formas – o trânsito entre cinema e xilogravura

A literatura de cordel, impulsionada pelas romarias ao Padre Cícero, passou a se firmar numa atividade literária e econômica nas décadas de 1930 a 1940. No entanto, José Bernardo da Silva (MELO, 2010) já comercializava em sua Folhetaria Silva desde 1926, período da chegada do poeta a Juazeiro do Norte. Anos depois, a antiga Folhetaria Silva passou a se chamar Tipografia São Francisco.

O ápice dessa possibilidade se deu em 1949, com a compra dos direitos autorais do poeta e editor de cordel João Martins de Athayde (1880-1959), quando a editora passou a imprimir em larga escala, além dos folhetos de José Bernardo da Silva e João Martins de Athayde, as obras de outros autores, dentre eles Leandro Gomes de Barros, João de Cristo Rei, José Cordeiro e João Mendes de Oliveira.

Na Tipografia São Francisco, além dos títulos da literatura de cordel, foram editados também outros tipos de impressos como os livros de orações, enredos sobre os milagres de Padre Cícero, almanaques e uma variedade de livros relacionados à devoção ao catolicismo.

Grande parte dos clichês utilizados para impressão das capas ilustradas pela Tipografia São Francisco foram adquiridas por José Bernardo da Silva, junto com o acervo literário de João Martins de Athayde e Leandro Gomes de Barros. Importante assinalar que parte desses clichês continha imagens associadas ao cinema, posto que o poeta João Martins de Athayde frequentava assiduamente os cinemas em Recife, nas décadas de 30 e 40; isso fez com que ele utilizasse a estética do cinema em suas obras.

A associação das imagens presentes na literatura de cordel com o cinema naquele momento também estava relacionada ao fato de que muitos dos ilustradores dos

folhetos eram desenhistas que confeccionavam os cartazes dos filmes que eram exibidos nas salas de cinema em Recife.

Conforme esclarece Marinalva Vilar de Lima a respeito das capas editadas por João Martins de Athayde, “em seus folhetos jamais utilizou xilogravuras nas capas. Suas capas eram clichês com cenas de cartões postais, desenhos e cenas cinematográficas” (LIMA, 2000, p.52-53). Portanto, é importante verificar o diálogo do cinema na composição e ilustração das capas de cordéis.

Especialista em cinema brasileiro na França, a professora de literatura Sylvie Debs, no ensaio intitulado *Cinema e Cordel: Idas e vindas entre imagem e a letra*, demonstra a importância exercida pela literatura de cordel ainda no período do cinema mudo.

No Brasil, essa contribuição aparecerá melhor definida nos trabalhos do cineasta Glauber Rocha, que buscou na literatura de cordel inspiração para elaborar a estética do Cinema Novo. Nessa reciprocidade de influências, foi através das primeiras ilustrações que o cinema, principalmente o hollywoodiano, imprimiu sua marca nas primeiras capas de cordéis.

O cinema trouxe imagens associadas ao glamour, à beleza, à paixão, ao encantamento e à modernidade para o universo do cordel. É possível constatar uma coerência mínima de uma cultura familiarizada com a “modernidade” surgindo em Juazeiro do Norte, numa relação que envolve outras formas de leitura e recepção existentes através das capas em cordéis. Sobre os leitores de cordel, Chartier²⁶ explica que:

A leitura implícita suposta e visada por tal trabalho pode ser caracterizada como uma leitura que exige sinais visíveis de identificação (como é o caso dos títulos antecipadores ou dos resumos recapitulativos, ou ainda das gravuras, que funcionam como protocolos de leitura ou lugares de memória do texto), uma leitura que só se sente à vontade com consequências breves e fechadas, separadas uma das outras, uma leitura que parece satisfazer com uma coerência global mínima. Há aí uma maneira de ler que não é de modo algum a das elites letradas, familiarizadas com o livro, hábeis na decifração, dominando os textos no todo (CHARTIER, 1985, p. 130).

Embora Chartier esteja tratando da recepção da leitura mais que do lugar atrativo da imagem disposta no cordel (até porque o texto em questão a que se refere

²⁶ Historiador francês da cultura, ao escrever sobre “Textos e edições: a literatura de cordel”, especificamente sobre a xilogravura, esclarece que eram numerosos os livros com imagens no séc. XVII e XVIII, cujas ilustrações possibilitavam a “orientação e decifração da escrita”. O que não significa dizer que muitas dessas capas não venham a burlar o sentido do texto, o que por vezes acontece. (DINIZ, 2015, p.696).

Chartier busca analisar a relação leitura/leitor), o autor chama a atenção para a afinidade na relação existente entre a ilustração e o texto, e prossegue: “colocada à cabeça, a ilustração induz uma leitura, fornecendo uma chave que indica através de que figura deve ser entendida o texto” (CHARTIER, 1985, p.179).

O período analisado por Chartier diz respeito a outra temporalidade; no entanto, é importante refletir sobre como o leitor do século XX, ao adquirir o “livreto”, aproxima-se ou identifica-se com a imagem da capa. Essa relação “foge” ao campo de produção, e está relacionada às práticas de recepção do leitor.

É necessário lembrar que essa relação traz implícito o elemento da imagem que mesmo fixa carrega consigo símbolos codificados. Esse fascínio atrativo exercido através da imagem requer um mínimo de identificação com o leitor de cordel, considerado no período avaliado pelo autor à margem de uma elite letrada. É preciso pensar um outro nível de intencionalidade em que o editor “manipulava” as imagens com a intenção de suscitar o desejo pelo folheto e, por conseguinte, promover a venda.

Essa reflexão retira o leitor do lugar de passividade e o coloca num lugar socialmente construído por tradições e por convenções. Consciente ou inconscientemente, o leitor se deixa persuadir pelo que vê ou imagina a partir da sua cultura.

Paralelo às imagens do cinema, outro elemento importante foi a inserção dos cartões postais com imagens românticas advindos da Europa, especificamente da França, onde os folhetos foram ilustrados e posteriormente substituídos pelas imagens de artistas de cinema.

É considerável perceber como os primeiros ilustradores se apropriaram desde o início dessas imagens como mecanismos de uma ausência que, embora aparentemente técnica, respondia a interesses comerciais. Debs afirma que,

Se, até esse momento, o cinema pouco se tinha amplamente interessado pelo cordel, este já se tinha amplamente inspirado naquele. Sem ilustrações no início, as capas de folhetos se enriqueceram de ilustrações em preto e branco primeiro, e em cores depois. A divulgação dos filmes norte-americanos nos anos 1940/50 e o lado glamouroso das estrelas hollywoodianas explicam a presença de casais míticos ou de mulheres fatais nas capas dos romances. (DEBS, 2014, p.17).

Nesse sentido, a adoção de imagens oriundas do cinema fomentou um público cada vez mais envolvido e apaixonado por personagens como Gregory Peck, Rita Hayworth, Ingrid Bergman e outros tantos que viessem a surgir como ilustração nas capas de cordéis.

Na capa do cordel *Estória do reino da pedra fina*, temos as imagens dos atores hollywoodianos Clark Gable e Claudette Colbert, cuja imagem compôs um dos cartazes de divulgação do filme *Aconteceu naquela noite*.



F-17- It Happened One Night, Ano-1934
www.allposters.com



F-18- Estória do Reino da Pedra Fina
Acervo – José Alves Sobrinho – UFCG
Ano – 19??
Autoria do cordel: Leandro Gomes de Barros
Tamanho: 0,047 x 0,065m

O acervo de clichês adquirido por José Bernardo da Silva permite compreender a apropriação da estética do cinema pela literatura de cordel, uma vez que um número expressivo de capas de cordéis foi composto por imagens contendo cenas românticas dos artistas de Hollywood, cujo sentido buscava atingir um público em consonância com o cinema. As primeiras salas de exibição em Juazeiro do Norte foram inauguradas a partir de 1916, alguns anos após a emancipação política da cidade.

O Cine Iracema foi inaugurado em 1921 e, além da exibição de filmes, exercia a função de absorver outras artes associadas como o teatro. Na medida em que a cidade crescia, a demanda exigia um espaço maior que culminou com o Cine Teatro Roulin, inaugurado em 29 de julho de 1935, com capacidade para 500 lugares. Na década de 1940 o crescimento do cinema em Juazeiro do Norte foi marcado pela criação de mais duas salas de exibição: o Cine Avenida, em 1942, e o Cine Eldorado, em 07 de julho de 1947.

As capas que utilizavam a técnica da ilustração em zincogravura²⁷ traziam diversas imagens relacionadas ao cinema do início do século XX; os casais apaixonados saíam das telas para as capas de cordéis, embora frequentemente a narrativa do poema nem sempre tivesse relação direta com a imagem utilizada pelos editores para ilustração das capas.

Fica evidente, então, que a arte da xilogravura praticada em Juazeiro do Norte faz parte de uma produção cultural permeada de transplantes, evidenciando uma circularidade cultural²⁸ utilizada em benefício do grupo que a produz, cujo sentido está vinculado a sua realidade.

Nas duas capas dos cordéis produzidos em zincogravura *A paixão de Madalena* e *História da Princesa Eliza* foi possível verificar as formas como essas imagens foram apropriadas e ressignificadas nas tipografias.

²⁷ Zincografia – técnica semelhante à litografia (matriz de pedra calcária onde o desenho é feito na pedra através de lápis e tinta especial aplicada a um pincel), sendo que a matriz é uma chapa de metal e o desenho pode ser gravado com uma incisão direta.

²⁸ O termo *circularidade cultural* conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin, foi utilizado por Carlo Ginzburg e explanado através da história do moleiro “*Menocchio*” na obra *O queijo e os vermes* (1987). Para o autor, *circularidade* é o “influxo recíproco entre a cultura subalterna e cultura hegemônica” (GINZBURG, 1987, p.13). Nesse sentido, o termo aponta para a existência de um trâmite cultural, com vários elementos comuns entre classes sociais distintas que convivem entre si, mas que possuem realidades históricas análogas. O termo será exemplificado com as xilogravuras no capítulo dois desta dissertação.



F-19- A paixão de Madalena -1956/1979
Acervo: CNFCP/RJ – João Martins de Athayde
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-20- História da Princesa Eliza -
1955/1980
Acervo - CNFCP/RJ - João Martins de Athayde
Tamanho: 0,047 x 0,065m

O poema de João Martins de Athayde, narrado no cordel intitulado *História da princesa Eliza*, acontece em outra temporalidade. A trama se passa na antiguidade, na Grécia, e narra a história de um rei pai de doze filhos, onze homens e uma única filha mulher, a princesa Eliza. Ao ficar viúvo, o rei decidiu casar-se novamente, sendo que a mulher que elegeu como rainha se mostrou perversa e maltratava todos os seus filhos. Assim começa a primeira estrofe do cordel,

Houve no reino da Grécia
No tempo do cativoiro
Um monarca soberano
Chamado Augusto primeiro
Que por sua inteligência
Conhecia o mundo inteiro

É importante perceber a distância temporal existente entre a narrativa da literatura de cordel e as imagens presentes nas capas. Esse distanciamento tem uma representação simbólica cujo sentido demonstra a necessidade da utilização de capas atrativas, para chamar a atenção do leitor, cabendo às imagens do cinema agenciar essas atrações junto ao público. Sobre a importância do leitor e como este é pensado no processo editorial, Chartier afirma que:

o leitor é sempre, pensado pelo autor, pelo comentador e pelo editor (...) A especificidade cultural dos materiais editados no conjunto das obras de cordel prende-se, portanto, não com os próprios textos, eruditos e diversos, mas com a intervenção editorial que tem objetivo adequá-los às capacidades de leitura dos compradores que têm de conquistar (...) e é orientado pela representação que estes têm das competências e das expectativas culturais de leitores para quem o livro não é algo de familiar (CHARTIER, 1985, p.123-129).

As escolhas dos editores interferem no produto final, com resultado que atenda às expectativas; a maquinaria é a extensão do que vai ou não ser impresso, de acordo com aquilo que for conveniente ao autor e aos editores. Numa relação entre imagem (xilogravura), narrativa (poesia), e impressão (processo técnico), um público predisposto à sensibilidade do olhar está inserido nas regras do mercado editorial e torna-se mais tendencioso ao fascínio que a imagem exerce.

Deve-se levar em consideração que as imagens utilizadas nas capas de cordéis, assim como muitos dos poemas e, por extensão, a própria literatura como um todo, não estavam sujeitos às regras do direito autoral²⁹.

Essa relação entre tipografias, autores e leitores traz imbuídas relações de poder que implicam não somente o processo e as técnicas, mas as formas de atração que se encarregam de conquistar um público numa sociedade cada vez mais marcada pela presença da visualidade como forma de comunicação.

Em muitas ocasiões veem-se as mesmas imagens reproduzidas em diferentes temporalidades, como é o caso da capa do cordel intitulado *A paixão de Madalena*, cuja primeira edição apareceu em 1956 e reapareceu vinte anos depois, em 1979, ainda em clichê de zincogravura, significando dizer que houve um reaproveitamento tanto do clichê quanto da imagem. São recorrências cuja intencionalidade aponta para questões não somente de ordem econômica, mas relacionada à reprodução de imagens que procuram manter da sociedade. A reprodução de zincogravuras em diferentes temporalidades torna possível refletir as imagens de xilogravura como detentoras de um tempo próprio.

Pensando o tempo na perspectiva da fotografia, a historiadora Ana Maria Mauad aponta para a possibilidade de se trabalhar com “pluralidade dos tempos”, ou seja, o “tempo não é uma categoria abstrata, mas encarnada nos objetos da cultura material (...)

²⁹ A lei mais recente sobre os direitos autorais é a de nº 9.610 de 1998. No entanto, essa preocupação e discussão já tinham ocorrido nas duas primeiras décadas do século XX pelo poeta Leandro Gomes de Barros quando da ocasião do registro dos seus poemas. “Devido à popularidade de seus versos e aos lucros advindos da venda de seus livros, outros folheteiros passaram a reproduzir e comercializar folhetos de sua autoria sem sua permissão. Por este motivo, Leandro Gomes de Barros tornou-se o primeiro poeta de folhetos do Brasil a preocupar-se de maneira sistemática com a violação de seus direitos autorais” (MELO, 2010, p. 64).

nesse registro de história, espaço e tempo são dimensões da cultura visual material das sociedades humanas” (MAUAD, 2016, p.46).

Se na fotografia o tempo está nos objetos, ou seja, no mezanino, na cadeira, no vestuário, nos jarros, nos painéis de estúdios, nas poses e em outros objetos da cultura material, é possível pensar o tempo da xilogravura como o tempo andarilho em busca da oportunidade de fixar-se. Na xilogravura o tempo dá saltos sem deixar também de se revelar na imagem representada. Isso ocorre quando os editores usam um “banco” de imagens advindas de jornal, do cinema ou da iconografia religiosa para dar um sentido de permanência e de continuidade. Nesse sentido, o tempo nas xilogravuras aparece nas temáticas (conforme o contexto histórico) e nos objetos gravados.

Em várias capas de cordéis foi possível perceber como uma mesma imagem acampa em várias temporalidades. Num ímpeto elas aparecem, desaparecem, e tramam seu reaparecimento anos depois como aquela imagem que engana o tempo, participando dos jogos de poder. Esse tempo não é ingênuo: ele busca os sentidos de sua fixação; em suas ausências dá sinais de intencionalidades que podem estar relacionados ao momento oportuno de preencher uma ausência a que o tempo histórico não pode responder.

Esse procedimento é recorrente em vários cordéis, pois a estratégia de reprodução da mesma imagem é um modo de diminuir os custos de produção. Mas é importante frisar que a reprodução da imagem não diz respeito somente à questão econômica.

A matriz em zinco tem uma vida útil, pois quanto mais a matriz é utilizada na máquina de impressão menor é a qualidade da imagem impressa no papel. Os clichês em zincogravura utilizados para impressão de folhetos na tipografia São Francisco, ao longo das décadas de 1950-1970, eram os mesmos utilizados por João Martins de Athayde na década de 1920. O desgaste dessas capas de zinco era visível. Temos, abaixo, imagens de duas matrizes em zinco desse período:

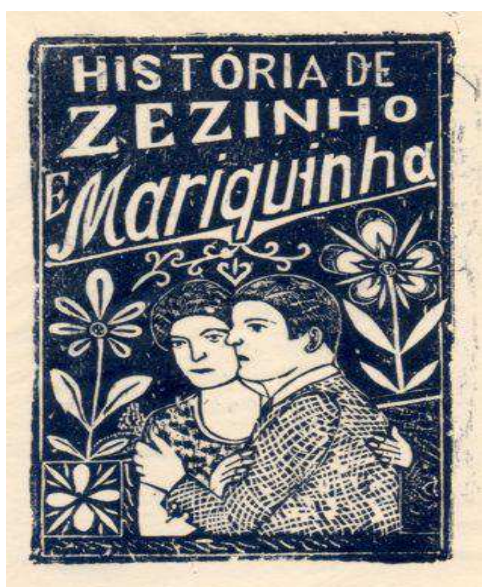


F-21- Zezinho e Mariquinha- Ano-1962
Acervo: Lira Nordestina Juazeiro do Norte/CE – Zincogravura



F-22- Romance do Pavão Misterioso-
Ano-19??
Acervo: Lira Nordestina Juazeiro do Norte/CE Zincogravura

E respectivamente as cópias impressas das matrizes *História de Zezinho e Mariquinha* e *Romance do Pavão Misterioso*.



F-23- Zezinho e Mariquinha- Ano-19??
Acervo – MAUC/CE
Autor: Damásio de Paulo
Tamanho: 0,140 x 0,090m



F-24- Romance do Pavão Misterioso-
Ano-19??
Acervo: UFCG/PB – Impressão em cordel.
Tamanho: 0,047 x 0,065m

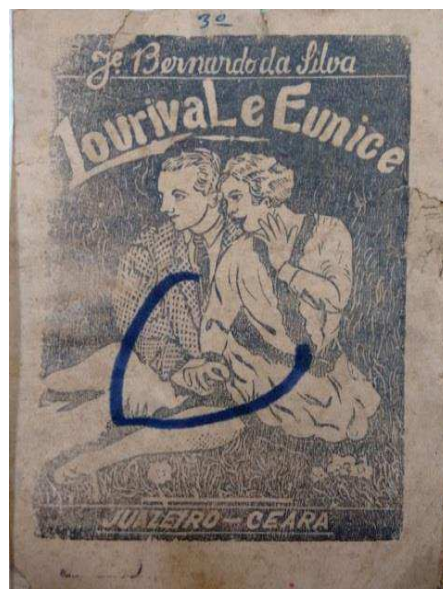
Até este momento da pesquisa tratou-se de analisar as capas adquiridas junto à família de João Martins de Athayde por José Bernardo da Silva, na Tipografia São Francisco. As capas que continham reproduções de fotogramas de filmes e de cartões postais para imagens em xilogravuras foram necessárias, a princípio, como forma de preencher as capas ausentes ou danificadas por outras capazes de dar continuidade ao trabalho editorial.

O tipógrafo e gerente Damásio de Paulo de Oliveira já se aventurava no processo de criação de xilogravuras para rótulos, o que facilitou no processo de adaptação dos fotogramas para as capas de cordéis. Atendendo às necessidades de adaptar imagens de cinema para capas em xilogravuras para os cordéis, Damásio de Paulo começou a produzir em pequenos tacos de madeira uma xilogravura onde traços e temáticas se destacariam numa produção que, embora restrita, existisse com outras variações.

Duas capas de xilogravuras em cordéis, possivelmente do mesmo autor, encontram-se no acervo da Cordelteca do SESC-Juazeiro do Norte/CE, ambas de 1951. A primeira intitulada *Nobreza de um coração ou Jorge e Leonilda*, e a outra com título *História de Lourival e Eunice*, demonstram indícios e sinais dos fotogramas de imagens do cinema.



F-25- Nobreza de um coração ou Jorge e Leonilda -1951
Acervo – Cordelteca SESC-Juazeiro do Norte/CE – Autor: Desconhecido
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-26- Lourival e Eunice -1951
Acervo – Cordelteca-Juazeiro do Norte/CE – Autor: Damásio de Paulo
Tamanho: 0,0136 x 0,090m

Abaixo, a xilogravura do cordel *Nobreza de um coração ou Jorge e Leonilda* aparece com outras configurações. Importante observar o perfil de *Jorge* em primeiro plano e sua face em relação à *Leonilda*. Nesse sentido, existe uma deformação intencional que destaca a presença masculina na imagem.



F-27- Nobreza de um coração ou Jorge e Leonilda – [19??]
Acervo – MAUC/CE – Autor: Damásio de Paulo
Tamanho: 0,115 x 0,093m

A constituição de uma história da xilogravura em Juazeiro do Norte torna-se necessária para entender como as primeiras produções irão transformar a cultura da xilogravura. Desde a criação dos cabeçalhos de jornais, passando pelos rótulos produzidos para materiais de consumo até a produção das primeiras capas de cordéis, a xilogravura sofreu consideráveis modificações que resultaram no que se chamaria de produção autônoma, a partir de 1960. Portanto, pensar as transformações ocorridas na produção da xilogravura e a sua biografia é imprescindível para entender as mudanças, os distanciamentos e as permanências das representações na xilogravura.

A xilogravura pioneira – as formas e as artes do fazer

Livretos sem capas, inserção de vinhetas, a chegada da zincogravura, enfim, todo o processo técnico fez com que a trajetória da xilogravura em Juazeiro do Norte sofresse transformações consideráveis que implicariam na existência de uma arte que se

apropriada de outros mecanismos e outras técnicas, e que refaz ao mesmo tempo em que se resignifica.

Como numa corporação de ofício resignificada, tipógrafos, aprendizes e ajudantes passaram a criar as primeiras xilogravuras para compor as capas danificadas. A estratégia era utilizar a mão de obra dos próprios trabalhadores da tipografia São Francisco com o objetivo de diminuir os custos da produção de impressão dos folhetos de cordéis.

De acordo com a argumentação de Michel de Certeau, “como numa administração de empresas, toda racionalização “estratégica”³⁰ procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. (CERTEAU, 1994, p.99). Neste sentido, a atividade exercida pela tipografia São Francisco estabelecia um outro critério, uma sutil “exigência” do editor José Bernardo da Silva para que seus empregados se transformassem em xilógrafos sem que eles tivessem nenhuma formação artística ou experiência na feitura de matrizes em madeira.

O que ocorreu na tipografia São Francisco foram adaptações, com a intenção de aumentar os lucros, que se transformaram décadas depois numa arte autônoma. Por outro lado, fomentou mecanismos de sobrevivência para os primeiros trabalhadores da tipografia: Expedito Sebastião da Silva (poeta, compositor, revisor, gráfico) permaneceu como gerente da gráfica após a morte de José Bernardo; Manoel Caboclo e Silva (editor, impressor, compositor, gráfico, cortador de papel, poeta, astrólogo), o mesmo trabalhou com José Bernardo até 1939; Damásio Paulo (impressor, poeta de bancada e xilógrafo); João Pereira da Silva (gráfico e xilógrafo); Antônio Relojeiro e servidores como Mestre Noza e Walderêdo Gonçalves eram prestadores de serviços da tipografia.

No futuro, aqueles que se habilitassem e ousassem percorrer o labirinto das artes em Juazeiro, encontrariam aberto um caminho no qual trilhariam uma nova profissão como recurso possível e necessário à sobrevivência.

É importante analisar como esses homens mantiveram suas primeiras experiências com a xilogravura para que se possa entender que nesse processo estão presentes “táticas” de sobrevivências. Não se pode descartar que em meio a essas táticas, e à própria necessidade, transitavam resquícios e técnicas de diferentes instâncias de produção, de outras experiências adquiridas extra-tipografia, incorporadas à xilogravura.

³⁰ O termo utilizado pelo teórico francês Michel de Certeau advém do conceito “estratégia” que é exercida numa base própria, num “lugar próprio”; as relações são geridas através de “cálculo (ou manipulação) das forças” geralmente desempenhadas por instituições de poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição).

Em *Memórias da xilogravura* (2010), numa de suas primeiras entrevistas a Gilmar de Carvalho, o xilógrafo Walderêdo Gonçalves relatou como ocorreu sua inserção no trabalho com a madeira e seu primeiro contato com José Bernardo da Silva.

Eu nunca vi ninguém fazendo xilogravura. Eu trabalhava como tipógrafo e conhecia zincogravura. Eu era muito novo nesse tempo, eu tinha 17 anos de idade. Eu via a zincogravura e achei que em madeira também dava. Aí eu tentei e deu certo. A primeira que eu fiz foi numa chapazinha, numa placazinha de maçaranduba, uma madeira muito ríspida, muito polidinha (...) Seu Zé Bernardo que vendia folhetos, orações e literatura de cordel na feira, mandou imprimir uma oração do Coração de Jesus e precisava de uma xilogravura pra ilustração, e na gráfica não tinha zincografia. Então eu voltei pra casa pro almoço, preparei um pedacinho de madeira e fiz a primeira xilogravura. Ai foi que surgiu. Eu sempre trabalhava numa coisa e noutra e sempre misturava as profissões: gráfica, carpintaria, eletricidade, xilogravura, carimbo de borracha, tudo eu fazia (CARVALHO, 2010, p.12).

De modo semelhante, Antônio Relojoeiro narrou que em 1948, aos 21 anos, começou a trabalhar na gráfica,

Depois de trabalhei de ourive, trabalhei de sapateiro. Passei diretamente pra tipografia, dez anos com o senhor José Bernardo da Silva e (com) Manoel Caboclo e Silva, que era a segunda pessoa do proprietário (José Bernardo). Iniciei a fazer xilogravura no ano de 1953, mais ou menos nessa média, e deixando em 1964 por motivo superior, que alguém pegava os meus originais e fazia do mesmo jeito (...) Parei em 1953. O certo é isso: foi quando eu deixei também a tipografia e parti pra arte de relojoeiro. Nunca mais consegui prosseguir trabalhando em xilogravura (CARVALHO, 2010, p.60-62).

Ao analisar as semelhanças entre esses dois depoimentos, foi possível concluir que a experiência em outras profissões (funilaria, carpintaria, ourivesaria, eletricitista, sapateiro) serviu ao desenvolvimento das primeiras xilogravuras.

Nesse aspecto, além da apropriação de algumas dessas técnicas no processo de criação das primeiras matrizes, é importante perceber como essas apropriações serviram às necessidades mais urgentes desses artistas. Dessa forma, é oportuno afirmar que as apropriações e a maneira como foram ressignificadas nos objetos interferiram na produção e criação do objeto final. A xilogravura não surgiu como uma “ilusão”, mas como uma teia composta por outras “artes” do mundo do sujeito.

Frente a uma sociedade que lentamente se modernizava exigindo do indivíduo alguma qualificação, embora não fazendo parte desse perfil, os primeiros xilógrafos souberam transitar utilizando-se de *táticas* na “nova” profissão, num postulado que mesmo na “ausência de poder” não ignorou seus recursos e intenções.

Nesse sentido, as primeiras *táticas* utilizadas no campo da xilogravura são próprias do mundo do artista e o espaço é fabricado e praticado a todo o momento; táticas que fazem parte de suas experiências e contribuem como fomentadoras de práticas culturais através de uma experiência que não se deixa notar, encarnada na ação, no toque das mãos e implícita na técnica.

Em se tratando de Juazeiro do Norte, essa criatividade da reinvenção está associada a uma clivagem que envolve a necessidade da criação de novos objetos cortantes, o lucro e as formas de resistência.

Nos rastros dos pioneiros – visibilidades nas formas amadurecidas

Nessa pesquisa resolvi apropriar-me da divisão efetuada por Gilmar de Carvalho para situar o lugar da xilogravura em Juazeiro do Norte, considerando a forma da divisão como sendo pertinente ao entendimento da atuação dos diversos sujeitos engajados na produção e localizados em suas temporalidades. Assim, considerei os nascidos até a década 30, como a geração que fomentou a invenção de alguns objetos cortantes.

Anteriormente citada na introdução, a geração de *Pioneiros* é composta por Inocêncio da Costa, ou Mestre Noza (1897-1983); João Pereira da Silva (1888-1974); Damásio Paulo (1910-1950); Antônio Batista da Silva (1927-1995) e Walderêdo Gonçalves (1920-2005), grupo responsável pelos momentos iniciais da xilogravura. Manoel Lopes da Silva, nascido no início do século XX-1970, conhecido por Manoel Santeiro, fazia jus ao nome, pois assim como mestre Noza, produzia imagens de “santos”.

Geová Sobreira, em *Xilógrafos de Juazeiro*, afirma que Manoel Santeiro “não gostava de fazer xilogravuras, fazia porque pediam. Seu trabalho era esculpir santos, cristos, anjos e ex-votos; principalmente restaurar imagens” (SOBREIRA, 1984, p.19). Em breve e significativo relato, Sobreira demonstra como se configurava esse tipo de prática quando o objeto da ausência era a tinta para pintura dos “santos” produzidos pelo artista:

O preparo da tinta para encarnar seus trabalhos era uma operação interessante e merecia um cuidado especial. As resinas de cajueiro eram raspadas para eliminar toda a crosta preta e ressecada e depois eram derretidas em pouca água para não ficar muito mole, formando uma pasta visguenta, compacta e macia. Feita a pasta de resina (...) adicionava anilinas e diluía a pasta em água desmanchando as bolhas e bolas de anilina que se formavam até atingir uma determinada consistência ideal

para pintar suas imagens e restaurar os santos que lhe traziam (SOBREIRA, 1984, p. 18).

O depoimento revela como a primeira geração de artistas lidava com a ausência de alguns objetos de trabalho mais sofisticados, numa formulação artística que não ocorria em escolas de belas-artes, mas na prática de ofícios desenvolvidos para atender a população em suas necessidades fundamentais. As artes de fazer, entre os primeiros mestres e as gerações que se seguiram, estiveram presentes na medida em que a necessidade de sobrevivência foi maior que as dificuldades por eles enfrentadas.

Num segundo momento encontram-se as xilogravuras produzidas por Abraão Bezerra Batista (1935) e José Stênio Diniz (1953), cujas imagens apresentaram formas e representações desenvolvidas que se constituem como o objeto principal de estudo dessa pesquisa por se diferenciar, se destacar e impulsionar uma nova produção de xilogravura.

É necessário levar em consideração a necessidade de problematizar como algumas gerações de xilógrafos em Juazeiro do Norte aparecem e ganham mais notoriedade que outras, embora seja preciso observar nas entrelinhas os percursos distintos de cada geração para a percepção e importância do seu nível artístico.

Os xilógrafos chamados *Pioneiros* foram responsáveis pelas primeiras técnicas introduzidas e afirmadas dentro do ofício da xilogravura. A importância deles equipara-se a uma cartilha de primeiros passos, útil e necessária enquanto compreensão e uso das primeiras técnicas.

É notória a presença de uma aura em torno dos primeiros gravadores que por vezes inebria a importância das gerações que se seguiam, tornando-as secundárias, embora seja correto afirmar que a literatura sobre a xilogravura em Juazeiro do Norte assegura a importância social de todos os nomes presentes nesta pesquisa.

Esta dissertação não tem a pretensão de silenciá-los, nem substituir sua importância histórica, mas de demonstrar, através de suas xilogravuras, as aproximações e os distanciamentos que os tornaram tão diversos e singulares, e como essa diversidade interfere e os requalifica em posições distintas no campo das artes.

Poderia começar pela quase inexistência de material utilizado pela Geração dos *pioneiros*: a falta de acesso e o desconhecimento de instrumentos como a goiva, o formão e o buril, considerados caros e refinados, utilizados em marcenaria. Essas foram apenas algumas das dificuldades, dentre outras que ocorreram no processo de produção.

Essas imagens abaixo retratam alguns dos instrumentos tradicionais utilizados no corte da madeira e que só virão a fazer parte da realidade desses artistas a partir da década de 60.



F-28- Formão
Acervo particular: Francorli



F-29- Goivas
Acervo particular: Francorli

A carência de instrumentos de trabalho fomentou a necessidade de criar e adaptar o inexistente no processo de produção das xilogravuras. Portanto, a pesquisa buscou inicialmente demonstrar através de imagens, das transformações nas técnicas e dos mecanismos de transposições as mudanças que marcam as diferenças entre gerações. Busca-

se apresentar como, dentro das representações culturais, as práticas, as formas e os estilos sofreram alterações e como essas mudanças às vezes são recorrentes.

O baixo poder aquisitivo dos xilógrafos impulsionou-os à criatividade para executar um trabalho distinto e peculiar no corte da madeira. Os gravadores, burlando o habitual, fomentarão novos instrumentos como serra de cortar pão, cabo de guarda-chuva, gilete, prego e canivete, na ausência dos objetos tradicionais para execução do entalhe. Abaixo é possível visualizar alguns desses instrumentos ressignificados e utilizados no corte da madeira:



F-30- Cerrinha
Acervo particular: Francorli



F-31- Cerrinha com cabo de madeira, amarrado com arame.
Acervo particular: Francorli



F-32- Goiva improvisada com prego.
Acervo particular: Francorli

Outra questão que deve ser considerada, além dos baixos recursos econômicos desses artistas, é a noção do conhecimento sistematizado que viabilizasse o acesso a tais bens, pois o que se apresenta são dispositivos que se alternam num campo constituído pela pobreza e baixa escolaridade.

Trata-se de ciclos que se alternam, mas que ao mesmo tempo insistem em serem modificados pela ação humana como mecanismos de sobrevivência. Nesse tipo de prática, Certeau afirma a necessidade de:

detectar que em alguns lugares existem “manipulações de espaços impostos, táticas relativas a situações particulares, abre-se a possibilidades de analisar o imenso campo de uma “arte de fazer” diferente dos modelos que reinam (em princípio) de cima para baixo da cultura habilitada pelo ensino (do superior primário) e que postulam, todos eles, a constituição de um lugar próprio (um espaço científico ou uma página branca para escrever), independente dos locutores e das circunstâncias, onde construir um sistema a partir de regras que garantam a sua produção, sua repetição e verificação (CERTEAU,1994, p.86).

Nesse contexto, é preciso “escutar os mortos com os olhos” (CHARTIER, 2014, p.19) para perceber como determinadas práticas culturais só tem sentido quando materializadas e que, para entender sua constituição, é necessário analisar sua fabricação e o estabelecimento de suas regras. Os espaços em branco estão constantemente abertos para possíveis mudanças mais urgentes do grupo como garantia de sua estabilidade.

Um detalhe para o estudo dessa pesquisa foi perceber que a utilização desses instrumentos pelos *Pioneiros*, durante e após a década de 60, contribuiu para que a produção de xilogravuras em Juazeiro do Norte avançasse qualitativamente num período em que o acesso a esses instrumentos era de extrema dificuldade.

Stênio Diniz, e posteriormente Abraão Batista, logo acrescentaria aos instrumentos improvisados o estilete, o bisturi e o jogo japonês como alternativas para a confecção de uma arte de traços mais delicados, evidenciando uma preocupação com a estética. São instrumentos distintos, uma arte da experimentação, porque, pela falta de recursos financeiros, os xilógrafos criam instrumentos próprios que se diferenciam, demonstrando que nenhuma técnica é universal, pois cada uma delas é historicamente social e situada.

Convém notar, tanto na primeira geração quanto na segunda, que as primeiras xilogravuras ainda em gestação, na medida em que são produzidas, vão tentando ajustar-se aos primeiros cortes. É compreensível perceber como tais imagens vão ganhando formas e vão se distanciando umas das outras de maneira que é perceptível a influência desses

materiais em suas produções, além da própria habilidade em construir um trabalho estético mais aprimorado, que por sua vez ganhará maior projeção.

Utilizando-se de certas táticas, os primeiros trabalhadores responsáveis pela composição e troca das capas antigas pelas novas aproveitaram-se desse artifício como forma de inserir-se num mercado em crescimento, e não somente pela necessidade da tipografia. Ignorando as formas tradicionais do ofício em alguns momentos, e em outros apropriando-se delas, esses artistas se fizeram profissionais criando técnicas, artimanhas e engenharias a partir de regras próprias, mas atentos às necessidades do mercado, atendendo a interesses particulares, mas também respondendo aos seus próprios. Portanto, questionar e revisitar o lugar social da xilogravura como objeto artesanal, e conseqüentemente popular, é discussão necessária para compreender alguns distanciamentos entre as duas gerações.

Diante dessa observação, é importante afirmar que a expansão modernizadora não extinguiu práticas artesanais, até porque elas sobrevivem na atualidade. Pelo contrário, essa técnica da invenção em constante mudança se deve a fatores imersos na tradição cultural de grupos, preferencialmente os chamados grupos populares, pela dificuldade no acesso a técnicas sofisticadas.

Ao refutar a tradicional visão folclorista sobre a produção “popular”, e enquadrando-a num patamar de uma produção próspera, Canclini afirma haver um crescimento ascendente desses grupos e que isto se deve a quatro tipos de causas:

à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana, à necessidade de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade e à continuidade na produção cultural dos setores populares (CANCLINI, 1998, p.215).

Nesse aspecto, fica evidente que existe uma organização que leva em consideração não somente as práticas ligadas a um determinado grupo social, mas um amplo sistema em funcionamento em torno de redes de interesses cuja complexidade inclui setores de várias instâncias sociais. Seu direcionamento e núcleo principal são as chamadas camadas populares, que mesmo vivendo em fronteiras economicamente inferiores produzem e também consomem. Esse público não fica despercebido.

Numa época em que a sociedade calcula os pormenores da produção, observa as demandas e lacunas existentes seguindo critérios rentáveis, as chamadas técnicas populares

ganham projeção social. Para Canclini, “o mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*” (CANCLINI, 1998, p.288).

Além das questões técnicas, outros elementos merecem ser considerados por influenciarem diretamente na composição das formas de produção artesanal: são as chamadas “construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico” (CANCLINI, 1998, p. 23). Tais considerações perpassam a ideia de que “arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida”³¹. Nestes termos, compreendo que nesse condicionamento é a própria constituição de grupos que definirá a importância ou não do objeto artístico, sua função, seu lugar social e a forma estética pela qual terá melhor recepção.

Na *Socialização da Arte*, publicado inicialmente em 1970, ao tratar sobre a “Forma e função: a origem social do gosto”, Canclini faz uma análise de como a produção está intrinsicamente relacionada à experiência, no caso o artista e o objeto produzido, ou seja, as relações de produção acontecem de acordo com a disposição contextual da criação do objeto, podendo o produto final vir a ter características estéticas ou apenas atributos funcionais. Canclini também orienta a pensar o “gosto clássico e o gosto moderno” como fatores distintos que influenciam diretamente na criação, embora seja preciso levar em consideração que esses dois elementos estejam relacionados ao lugar social do artista. Para Canclini,

As normas que estabelecem quais objetos devem reunir qualidades estéticas ou as que exigem que alguns objetos artísticos, para atingir a perfeição, preencham requisitos práticos, são determinadas pelo sistema produtivo (...) o estético não é, então, nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou “a natureza humana” (...) é um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais. A definição do estético como predomínio da forma sobre a função não é válida para todas as épocas, a não ser para arte produzida no capitalismo como consequência da autonomia de certos objetos ou de certas qualidades de alguns objetos (CANCLINI, 1970, p.11-12).

Pensando a partir de Juazeiro do Norte e relacionando estas afirmações com as primeiras gerações de xilógrafos, é notório como inicialmente não existiam preocupações estéticas, pois o intuito primeiro era talvez ascender socialmente como forma de sobrevivência. Popular ou não, todo artista luta pela sobrevivência.

Essa ideia tem uma aparência dúbia, pelo fato da não preocupação com a estética, que é uma questão complexa, pois ao mesmo tempo em que artistas produzem para expor e

³¹ Ibid.,p.23

vender, a fim de alcançar uma possível projeção no campo das artes, sua funcionalidade está mais relacionada ao que se convém pensar como “gosto clássico”, embora não seja.

Logo abaixo, está reproduzida a 8ª xilogravura do álbum *Via Sacra*, produzida em 1962 por Mestre Noza. O álbum *Via Sacra*, exposto em Paris e publicado pelo artista Robert Morel em 1965, foi seu trabalho de maior reconhecimento; a imagem expressa os primeiros traços produzidos por esses tipos de instrumentos dos quais tratamos:



F-33- 8ª Via Sacra - 1962
Acervo: CNFCP/RJ –
Autor: Inocêncio da Costa Nick (Mestre Noza)

Em Abraão Batista e Stênio Diniz, a xilogravura adquiriu traços mais complexos. Embora esta arte tenha sido criada com técnicas antigas à base do experimento, os artistas souberam acrescentar outras mais modernas. Atentando para o que se convém chamar de dispositivos imprescindíveis na modernidade, ao produzir uma xilogravura o artista reconhece a importância do mercado, seu poder de projeção; ele precisa dos seus benefícios, embora reconheça as implicações desses benefícios. Como resposta, os artistas aqui estudados acrescentaram traços mais refinados aos objetos artísticos, preocupando-se com a estética e aproximando-se do gosto clássico, sem deixar de ser funcional.

No entanto, não é possível nominar apenas de técnica “rústica” o reflexo do resultado final da obra. Esse tipo de conceituação (rústico, primitivo, popular, artesanal...) aponta em direção de uma avaliação externa ao objeto. Durval Muniz afirma que:

Cada material e forma de expressão passaram a ser nomeados, vistos e ditos como folclóricos em dado momento e a partir de dadas condições; e o uso desse conceito, quase sempre vindo do exterior dos grupos e das práticas que são por eles nomeadas, implicou uma mudança de sentido, levou a deslocamentos de significados, fez estas práticas ocuparem novos lugares de

sentido e na própria realidade social. Toda atividade de conceituação é uma atividade de adulteração, de transformação, de interferência naquilo que é então conceituado (ALBURQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 26).

Nesse sentido, os objetos fabricados, no caso a xilogravura, ao serem conceituados externamente (a exemplo da improvisação técnica) sofreram deslocamento, receberam outros sentidos e, por conseguinte, outros valores.

Considerarei as técnicas de improvisação do corte uma das hipóteses pertinentes para localizar o momento inicial em que as formas na xilogravura dessa *Geração* começaram a distanciar-se das típicas dos pioneiros, com a inserção e o improvisado do “bisturi cirúrgico”, introduzido por Stênio Diniz; formas que ressignificadas davam vazão às complexas representações que aparecem nas xilogravuras dessa geração. Daí se pensar uma análise que também contempla a questão da estética.

Ao distinguir arte de artesanato a partir da produção latino-americanos de países como Peru, Equador, Guatemala, México, Canclini assevera que:

A maior parte da produção artesanal não tem aspirações estéticas (...) a maioria dos artesãos produz para sobreviver, sem buscar renovar as formas ou a significação. O que chamamos arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção (CANCLINI, 1998, p.243).

Mesmo reconhecendo a relevância das diferenças efetuadas por Canclini, me distancio do antropólogo quanto à homogeneização da produção artesanal, mais associada à reprodução e sobrevivência.

Ao afirmar que “em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos” e que “todas as culturas são de fronteiras” (CANCLINI, 1998, p. 349), o antropólogo não levou em consideração que em diferentes lugares pode haver artistas que primam por uma lógica diferenciada. Se alguns artistas estão preocupados com a sobrevivência, outros versam tanto pela sobrevivência quanto pela estética, como é o caso da xilogravura de Stênio Diniz.

Compreendo que existem continuidades, hibridismo, circularidade e preocupação com a estética na xilogravura em Juazeiro do Norte. Como a que aparece no Álbum “Via Sacra Nordestina”, de Stênio Diniz,



F-34- 6ª Via Sacra Nordestina – Ano - 1973
 Acervo particular: Tereza Diniz
 Autor: José Stênio Diniz

Comparando as duas Via Sacras, é possível perceber que os distanciamentos presentes nas obras estão também relacionados ao contexto histórico social e cultural em que foram produzidas. Enquanto a gravura do Mestre Noza traz um Cristo com características humanizadas, próxima às imagens dos romeiros que transitam nas ruas de Juazeiro, Stênio Diniz ressignifica e acrescenta.

Na simbologia tradicional, o Cristo judeu, afastado em sua temporalidade, e talvez desconhecedor da vida no sertão, pelo talho das mãos de Stênio Diniz torna-se um nordestino mais próximo à vida do artista; uma cultura que se quer representar, mas também se inscreve no entalhe do improvisado (bisturi). Nessa paisagem, evoca-se a realidade, a erosão, os cactos, as pedras, e o panorama das montanhas áridas se misturam numa imagem andarilha.

Essa ardileza de traços dos *pioneiros*, considerados por folcloristas como primitivos, rústicos ou simples, não pode servir de paradigma para tornar qualquer que seja um objeto considerado artístico como único e capaz de fazer com que os demais que vierem a surgir sejam apenas projeções e reflexos aprimorados, tornando-os mais importantes. Portanto, faz-se necessário reconhecer a importância histórica dessas duas gerações em campos de atuações distintas, localizando o papel social, as intencionalidades, as projeções de cada grupo como mecanismo das manifestações culturais presentes na xilogravura.

Nesse sentido, as gerações responsáveis pelo desenvolvimento da xilogravura em Juazeiro do Norte são, em suas composições, grupos heterogêneos e possuem sua importância histórica localizada. Os padrões estéticos e híbridos adotados nas xilogravuras de Abraão Batista e Stênio Diniz foram fundamentais para a ascensão dessas produções enquanto

projeção artística no cenário das artes, mesmo considerada “popular”. Ao diferenciar as produções populares das eruditas, Iglesias esclarece,

O artista popular tem maior facilidade para se acomodar às condições que o ambiente lhe oferece; ele não fica intimidado quando algum material necessário ao seu fazer artístico está em falta, ao contrário, inventa outro instrumento que serve para suprir a ferramenta tradicional. Muitas vezes, a utilização de objetos não convencionais (como borracha vulcanizada para fabricar as matrizes ou os pregos e facas de todo tipo) constitui uma inovação técnica que enriquece as produções da gravura popular (...) Aliada à criatividade, isto se traduz em obras esteticamente surpreendente (IGLESIAS, 1992, p.49).

Nesse sentido, o que a autora chama de *inovação técnica*, qualifico como artefatos relevantes da criação humana que surge em condições improváveis, refletindo formas particulares de um tipo específico de erudição. Nesse sentido, a arte “popular”, sobrevive e opera num espaço de ausência, utilizando-se de elementos criativos.

Assim é preciso ponderar a ideia romanceada de qualificar o gravador popular reconhecendo e classificando seu trabalho a partir das concepções do “improvisado”, embora seja pertinente não ignorar tal atributo. Penso conter num “aparente improvisado” uma intencionalidade escorregadia que precisa ser investigada, e não somente acatada como predicado diferenciador do que comumente entendemos como popular. Um “improvisado” pode vir disfarçado de intencionalidade. Esse discurso do popular perpetua e desvaloriza o objeto artístico, além de qualificá-lo num espaço social de segregação.

A xilogravura em Juazeiro do Norte oscila num lugar de fronteiras, embora seja necessário entender quando começa uma geração e inicia outra, uma maneira distinta de demonstrar como em determinados momentos históricos as produções artísticas são localizadas socialmente sem perder de vista suas diferenças, mas procurando distingui-las enquanto importância histórica.

Essas adaptações não foram apenas formas de sobrevivências, pois sinalizavam o interesse pela conquista de um espaço próprio, intermediado pelo próprio campo que sabia a distinção entre arte erudita categorizada como única refinada e sofisticada, da arte popular associada aos objetos produzidos pelas classes populares.

O historiador da arte Percival Tirapeli sinaliza para a necessidade de pensar a relação existente entre *arte popular e erudita* (2006) como uma relação de práticas imbricadas que se conectam por redes de trocas. Tirapeli assevera que:

A arte popular e arte erudita se entrelaçam nos temas e nas soluções plásticas, uma alimentando a outra. Os santeiros populares se inspiraram nas imagens dos santos e oratórios barrocos eruditos, e há artistas eruditos que têm como base de criação as gravuras da literatura de cordel. É o caso do Gravurista Gilvan Samico, que mantém um diálogo plástico direto com as xilogravuras da literatura de cordel (TIRAPELI, 2006, p.50).

Diante disto, convém afirmar que no entrecruzamento de experiências entre o popular e o erudito surgem objetos artísticos permeados por emaranhados de tradições que se complementam e dão sentidos ao que é produzido. É o que se convém chamar de momento em que os *arames* das fronteiras caem.

Quando há uma deformação no sentido da não compreensão dessas imbricações, ocorre um fenômeno inverso; a produção “popular” perde seu sentido, desabando no conteudismo serial de uma arte que é por vezes vista apenas como objeto de reprodução e sobrevivência, legitimando o que já foi dito.

Everardo Ramos afirma que esse tipo de atitude decorre de concepções folclóricas “onde a noção de “popular” é sempre associada à de manual, simples, primitivo, rústico, antinaturalista” (RAMOS, 2010, p. 9-10). Equivale a colocar a produção do Nordeste dentro de uma produção atrasada e inculta. Essa nostalgia que envolve um retorno ao passado nada mais é que o empenho de validar interesses contemporâneos.

Pensando o conceito a partir da xilogravura, é lícito afirmar que o popular não pode ser identificado por preceitos, normas e regras identificados como populares, mas constituído em diferentes modelos e nas formas como esses modelos são apropriados. É importante refletir sobre as estruturas de produção e buscar compreender como esses artefatos se transformam ao longo do tempo, para que seus significados tenham sentido histórico.

Na *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1987), Walter Benjamin esclarece que a obra de arte sempre foi reproduzida e praticada por discípulos e seguidores dos mestres, diferentemente do tipo de reprodução técnica que representava um processo novo. Até aqui temos dois modelos, um que se quer original, outro que se julga reprodução.

Esse tipo de técnica iniciada com o advento da xilogravura, quando “o desenho se tornou pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita” (BENJAMIN, 1987, p.166), possibilitou mudanças consideráveis no campo das artes. No entanto, é importante considerar que o surgimento de novas técnicas fez parte das exigências de uma sociedade em constante transformação que sinalizou a invenção de mecanismos que viabilizassem mudanças em sua estrutura, sejam elas econômicas sociais e culturais.

Mas qual seria, para Benjamin, o lugar social do objeto artístico considerado “autêntico”? Sobre a noção de autenticidade, Benjamin afirma que:

Enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original (...) em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original (BENJAMIN, 1987, p.167-168).

Essa colocação do autor abre espaço para outros tipos de questionamentos, como por exemplo, até que ponto a reprodução não é também uma forma de criação, uma vez que esses procedimentos técnicos conferem um novo aspecto ao original? Mesmo que hoje praticamente consumamos a reprodução, será que esta colocação ainda vale?

O debate, todavia, prossegue. A questão em torno do “popular” foi problematizada por Chartier ao escrever sobre o processo das impressões de cordéis nas tipografias. O historiador demonstra como se dá o processo na produção e como se caracteriza a forma do popular que está associada à técnica.

Compreender os significados desses pequenos livros de grande circulação implica claramente que se regresse ao próprio impresso, na sua materialidade. (...) aquilo que é “popular” num catálogo desse tipo, também não são os textos, que pertencem a todos os gêneros da literatura letrada, mas objetos tipográficos que lhes servem de suporte. (CHARTIER, 1987, p.178).

Embora Chartier esteja se referindo às técnicas que envolvem a produção do cordel, o autor assevera que o popular não seria o texto, mas os objetos tipográficos que lhe servem de suporte, ou seja, os artefatos do fazer.

No caso das xilogravuras acontece o mesmo, quando na reprodução em séries. Sua desvalorização enquanto objeto artístico está associado a perda de sua essência “aurífica³²”. Nessa perspectiva, é importante repensar o sentido da desvalorização do objeto, até porque para existir a reprodução foi necessária a criação de uma técnica que em si mesmo já se constitui um saber significativo.

O fato de haver nas produções, sejam elas “populares” ou “eruditas”, a existência de formas híbridas, onde os objetos gestados possuem características e elementos de ambos os conceitos, torna considerável refletir sobre a completa desconstrução das fronteiras existentes

³² Para Walter Benjamin, a “aura” é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa diferente, por mais perto que ela esteja (BENJAMIN, 1987, p. 170).

entre ambas, se é que elas ainda continuam de pé, embora considerando que do ponto de vista do mercado e da desigualdade elas continuam firmes.

Essa é uma realidade antagônica, pois como explicar a inserção de objetos “populares” nos espaços “eruditos”? Em Juazeiro do Norte, essa interferência foi possível por outro tipo de forma que aprisiona ao mesmo tempo em que institucionaliza e legitima - o museu.

2º CAPÍTULO: A xilogravura museificada – campo de tensões e negociações das formas

Um momento importante para a xilogravura em Juazeiro do Norte foi a criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará- MAUC, inaugurado em 25 de junho de 1961. Nesse período observa-se uma nítida preocupação em tornar as Universidades padrões de sociabilidades culturais através do fomento às artes, através de investimento público para a criação de acervos como símbolo de identidade, com revalorização da cultura popular e do progresso. Como centro de referência cultural, o MAUC desempenhou um importante percurso na Europa objetivando sua legitimação e conceituação enquanto espaço social.

Em *Onze vezes Joazeiro* (2011), Gilmar de Carvalho destaca a participação do MAUC e a influência exercida pelo desempenho do grupo de intelectuais que o criaram no processo de inserção e divulgação de artefatos culturais produzidos por artistas “populares”. No caso da xilogravura de Juazeiro do Norte, o MAUC trouxe outras possibilidades para que artistas, até então desconhecidos, pudessem frequentar através de suas obras outros circuitos de artes como galerias, museus e exposições. Até então, a xilogravura e as esculturas de santos circulavam apenas nas feiras e nos locais de peregrinação de romeiros. Além da visibilidade trazida pelo MAUC, faz-se necessário destacar suas injunções em relação à xilogravura através da constituição de elementos até em então ausentes em sua produção. Para Carvalho,

Os emissários do MAUC, depois da aquisição dos tacos ou matrizes das capas dos folhetos, passaram a encomendar álbuns. Entravam em cena novos elementos: a ideia da serialização, o planejamento da coleção, a tiragem, o cuidado com os tacos, os quais passavam a ser valiosos, revestiam-se de auras, ganhavam um valor de culto e cristalizavam a ideia de autoria, em um contexto tão marcado pelo anonimato como o campo da produção tradicional popular (CARVALHO, 2011, p. 51).

No entanto, é importante considerar a composição desse processo, ou seja, avaliar esse segundo momento da xilogravura como parte constitutiva de articulações, onde estavam presentes necessidades e interesses cuja constituição era representada por agentes de diferentes instancias sociais, como órgãos educacionais, instituições e artistas. Esse quadro deve ser analisado de forma criteriosa, de maneira que se possa situar o lugar social de cada sujeito envolvido no processo.

Um pouco antes da inauguração do Museu, o então reitor da UFC, Antônio Martins Filho, que era natural de Crato e na sua juventude tinha trabalhado como tipógrafo

no jornal *Gazeta do Cariry*, conhecedor do potencial artístico dos objetos no Cariri, decidiu então enviar ao Cariri os emissários Floriano Teixeira e Lívio Xavier Junior³³ para adquirir peças para composição do Museu. Algum tempo depois, Sérvulo Esmeraldo, artista plástico e também cratense, com experiência de exposições no exterior, passou a fazer parte dessa tríade responsável pelas encomendas e compras dos objetos artísticos nas cidades de Crato e Juazeiro.

Dentre os mensageiros, Sérvulo Esmeraldo teve participação diferenciada na composição do trio pelas relações de proximidade com as artes gráficas, em especial com a xilogravura, fazendo com que houvesse uma confluência no processo de articulações que foram estabelecidas no exterior. Além de frequentar o antigo espaço do jornal *A Açã*³⁴ em Crato, sua infância foi marcada por constantes idas a feiras do Barro, do Crato e do Juazeiro, em busca de cordéis e xilogravuras. Esses espaços possibilitavam o encontro com práticas e culturas de diversos mestres, como o encontro com antigos gravadores em madeira José Barbosa e Juvenal Carpinteiro, no Crato.

Esse trânsito permitiu uma relação de proximidade com as artes populares que refletiu, desde o princípio, na futura formação do artista Sérvulo, cuja primeira xilogravura trazia a imagem de um agricultor trabalhando.

O rito de iniciação vivido por Sérvulo Esmeraldo foi um mote para outras expressões artísticas com base na cultura popular que redundou na aproximação de artistas como Jean Pierre Chabloz, Frans Krajcberg, Aldemir Martins e outros, mas também na participação em diversos eventos nacionais e internacionais, como o VI Salão de Abril, em 1949; a primeira Bienal de São Paulo em 1951 e outros.

Do cariri cearense Sérvulo Esmeraldo foi para a Europa, em 1957. Paris tornou-se, por considerável tempo, o habitat de Sérvulo Esmeraldo, e isso permitiu novas relações que se estabeleceram tanto com as artes quanto com articuladores culturais. Nesse caso, Paris foi um reduto propício para vendas e intercâmbios que foram efetuados. É o caso da encomenda efetuada pelo artista plástico ao Mestre Noza, em 1962, quando retornou ao Brasil.

³³ Historiador da arte e folclorista dirigiu o MAUC de 1962 a 1963 (CARVALHO, 2014, p.98).

³⁴ O jornal *A Açã* foi fundado em 1939 e permaneceu circulando até 1985, por iniciativa do 2º Bispo de Crato, Dom Francisco de Assis Pires. O jornal destinava-se ao evangelismo, à formação de leigos, mas também para informar ao clero as notícias advindas da Diocese do Crato.

Em recente entrevista à jornalista Cláudia Albuquerque, Sérvulo Esmeraldo lembra que:

Mestre Noza, que na época havia deixado de fazer xilos para se dedicar a atividades, mais valorizadas, como fazer cabos de revólver. Sérvulo conseguiu convencer o mestre a fazer as 14 estações da Via Sacra em tacos de madeira. Quando recebeu a encomenda e imprimiu o trabalho, ficou tão encantado com o resultado, que para surpresa de Noza, pagou o dobro do prometido. De volta à França, Sérvulo começou uma peregrinação às editoras, a fim de lançar a obra, mas o assunto não interessava ao país naquele momento. Finalmente Robert Morel, que lidava com títulos religiosos, aceitou editar o livro, que foi lançado em 1965. A pequena tiragem esgotou-se rapidamente, exigindo uma segunda impressão, que também obteve sucesso. “Para tristeza da gravura brasileira, as matrizes de Mestre Noza nunca foram devolvidas à Sérvulo (...) tão importante quanto as Esculturas Efêmeras foi uma publicação desse álbum, porque ele revitalizou uma produção que estava indo para o Brejo”, avalia Dodora Guimarães (ALBUQUERQUE, 2016, p.47).

O fato de o MAUC ser relevante no processo de financiamento e divulgação das obras não exime o caráter da participação do articulador cultural para negociação, muito pelo contrário, é profícuo afirmar a importância de Sérvulo Esmeraldo como aquele que vai exercer o papel de mediador entre um grupo de “artesãos” de Juazeiro do Norte, começando pelas xilogravuras do Mestre Noza, e renomados espaços de arte como Paris. De outra forma poderia inviabilizar o projeto de inserção de trabalhos sobre cultura popular na Europa, sem a participação de um intermediário e conhecedor de um “campo”³⁵ específico da arte.

Nesse sentido, é importante pensar a constituição de um “campo” das artes na perspectiva do sociólogo Pierre Bourdieu: constituído por um espaço hierarquizado, mas que permite pensar a produção de objetos artísticos dentro do próprio processo, sujeitos a hierarquias e ditames de regras específicas. Pensar os objetos artísticos como partícipe de processos traz uma melhor transparência para entender o universo artístico das categorias.

A constituição do MAUC trouxe implícitos elementos antagônicos. Por um lado, estimulou a prática e colaborou na divulgação antes restrita a um grupo de trabalhadores, por outro restringiu a “criação” a um *menu* ditado pela Instituição, ao estabelecer encomendas com temáticas específicas em formatos de Álbuns³⁶.

³⁵ Termo utilizado por Pierre Bourdieu, o “campo” é constituído por agentes especialistas e instituições, cuja importância reside no fato de pensar artistas, escritores, no meio de relações sociais que “lhes retira a essência de suas propriedades” (Apud GOLDSTEIN, 2008, p.3), enfim são detentores do saber nas artes, a exemplo: o historiador da arte, críticos, *marchand*, donos de galerias e museus.

³⁶ Os Álbuns eram compostos por série de xilogravuras cujas temáticas respondiam a encomendas feitas por enviados de Museus ou galeristas, de acordo com interesses dessas instituições. A maioria dos xilógrafos de

O formato álbum, ou seja, uma coleção de xilogravuras em tamanhos maiores, não é nativa: ela é exterior e imposta. A encomenda é uma imposição de uma forma que se afirma necessária. São formas que passam a transitar em circuitos sociais diferentes e que conduz em seus suportes uma produção normatizada.

A partir da composição dos álbuns *Via Sacra* e *Os doze Apóstolos*, ambos de (1962); *Vida de Lampião* (1969), do Mestre Noza; *Apocalipse* (1962), de Walderêdo Gonçalves; *As aventuras de Vira-mundo* (1962), de José Caboclo da Silva; *A vida de Padre Cícero* (1962), de Lino, diversos xilógrafos também criaram suas “via sacras”, cujas produções tinham a intencionalidade de percorrer os mesmos circuitos das artes trilhados por Noza, José Caboclo, Abraão e Stênio.

No entanto, é importante perceber que a produção era tendenciosa a temáticas sobre o Nordeste. Essa confluência foi visível também nas gerações posteriores aos pioneiros, como no caso nos álbuns produzidos a partir da década de 1970: *Via Sacra* (1971); *Tarot do sol* (1992); *Signos* (1993), de Abraão Batista; *Via Sacra* (1973) e *Caldeirão* (1976), de Stênio Diniz, e *Retirada* (1976), de Mariza Viana em parceria com Stênio, *Vida do padre Cícero* (1990), *Via Sacra* (1991) e *Arajara* (1992), de José Lourenço; *Via Sacra* (1992), de Antônio Batista (Ant. Relojoeiro); *Os sertões*, de Cícero Vieira (1993); *Santos do povo* (1993), *Via Sacra* (1991) e *Milagres do Padre Cícero* (1993), de Francorli. Aqui temos duas temáticas: religiosidade e seca; são associações de sentido.

São temáticas constantemente associadas ao mundo sertanejo: a vida nos sítios, a religiosidade popular, um pedaço do Brasil gestado na invenção, etiquetado com fins econômicos, calculado à sombra das artes em Juazeiro. Numa metáfora da criação, essas práticas trazem implícitos indícios de uma produção com imagens estereotipadas de um Nordeste pobre, marginalizado, sofrido e castigado pela seca, cuja perspectiva precisa ser investigada como sinais de perpetuação de um discurso fabricado, produzido e ultrapassado.

No livro *A Invenção do Nordeste e outras artes* (2009), Durval Muniz traça os modos de fabricação desse Nordeste a partir da literatura, das artes, da história, demonstrando como o tema, a partir da década de 30, permeia a produção pictórica sobre a região. No primeiro momento, o autor explana como a literatura narrou a seca:

Juazeiro do Norte já produziram álbuns com diversas temáticas, algumas delas expostas em galerias nacionais e internacionais. Associado à criação dos álbuns vieram as assinaturas de seus respectivos autores.

A imagem do Nordeste passa a ser pensada sempre a partir da seca e do deserto, ignorando-se todas as áreas úmidas existentes em seu território (...) Nordeste onde qualquer quadro é marcado pela presença do sol. “Sol carrancudo tremeluzindo em círculos de fogo, as cacimbas dessedentadas, a lua de cara vermelha e congestionada, o incêndio no céu, o horizonte que crepita” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 138-139).

No segundo momento, como as imagens produzidas legitimavam a narrativa:

O simbolismo utilizado, nestes quadros, se converte em uma chave para percebermos o que incomodava esta sociedade, que problemáticas se colocavam. Estes quadros ajudam não apenas a fixar o que seriam temas e problemas da região, mas o que seria um estilo e uma visibilidade deste espaço e deste país (...) Estas obras se caracterizam, em primeiro lugar, por serem gestadas a partir de uma politização da arte, da inserção da pintura como um momento da ação transformadora social; em segundo lugar, caracterizam-se por sua postura realista, que buscava retratar situações capazes de refletir o que se considerava ser o real, dando à imagem o papel de reprodutora da realidade. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 271).

Embora o autor refira-se à pintura e esta dissertação tem como objeto as xilogravuras, foi possível identificar as formas com que essas imagens permaneceram reproduzindo estereótipos do Nordeste; no entanto, algumas sofreram modificações e burlas de artistas, a exemplo da produção de Stênio. Essas reinterpretações do Nordeste são produtos das experiências, da cultura, do espaço geográfico, de interesses, mas também da visão do artista.

Sobre os instrumentos e as técnicas de observação que compreendem a visão, Ulpiano Meneses afirma que:

A visão é uma construção histórica, que não há uma universalidade e estabilidades na experiência de ver e que uma história da visão depende muito mais do que de alterações nas práticas representacionais. “A visão e seus efeitos são sempre inseparáveis das possibilidades de um sujeito que observa, que é tanto um produto histórico como o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (MENESES, 2005, p.38).

Nesse sentido, é importante considerar que pelo fato de não haver uma única forma de leitura de mundo e que essa construção histórica é repleta de vivências, é possível considerar que o artista, ao produzir uma xilogravura onde insere o Nordeste numa zona privilegiada de fontes naturais e de vasta área verde, ou seja, diversificado naturalmente, cria possibilidades de novas interpretações. As representações sobre o Nordeste perpassam décadas como tema social, a exemplo dos álbuns produzidos nas décadas de 1960- 1990.

No entanto, é preciso considerar que embora a maioria dos xilógrafos se inscreva nessa temática de produção, é possível perceber que dentre eles há aqueles que tentam burlar essa ordem se apropriando de outras falas para demonstrar que não existe uma homogeneidade de gosto pelo público, como apontado por Stênio Diniz numa entrevista a Oswald Barroso³⁷. No diálogo, Oswald se refere ao Álbum Retirada (1976) produzido por Stênio.

OSWALD – Como é que essa classe de elite vê o povo, como é, entende/ Ela vai pra uma exposição daquela, ver aquela retirada toda, diz: oh, coitadinho, não sei o quê, mas é bonito o sofrimento do povo, um pobre, um pobre puro, ingênuo, coitado, é primitivo, são as almas puras do céu, eles sentem pena.

STÊNIO – Você vê a exposição que eu fiz na Casa de Cultura, que foi a elite, pouquíssimas pessoas compraram quadro, porque simplesmente a exposição era toda de seca; e ninguém queria um quadro desse dentro de casa, inclusive eu vendi um quadro, uma vez, pra uma pessoa de classe rica, essa pessoa devolveu o quadro porque o quadro era de seca; por que disse que o quadro ia chamar a seca pra casa dele, aí mandou trocar o quadro por um quadro que tivesse beleza, que tivesse cores; aí eu disse que num fazia, eu num tava vendo tudo flores; era espinho; era cacto, era tudo sofrimento, dor e morte (MIS – FK-7 00445).

Na narrativa de Stênio Diniz, é possível atentar para duas situações: a primeira é considerar o lugar social do artista como lugar fabricado historicamente, mas também um lugar de sentido, da experiência e do vivido pelo xilógrafo. No discurso de Stênio é visível seu lugar de fala.

Por outro lado, perceber como em determinado momento as xilogravuras começaram a frequentar um circuito intelectual formado por um público com considerável poder aquisitivo e intelectualizado. Essa foi a dinâmica num período em que as xilogravuras começam a circular por outros espaços até então desconhecido.

A maneira como esse público recepcionou essas obras e a forma como manteve a relação de aceitação ou não com o artista era outra questão importante a ser investigada, ou seja, a necessidade de entender o processo da recepção. Nem o público nem aquele que produz arte são heterogêneos no processo. Se “as versões das pessoas sobre seus passados mudam quando elas próprias mudam” (PORTELLI, 2000, p.298), é considerável afirmar que suas práticas também sofrem alterações.

³⁷ A entrevista foi realizada por Oswald Barroso, em parceria com Edvar Costa, em FK – 7 00445. MIS – Museu da Imagem e do Som – Fortaleza/CE.

Nessa perspectiva, a narrativa de Stênio Diniz demonstra que, ainda que ele permanecesse produzindo xilogravuras dentro da temática, é possível perceber mudanças e localizar em suas obras dois elementos convergentes: a continuidade da produção sobre o Nordeste e sutis fugas sobre a temática.

Há uma alternância temática nas suas xilogravuras, pela forma como ele desloca a representação da imagem tradicional: uma representação transgressora, que aparece por meio de conflitos e tensões sociais em suas narrativas sobre a seca, para outra inversa, como no caso a xilogravura abaixo (de Stênio Diniz) denominada *Feira no Interior*, de 1979.



F-35-Feira Interior – Ano – 1979
 Catálogo: Stênio Diniz – Retrospectiva Gravada
 Autor: José Stênio Diniz
 Tamanho; 0,040 x 0,049m

A xilogravura demonstra uma feira abundante, repleta de pessoas tendo em suas faces expressões de felicidades. São imagens que escapam ao flagelo da seca e da fome que circunda o Nordeste, representado tanto por Stênio como por outros xilógrafos da época; são imagens burlescas que fogem aos circuitos tradicionais e se inserem em outros processos de intencionalidades. O artista insere-se nesse processo tanto na fabricação como nos gestos transmutados de sentidos e desejos. Assim Stênio Diniz descreve a xilogravura,

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 (...) deu pra transmitir essa alegria e continua aqui

aquele estilo do céu ‘vangoresco’, só que mais fino (MELO, 2013, p. 113).

Assim, nas imagens retratadas, a produção sobre o Nordeste não pode ser simplificada; faz-se necessário uma revisão em outros objetos artísticos além da pintura, como as esculturas e as xilogravuras em Juazeiro do Norte. Existe sim uma vasta produção imagética de álbuns sobre o Nordeste, que alimenta sua invenção, mas existe também uma burla que se faz dentro dessa produção, como é o caso da xilogravura. Embora não tendo a mesma projeção da literatura e de outras artes, as xilogravuras participaram mesmo que de forma tímida do processo histórico, daí a necessidade de analisá-las. Nesse sentido, é lícito também pensar as xilogravuras como imagens fugidias.

No caso da produção artística a partir da década de 1960, não havia a intenção de desqualificá-la: a intenção era valorizar, exibir, levar para outros circuitos. No entanto, não havia uma reflexão ou uma autocrítica por parte dos intelectuais, que ao recorrer aos bancos de imagens já prontas acabavam por consagrar uma imagética, os estereótipos e até mesmo os preconceitos, como denuncia a canção *Orós 2* (1982), de João do Vale e Oséas Lopes, gravada por Raimundo Fagner: “*não é só falar de seca, não tem só seca no sertão...*”.

É importante atentar para a complexidade existente nesses artefatos. Numa citação curta, mas significativa, o historiador Peter Burke, na resenha a *Gravura popular brasileira*³⁸, aponta para a noção de que “O Nordeste do Brasil pode ainda ser um mundo fechado nele mesmo, mas não é hermeticamente selado” (BURKE, 2007, p. 246). A resenha trata sobre a tese do historiador da arte Everardo Ramos³⁹ *Du marché au marchad. La gravura populaire brésilienne* (2005).

Nem fechado e muito menos selado, o Nordeste é plural porque em sua formação traz uma série de fatores que por razões históricas lhe são próprias. Essa fala põe em discussão a noção do popular na gravura do Nordeste que indiretamente afeta a produzida no Juazeiro, por ele fazer parte da região.

³⁸ A resenha trata sobre a tese do historiador da arte Everardo Ramos³⁸ *Du marché au marchad. La gravura populaire brésilienne* (2005).

³⁹ Historiador da Arte, Everardo Ramos faz uma discussão inovadora sobre a imprensa no Brasil, principalmente ao demonstrar a qualidade artística das ilustrações políticas que aparecem nos jornais no início do século XIX, até meados de 1950, quando ocorre uma mudança nos circuitos desses folhetos, ou seja, saem dos lugares considerados populares, como a praça, para o museu. No entanto, é importante que se diga que a contribuição de Ramos traz implícitas outras questões de análises nas xilogravuras, como as produzidas à moda antiga, as peculiaridades e a questão dos empréstimos visuais que ocorrem na trajetória desses artefatos.

Frente a essas inquietações, foi possível perceber que a partir da intervenção do MAUC, e da construção de um repertório de imagens arquitetado por agentes desse campo, a produção das xilogravuras estava submetida a decisões de outras instâncias institucionalizadas exercidas por emissários a mando do museu, mas que correspondiam a interesses que iriam aparecer através das imagens. Ao tratar sobre as demandas implícitas na escolha dos objetos para composição dos museus, Canclini argumenta que:

Toda museificação não implica um processo de abstração? É possível afirmar a identidade nacional, dentro ou fora dos museus, sem reduzir as peculiaridades étnicas e regionais a um denominador comum construído? Há um critério que permite diferenciar a abstração legítima da ilegítima? Tudo depende de quem é o sujeito que seleciona os patrimônios de diversos grupos, combina-os e constrói o museu. Nos museus nacionais o repertório quase sempre é decidido pela convergência da política do estado e do saber dos cientistas sociais. Raras vezes os produtores da cultura que é exibida podem intervir (CANCLINI, 1998, p. 188).

Canclini considera que a escolha de objetos trouxe implícitos elementos como seleção e cerceamento desses artefatos, efetuados a partir de escolhas políticas e sociais independentemente dos agentes que as produziram.

Esses mecanismos de poder constituem-se formas de controle sobre a produção antes exercida e ditada por encomendas, mais relacionadas com temáticas das narrativas de cordéis, cabeçalhos de jornais ou rótulos. Outra forma de interferência se deu quando o MAUC recolheu as matrizes utilizadas nas capas dos cordéis. No artigo *Xilogravura: os percursos da criação popular* (1995), Carvalho afirma que essa interferência ocorreu:

Primeiro, na recolha dos tacos que serviram como capas de folhetos, adquiridos para formar um dos maiores e mais valiosos acervos brasileiros neste campo, com mais de 400 matrizes catalogadas (...). Este ímpeto colecionador da Universidade ainda hoje não foi de todo compreendido e assimilado por muitos xilógrafos. Mas essa interferência, de certo modo autoritária, preservou um verdadeiro tesouro da criação popular, apesar das objeções que possam ser levadas em relação aos equívocos da atitude (CARVALHO, 1995, p.152).

Retiradas da sua espacialidade cotidiana (o povo e o mercado), desterritorializadas e sem suas funções, as xilogravuras foram então fixadas no museu passando a desempenhar outro tipo de atrativo. Ao serem introjetadas no processo de museificação sofrem um duplo efeito: por um lado são valorizadas como gênero artístico, por outro, correm o risco de serem vítima de um sequestro do popular.

Embora estejamos tratando sobre outra temporalidade, é importante lembrar que essa trajetória foi marcada por insatisfações que redundaram em perdas e desigualdades para um dos lados, no caso os xilógrafos. Isto porque à época alguns deles lucravam com a venda de suas matrizes, mesmo sem ter a noção do valor material e simbólico de sua arte.

O pesquisador Gilmar Carvalho, analisando a produção de xilogravuras em Juazeiro do Norte, entre as décadas de 60-70, afirma que:

a xilogravura até então era tida como artesanato porque era uma produção anônima, era uma produção coletiva, não era assinada, ninguém sabia quem era o autor não fazia questão de ser autor e com os álbuns nós tivemos o fortalecimento da autoria e essa autoria vai transformar muitos artesãos, muitos artesãos em artistas, então isto é importante pra autoestima, é importante para o mercado, é importante para a manutenção de uma produção autoral” (Gilmar de Carvalho 04/12/2015).

Distanciado de um campo que obedecia a regras, das mais simples às mais complexas, como a assinatura do artista cujo emprego significava a personificação da obra individual, havia uma possibilidade de o artista ascender socialmente e talvez vir a ser reconhecido pelas peculiaridades da sua criação, como o corte, os traços e as temáticas.

A preocupação com a valorização do artista estava presente nos primeiros trabalhos de Carvalho, que apontava para uma possível discussão em torno da valorização da xilogravura enquanto objeto artístico. Ainda sobre o artigo de 1995, o pesquisador ressalta que “muitos autores, em razão de atitudes elitistas, hesitam em atribuir a tal manifestação cultural o estatuto de obra de arte” (CARVALHO, 1995, p. 143). Para o autor, há uma visível relação excludente na produção estética da xilogravura e na sua vinculação com o campo das artes gráficas; no caso, os primeiros usos de xilogravuras em “rótulos, vinhetas e ilustrações” constituem-se uma produção anônima largamente utilizada em propagandas.

No entanto, ao analisar a insistência do MAUC para que os artesãos assinassem suas xilogravuras, que até então não era frequente nesta arte e não era determinante na produção, comecei a refletir sobre o lugar do xilógrafo como um lugar não somente de representação, mas também de construção, ou seja, um lugar construído pelo outro. Assim, seria pertinente pensar o lugar social do xilógrafo como um lugar produzido e como produto, sujeito às regras e aos ditames de uma sociedade disciplinar que respondem a diversos interesses e hierarquias. Os ditames são definidos e podem variar conforme necessidades de cada grupo localizado historicamente.

Mesmo oscilando numa esfera marginal, quase sempre associada ao artesanato, a produção anônima não pode ser censurada. Então, há uma dupla consequência em retirar essas produções do anonimato: a valorização e o controle.

O lugar de produção do Outro fez parte também do pensamento do filósofo Michel Foucault, que discutiu a noção de uma sociedade “adestrada” socialmente; no entanto, como o poder está em toda parte, essa noção do adestramento escapa ao controle, ou seja, ao mesmo tempo em que corpos produtivos são docilizados, esses mesmos corpos são capazes de produzir em benefício deles próprios.

Conforme Foucault, “o poder disciplinar é, com efeito, um poder que em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2007, p. 143). Nesse sentido, o adestramento de corpos disciplinados, através de preceitos e normas, visa à fabricação e ao domínio de indivíduos e grupos. Seu sucesso reside na sutileza de vigiar o sujeito por meio de artimanhas, técnicas de controle e “uso de instrumentos simples” (2007, p. 143).

Nessa perspectiva, é preciso ir além da noção de valorização do artista e perceber as sutilezas com que as instituições exercem o poder disciplinador. Transformar o artesão em artista é, também, estabelecer o controle sobre a produção artística, uma espécie de enquadramento cujas implicações resultam numa produção sistematizada de acordo com um querer poder.

Além do formato álbum e de suas respectivas temáticas, foi possível identificar a existência de outro mecanismo de controle na produção de xilogravuras a partir da década de 60, em Juazeiro do Norte: instituições como galerias e museus passaram a cobrar a identificação da autoria das peças através da imposição de “assinatura” do autor na matriz de madeira.

Algumas xilogravuras anteriores a esse período apresentam as iniciais de seus xilógrafos; no entanto, foi a partir de 1960 que essa prática se tornou padrão e regra.

Essa tecnologia normativa institucionalizada identifica a autoria da obra constituindo-se também num mecanismo de vigilância em torno do objeto produzido. Essa é uma discussão pertinente que Michel problematiza em *O que é um autor?*(1992). Além de situar historicamente o início do século XX como o período marcado pela relação entre o autor e sua obra, Foucault demonstrou haver nessas práticas noções implícitas de apropriações:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. (...) quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc (FOUCAULT, 1992, 14).

Nesse momento o artista, ao expor sua obra, é levado a assumir a responsabilidade sobre sua produção ao mesmo tempo em que assume uma posição de vulnerabilidade frente ao que possa produzir, sendo passível de censura e até de prisão.

Deste modo, a assinatura compreende a identificação (autoria) e a exposição (o autor torna-se responsável por sua atual criação e por criações posteriores). No entanto, é possível afirmar que a imposição da assinatura nas obras artísticas trouxe consigo um elemento antagônico relevante: ao mesmo tempo em que surge como imposição normativa de um grupo, produz a ascensão social de outro grupo através da visibilidade individual de cada artista e, conseqüentemente, da valorização do objeto no mercado da arte.

Sobre a questão da identificação da autoria no campo da cultura popular, Durval Muniz⁴⁰ afirma que:

A fabricação do folclore e da cultura popular passa, portanto, não apenas por um processo de apropriação simbólica das matérias e formas de expressão das camadas populares por uma elite letrada, pelos folcloristas e estudiosos da cultura popular, quase todos vinculados às elites políticas dominantes nos Estados, mas passa também pela apropriação literal, material, econômica destas produções populares e seu arquivamento, seu entesouramento, sua monumentalização em locais e instituições representativas desta cultura letrada e destas elites políticas e sociais, sob o pretexto de salvá-las do desaparecimento (...) Identificar, nomear, definir de quem é o autor, de quem é a responsabilidade, individualizar as condutas passam a fazer parte de uma maquinaria do governo das populações (...) Evitar o perigo que se esconde no anonimato ao mesmo tempo em que se promete a glória, a fama, o reconhecimento público àquele que assume a função autor (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.75-76)

De acordo com essa perspectiva apontada por Durval Muniz, as assinaturas nos álbuns representam a individualização e a sujeição desses artistas (até então anônimos) a regras e normas estabelecidas por instituições e pelo mercado de bens simbólicos. A partir

⁴⁰ O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior traz na obra *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos dos estudos de folclore e de cultura popular* uma maneira de perceber como os folcloristas conceituaram, nominaram e deslocaram os sentidos existentes nas práticas culturais. Essas práticas já seriam nominadas por seus praticantes, ou seja, já eram dotadas de significados. Nesse sentido quando afirma que os folcloristas “inventaram” o folclore e fabricaram a cultura popular, refere-se à invenção como atividade pertinente ao homem. “(...) não é fraudar, mentir, fazer surgir do nada, mas é inseparável das atividades de significação das coisas, dos seres, das formas, de tudo aquilo que nomeamos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.28).

desse entendimento é possível afirmar que o percurso da xilogravura em Juazeiro do Norte implicou em articulações, negociações e adaptações que resultaram na transição de uma produção comercial para uma produção artística e autoral, materializada nas ilustrações das capas de cordel transpostas para xilogravuras em tamanhos maiores e para álbuns.

O deslocamento da gravura em madeira da capa de cordel para álbum, e conseqüentemente, para galerias, coleções e museus, é muito importante. As xilogravuras ganham outros contornos e tamanhos diferenciados, tornam-se álbuns e começa o período do *glamour*; surgem os convites para rotas europeias buscando afirmá-la como arte engajada através de novos invólucros que a estética exigia.

Entre 1960 e final da década de 90, os álbuns em xilogravuras vivenciaram um período áureo, pois foram suportes de traduções e manifestações artísticas de várias expressões culturais. Ainda se produz álbuns, não com a mesma velocidade com que se produzia para exposições; o álbum se tornou artefato cultural de requinte, passando a frequentar os circuitos intelectuais e as coleções de sofisticados consumidores. Com o tempo, seu período de vida foi limitando-se às necessidades institucionais e dos grupos, tornando-o impraticável, o que não significa dizer esgotado. Isso devido a questões relacionadas a dificuldades de vendas, de manuseio e da própria logística dos álbuns, e porque as encomendas direcionavam-se mais a pesquisadores, colecionadores e museus.

No entanto, foi possível encontrar no período desta pesquisa xilógrafos produzindo álbuns, como Abraão Batista, que afirma estar gravando o inédito *Tarot da Lua*, indicando que essa produção faz parte de uma arte migratória e ressurgente.

Embora reconhecendo seus sutis autoritarismos, não se pode negar a importância e influência do MAUC para ascensão desses artistas, através da divulgação, das exposições e dos investimentos. Nesse período do qual tratamos, as xilogravuras catalogadas começaram a frequentar outras instâncias e circuitos culturais, percorrendo o mundo e visitando locais como Paris, Canadá, Barcelona, Madrid, Viena, Basiléia, Lisboa, Lituânia e outras localidades conforme necessidades e demandas. Antes inacessíveis a pessoas de baixa renda em Juazeiro, esses lugares se tornaram realidade, pois distâncias foram encurtadas por negociações possíveis e necessárias para que os gravadores pudessem exercer seu ofício e dessem continuidade a sua arte.

Outra questão a ser pensada é a noção de colecionamento como uma prática social. A vontade de adquirir e de ter em casa um acervo de xilogravuras vai mobilizar um conjunto de indivíduos, pessoas da elite intelectual que vão criar grandes coleções

particulares. Algumas delas deram origem a livros como *Xilógrafos do Juazeiro* (1984), de Geová Sobreira.

Lugar social é uma coisa e lugar de autoria é outro. No caso de Stênio Diniz, ele é neto de um importante editor, José Bernardo da Silva, mas não podemos dizer que Stênio pertencesse à elite de Juazeiro. O fato dele se definir como “surrealista e mágico” aponta para o seu lugar de autoria, para a sua individualidade.

De Van Gogh a Dalí – Arte e formas de apropriação na xilogravura de Stênio Diniz

É fato incontestável que a produção de xilogravuras em Juazeiro do Norte era praticada antes da chegada dos emissários do MAUC, mas a projeção dos xilógrafos ganhou outra dimensão quando suas produções começaram a frequentar circuitos até então desconhecidos. Essa dinâmica trouxe implícito um conjunto de fatores importantes que demonstram um amadurecimento da produção, mas também fomentaram o uso de táticas para que xilógrafos construíssem formas de expressar seus inconformismos e produzir mecanismos de subsistência.

Por volta de 1968, outra geração surgiu para dar continuidade ao trabalho dos primeiros gravadores, embora dois desses artistas já trabalhassem nesse ofício e começassem a ganhar notoriedade, no caso Stênio Diniz e Abraão Batista. Posteriormente, esses xilógrafos se destacaram pela produção e como referências para futuras gerações.

Aqui se insere a história de José Stênio Diniz, cujo lugar social contempla a perspectiva de Michel de Certeau de pensar um lugar que se constrói e se “articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural” (CERTEAU, 2000, p.66), ou seja, um lugar praticado pelo indivíduo que nele habita. Ao se definir como sendo um “surrealista e mágico”, Stênio participa do processo de fabricação do lugar ao mesmo tempo em que narra sua própria identidade de xilógrafo. Não é difícil relatar a forma como seu trabalho destaca-se, do ponto de vista de uma estética singular, e revela uma visão cosmológica que produz diferentes maneiras de traduzir o diferente, o cotidiano e a vida.

A primeira entrevista que realizamos com Stênio Diniz ocorreu em 2014, em sua residência: um ateliê permeado por objetos, desenhos, livros, catálogos, matrizes de madeira e imagens de artistas. Stênio construiu um acervo próprio, colecionando e arquivando escritas de si, e dos outros a seu respeito, em várias pastas; resultado de trabalho de anos, como se a vida coubesse em arquivos humanos. Um espaço construído

em torno de sua identidade e de habilidades que refletem as inquietudes de um artista. O título de Mestre da Cultura, em 2008, lhe foi outorgado pelo Governo do Estado do Ceará como reconhecimento pelo seu trabalho, e para evitar justamente o que ocorreu com o Mestre Noza e com outros artistas, que anos depois de falecidos foram reconhecidos pelo conjunto de suas obras, mas que morreram na pobreza.

Stênio Diniz nasceu em 1953, na cidade de Juazeiro do Norte. Filho de José Diniz e Maria de Jesus, é neto de José Bernardo da Silva, antigo proprietário da editora São Francisco, que na década de 1960 foi uma das tipografias mais significativas na produção de cordéis no Brasil. Essa informação torna-se relevante pelo fato de que sua história de vida na editora do seu avô traz implícita a experiência de trabalho adquirida no convívio com os primeiros tipógrafos e gravadores da região.

Em *Futuro Passado* (2011), o historiador Reinhart Koselleck, ao definir a importância do *espaço de experiência*, esclarece que:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias (KOSELLECK, 2011, p.309-310).

Desta forma, nas ações e práticas dos indivíduos, as experiências são incorporadas e se transformam ressurgindo em diferentes tempos com diferentes significados. No caso de Stênio Diniz, é compreensível afirmar que parte da formação do xilógrafo foi gestada na convivência com os precursores dessa arte e nas relações de sociabilidades existentes no grupo, a exemplo da continuidade na criação de objetos usados no corte da madeira, em algumas temáticas e formas. Embora sua xilogravura se distinguisse de outras, seu fazer artístico está imbuído de redes de experiências.

Em *Arcanos do verso: trajetória da literatura de cordel* (2010), a historiadora Rosilene Melo, ao analisar o cotidiano dos trabalhadores e o imbricamento da família na gráfica São Francisco, afirma que Stênio Diniz “aos seis anos adorava dormir no sobrado e, em pouco tempo, conseguiu permissão dos pais para morar com os avós e trabalhar na tipografia” (MELO, 2010, p.73). Marcado pelo convívio com o cordel, com a poesia e com os folhetos, Stênio conta que passava muitos dias em companhia dos seus avós, dormindo no sobrado que fora construído para hospedar poetas e folheteiros.

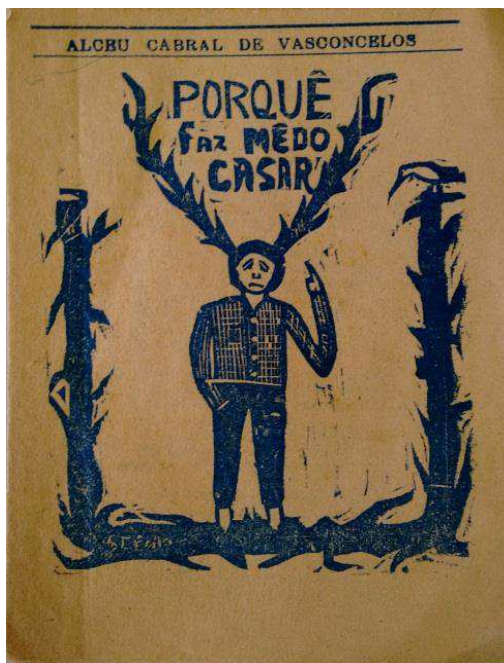
Sua primeira experiência foi como “ajuntador de papel”⁴¹ contabilizada na sua formação pessoal. Isto possibilitou perceber a dinâmica e as dificuldades existentes nas relações do cotidiano no mundo do trabalho, como em sua formação de xilógrafo, pois cedo aprendeu a conviver com a sonoridade dos “tipos” trabalhando para responder a vasta demanda na produção de cordéis. Em sua infância, Stênio transitou entre tipógrafos, gravadores, xilógrafos e santeiros, como Mestre Noza (de quem herdou o primeiro taco), Damásio de Paulo da Silva, João Pereira da Silva, Walderêdo Gonçalves, José Caboclo e seu tio Antônio Lino.

As primeiras xilogravuras para capas de cordéis produzidas por Stênio Diniz na década de 1970 explicam seus primeiros traços, cujas formas apontavam em direção à maturidade através de linhas e curvas que personalizariam suas xilogravuras futuras. Nas primeiras gravuras para capas de cordéis Stênio já assinava na matriz; com o passar dos anos, sua produção apresentou elementos de uma arte mais elaborada e com traços sofisticados, embora tenha efetuado nos objetos de corte uma apropriação técnica anterior dos primeiros gravadores que, posteriormente, foi aperfeiçoada e (re)inventada pelo artista.

Em suas primeiras gravuras Stênio utilizou a goiva tradicional, faca de mesa e a serra de carpintaria. Numa de suas idas a Brasília conheceu o estilete e, posteriormente, o bisturi cirúrgico que, associado a outros instrumentos, fez surgir uma xilogravura com traços que se diferenciam de seus trabalhos iniciais.

A xilogravura presente na capa do cordel *Porquê faz medo casar*, de Alceu Cabral de Vasconcelos, e a xilogravura *Mulher e Diabo* demonstram os traços ainda em formação de Stênio Diniz. A primeira imagem representa um homem com um par de chifres que, pela dimensão, ocupam quase todo o espaço da xilogravura. Nas extremidades aparece o desenho incompleto de um arabesco em formato de duas árvores, sendo que nas duas pontas existe um pássaro em cada lado, um preto e outro branco. Seus pés se confundem com a raiz da árvore. O sujeito aponta para sua condição de medo e não de tristeza. No contexto local, em Juazeiro, o chifre está associado à traição, à vergonha, à honra masculina posta em xeque.

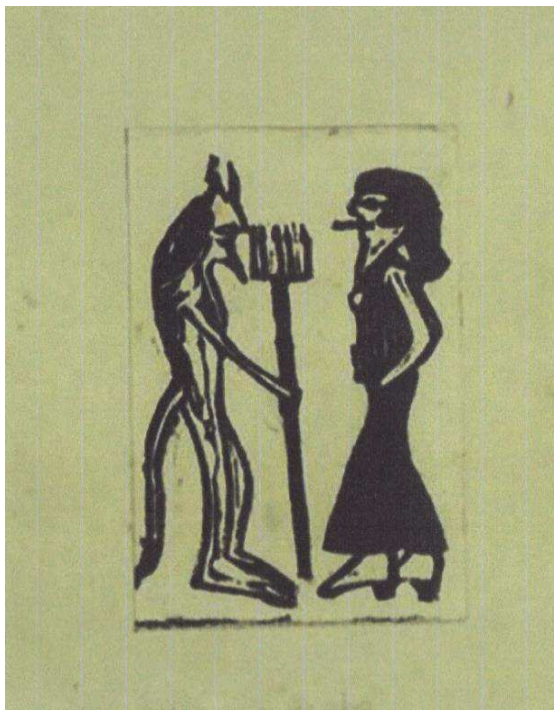
⁴¹ Jornal *Diário do Nordeste*, caderno2, Regional - 22/04/2007.



F-36- Ano – [197_?]
 Acervo: José Alves Sobrinho
 Autor: José Stênio Diniz
 Tamanho: 0,047 x 0,065m

As formas presentes na imagem denotam a predominância de traços que deformam as expressões do olhar e da mão. Essa leitura é importante porque permite ao historiador de imagem cotejar vestígios e sinais das formas expressivas das emoções de uma dada sociedade, dos valores da honra, da masculinidade, do poder ameaçado, ou seja, de um determinado tempo histórico, da atualização dessas formas e de suas ressurgências.

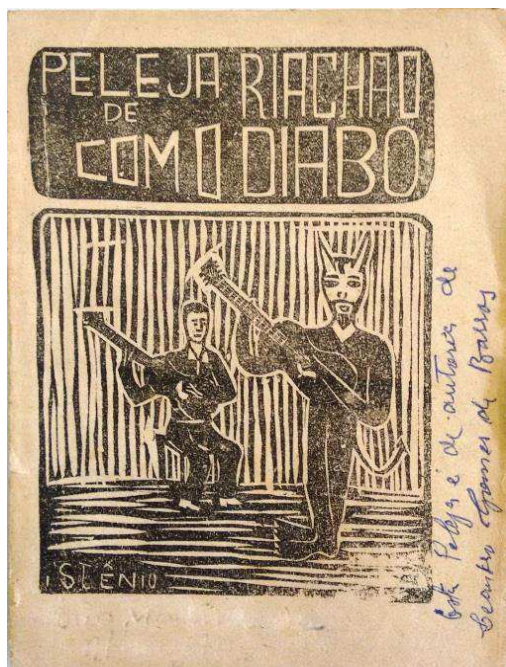
Na xilogravura *Mulher e Diabo* permanecem os traços iniciais, no entanto começam a surgir outras formas, nas quais realidade e imaginário se misturam. A imagem em questão parece representar uma relação de igualdade, cujas formas são concebidas pela altura e objetos em usos. Enquanto o Diabo mostra seu cetro, a mulher com a mão no bolso da saia fuma um cigarro de maneira descontraída, sem nenhuma atitude de medo ou reverência, mas sim de enfrentamento. A mulher não teme ao Diabo, desafia-o. Há uma representação implícita aí: a mulher animalizada é tão má como o Diabo.



F-37- Ano – [197_?]
 Acervo: CNFCP/RJ
 Autor: José Stênio Diniz
 Tamanho: 17,5x12,5 cm

Em suas primeiras xilogravuras, Stênio Diniz já deixava escapar sinais de transgressão, num período em que a mulher nas capas de cordéis apresentava-se como inocente, romântica, injustiçada e abandonada, e na maioria das vezes marginalizada. Esse tipo de imagem levou-me a compreender que a produção da xilogravura diverge entre artistas não somente pela temática ou pelas formas, mas nas sutilezas de como essa produção vai transformando-se para inserir-se num mercado cada vez mais variado.

Nas capas dos cordéis *A Peleja de Riachão com o Diabo* e *Peleja de Zé Felix com mangabeira*, as expressões vão assumindo outras formas e contornos. Ambas possuem dois cantadores. A primeira imagem traz um cantador representado na figura do “diabo”, com chifres e rabo; a segunda capa já demonstra considerável suavidade, fazendo surgir formas delineadas nas faces e expressões leves. Sai de cena a figura do “diabo” e entra a imagem de um cantador com expressões humanizadas.



F-38- Ano – [197_?]
Acervo: José Alves Sobrinho
Autor: José Stênio Diniz
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-39- Ano – [197_?]
Acervo: José Alves Sobrinho
Autor: José Stênio Diniz
Tamanho: 0,047 x 0,065m

Perceber tais transformações implica considerar a importância da técnica associada ao aperfeiçoamento e a mudanças de temáticas (embora essas participem da narrativa do cordel). As mudanças apontam na direção da composição de imagens que começam por se distanciar de formas já produzidas. As imagens, na medida em que foram surgindo, sofreram alterações para se adaptarem a outras necessidades, como ao consumo, à estética ou até mesmo ao objeto aprimorado. Na xilogravura nº 38 não há referência à paisagem, ao lugar, na figura de nº 39 a composição traz implícita uma paisagem.

Portanto, não se trata apenas de considerar o uso de instrumentos, do estilo e do corte, mas de introduzir outros elementos da composição de uma cena, de um enredo, ou seja, a imagem vai se constituindo, ela própria, em uma narrativa. Essas são características importantes a serem avaliadas, visto que quando há mudanças na produção, o produto, ao chegar ao mercado, altera as práticas do consumo.

Stênio Diniz é um colecionador de andanças. Percorreu os circuitos intelectuais das artes participando de diversas Bienais, exposições no Brasil e internacionais, como na Alemanha, onde residiu por alguns anos, e expôs seu primeiro trabalho na década de 1970.

Da cidade de Juazeiro do Norte, onde reside atualmente, Stênio Diniz possui a influência de uma religiosidade popular em torno do Padre Cícero. Pelo fato de ser partícipe dessa cultura religiosa, a influência exercida pelo sagrado em sua xilogravura é

visível, mas não se resume apenas a essa temática. Stênio consegue colocar seu universo cultural em diálogo com outras influências advindas de suas experiências pessoais em viagens.

Stênio Diniz nasceu imerso dentro de uma cultura onde subsistem crenças, mas também nos entremeios de máquinas, entre poetas, cordelistas, escultores e xilógrafos, e parte do conhecimento e das tradições adquiridas aparece em suas obras. Esse outro Stênio a que refiro aparece imbricado no primeiro e é justificado em certo sentido pelos circuitos intelectuais que frequentou, no contato com outras culturas, leituras e visualidades.

Nesse sentido, analisar a xilogravura de Stênio Diniz a partir das contribuições da História Cultural, na perspectiva de Carlo Ginzburg, possibilitou compreender como, através da *Micro História*, foi possível chegar a questões macros imbuídas no universo do artista. Nessa perspectiva, através de sinais, indícios, rastros e filtros foi possível perceber elementos que sinalizavam insatisfações diante das tradições culturais em que vive o xilógrafo.

A partir de sua trajetória pessoal e artística, é possível afirmar que Stênio Diniz é agente e sujeito de uma circularidade cultural; suas viagens, e suas leituras, não silenciaram sua cultura, pelo contrário: avivaram suas interpretações, adaptando-as às suas reais necessidades. Isso fica evidente na desenvoltura como narra e constrói suas xilogravuras.

Desta forma, a utilização de filtros na análise da narrativa oral de Stênio Diniz fez parte de uma estratégia para detectar indícios de resistência, em confronto com as estruturas religiosas existentes que eram representadas e descritas na sua xilogravura. Os registros possibilitaram pensar como uma linguagem criada pelo artista se apresenta para compor sua narrativa. Essa narrativa fabricada diz respeito à circularidade cultural existente que influenciou sua produção.

Desse modo, na xilogravura produzida por Stênio é possível perceber suas marcas mais visíveis através de problemas do cotidiano, como religiosidade popular, seca, trabalho, mas também as inspirações e influências equidistantes vindas dos surrealistas, como Van Gogh, Max Ernst, Portinari e, sem que o cite, é visível em seus trabalhos traços de Salvador Dalí. Porém, para compreensão dos processos históricos presentes na sua obra, faz-se necessário a decodificação da imagem, e isso implicou analisar como o artista ressignifica sua percepção de mundo no tempo, na temática e nas formas.

Aquilo que chamamos de temas são problemas, são impasses, são sentimentos, são emoções, são questões cruciais. São imagens permeadas por tensões e conflitos, como

no caso do álbum *Caldeirão*, editado em 1970, de Stênio Diniz, que narra a história de uma comunidade de trabalhadores orientada por princípios cristãos que sobrevivia na contramão das desigualdades sociais.

No artigo intitulado *Juazeiro e Caldeirão: espaços de sagrado e profano*, o historiador Régis Lopes traz à memória uma narrativa que posteriormente se tornará objeto de análise e produção de imagens. Trata-se das palavras proferidas pelo líder religioso, popularmente conhecido como beato José Lourenço⁴², que afirmou: “O que é de um é de todos, e nada é de ninguém”- falava José Lourenço em suas pregações (RAMOS, 2007, p.374).

De fato o Caldeirão “era uma comunidade auto-sustentável, onde se podia enxergar um exemplo materializado de utopia comunista” (CORDEIRO, 2013, p.45). Desta forma, embora houvesse similaridades no discurso, o lugar social do beato era o de um homem religioso que buscava manter um mínimo de dignidade para com a comunidade na qual era líder, fomentando maneiras de sobrevivência em meio às secas, ao descaso do poder público e às desigualdades sociais.

O legado do Caldeirão partia do princípio que todos deveriam trabalhar na agricultura, de forma que toda a produção fosse dividida. O trabalho coletivo, a oração e o desapego eram lemas fundantes do Caldeirão, o que gerou tensões entre autoridades políticas, latifundiários e comunidade.

A antropóloga Luitgarde Barros, em *O movimento religioso de Juazeiro do Norte. Padre Cícero e o Fenômeno do caldeirão*, ao citar o poeta José Bernardo da Silva, biógrafo do beato, esclarece que chegando à cidade de Juazeiro do Norte, aos vinte anos de idade, buscou orientação do Padre Cícero e recebeu do religioso, além da ordenança da penitência, a seguinte orientação:

No fim do tempo marcado, o padre, dizendo ter para ele uma missão, mandou que se situasse no sítio Baixa Danta, na qualidade de reneiro

⁴² José Lourenço Gomes da Silva era natural de Pilões de Dentro/PB. Ao chegar a Juazeiro do Norte, em 1890, o beato dedicou-se ao trabalho missionário, à penitência e, posteriormente, em 1926, tornou-se líder de uma comunidade composta por peregrinos, romeiros e trabalhadores conhecida como Caldeirão, localizada no sítio Baixa Danta, na cidade de Crato. Com a morte do padre Cícero em 1934, muitos considerou o beato como seu sucessor. Posteriormente, com a destruição do Caldeirão, o beato fugiu para o Pernambuco e faleceu em 1946, aos 74 anos, de peste bubônica. Fala-se que a estimativa de mortes ocorridas na comunidade oscile entre 700 a 1000 pessoas. Silenciados pela história após o massacre, os remanescentes do caldeirão ressurgiram na historiografia da década de 1980. Em 1986, o cineasta Rosemberg Cariry lançou o documentário *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto*. Em 2013, o sociólogo Domingos Sávio de Oliveira, escreve *Um Beato Líder: narrativas memoráveis do Caldeirão*, importante trabalho sobre as narrações da memória existente sobre o Beato José Lourenço.

(...) O Padre mandava para Baixa Danta os romeiros mais desvalidos, os fugitivos de perseguições, aqueles que precisavam ser reeducados no trabalho, ao lado de um exemplo de mansidão e humildade. Personalidade marcante pelo número de adeptos que o seguiam em todas as decisões despertava entre a população regional, muito respeito ou muita inveja. Era da total confiança do Padre que o usava como mensageiro em missões que requeressem sigilo, além de lhe confiar o trabalho de doutrinação de muitos romeiros (BARROS, 1994, p.283).

A relação existente entre o Padre Cícero e José Lourenço foi primordial para a continuidade da comunidade, visto ser uma relação construída pela cumplicidade de trocas. No entanto, essa relação sofreu considerável perda com a morte do Padre Cícero, em 1934. Em 11 de maio de 1937, no governo do então Presidente da República Getúlio Vargas, a comunidade acusada de comunista foi bombardeada e invadida, e sua população quase toda exterminada.

As duas xilogravuras abaixo fazem parte do álbum *Caldeirão*, editado em 1970, que narra a história do Beato José Lourenço. São xilogravuras onde é possível visualizar uma arte engajada e preocupada com questões sociais, sinalizando para algumas noções de estética, como na figura dos dois homens ao centro, nos traços dos braços e pernas, assim como na árvore que aparece em primeiro plano.



43/70 "Aviso" Stênio Diniz

F-40- Ano – 1970
Acervo: MAUC/CE
Autor: José Stênio Diniz
Álbum: Caldeirão – “Aviso”
Tamanho: 0,056 x 0,086 m



43/70 "Chacina" Stênio Diniz

F-41- Ano – 1970
Acervo: MAUC/CE
Autor: José Stênio Diniz
Álbum: Caldeirão – “Chacina”
Tamanho: 0,055 x 0,086 m

Sendo assim, a análise de suas representações presentes em sua produção requer um olhar atento do historiador na perspectiva de compreender as formas discursivas, as apropriações, as construções e as implicações dessa produção dentro de uma

pluralidade cultural na qual vive o xilógrafo. A xilogravura nº 40, cujo título é *Aviso*, representa um alerta, um chamado a estar atento a possíveis estados de tensão, de conflito. O “aviso” também pode estar relacionado à fuga do beato, quando da sua ida para o Estado do Pernambuco. Na imagem nº 41, a consumação do conflito, a exposição à morte e ao extermínio ocorrido no Caldeirão.

As xilogravuras de Stênio Diniz denotam um universo complexo e repleto de injunções sociais e culturais, levando-nos a refletir sobre os limites da criação do homem. O valor estético em Stênio está na riqueza de detalhes; seu conceito de beleza está em alcançar a forma da “excelência técnica”; isso singulariza e personaliza sua arte.

No decorrer da pesquisa e no processo de decomposição temática de suas xilogravuras, deparei-me com uma série de imagens relativas à religiosidade popular, à política, ao imaginário social, ao cotidiano e às práticas da vida no sertão. Pelo conjunto de sua obra, houve a necessidade de uma seleção que envolveu uma operação política e cultural por parte do historiador, cuja opção resultou na seleção de algumas dessas imagens para análises.

De início considerei a temática religiosa, tanto pela composição das formas visíveis que aparecem nas xilogravuras quanto pela narrativa construída em torno de sua composição. Organizei as gravuras numa sequência de análise, considerando características até então ausentes em seus primeiros trabalhos, mas que sinalizavam indícios da presença de elementos surrealistas do espanhol Salvador Dalí, traços do impressionista Van Gogh e o aprimoramento na estética.

Nessa perspectiva, a utilização do conceito de *apropriação* em Chartier foi importante, pois permitiu perceber como os xilógrafos assimilaram outros elementos culturais no processo de produção dessas xilogravuras. Seja através de técnicas ou de um conjunto de práticas, o fato é que tais elementos foram inseridos e adaptaram-se numa cultura do improvável.

Quando falo das técnicas, refiro-me aos instrumentos que ao serem apropriados transformam-se, dando lugar a novos objetos. No que concerne às práticas, essas estão relacionadas à vida cotidiana desses artistas e à forma como constituem sentidos em suas releituras.

Do ponto de vista de Chartier, a produção de um artefato cultural não pertence exclusivamente a uma determinada classe social, pois o que ocorre no processo de apropriação é a fabricação de representações e discursos. O conceito rompe com a ideia simplista de categorizar a produção popular, que segundo o autor é “destinada a

circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita” (CHARTIER, 1995, p.186). Desta forma, ao invalidar essa classificação, Chartier permite uma revisão historiográfica recolocando o “popular” numa posição de destaque, antes confinado aos ditames de um campo desprestigiado.

No artigo intitulado *Câmara Cascudo e a Erudição Popular* (1998), o historiador Marcos Silva conclui que as “Erudições populares expressam-se também como faces de autonomia de pensamento e ação do povo (SILVA, 1998, p.333). O autor cita como exemplo dois tercetos do soneto de “Bois Dormindo”⁴³, de Zila Mamede. A conclusão a que podemos chegar é a de que tais saberes possuem “fazerem em aberto”, com erudição própria e aptos a tornarem-se mecanismo de ação.

Retornando ao campo de produção do artefato cultural, seguindo as ideias dos historiadores citados, é lícito afirmar que no processo de fabricação das xilogravuras, cada artista individualmente ou na coletividade possuem formas de apropriação e classificação que resultam na constituição de suas identidades.

Além das análises feitas anteriormente, destaco três xilogravuras cujas temáticas remetem à religiosidade e às formas de representação do sagrado e uma relacionada à política. São elas *O Espírito Santo está em você*, a *X Via Sacra*, *O segredo da multiplicação dos pães e dos peixes* e a xilogravura *64 caveiras na reconquista do passado*.

⁴³ “Os bois assim dormindo caminhavam destino não de bois, mas de meninos libertos que vadiassem chão de feno; e ausentes de limites e porteiras arquitetassem sonhos (sem currais) nessa paz outonal de bois dormindo” (MAMEDE apud SILVA, 1998, p.333). A poetisa Zila da Costa Mamede, é paraibana de Nova Palmeira, mas residiu a maior parte da sua vida em Natal, onde reestruturou as duas principais bibliotecas da cidade, a da UFRN que leva seu nome e a Biblioteca Pública Estadual Câmara Cascudo.



F-42- Ano – 1985

Acervo: Particular – Tereza Diniz

Autor: José Stênio Diniz

Tamanho: 0,46 x 0,62 m

A xilogravura *O Espírito Santo está em você* pode ser definida como um aglomerado de representações. Ao definir a capacidade de teatralização de uma imagem usando como metáfora o palco, o ensaísta e romancista Alberto Manguel afirma que:

O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer (MANGUEL, 2001, p.291).

Nesse sentido, qualquer que seja a análise que se faça de uma imagem, nada mais é que tentativas de interpretações de uma realidade, e para compreendê-la é necessário interrogar o autor na perspectiva de que, ao organizar sua narrativa, seja possível dar sentido a sua interpretação, ou pelo menos recolher os fragmentos nela contidos.

A xilogravura *O Espírito Santos está em você* apresenta imagem de um ambiente familiar onde se percebe a presença de três mulheres e uma criança. Enquanto as duas primeiras estão num aparente movimento, a terceira permanece deitada numa rede. No cenário envolto surge um emaranhado de símbolos que emergem de quatro lados, nas três paredes e no assoalho da imagem. Da direita para esquerda surge uma lamparina

refletindo luz, um papagaio cujo corpo é encarnado por um olho humano; logo acima uma mandala, um armador que flutua segurando a rede e uma meia lua que reflete sutis estrelas e linhas. A lamparina representa a ideia e a criatividade. À esquerda, um pássaro engaiolado parece clamar por liberdade, ao mesmo tempo em que poderia significar apenas parte de uma composição. O piso parece estar suspenso, deformando a composição simétrica de um tabuleiro de xadrez adornado por trevos e uma discreta libélula que aparece na ponta dos cabelos da mulher. Ao centro pássaros sobrevoam o cenário, alardeado por três quadros, uma porta ao meio e um objeto no aspecto de bola.

Esta é a descrição do visual, dos símbolos que emergem da imagem, que contém múltiplas interpretações que formam combinações e que são complementadas pelas imagens mentais de quem as interpreta e de quem as produziu. No entanto, para compreensão do visível fez-se necessário analisar não somente a narrativa de quem a produziu, mas o lugar social desse indivíduo, as práticas empreendidas e a história do artefato produzido, ou seja, a técnica utilizada, a matéria, os circuitos que frequentou e o tempo de sua produção.

A descrição do artista remete a uma lógica própria, construída a partir de sua cultura. Ao indagar onde estaria a presença do sagrado, Stênio ressalta:

Meu trabalho pode ter essa “conotação realista” (...) embora eu possa até dizer não surrealista, mas com realismo mágico, é como eu coloco porque sou “realista”, ele o artista, ele tem que ser, a pessoa dele surrealista para a obra também ser, eu não sou surrealista, sou extremamente realista (...) Se coloca uma distância muito grande quando a gente fala do Espírito Santo, é como se falar de Deus, é como se Deus não esteja aqui, o Espírito Santo está longe (...) O Espírito Santo está dentro de você, você não precisa estar a procura do Espírito Santo, a manifestação, esta dá-se através de suas ações, se você faz uma ação má com certeza absoluta, o “Espírito Santo” está absorvido pelo mal, “ele” não tá podendo atuar, você fez uma coisa de caráter social, você está sendo guiado pelo Espírito Santo que está dentro de você. (Entrevista, 24/05/2014).

Para o artista, a presença do sagrado está relativamente em proximidade do homem, e não há necessidade de uma instituição ou de liderança religiosa que faça essa mediação entre o sagrado e o humano. Existe uma valorização da pequena dimensão e esse espaço pode ser assumido pela mediação de qualquer indivíduo, desde que exerça a prática da boa “ação social”, tornando possível essa aproximação com o sagrado.

No livro *Mercado e Religião* (2002), François Houtart aponta para uma nova forma de perceber a religião na visão pós-moderna: “O local, o imediato são o valor por excelência da dimensão religiosa. Adverte-se que mesmo nas grandes religiões existe, hoje

em dia, uma identidade religiosa particular” (HOUTART, 2002, p.109). Ao recusar as normas tradicionais dos ritos de mediação, Stênio criou um cenário em sua xilogravura para manifestação do sagrado, recolocando-o em forma de pássaro no centro da imagem.

Nesse sentido, o aparente controle doutrinário dos ritos tradicionais, na contemporaneidade, assume características individuais e particulares que permitem a vivência de suas práticas com outras formas. Dessa maneira, o artista, no ato da sua produção, assume o papel de mediador entre o homem e o sagrado.

Ao descrever a imagem do pássaro como símbolo, o artista dá indícios da aproximação de sua xilogravura com a obra de Van Gogh e afirma:

fiz um auto-retrato de Van Gogh, copiado dele mesmo, para me sentir bem (...) Van Gogh, ele entra pra mim onde tem esses pássaros voando na parte superior, é esse movimento buliçoso, como se diz agitado, não é denso, tá em ritmos de agitação(...) foi quem o inspirou a fazer “esses traços finos e definidos”, bem como Portinari. (Entrevista, 24/05/2014).

Ao ser indagado sobre como conheceu o trabalho de Van Gogh, Stênio relatou que fora através de um “Atlas” com imagens e quadros do pintor, levando-me a perceber que sua produção também é um reflexo de apropriações de leituras que perpassaram a experiência e a técnica utilizada. Embora estejam presentes diferentes objetos, existe uma ordenação, uma lógica ainda que em preto e branco; a composição da imagem é estruturada, pensada e desenvolve associações em cada objeto talhado. Considerar que a “imagem do pássaro” seja apenas um detalhe da obra é um fato, pois pouco se falou sobre ele. O que antes fora pensado como sendo a presença personificada do Espírito Santo torna-se um detalhe na investigação.

Essa narrativa não tem a pretensão de enunciar um novo Van Gogh, mas de apontar indícios de elementos eruditos em obras consideradas “populares”, pois denunciam práticas e sinalizam para uma produção que de ingênuas nada têm. Pelo contrário, na medida em que o artista começa a circular por espaços considerados eruditos, adota outras linguagens, estabelece traços, vê-se no outro e constrói novos pares, ou seja, ao ter acesso a leituras sofisticadas e frequentar espaços eruditos, sua arte se tornou mais refinada.

Jorge Coli, ao escrever sobre *Vincent Van Gogh*, afirma que seguir sua trajetória é “confrontar-se com o extraordinário e o inexplicável” (COLI, 1985, p.47). Seus primeiros trabalhos não foram suficientes para justificar uma transformação que posteriormente aconteceria com sua obra. Na tela *Noite estrelada* (1889), Van Gogh retrata uma noite estrelada, permeada por ciprestes e pela aldeia, cujo céu revela traços em

movimentos, tais como traços que se movimentam na parte central e alta da imagem. Esses mesmos traços são percebíveis na xilogravura de Stênio, que ele chama de “céu buliçoso”.



F-43- A noite estrelada - Ano – 1889
Acervo: Metropolitan Museum of Arte, Nova York
Autor: Vincent Van Gogh
Tamanho: 95x73 cm

Coli nos convida a “esquecermos as interpretações simbólicas, místicas ou religiosas que já foram feitas desse quadro” (COLI, 1985, p. 83). O que a imagem tem de instigante é um movimento que lembra o “céu buliçoso” do xilógrafo Stênio; esse movimento fora percebido em seu álbum *Via Sacra Nordestina*, de 1972 (num total de quinze xilogravuras), aqui representado na parte central, ou seja, no “céu” das duas xilogravuras que se seguem.



F-44- Ano – 1973
Acervo: Particular – Tereza Diniz
Autor: José Stênio Diniz
Tamanho: 0,235 x 0,330m



F-45- Ano – 1973
Acervo: Particular – Tereza Diniz
Autor: José Stênio Diniz
Tamanho: 0,233 x 0,330m

No entanto, é preciso levar em consideração os distanciamentos e as aproximações existentes entre os dois trabalhos. A intencionalidade de expor as duas imagens nesse momento é demonstrar as ressurgências de algumas formas, embora estejam implícitos outros elementos simbólicos presentes na imagem que em outro momento serão analisadoa.

O quadro de Van Gogh retrata uma noite com “cores” na cidade de Arles, cidade que ficava a alguns quilômetros de Alpilles ou Alpines, onde ficava situado o hospício de St. Rémy, em que Van Gogh pediu para ser internado. Coli escreve que o artista irá dividir seu tempo entre sua paixão pela leitura e uma frenética atividade pictural, produzindo uma média de um quadro a cada dois dias. Stênio retrata o dia em “preto e branco”, tolhido na madeira que se movimenta na parte central e superior da xilogravura *O Espírito Santo está dentro de você*. São encontrados nesses indícios traços circulares, oblíquos, verticais, no interior desse mundo (des)ordenado do artista. Embora suas representações icônicas nem sempre estejam explícitas, elas fazem parte de um emaranho de sentidos que incluem formas, técnicas e intencionalidades.

Na xilogravura *O Espírito Santo está em você* encontramos vários objetos ainda presentes em algumas residências e localidades do Nordeste, como a lamparina, armadores, rede e gaiolas. Ao mesmo tempo, numa espécie de ato criativo, surge o traço “vangoresco”, como foi denominado pelo artista. Sua origem representa a “ideia” e a “criação”; o movimento circular que é produzido em Van Gogh é apropriado e ressignificado pelo processo de hibridação. Esse mesmo traço pode ser visto na figura nº 35, no céu da xilogravura *Feira Interior*.

Alguns desses traços são utilizados também para descrever como em determinado momento o assoalhado da casa, representado por um de tabuleiro de xadrez adornado por trevos, é suspenso do chão por braços que se afinam e se cruzam sem se tocarem, sinalizando para possíveis traços encontrados na pintura de Salvador Dalí. Essa ação é descrita por Stênio da seguinte forma:

essa pessoa aqui que puxa os azulejos na imagem que permite ao mesmo tempo a uma pessoa pegar (sic) os azulejos como uma folha de papel, conseguiu arrancar lá de baixo e fez um ato criativo. Aquele elemento de baixo e jogar em outro plano (...) você cria, a partir dessa coisa de criatividade, luz dos elementos, você cria, o armador pega plasticidade, e aquele lado ali como alegoria, o estético, uma florzinha (Entrevista 24/05/2014).

Isso nos faz perceber o trânsito existente entre diferentes culturas de diferentes classes sociais, em espaços equidistantes e realidades históricas análogas, revelando a importância da compreensão dessas representações na atualidade através do cruzamento das correntes cultas. Segundo Ginzburg, isto foi possível com a invenção da imprensa, responsável pela socialização da palavra, antes monopolizada pela cultura escrita, ao mesmo tempo em que evidencia a importância da complexidade das trocas de níveis culturais e a riqueza que é entendê-las. Ginzburg afirma que “era através das imagens que se travava a relação circular entre culturas diferenciadas” (GINZBURG, 1987, p.121). Neste sentido é possível afirmar que a associação entre imagem e imprensa promoveu uma importante função pedagógica no “intercâmbio entre culturas”. Ao citar Van Gogh como um de seus inspiradores, estreitam-se os vínculos estabelecidos entre uma xilogravura considerada “popular”, de Juazeiro do Norte, e uma arte considerada “erudita”, distantes no tempo e no espaço geográfico. Essa conexão diminui as distâncias traduzidas na imagem, levando em consideração as leituras que Stênio adquiriu sobre o artista.

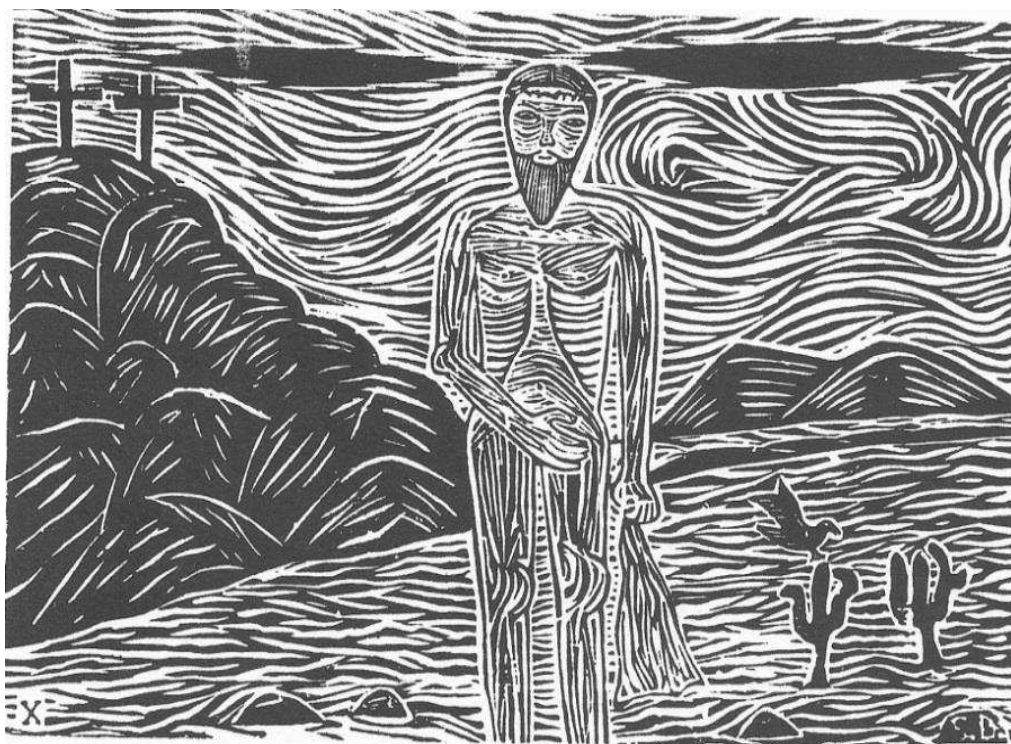
Outro indício a ser avaliado na xilogravura em pauta é uma constante “insatisfação” do artista (Stênio) quanto a formas anteriores de representação do sagrado, fazendo surgir objetos de uso do cotidiano para modificação da paisagem, transformando-a num cenário doméstico próximo à realidade, em atitude que sinaliza uma maneira de encurtar a distância em relação ao sagrado.

Essa ideia de humanização do divino ocorreu na análise da primeira xilogravura, em que vários objetos compõem um cenário sacralizado pelo artista, dentre eles uma “mulher deitada na rede”, sua atual companheira. Isso foi visto também em outras de suas imagens. A descrição feita por Stênio de sua “musa Ivete” remete à personificação da paz, simbolizada na figura de uma mulher, representando a “serenidade”. Como ele mesmo discorre “tudo pode estar desabando, ocorrendo, mas ela é a calma em pessoa”.

O que representa na imagem essa mulher, de olhar aparentemente inerte? Uma apreciável imortalidade ou uma indiferença aos acontecimentos que se sucedem no espetáculo ao seu redor. Sua silhueta se esconde por trás de uma “rede”. Recolhida e intrigante, modesta e virtuosa, as opções perpassam qualquer tentativa de explicação. Em todo caso, nas mãos do artista a mulher é encoberta, transcende e diviniza-se, e parece representar a idealização de uma mulher perfeita saída da essência da natureza, ou seja, da madeira.

Nesse sentido, pensar uma mulher sem silhuetas e formas, em um corpo ausente, equivale a repensar o lugar social que ocupa a forma do feminino em sua xilogravura. Embora essa dissertação não trabalhe com a noção de gênero, sinaliza para a possibilidade de perceber como os corpos femininos se deslocam nas imagens em culturas de diferentes tempos históricos.

Outra questão importante é o modo como Stênio Diniz transforma uma solução em enigma. O artista cria um deslocamento da estética através das formas como as inúmeras possibilidades de criação que desenvolve ao transitar nos universos geograficamente equidistantes, estreitando laços na dimensão entre a arte na cultura e a cultura da sua arte.



F-46- X Via Sacra – Ano – 1973
Acervo: Particular – Tereza Diniz
Autor: José Stênio Diniz
Tamanho: 0,233 x 0,330m

Na *X Via Sacra* permanecem os traços “vangorescos”, mas emergem outros elementos que os distinguem dos demais artistas que também produziram suas *Via Sacras*. Importante levar em consideração como o “Cristo” de Stênio sinaliza para uma profunda aproximação com sua realidade, indícios de uma imagem construída a partir de si.

Surge um cenário duplo onde é possível visualizar (à esquerda) a narrativa bíblica, o gólgota no alto com duas cruzes. Na direita, emerge um Cristo quase ausente de vestimentas, esquelético, marcado por curvaturas de ossos, tendões e uma mão tímida que parece encobrir seu sexo. Reflexo de uma longa história do seu olhar, Stênio prossegue na sua *Via Sacra*, numa terra seca, árida, pedregosa, uma leitura quase caricatural do homem do sertão e, por que não, ele mesmo.

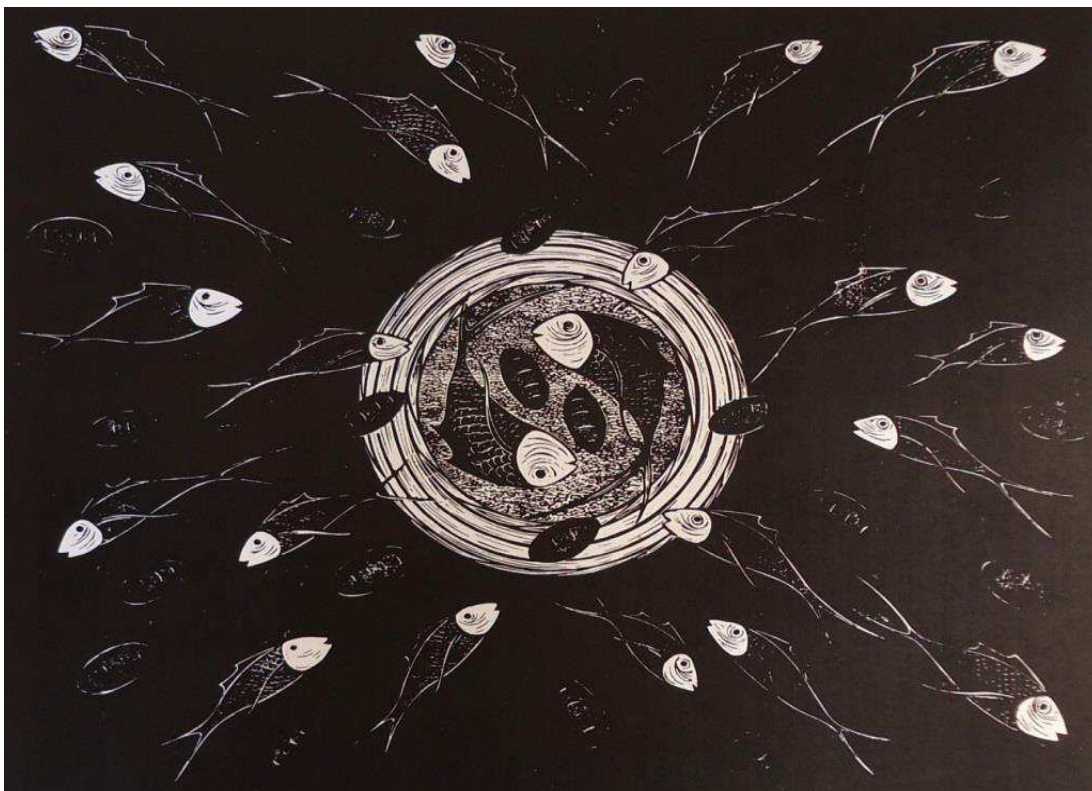
Na xilogravura, o tempo e o espaço são encurtados; Oriente e Ocidente se aproximam. A paisagem do Nordeste torna-se o palco do sacrifício. O tradicional é ressignificado para compor a cena; a vegetação seca composta de mandacarus, pedras e erosão ressurge intencionalmente para compor a imagem. Nesse momento, imagem não é somente o objeto comercial pronto para ocupar as galerias e acomodar-se ao museu, pois o xilógrafo lança um olhar engajado sobre sua criação, que passa a representar um artefato cultural e social que denuncia o descaso do poder público.

Nesse sentido, é possível concluir que nas duas xilogravuras de Stênio Diniz analisadas a representação do sagrado pertence ao seu universo distinto. Na xilogravura *O Espírito Santo está dentro de você*, o sagrado é representado como uma casa onde habita o complexo, a harmonia, o amor, a bricolagem das crianças, ordem/desordem, mas, ao mesmo tempo, possui objetos do seu dia a dia, do mundo do seu cotidiano. Não se trata de perceber o mundo como algo natural, mas de percebê-lo como refletor de códigos e mediações, por vezes fora da representação tradicional e que comumente se traduz através de altares, imagens de santos, velas, terços e penitentes.

Cada espaço da madeira tolhida é sagrado e constitui-se de elementos distantes/próximos, mas possui conexão, têm seus olhos, pássaros, quadros, gaiolas, azulejos, rede, armadores, lamparinas, peixe, enfim, nada deixa de ser sagrado; embora transmutado, constitui-se representação do mundo com outra forma.

2.3 – A violação do Sagrado – as formas de resistência na xilogravura de Stênio Diniz

A terceira xilogravura analisada denomina-se *O segredo da multiplicação dos pães e dos peixes*.



F-47- Ano – 1994
 Acervo: Particular – Tereza Diniz
 Autor: José Stênio Diniz
 Tamanho: 0,34 x 0,42 m

Reconhecendo as limitações do historiador impostas pelo artista, pelas concepções e formas de ver, a imagem exigiu um olhar atento no intuito de encontrar indícios de uma produção que sinalizava para práticas de resistência, a começar pela forma como o autor nomeou sua obra “*O segredo...*”, dando a ideia de que o artista conhecia o mistério por traz da narrativa bíblica.

A xilogravura apresenta um núcleo representado por um círculo contendo dois peixes e formas com aparência de dois pães. Ao redor é percebida a entrada de peixes e pães que vão até o centro e saem, sem destino; a limitação espacial é ditada pelo final da composição da xilogravura. Esse fluxo entre pães e peixes parece indicar uma circulação infinita entre os alimentos apresentados. Essa dinâmica existente na imagem foi o indicativo necessário para que o caminho da investigação viesse a acontecer.

Nesse sentido, foi através da procura por sinais e pistas deixados no processo de produção da xilogravura, bem como através da narrativa do artista, que procurei compreender o enredo de sua criação. A aplicabilidade e as leituras realizadas de textos de Carlo Ginzburg deram-me o suporte para chegar a um norte investigativo.

No prefácio do livro *O Fio e os Rastros* (2007), Ginzburg nos chama a atenção para um mito narrado pelos gregos sobre o herói ateniense conhecido por Teseu. A história conta que Ariadne presenteia a Teseu com um fio de lã para ele adentrar o labirinto, matar o Minotauro e sair em segurança. No entanto, “dos rastros que Teseu deixou ao vagar pelo labirinto, o mito não fala” (GINZBURG, 2007, p.7).

Ao recuperar a narrativa acerca de Teseu, Ginzburg sinalizou para a importância de pensar o *fio* como relatos, ou seja, perceber a existência de diversas narrativas sobre um mesmo fato e os *rastros* como histórias verdadeiras. Em outro momento, Ginzburg nos adverte para perceber que sinônimos como “contar”, “rastros”, “histórias”, “verdadeiras” e “falso” são categorias que não podem ser pensadas como óbvias, e seus sentidos trazem a ideia de tramas e artimanhas a serem investigadas.

Em “sinais: raízes de um paradigma indiciário”, texto publicado no livro *Mito, Emblemas e Sinais* (1989), Ginzburg demonstra a aplicabilidade do saber indiciário e aponta para a necessidade de desarticulá-lo do seu sentido *lato* gramatical. Essa ideia traz implícita a distinção entre a análise da materialidade da natureza (como o homem decifrava os rastros e as pistas deixados por animais, natureza, homem) e a análise da cultura, que embora complexa e diferenciada no tempo de cada sociedade, não impede sua análise. Para o historiador “a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas - sinais, indícios - que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p.177).

Ao explicar a gênese do paradigma indiciário, Ginzburg aponta para evidências de sua existência ainda no final do século XIX, com a publicação de artigos (1874-1976) de um russo conhecido por Ivan Lermolief, que posteriormente Ginzburg identificará como sendo o italiano historiador e crítico de arte Giovanni Morelli. Segundo Ginzburg, uma importante contribuição de Morelli⁴⁴ reside na metodologia utilizada, ou seja, analisar as obras artísticas com a necessidade de “examinar os pormenores mais negligenciáveis” (GINZBURG, 1989, p.144). Em síntese, seu método consistia em distinguir nos detalhes (como orelhas, narizes, dedos...) a veracidade e autoria da obra pelas semelhanças e particularidade do seu criador.

Em Sigmund Freud encontramos um leitor das obras de Morelli. Freud teve acesso às obras de Morelli antes mesmo da descoberta da Psicanálise. Ginzburg, ao analisar a obra de Freud, nos dá algumas hipóteses da influência exercida por Morelli

⁴⁴ Assim como Ginzburg, dois estudiosos das obras de Morelli, os historiadores da arte Wind e Castelnuovo, asseveram que as implicações do seu método contribuíram para a análise de micros detalhes e dos “gestos inconscientes” utilizados por artistas no processo da produção do objeto artístico.

que poderiam ter afetado diretamente a Freud de maneira que o psicanalista o cita em seu ensaio *Moisés de Michelangelo* (1914) e posteriormente em suas *Obras completas* (apud GINZBURG, 1989). Além da minúcia e dos detalhes no “diagnóstico” de um paciente, Ginzburg sinaliza que “supôs-se que a tendência de Morelli para apagar, ocultando-a sob pseudônimos, sua personalidade de autor acabasse de certo modo por contagiar a Freud” (GINZBURG, 1989, p.147).

Nesse sentido, Ginzburg, ao seguir os rastros deixados por ambos (Morelli e Freud), e buscar identificar as confluências, chega à conclusão que Morelli, ao entender que o artista ligado a uma tradição cultural, ao criar sua obra, escapava dessa tradição e criava “traços puramente individuais, que lhe escapavam sem que ele se desse conta” (GINZBURG, 1989, p.140). Esse detalhe abriu um precedente, identificando que a atividade inconsciente presente no cerne da produção artística significou para Freud a essência dos elementos subtraídos ao comando da consciência.

O literato Conan Doyle, autor e criador do personagem de Sherlock Holmes, também fez parte da leitura Freudiana.

Ginzburg afirma que Freud falou do seu interesse pelas aventuras de Holmes a um paciente seu, mas a um amigo, que associava sua psicanálise aos procedimentos e técnicas de Morelli.

O que há em comum no emaranhado do cruzamento entre um historiador da arte, um psicanalista e um escritor? Ginzburg, em sua análise, conclui que Freud era médico; assim como Morelli e Doyle, tinha se formado e exercido a medicina antes de se tornarem crítico de arte e escritor. E qual importância dessa conclusão para o historiador? Ginzburg sinaliza para o surgimento, no final do século XIX (1870-80), de um paradigma indiciário baseado na semiótica, método que indiretamente já era exercido na medicina ao “diagnosticar as doenças inacessíveis à observância direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo” (GINZBURG, 1989:151). Assim como o médico analisa o caso de cada cliente, cabe ao historiador compreender que “o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural” (GINZBURG, 1989, p.157).

E qual é a relação do mito de Teseu com a xilogravura analisada? Nessa perspectiva, Ginzburg nos instiga a encontrar no labirinto os rastros da trajetória do herói, procurando superar os obstáculos do percurso na pesquisa e traçar o caminho do processo da investigação histórica a fim de desvendar quais elementos existentes

emergem na xilogravura, o que demandou conhecer três características importantes para a análise da imagem.

A primeira diz respeito à trajetória do artista que produziu a imagem, seu lugar social, suas escolhas, suas formas de pensar e interpretar o mundo a partir do tema presente na xilogravura. A segunda está relacionada à produção da imagem, suas dimensões e técnicas utilizadas, que diz respeito às formas. Por último, assim como a trajetória daquele fio de lã no labirinto de Teseu, encontrar indícios que sinalizam para outras categoriais de interpretação da xilogravura. Se existem *mitos, emblemas e sinais* no caminho a ser percorrido, essa é uma das intencionalidades da pesquisa, ou seja, buscar nos indícios elementos existentes entre aquilo que se vê (o visual e as representações das invisibilidades), isto é, o visível na xilogravura *O segredo da multiplicação dos pães e dos peixes*.

O segundo elemento de análise da xilogravura aponta em direção à noção da história do objeto. Ao assegurar a necessidade do estudo da *biografia* da imagem, Mauad aponta para inclusão de um itinerário em que estejam implícitas,

as condições históricas de sua produção, os percalços de sua circulação, as formas como foi apropriada pelos diferentes circuitos sociais, os endereçamentos a que se destinou, os arquivos que visitou e a situação em que foi encontrada integram parte importante da história da cultura visual das sociedades históricas (MAUAD, 2016, p. 46).

O terceiro momento, tão importante quanto os outros dois, traz uma característica peculiar na análise da imagem, que é a história na xilogravura. Esse atributo denota que no processo de investigação da cultura visual, em consonância com a história oral, é possível perceber como objetos artísticos (como a xilogravura) transitam nos saberes revelando possibilidades de estudos históricos a partir de artefatos da cultura “popular”.

No livro *O queijo e os vermes* (1987), Carlo Ginzburg delineia o percurso do moleiro Domenico Scandela, ou precisamente Menocchio, nascido no final do século XVI (em 1584) no pequeno vilarejo Montereale, na cidade de Friuli, na Itália. Considerado “transgressor”, ou melhor, crítico de um sistema religioso que oprimia uma população pobre numa Europa que vivia a efervescência de uma contra reforma, ao

construir uma cosmogonia⁴⁵ própria acerca da formação do mundo o moleiro percorreu os corredores da inquisição, para onde foi levado e condenado pelo tribunal. Embora a fala de Menocchio parta do seu inquisidor, foi possível a Ginzburg, através de filtros, extrair fragmentos de sua fala.

Através da *Micro História* de Menocchio, busquei encontrar possíveis aproximações e distanciamentos na narrativa em Stênio Diniz. Visualizei uma possibilidade de assim como em Menocchio, analisado por Ginzburg (tendo o cuidado de não cair no anacronismo) encontrar vestígios de ações coletivas, ou pelo menos rastros dela que me fizessem entender o processo de construção narrativa nos dois indivíduos.

Um detalhe nessa pesquisa é que, diferente de Menocchio, Stênio Diniz é trazido à cena pela construção de uma narrativa de si. Isso me levou a historicizar as semelhanças e os distanciamentos do discurso de Stênio, bem como a produção da xilogravura como objeto de reflexão que legitima sua cosmologia. Nesse sentido, a xilogravura emerge como importante fonte documental, não somente para refletir o que existe de macro no micro, mas para apreender o objeto e pensar uma morfologia da xilogravura (forma, aspecto e aparência) e sua representação. Essas formas estão presentes na estética da imagem, na composição das figuras e na narrativa da imagem.

A xilogravura de Stênio Diniz tem uma característica peculiar, que é uma cosmologia própria. Trata-se da ação do artista em criar uma gênese para suas imagens, mas também de recorrer às suas vivências como parte da explicação dessa gênese. Nesse sentido, a imagem nasce no duplo, tem uma lógica - uma consciência racional, ao mesmo tempo em que transgride e escapa para ressurgir com outra intencionalidade.

No primeiro momento Stênio narra o percurso da produção da xilogravura descrevendo o tema presente na imagem, aproximando-a da narrativa bíblica. Em entrevista, Stênio inicia sua primeira versão da imagem já sinalizando para deformações em relação ao texto original. Ao explicar a xilogravura o artista argumenta:

Pois bem, é esse trabalho é uma interpretação do chamado milagre da multiplicação dos pães e peixes que encontramos na Bíblia, no meu raciocínio muitas coisas na Bíblia precisam ser analisadas, no meu entender o milagre que se foi concebido, foi da seguinte maneira: que falaram para Jesus, não sei se foi o Pedro que falou para Jesus, ou João eu não sei, não lembro. Mas que ele disse, Jesus tem milhares de

⁴⁵ Na Cosmogonia cada povo tem seu mito fundador sobre a origem do mundo, cada cultura conta a sua história, suas lendas, seus mitos. Nesse sentido, as tradições religiosas, míticas ou mesmo científicos influenciam nossa percepção, fomentando nossa explicação e visão de mundo.

peessoas aqui e vieram de longe muitos sem alimento, sem alimento nenhum, sabe e como é que vai fazer para que essa população ai se alimente, porque vai muita gente vai passar fome. Aí no meu entender que Jesus mandou que o apóstolo se virasse, se virasse então como é que ele se virou e que eles devem ter combinado e ter raciocinado da seguinte maneira. Muitos ali pelo menos se tinham vamos dizer se tinha cinco mil pessoas, pelo menos uns quinhentos ali andava prevenido eu acho que naquele tempo ninguém andava longa distância e que as pessoas que iam segui-lo que iam pra esses grandes sermão dele é não eram somente pessoas pobres eram também muitas pessoas ricas milionárias que tinha e que andava em provido de tudo, na minha imaginação. Aí eu acho que a ordem a ideia que aconteceu entre Jesus e os discípulos foi arrecadar tudo que todos têm e colocar aqui na frente. Realmente aconteceu e ele falaram que eram 6 pães, 5 pães, 6 peixes, uma quantia muito irrisória pra mim em relação a quantidade de pessoas que tinha, então não era só meia dúzia esse meia dúzia é muito simbólico, ou seja não só deu meia dúzia de gato pingado, meia dúzia de gato pingado pode ser 100 um termo só deu meia dúzia de gatos pingados como se utiliza, aí eu acredito que pelo menos 10% daquelas pessoas que estavam no sermão levaram comida, o grande segredo foi, sobrou comida todos comeram porque tinham muitos que tinha excedente aí foi a base que eu fiz esse trabalho, o segredo da multiplicação dos pães e dos peixes é simples todos nós podemos fazer esse milagre, só basta juntar e dividir. (Entrevista 24/05/2014).

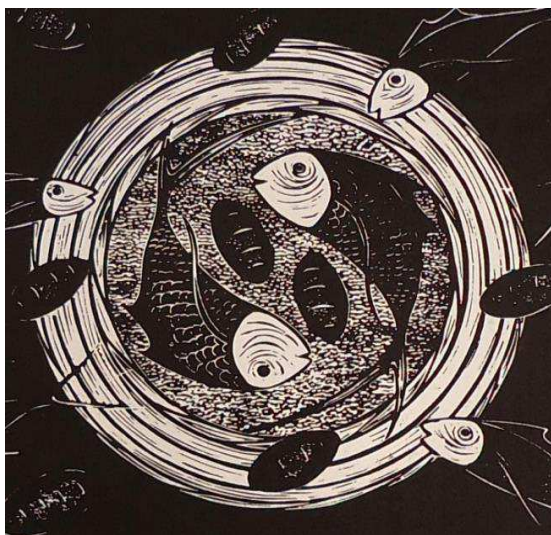
A primeira característica presente no núcleo da xilogravura é a forma como o “milagre” é ressignificado e passa pelo crivo avaliativo do artista, que altera a imagem/ texto e dá um novo significado ao “segredo da multiplicação dos pães e dos peixes”. Para Stênio, não existe milagre: o que houve foi a socialização dos objetos no repartir dos alimentos. Além de reafirmar a necessidade de uma reinterpretação da cena bíblica, ele desconstrói o “aparente milagre”, humaniza a narrativa ao racionalizar a ideia de “juntar e dividir”, ou seja, o segredo está em “repartir”. Há uma identidade do artista presente na narrativa que assume o lugar do sagrado. O xilógrafo afirma que:

A identidade de Stênio nesta obra é exatamente é um dos trabalhos que mais representa minha vida. Você veja há mais de trinta, quarenta anos por aí eu fui presidente de uma cooperativa chamada *Cocada, Cooperativa Artesanal do Cariri*, e qual é que era minha “intenção” dentro da cooperativa, era juntar e dividir. É tanto que muitas pessoas não concordavam no tempo, quando chegavam o sábado apareciam dezenas de artesãos para pegar o dinheiro pra poder ir para feira, mas quando chegavam lá aí nem todos tinham vendido, aí era a grande questão, uns vendiam tudo que levava algumas esculturas, foram vendida todas, aí de outros não vendeu nada, aí normalmente se fosse um comércio comum quem vendeu levava dinheiro, quem não vendeu ia com seu saquinho seco, e quando eu digo: “olha aqui”, muitos questionavam mais Stênio eu vendi minha obra toda, eu vendi cem mil conto, é você vendeu cem mil conto, e aquele não vendeu nada, então a gente aqui você vai receber a metade, que a outra metade tua vai ser dividida, aqui na cooperativa é assim, contanto que ninguém pode sair

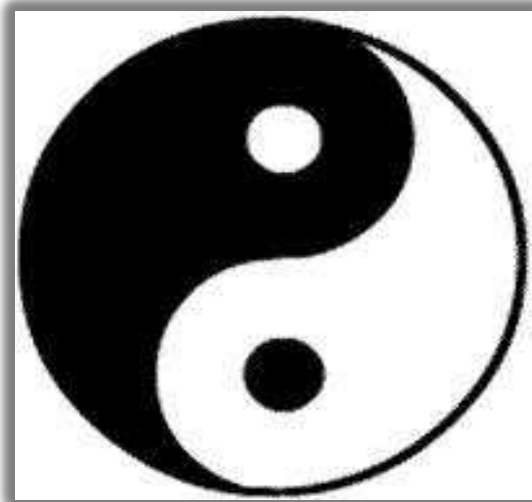
sem nada, tem que uma mão ajudando a outra, um dia quando você não vender e outro vender você vai receber também (...) a gente tem que se dá, ninguém pode ter posse, ter a coisa pra si egoisticamente (...) nada parece ser suficientemente para abastecer o egoísmo humano (Entrevista 24/05/2014).

Não somente a identidade do narrador está presente como é possível compreender que sua narrativa recoloca um tipo de lei diferenciada do mercado capitalista, um tipo de relação determinada pela divisão dos bens entre os indivíduos. O xilógrafo conclui sua narrativa afirmando questões éticas que legitimam sua forma discursiva.

No segundo momento, o artista faz uma descrição visual da xilogravura. Tão importante quanto a descrição foi perceber os indícios de uma circularidade cultural presente através de leituras, experiência e tradições adquiridas pelo artista que influenciaram diretamente na composição da xilogravura, cujo centro é representado por um prato com pães e peixes, mas que também traz indícios de outras formas de religiosidade, como a apresentada na figura nº 49.



F-48- Núcleo da xilogravura



F-49- Yin/Yang

Assim Stênio descreve o núcleo da sua imagem,

Essa parte central eu queria dar a ideia de um prato, é como que era um prato colocado central dois pães e dois peixes, e partir de uma composição meio Yin/Yang central, muitos peixes entrando e saindo então é sabendo que é um círculo infinito, juntou dividiu, juntou e dividiu então ele é infinito, não falta nunca. Os que vão saindo é os que já vão indo alimentar já está saindo do prato, os que vai, enquanto entra, sai, e não falta, entrou e saiu, fica um círculo infinito (Entrevista 24/05/2014).

O prato central a que Stênio se refere traz o símbolo filosófico do Taoísmo conhecido por Yin e Yang. De origem chinesa, o Yin representa a escuridão pintada de preto e Yang a claridade, o branco, uma energia luminosa e intensa. São cargas de energia opostas. Para os chineses, o mundo é composto por essas duas forças opostas.

Stênio é enfático ao demonstrar pela imagem e narrativa a dinâmica existente quando o homem se predispõe a “repartir” e compartilhar as necessidades mais urgentes da sobrevivência humana, no caso, o alimento. Na cena, os homens “encarnam” nos peixes e alimentam uns aos outros numa ação infinita. No entanto, a imagem com formas cíclicas evidencia tonalidades mais escuras que se sobrepõem ao branco e compõem quase todo o centro da imagem. Essa afirmação revela como o artista rejeita e questiona os sistemas econômicos e religiosos em que vive. Nesse sentido, as aproximações existentes entre Stênio e Menocchio começam por uma narrativa que burla a ordem ao mesmo tempo em que faz acontecer de outra forma.

O terceiro momento buscou aprofundar a análise da xilogravura como fonte histórica levando em consideração o *visível*. Mauad chama de visível “à esfera do poder e dos sistemas de controle, à ditadura do olho, ao/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade” (MAUAD, 2016, p.43). Essa análise dialoga com a oralidade a fim de entender a gênese de uma cosmologia construída por Stênio.

A utilização do termo cosmologia⁴⁶ em Stênio, e não cosmogonia, como é empregado no estudo de Menocchio, foi possível porque sua abordagem está relacionada à explicação do mundo a partir da atuação das “leis da natureza”, tendo a imagem como artefato explicativo.

⁴⁶ Cosmologia – são narrativas escritas e tem um autor; são menos figurativas que as cosmogonias e mais conceituais, abstratas e sistemáticas. Como na abordagem científica, buscam desvendar metodicamente os princípios e as leis da natureza, que atuam desde sempre e sem interferências divinas (Espaço do conhecimento, UFMG).

As temporalidades que separam o xilógrafo Stênio e o moleiro Menocchio são imprescindíveis para compreensão dos distanciamentos existentes entre ambos; no entanto, essas distâncias diminuem nos entrecruzamentos das formas de lidar com seus medos, suas ansiedades e dores. Logo, são próprias da natureza humana as formas de resistências, quer sejam conscientes ou inconscientes, e nesse aspecto os homens, em seus tempos históricos, encontram mecanismos para expressar suas intranquilizações.

Essa afirmação demonstra como cada sujeito histórico, a partir do seu lugar social e cultural, situa sua comunicação. Ao estabelecer sua primeira versão da imagem, Stênio se apodera da linguagem e constrói seu próprio discurso; no caso de Menocchio, sua fala é interdita e outro (inquisidor) fabrica sua fala. Segundo Ginzburg, ao *passar de boca em boca*, seu discurso sofre alteração e isso implicava em distorção. Vejamos sua primeira explicação:

Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era um caos [...] e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa, do mesmo modo como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos. A santíssima majestade quis que aquilo fosse Deus e os outros, anjos, e entre todos aqueles anjos estava Deus, ele também criado daquela massa, naquele mesmo momento... (GINZBURG, 1987, p.105-110).

Desta forma, assim como Menocchio construiu uma gênese imbricada ao seu cotidiano, Stênio produziu uma imagem que transcende o tema *A multiplicação dos pães e dos peixes* formulando uma xilogravura indiciosa cujas marcas religiosas se entrecruzam com leituras refinadas. De tal modo, Stênio esclarece sua interpretação:

Acho que a vida surgiu simultaneamente em todo planeta, então surgiram adôezinhos, é tanto que é altamente complexo que nenhum cientista consegue explicar direitinho pelo menos o surgimento do ser humano, tenta-se dizer que é uma descendência de macaco, mas eu acho que não. Macaco é macaco, gente é gente, a gente é quem sabe na mesma árvore genealógica então pode tá, isso eu não posso duvidar porque o macaco tem muita semelhança com o ser humano, raciocínio e tudo. Então a gente é uma evolução, mas não que evoluiu do macaco, o próprio ser humano ele partiu com sua formação já humana, não é que o ser humano antigamente tinha rabo, e caiu o rabo, ele tinha é tanto que ele tinha o formatozinho, não, então eu acredito nessa coisa que é muito questionado hoje que chama o átomo de Deus, o Bóson, uma nomenclatura aí eu acredito na existência realmente desse átomo inteligente ele é o átomo da inteligência de coordenação da vida, o nome pode ser o átomo de Deus ou um átomo qualquer, e que eu inclusive tenho pesquisas e experiências que me constatarem que não é um átomo e sim uma molécula, um átomo central que tem, é ladeado por dois elementos distintos diferentes, entre

prótons, nêutrons elétrons e tudo, então esses átomos são inteligentes e que não dá nem compreensão de vida assim, e o que nosso olhos vêm transmitem para eles dentro e eles começam a dar solução para qualquer problema que a gente tenha externo e tudo, então vamos dizer pode ser que o ser humano os primeiros seres humanos, os primeiros, os primeiros, eu sei que só tinha quatro dedos em quatro mão, mas aí os vossos olhos tá olhando aqui, aí tá transmitindo pra parte interior pra onde trabalha esses átomos inteligentes, o bóson, o átomo de Deus e ele automaticamente já começa a dar solução pra mobilidade, pra tudo pra deixar a coisa perfeita, tem essa coisa, se é Deus se não é, mas tá ali a inteligência dentro de cada elemento vivo (Entrevista 24/05/2014).

A cosmologia de Stênio está alicerçada num conjunto de dados que apontam em direção a uma complexidade de representações. Leituras da Bíblia, leituras de física, viagens, contato com outras realidades constituíram-se num emaranhado cultural, cujo resultado apresenta-se diretamente na produção de suas obras. Nesse sentido, ao produzir sua xilogravura, Stênio Diniz se apropria de dois elementos para explicar sua gênese do mundo. A primeira na apropriação de uma religião oriental, cuja representação aparece no núcleo da xilogravura, e no segundo momento a construção narrativa dessa gênese. O fato é que é possível (tanto na imagem quanto na narrativa) encontrar indícios de formas de resistência e a circularidade cultural presentes na sua xilogravura.

No entanto, a narrativa é mais complexa por tomar a ciência como base para a legitimação da imagem. Enquanto Menocchio explicou o mundo através da cultura do seu cotidiano de moleiro, Stênio Diniz serve-se de uma cosmologia para legitimar sua narrativa e validar sua xilogravura.

Outro indício presente na imagem é o corporativismo, questão sutilmente revelada por Stênio, ou seja, a Associação dos Trabalhadores que teve início com criação da cooperativa COCADA⁴⁷. Portanto, a xilogravura *A multiplicação dos pães e dos peixes* é uma releitura de uma gênese do mundo feita a partir da perspectiva do artista, cujo sentido reflete sinais de insatisfação, resistência, transgressão e cooperação.

⁴⁷ Em 1974, Stênio Diniz fez parte da fundação da COCADA - Cooperativa Artesanal do Cariri, a primeira cooperativa cujo intuito representava num só lugar a experiência coletiva de trabalho dos artistas de Juazeiro do Norte.

As formas da morte – a reconquista do passado - a xilogravura de Stênio Diniz como *suporte* da ditadura militar

A análise da xilogravura denominada de *64 caveiras na reconquista do passado* surgiu da necessidade de compreender de que maneira as xilogravuras suportariam as formas e as representações da morte, quando nelas não estão implícitas as formas naturais de morrer. É sobre um tipo de morte intencional que a xilogravura trata, ou seja, do momento político que o país vivenciou a partir de 1964.



F-50- Ano – [197_?]

Acervo: Particular – Tereza Diniz

Autor: José Stênio Diniz

Tamanho: 0,30 x 0,18cm

Contadas e recontadas, ao todo são sessenta e quatro caveiras distribuídas ao longo da gravura em madeira. Da direita para a esquerda, as caveiras parecem se sobrepor umas sobre as outras como se não existisse importância na ordem das suas disposições, pois o que as difere não é somente o sentido final da morte, mas as expressões presentes em suas ocas faces, sinalizando como individualmente martirizada cada uma chegou aquele fim. Final que, na xilogravura de Stênio, parece denunciar a entrega dos seus carrascos, já que algumas aparecem dilaceradas. Crânios que se

entreolham reconhecendo uma situação sem retorno. Uma balança emerge tendo em cada lado um crânio como medida de peso, como se a justiça fosse capaz de reparar as injustiças silenciadas por ela mesma. Mãos sem corpos parecem brotar de um solo constituído de dor e morte, como se num tempo tardio ainda houvesse tempo para súplicas. Medo, ira e pavor são expressões das faces que se atropelam, sem o direito à simetria do repouso sagrado.

Ao centro, um ser com corpo esquelético parece querer abarcar todas as caveiras, expressando em sua face um sorriso sarcástico. É preciso atentar para algo em comum entre essa e as demais caveiras: a situação de ser também a representação da morte encarnada num todo, cujo corpo nada mais é que ossos, parte constitutiva de algo que um dia fora o homem. No núcleo da imagem surgem riscos e duas sombras, indícios do que parece ser as curvas da Catedral de Brasília e as duas torres do Senado Federal.

Num segundo plano a paisagem é composta por pequenos galhos secos, cruces, covas, um muro como um cemitério e um pássaro, cujo sobrevoou deixa atrás de si um rastro de corpo envolto em penas que se espalham no ar, rastro de morte, ignorada, obsoleta e presentificada na imagem, mas não ignorada pelas mãos do artista.

O Regime Militar vigorou no Brasil de 1964 a 1985, e representou a marca vergonhosa da intolerância e do exercício unilateral do poder. Seu legado não pode ser resumido por sinônimos, que de tão vagos não alcançam a trajetória da destruição que causou, com mortes, tortura, perseguição, exílios, traumas e censura. A censura perscrutou todas as instâncias sociais e a arte não poderia ficar de fora, embora não tenha impedido a diversidade da produção cultural do período.

Essa descrição fez parte de uma análise da imagem que impõe necessariamente situar a xilogravura numa perspectiva temporal de produção. Produzida em [197_?], a xilogravura foi apresentada na Bienal de Brasília em 1977, num período em que o Brasil vivenciou um dos acontecimentos mais conturbados da sua história.

Esse tipo de produção demonstra como uma imagem pode expressar, mesmo que de modo fragmentado, formas de resistência política em períodos de conflitos e tensões sociais. A parceria entre a autonomia do artista e o objeto produzido aponta em direção à existência de uma subversão que não implicou obrigatoriamente na participação de outros grupos de xilógrafos que produziam na época. Isso demonstra que a produção popular não tem que necessariamente reproduzir um tipo de prática comum a uma coletividade.

Ao escrever sobre as *Formas cotidianas de resistência camponesa* (2002), o cientista político James Scott chama a atenção para as manifestações “silenciosas” de resistência cotidiana e outras formas de confrontos desses grupos.

Analisando a aldeia camponesa de Sedaka⁴⁸, Scott sinaliza para outros mecanismos de resistência onde “não há motins, demonstrações, incêndios culposos, banditismo social organizado ou violência aberta” (SCOTT, 2002, p.24). Assim, as atitudes observadas no cotidiano do grupo não corresponderam aos eventuais tipos de manifestações, mas revelaram resultados positivos nas ações de resistências, como por exemplo, o “roubo de sacos de alimentos”.

Embora o texto verse sobre o tema, o autor assevera que esse tipo de resistência “não produzem manchetes de jornais (...) é muito raro que os produtores desses micros atos busquem chamar a atenção sobre eles mesmos. Sua segurança está no anonimato” (SCOTT, 2002, p.13). No entanto, essa aparente ausência do indivíduo e o silêncio de sua insubordinação se faz notar pelos resultados que produz.

Nessa direção, tais mecanismos demonstram que a ideia de Scott conflui com outros elementos culturais de resistência, no caso a participação de artistas na produção de artefatos culturais.

Nesse sentido, é possível perceber que nas produções culturais desse período artistas como Stênio Diniz, mesmo sujeitos à repressão, conseguiram expressar em sua xilogravura um tipo de resistência onde convergem arte e política, cuja importância simbólica em certa medida possui objetivos revolucionários, seja denúncia ou subversão. Não tão anônimo como os camponeses de Sedaka, o xilógrafo demonstrou consciência frente à realidade que gravou.

Importante pensar: até que ponto tais formas de luta cotidiana podem ser a única opção disponível aos artistas categorizados como populares? Daí a relevância histórica dessas imagens, perante questões sociais desse nível.

Embora este trabalho não tenha a pretensão de enveredar-se por essa discussão, por reconhecer a demanda aprofundada da temática, a inserção dessa imagem demonstra como o artista “do povo” não permaneceu alheio às questões políticas e sociais verificadas na sociedade, ou melhor, não assistiu a tudo *bestializado*⁴⁹.

⁴⁸ A Aldeia de Sedaka está localizada no Estado de Kedah/Ásia.

⁴⁹ A palavra *bestializado* faz parte da carta enviada por Aristides Lobo ao Jornal Diário Popular de São Paulo, em 18/11/1889 (CARVALHO, 1987, p.165). Posteriormente foi transformado em título do livro: *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, do historiador José Murilo de Carvalho.

Essa ideia de que o povo não participou ou permanecia alheio aos acontecimentos foi escrita por Aristides Lobo, por ocasião da Proclamação da República, ao afirmar que o povo “sem compreender o que se passava, julgando ver talvez uma parada militar” (CARVALHO, 1987, p.9), e não tinha consciência do momento histórico que vivenciara.

Nesse sentido, é preciso estar atento a duas situações: a primeira seria considerar outras formas de linguagens presentes nos jornais da época, como as *charges*. A segunda seria analisar outros mecanismos de intervenção popular além da produção escrita.

Transpondo o período acima citado, é importante lembrar como o cordel exerceu uma ação pedagógica entre as classes consideradas populares sem quase nenhum acesso a jornais. Seja no período do Estado Novo, do Regime Militar ou na contemporaneidade, o cordel e suas capas (desenhos ou xilogravuras) participaram e comunicam de alguma forma essas ações, sejam elas a favor ou contra tais regimes. Essa constante participação é um indicativo da não acomodação do povo e um alerta aos processos de continuidade e criação de diversas formas de resistência.

As formas de representações são construídas na arte permeadas por tensões e conflitos. Os circuitos que as xilogravuras produzidas no período percorreram, provocaram uma recepção marcada por agitações sociais. Duas décadas após a produção dessas imagens, ou seja, em 2003, foi possível perceber a turbulência que na época causaram como a registrada no Jornal do Cariri:

Na época, o regime militar com sua linha dura calou a boca de muita gente que lutava pela democracia no País. Stênio participou do movimento aqui no Cariri. A partir daí, em contato com a arte caririzeira, sentiu a necessidade de unir os artistas e conquistar espaço. Primeiro fundou a Cooperativa Artesanal do Cariri, que funcionou, de início, na Praça Padre Cícero. Depois veio se fixar no Mercado Central, conquistando 18 boxes para os artesãos venderem suas peças aos romeiros e turistas (Jornal do Cariri, 26/01/2003).

A organização se fortificava e assumia uma posição de reivindicação de direitos, incomodando autoridades políticas ligadas ao movimento do regime militar:

Essa questão provocou uma briga diplomática com Aduino Bezerra⁵⁰ cacique político da época. Para que se chegasse a conquistar tudo isso,

⁵⁰ José Aduino Bezerra, natural de Juazeiro do Norte, nasceu em 03 de junho de 1926. Era militar e fez parte do chamado período dos coronéis no Regime Militar. Foi governador do Estado do Ceará de 1975-1978 e vice-governador de 1983-1987.

Stênio um dia subiu no palanque de Aduino Bezerra e abriu a boca no trombone. Falou da miséria e pobreza que os artistas estavam passando, do descaso do prefeito. Aduino não gostou. Fez cara feia, ainda hoje ele tem fotos do ex-governador com a cara fechada. Mas valeu. Naquela época mesmo, com a ditadura no auge, os políticos identificados com o regime ainda sabiam conquistar os esquerdistas, pessoas em grande parte idealistas e criativas. Mas, nem isso temos, hoje em Juazeiro. Os artistas do município só são valorizados lá fora. Vivemos um descaso com arte local. Não existe uma política voltada para os artistas. A AMAR⁵¹ morreu. Os artesãos precisam desse apoio, que foi dado no passado. Acho que a ditadura de hoje não é branca, e sim obscura... (Jornal do Cariri, 26/01/2003).

Por traz da imagem da fome, existiam outros tipos de fomes associadas. Nesse sentido, é possível afirmar que o deslocamento da imagem traz implícito um tipo de memória social que se pretende lembrar, que não se conforma com o esquecimento.

O artista produz numa lógica que, além de não ignorar os eventos correntes, determina *táticas* para que sua fala tolhida na madeira seja escutada. Nesse sentido, foi imprescindível pensar a xilogravura como objeto de protesto e como suporte de fragmentos desse período. Como a imagem também se personifica numa fala silenciosa ao mesmo tempo gritante, Stênio Diniz, ao fabricar a xilogravura das 64 caveiras, representou a personificação da ditadura no Brasil através de uma produção tão à margem quanto o silenciar das mortes que representou.

No entanto, alguns artistas “populares” aparentemente distantes da visibilidade nacional permaneciam produzindo sua arte, no caso de Stênio consciente e engajada. A ausência de liberdade no Brasil fomentou um tipo de produção que escapava ao controle da vigilância militar. Nessa xilogravura, foi possível perceber como o artista não separou o conteúdo histórico vigente da forma artística em que está situado socialmente, considerando aspectos relevantes da política nacional ao expor e denunciar o caos de um sistema ditatorial.

Embora as produções populares estejam associadas à natureza da sobrevivência, o protesto e a militância em Stênio se fazem notar tanto na obra quanto em sua narrativa: ambas mantêm uma sintonia de resistência e transgressão, fazendo-se notar nos artefatos de suas práticas, ou seja, em suas xilogravuras. Mas o que as quatro xilogravuras analisadas têm em comum? No entrecruzamento de suas representações, o quarteto converge numa mesma direção. As xilogravuras demonstram serem artefatos históricos que apontam para sofisticadas produções culturais e sociais, bem como em formas de subversão.

⁵¹ A AMAR- Associação dos Amigos da Arte foi fundada em 1988.

3º CAPÍTULO: O “tripé da cultura internacional” – as formas na xilogravura de Abraão Batista

Feitos de matérias distintas, a política está para Abraão Batista como o artista está para arte: ambos participam de um mesmo espaço de experiência. Com a desenvoltura com que fala de política, escreve versos e os versos são motes para gravar na madeira cenários de espetáculos sobre Juazeiro do Norte. Sua arte é constituída de uma tríade, que ele denominou de “*tripé da cultura internacional*”, referindo-se às principais temáticas encontradas em sua obra, quais sejam: política, religiosidade e imaginário.

Dentre todos os xilógrafos abordados nesse trabalho, Abraão Batista foi aquele que trouxe dificuldade pela profusão de sua narrativa associada à maneira como fazia de suas xilogravuras uma extensão de suas práticas. Nesse sentido, é possível perceber que suas xilogravuras são representações das tradições desse tripé cultural onde convergem no mesmo espaço verso, natureza e arte.

Nessa escrita, o olhar se volta para suas xilogravuras no intuito de compreender de que maneira suas formas se representam e quais os sentidos dessas representações.

Nascido em 04 de abril de 1935, é filho de Abdias Bezerra Batista e Maria José da Conceição, ambos romeiros. Abraão Bezerra Batista, portanto, já nasceu num ambiente tipicamente religioso. Antes de se tornar poeta, aos sete anos, já confeccionava seus brinquedos com o barro encontrado no brejo. Com o falecimento do seu pai, sua mãe, que herdara uma loja de artigos religiosos, vivia da venda dos artefatos sustentando seis filhos. O contato com o mestre Noza deu-se ainda menino, com dez anos, quando levava a lista das encomendas dos santos para o mestre, que nesse período, meados de 1945, trabalhava esculpindo o “*imaginário, o homem comum chamava daquele que fazia imagens de santos do imaginário*”. Além de Noza, o xilógrafo lembra que outros artesãos, como Josué Holanda (funcionário da sua mãe) e João Pintado santeiro, conhecidos na região, confeccionavam esse tipo de artefatos religiosos. Essa narrativa torna-se relevante pelo fato de que sua inserção na xilogravura se deu pelo contato com esses primeiros gravadores de Juazeiro do Norte, cujo legado serviu como marco inicial de sua produção.

No entanto, para Abraão, o artista já nasce com “*aquela inclinação, agora cabe à fâsca que faz explodir a sua inclinação*” (CARVALHO, 2010, p. 165),

referindo-se às habilidades com que já nasce o artista. Quando criança, aluno do *Salesiano*, Abraão já desenhava e, segundo o artista, essa prática constitui-se *o ovo* da sua produção cultural, cuja analogia representa a gestação dos seus primeiros cortes em meio às práticas adquiridas com a experiência.

A xilogravura de Abraão Batista assumiu uma postura política de protesto em defesa dos desfavorecidos, do combate às injustiças sociais e forte teor crítico às instituições políticas e religiosas. Mesmo assumindo uma condição dúbia, ora de homem religioso ora combatendo as injustiças praticadas pela fé na igreja que professava, não deixou passar despercebidos os desmandos da Igreja, quando a mesma deixava de cumprir aquilo a que se destinara a defender. Vale considerar que esse tipo de produção resulta de práticas que correspondem a um período histórico em que a transgressão religiosa ou moral, caso viesse a ocorrer, teria que ser de forma sutil. Essa burla silenciosa que aparece na xilogravura ocorre, no sentido pensado por Certeau (1994), como táticas “populares”:

A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas “populares” desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente. Enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico, aqui a ordem é *representada* por uma arte (...) mil maneiras de negar à ordem estabelecida, o estatuto de lei, de sentido ou fatalidade (CERTEAU, 1994, p.88-89).

Nessa perspectiva, as manifestações sociais e culturais são utilizadas como táticas na xilogravura de Abraão Batista, como resultado de uma produção pautada numa consciência política frente a uma ordem que cerceava direitos individuais e coletivos. Esse procedimento foi perceptível tanto em suas primeiras xilogravuras como nas posteriores.

Abraão Batista iniciou seu trabalho como poeta em 1965, e como xilogravador em 1968, com a produção de capas de cordéis, ao mesmo tempo em que produziu sua primeira xilogravura *Entrevista de um Repórter de Juazeiro do Norte, com os 44 Santos cassados*. A imagem foi produzida pelo xilógrafo devido à ocorrência de um episódio que, segundo Abraão, um “*Papa, cassou 44 santos católicos*”, impedindo-os de serem celebrados nas igrejas. Abraão recorda que,

a minha primeira gravura foi resultante da cassação do papa da época, em 68, retirou dos altares, retirou entre aspas, ele quis tirar mais não tirou São Sebastião, Santa Bárbara aqueles santos que o povo levava para o candomblé, ora, eu fui aluno do Salesiano e antes de cada aula,

todos os dias a gente assistia uma missa, aquele mais carola comungava e eu assisti missa pelo resto da vida (...)Já tinha aquele pensamento e quando foi em 68 o Papa disse que não era infalível, ou aquele que canonizou é infalível ou esse que se canonizou é falível ou infalível ou falível, então eu escrevi de 16 páginas (Entrevista em 30/07/2016).



F-51 – Ano – 1968
Acervo: CNFCP/RJ
Autor: Abraão Batista
Tamanho: 0,047 x 0,065m

A xilogravura da capa do cordel, com pouca visibilidade e desgastada pelo tempo, traz um homem montado em um cavalo tendo na mão uma espada empunhada; um segundo homem na garupa e um terceiro à frente do cavalo, possivelmente seria o papa, já que traz a cabeça a aureola de um santo, comum nas imagens sacras. Assim descreveu Abraão:

Eu não tinha um retrato meu com São Jorge na Lua, então teria que imaginá-lo e fazê-lo. Realmente, na capa do folheto, justamente eu na lua, na garupa do cavalo de São Jorge, ele com uma espada e eu com um cordel e um lápis na mão. Foi como eu retratei, e uma porçãozinha de estrelas ao lado. Na realidade eu pedi carona aos astronautas e fui até lá. Eu tenho a impressão que eu fui o primeiro a andar no cavalo de São Jorge. Então é isso, necessidade, necessidade do momento. (CARVALHO, 2010, p. 164).

As descrições efetuadas por Abraão apontam numa direção em que Santo e homem adquirem uma simetria de poder e partem em defesa de personagens destituídos da história da Igreja. Retirados dos altares enquanto objetos de adoração, dentre eles Santa Bárbara, São Sebastião e outros santos informados pelo xilógrafo, ao todo foram 44 santos⁵².

O artista, embora hierarquicamente menor que São Jorge, torna-se o primeiro humano a montar o cavalo do santo, cuja imagem original sempre fora a de um cavaleiro solitário. Igualando-se ao divino, a história ganha um enredo e a trama passa a envolver dois heróis, São Jorge e Abraão. Um santo guerreiro com uma espada, e um poeta cujas armas são *um cordel e um lápis* à mão. A história prossegue e outros personagens emergem com aureolas, cavalos e estrelas.

Segundo o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (2001), no verbete sobre *Imagens*, o que caracterizava a Imagem Medieval era a forma como as figuras dispostas representavam uma *epifania*, ou seja, uma revelação do que é divino ou de qualquer divindade personificada em algo material.

A imagem medieval “presentifica”, sob as aparências do antropomorfo e do familiar, o invisível e o visível. Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual. Ela reitera assim, à sua maneira, o mistério da Encarnação, pois dá presença, identidade, matéria e corpo àquilo que é transcendente e inacessível (SCHIMITT & LE GOFF, 2002, p.595).

Essa analogia entre xilogravura analisada e aspectos da imagem medieval se faz necessária para que se compreenda que o sentido dado à imagem só é possível pela sincronia existente no espaço de produção (meio) e nas relações estabelecidas entretempo; figuras e símbolos que dão sentido entre si. Nessa perspectiva, é possível afirmar que a imagem ganha significado quando o divino transcende a ordem e encarna no humano, fazendo com que na imagem o xilógrafo torne-se um ser divinizado.

Outra noção presente na imagem foi a polêmica sobre a infalibilidade papal que fora questionada pelo artista, pelo fato de que sendo homem (o papa) era “falível”. Restava legitimar sua ideia por meio de uma ação, de uma representação praticada na xilogravura. Essa artimanha adveio de um protesto externalizado através da imagem e

⁵² Esse tipo de prática tinha raízes no Brasil Colônia. Por terem seus ritos e cultos proibidos, os africanos de várias nacionalidades seguiram suas religiões associando os orixás aos santos, para continuarem suas formas ritualísticas de adoração. Os exemplos têm Santa Bárbara – Iansã, São Sebastião – Oxossi, São Jorge - Ogum, São Jerônimo – Xangô e outros.

da oralidade, no qual Abraão afirmou: “O artista, ele lança mão daquilo que dispõe e o que se dispunha na época era um canivete e um taco, um pedaço de madeira” (CARVALHO, 2010, p.164). Nesse sentido, o canivete é uma representação da arma do artista e a madeira a forma com que o xilógrafo narra seu protesto.

A xilogravura assume caráter de discurso e protesto ao mesmo tempo em que serve silenciosamente em defesa de um contingente populacional, que via nessas imagens alternativas a outras práticas religiosas adotadas até então. Manifestações religiosas como a Umbanda e o Candomblé, em Juazeiro do Norte, estiveram presentes desde o início do século XX, e durante muito tempo foram proibidas de serem exercidas como práticas legítimas.

Mesmo sendo católico praticante, Abraão Batista utilizou-se de sua arte como forma transgressora frente aos mecanismos de vigilância da Igreja oficial, questionando inclusive sua falibilidade. Portanto, mesmo concebendo a xilogravura como um artefato iconográfico autônomo, a produção de Abraão Batista escapou ao convencional pelo fato de produzir uma xilogravura de denúncia, que não deixou de ser uma extensão da narrativa do seu cordel.

Outra questão importante a ser pensada é a relação dos santos cassados com pessoas cassadas (políticos e civis) no Brasil, já que estamos analisando uma imagem produzida em 1968. Nesse sentido, a capa do cordel como bricolagem sinaliza para relações paradoxais existente no mundo do sujeito que a produz, seja consciente ou não.

Em *Arte, história e narrativa: a trajetória do poeta José da Costa Leite*⁵³ (2016), Giovanni Cabral, ao analisar as “redes mercadológicas” existentes em torno da xilogravura produzida pelo poeta e xilógrafo Costa Leite, lembra que:

As mudanças inseridas em um contexto social não ocorrem de forma homogênea, sempre existirão as permanências, principalmente em se tratando da literatura de folhetos, que não segue um padrão normativo de publicação (...) é preciso contextualizar e perceber que ambas respondem a uma cultura visual de produção e consumo, a imagem do folheto é uma extensão da narrativa poética (CABRAL, 2016, p.164).

Essa extensão da narrativa também foi observada pela historiadora Maria do Rosário da Silva, em *Histórias escritas na madeira: J.Borges*⁵⁴ *entre folhetos e*

⁵³ A tese de doutorado em História, como o próprio título sugere, trata sobre a trajetória do poeta e xilógrafo José da Costa Leite. O poeta nasceu em Sapé/PB, em 27/07/1927.

⁵⁴ José Francisco Borges, nascido em 20/12/1935, é pernambucano da cidade de Bezerros/PE. A tese de Maria do Rosário da Silva mostra com maestria a produção do poeta e xilógrafo durante a década de 1970.

xilogravuras na década de 1970 (2015), um estudo sobre a obra do poeta e xilógrafo J.Borges. Maria do Rosário afirma que:

a xilogravura borgeana na década de 1970, esteve inserida em uma visualidade, em um ambiente cultural produtor de variadas imagens. Entre a xilogravura estampada na capa dos folhetos e a xilogravura emoldurada, encontra-se uma continuidade narrativa possível, porque remete o expectador ao mundo visível e experimentado. O ato de olhar xilogravuras corresponde ao ato de ler palavras (SILVA, 2015, p.236).

Nessa perspectiva, é possível afirmar que embora existam diferenças na técnica de produção das xilogravuras, cada artista possui peculiaridades que os distingue em termos de produção, estética e sentido. No caso da xilogravura de Abraão, além de verificar essa continuidade narrativa, é possível perceber permanências e algumas recorrências temáticas.

As “Fórmulas das emoções” – partidos, performances e política nas xilogravuras de Abraão Batista

Assim como poesia e xilogravuras não se desvencilham em Abraão Batista, outras imagens se apresentam como fazendo parte de uma série associada à temática sobre a política. Devido a quantidade de xilogravuras e levando em consideração a importância do trânsito dessas imagens em momentos importantes de tensões políticas no Brasil, propositalmente selecionei uma para cada década. Nessa perspectiva atentei para os sentidos existentes nas imagens.

No cordel *Debate da Arena com o MDB em Praça Pública antes de Morrer*, a política e a representação dos partidos constituem-se elemento de constantes críticas:



F-52 – Ano – 1979
 Acervo: CNFCP/RJ
 Autor: Abraão Batista
 Tamanho: 0,047 x 0,065m

A *ARENA* – *Aliança Renovadora Nacional*, fundada em 04 de Abril de 1966, era um partido conservador cuja finalidade era dar sustentação política à Ditadura Militar, e seu surgimento tinha como finalidade eliminar o pluripartidarismo no Brasil. Em decorrência de sua implantação, treze partidos foram extintos e implantado o “bipartidarismo”, ou seja, a existência de apenas dois partidos. Na xilogravura, a ARENA é representada por uma mulher, aparentemente forte e de aparência saudável, que parece manter um diálogo com um homem caquético e frágil, representando o *MDB* – *Movimento Democrático Brasileiro*.

Organizado no final de 1965 e início de 1966, o MDB abrigou os oponentes do golpe militar, tendo como característica a multiplicidade de ideias e ideologias. Sem muita expressividade inicialmente, foi crescendo expressivamente no cenário Nacional, principalmente no governo de Ernesto Geisel; nesse período se acelerou a luta que culminou com a extinção do bipartidarismo. No Brasil, esse sistema vigorou por 12 anos, de 1966 até 1979.

Mas qual o sentido das formas representadas?

Primeiro é necessário levar em consideração que no mundo cotidiano do artista, as formas de pensar desses indivíduos só podem ser compreendidas em relação ao conhecimento que o precedeu, assim como a realidade cultural no qual está inserido.

Abraão já disse a que veio produzindo uma xilogravura politizada e criando traços peculiares como suas “*Paralelas vivenciais*”, linhas que segundo o artista imitam o efeito visual produzido pelas ondas de calor que aparece na cidade de Juazeiro do Norte. São essas experiências que marcam suas práticas e fomentam a produção de figuras heterogêneas em suas xilogravuras.

O conjunto de elementos presentes nas imagens possibilitou também perceber um descrédito do artista em relação à política, pelas modalidades e artifícios da corrupção que envolve o meio. Para Abraão Batista, as alterações que ocorrem na política são tão superficiais que mascaram apenas o exterior das instituições. São mudanças que respondem a interesses de grupos como:

capitalistas, fajutas, dominadores, coronéis, invasores, predadores, eles sempre mudam de fantasia, mudam a moda, como se vestem pra enganar, antes era o parlamentarismo, na época do Império, na época do Pedro I, Pedro II, outros canalhas, covardes, e o negocinho que já tava comum, já estava caindo na desgraça, então mudaram parlamentarismo para UDN (União Democrática Nacional) (...) assassinaram Getúlio, Tancredo Neves, Carlos Lacerda, tudo a mesma cara e eu sentia como o *pequeno profeta*, sentia que iam acabar com a Arena e MDB, na época eu fui presidente do MDB sabia? Castelo Branco e Garrastazu Médici eu era presidente do diretório é muita ousadia né? Muita ousadia e não tinha dinheiro para enfrentar, num tinha músculos (Entrevista em 30/07/2016).

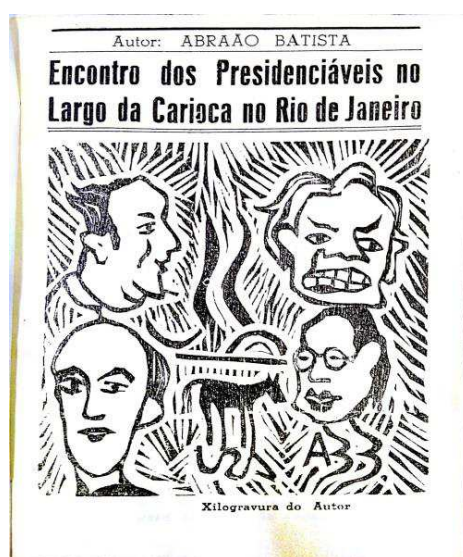
Para o xilógrafo, a existência desses grupos não possui outra finalidade de não ser interesses particulares. Abraão reconhecia que as raízes da corrupção no Brasil remontavam ao período Imperial e perdurava ao longo da história participando dos acontecimentos importantes da Nação, inclusive dos assassinados de líderes políticos que buscaram exercer um papel diferenciado na política. Como antigo presidente do diretório do MDB em Juazeiro, falava na qualidade de “pequeno profeta” reconhecendo a inviabilidade de enfrentar governos ditatoriais como os de Médici e Castelo Branco, mas não se eximiu de enfrentar os poderosos tendo em mãos a caneta de poeta e o buril de xilógrafo.

Compreendendo que as mudanças eram superficiais, a participação do poeta no partido pareceu ser inviável frente à corrupção instalada.

Era MDB, mas quando eu senti que o MDB e depois o PMDB estava se corrompendo, aí eu me afastei aí eu me afastei, porque eu sonhava com um país honesto, um país voltado para o povo, para os pequeninos, para as crianças, para os velhos, para os casais, para o povo, mas eu vi, mas não precisa ser socialista nem comunista, nem

capitalista, basta você ter vergonha na cara, basta você ter consigo Jesus, o resto vem por agrado. (Entrevista em 30/07/2016).

As eleições para presidente da República de 1989 não passaram despercebidas. Na capa do cordel *Encontro dos presidentiáveis no largo da carioca no Rio de Janeiro*, quatro concorrentes surgem como candidatos. No meio da imagem aparece uma figura distorcida do Senado Federal cuja base tem um animal representando a política, ou seja, o cachorro. Essa simbologia pode ser indicativa de uma administração alicerçada sob a “corrupção”.



F- 53 – Ano – [1989?]

Acervo: Cordelteca/SESC Juazeiro do Norte/CE

Autor: Abraão Batista

Tamanho: 0,047 x 0,065m

A cada evento o poeta xilógrafo se posiciona como um profeta cuja sensibilidade é capaz de antevê acontecimentos futuros. Através de suas experiências, registra fragmentos do vivido sem esquecer-se de se inserir, selecionando o teor de seus anseios e necessidades. Abaixo, Abraão Batista descreve como previu a vitória de Collor de Mello no período que antecedeu as eleições para Presidente da República.

Eu estava em Brasília, não sei que diabo eu fui fazer e aquela bagunça, aquele barulho, aquela propaganda, num sei quantos candidatos lá em Brasília, e eu disse, quem vai ganhar é esse Collor porque o poeta tem essa qualidade, essa sensibilidade de prever o futuro, e num é que esse filho duma égua num (...) (Entrevista 30/07/2016).

Eleições ocorridas, Fernando Affonso Collor de Mello⁵⁵ tomou posse em 15 de Março de 1990. Durante sua administração, começou um período turbulento em todas as esferas sociais, políticas e administrativas sendo indiciado por corrupção e afastado em 1992, por ocasião do *Impeachment*, acusado de crime de responsabilidade e ato de improbidade administrativa.

Vários cordéis retrataram o período, no entanto dois cordéis buscam materializar uma frase proferida por Collor de Mello, a de que “tinha nascido com aquilo roxo”⁵⁶.



F- 54 – Ano – 1991
 Acervo: CNFCP/RJ
 Autor: Abraão Batista
 Tamanho: 0,047 x 0,065m

Uma rápida avaliação da xilogravura demonstra como o artista reinterpretou a abstração de um discurso e construiu a representação de como deveria ser um político, atleta, jovem e forte. Logo seus opositores por não possuírem “aquilo roxo”, representava seu contrário.

⁵⁵ O presidente eleito foi afastado da presidência da república em 02/10/1998 até que fosse julgado em virtude da abertura de seu processo no Senado Federal. Posteriormente foi afastado definitivamente do seu cargo em 29/12/1998.

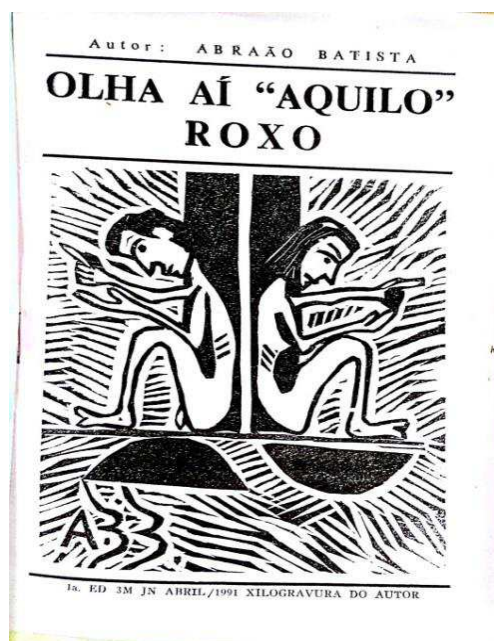
⁵⁶ Em 3 de abril de 1991, o então presidente Fernando Collor de Mello afirmou, em uma solenidade em Juazeiro do Norte, que tinha nascido com "aquilo roxo". A expressão, empregada no Nordeste, é utilizada para designar virilidade e coragem. Diz-se que uma criança tem "saco roxo" quando se deseja enfatizar sua força e masculinidade. A declaração foi feita por Collor após uma manifestação de protesto contra o governo organizado pelos partidos de oposição (PT, PSB, PDT, PC do B). (Folha de São Paulo, 29 de Março de 1996). www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/29/brasil/4.

Um elemento chama a atenção na xilogravura, ou seja, a forma como um indivíduo é representando praticando artes marciais. A imagem é registrada através da ação de um golpe de caratê. Na análise da xilogravura, não foi descartada a linguagem escrita, no entanto reconhece que a imagem possui uma linguagem de efeito. Para Ulpiano Meneses, “muitas imagens, por exemplo, existem para agir e não para comunicar sentidos (...) há palavras que não são representação de algo, mas instrumentos imediatos de ação, inseparáveis da ação” (MENESES, 2005, p. 47).

Esse tipo de enfoque é o resultado da contribuição da teoria desenvolvida pelo antropólogo Alfred Gell na análise de imagens. Sua abordagem é centrada na ação que a imagem possui “com o papel prático mediador dos objetos de arte no processo social, antes que a interpretação de objetos como se fossem textos” (MENESES, 2005, p. 49). Nesse sentido, as imagens só podem ser compreendidas em sua dimensão social, por possuírem tanto a capacidade de interação como por exercer sobre o outro um tipo de influência resultando numa ação.

O sujeito da imagem torna-se o herói da história, embora seja apenas uma representação. Nesse sentido, vale considerar que as formas de representações variam conforme os processos históricos no tempo. Assim, “uma solução mais comum para o problema de tornar concreto o abstrato é mostrar indivíduos como encarnações de ideias e valores” (BURKER, 2004, p. 81). Desse modo, foi possível perceber a forma como a imagem de Collor de Mello foi construída no início do seu mandato e comunicada através do estereótipo do poder associado ao vigor físico.

No entanto, gostaria de destacar a xilogravura do cordel *Olha aí “aquilo roxo”*, de 1991. A imagem exhibe um casal despido sentado nas duas cúpulas do Congresso Nacional, sendo que somente no homem aparece parte da sua nudez. Importante destacar que o homem está sentado na cúpula menor, que abriga o Plenário do Senado Federal, instância última das decisões da nação. A cúpula maior, voltada para cima, abriga o Plenário da Câmara dos Deputados onde está a mulher. Ambos apontam em direções opostas.



F- 55 – Ano – 1991

Acervo: Cordelteca/SESC Juazeiro do Norte/CE

Autor: Abraão Batista

Tamanho: 0,047 x 0,065m

Sentados sobre as cúpulas do Senado Federal, que mais parecem dois vasos sanitários, o casal permanece exercendo uma expressão de indiferença e passividade em relação ao órgão institucional que representa. Embora o gesto de apontar o dedo denote autoridade, não há sinal de mudanças expressivas que indicam sentidos no comando dos sujeitos, a não ser a necessidade de poder, o que não significa mudança. Nessa perspectiva, as representações sobre a política no Brasil sinalizam a existência do descaso e do abandono da nação por seus representantes.

Nessa imagem há uma duplicidade: enquanto a política torna-se objeto de escárnio, permanece o discurso sobre “aquilo roxo”.

Sem dúvida, Abraão continua atento aos episódios políticos e participe dos processos históricos através de sua arte. As práticas culturais demonstram como o artista possui uma consciência crítica de engajamento social e sobre ela produz. Essa dimensão na produção faz com que haja uma fusão de vários sujeitos envolvidos, como o artista, o político e até um profeta.

Nessa perspectiva, Abraão confirma sua profecia acerca da perda de mandato do presidente ao lembrar que:

Novamente eu estava em Brasília, naquele pátio da antena e ali eu escrevi um cordel e fui até o Palácio, escrito à mão entregar para o segurança entregar para Collor de Melo (...) fui entregar pessoalmente a segurança lá no Palácio (...) porque eu via a hora o Collor ser ou

morto ou colocado fora e dito e feito, se ele tivesse me ouvido, mas não ouviu, porque em geral esses caras não dão ouvido, mas isso aconteceu sempre desde o tempo antigo. (Entrevista em 30/07/2016).

Desta forma, é importante compreender o sentido desse *tempo antigo* descrito por Abraão. Um tempo sem cronologia e subjetivo, mas não distante o suficiente para ser reivindicado pelo poeta como um tempo oportuno capaz de legitimar suas previsões. O sentido desse tempo equivale ao sentido do respeito e reverência a sua profissão. Caso o “presidente” tivesse ouvido o poeta, provavelmente teria cumprido seu mandato.

Um dos artifícios visuais utilizados na imagem me chamou a atenção foram os “dedos apontados”. Diferentes expressões podem traduzir esses gestos, como: ordem, direção, comando, chefia e poder.

Em *Medo, reverência e terror* (2014), no capítulo que analisa *Um estudo de caso em iconografia política*, Carlo Ginzburg destaca como o indivíduo lida com as imagens, com o patriotismo e os coloca a serviço da política.

Tomando como referência a obra de Warburg, cuja metodologia comparativa destaca a ambivalência presente nos gestos em imagens do período clássico e do renascimento, Ginzburg utiliza-se dessa metodologia para analisar rótulos de propaganda e imagens de cartazes de convocatória no período de guerra e entre guerras em países como Inglaterra, Alemanha, Itália, USA e Rússia, bem como para desacreditar delas.

Para Ginzburg, era indiscutível a eficácia e as estratégias dos elementos implícitos nos cartazes⁵⁷, sejam eles visuais ou verbais; no entanto, era necessário estar atento, pois “mesmo na propaganda, uma linguagem supostamente clara por si mesma e transparente, precisa ser decifrada” (GINZBURG, 2014, p. 69), ou seja, por mais precisa que possa ser a mensagem há códigos implícitos na visualidade.

Abaixo, alguns exemplos utilizados pelo historiador para compreensão desse tipo de iconografia e como esses cartazes atuavam. São dois rótulos de propaganda: a primeira de uma máquina de escrever de (1908), retrata um indivíduo segurando uma arma em direção ao leitor, cuja representação remete a um ataque frontal da propaganda, e a outra de cigarros (1910), cuja arma é o próprio dedo indicador:

⁵⁷ Os seis cartazes empregados nesse capítulo foram utilizados do livro: *Medo, reverência e terror* (2014) de Carlo Ginzburg.



F-56 - Alemanha/1908

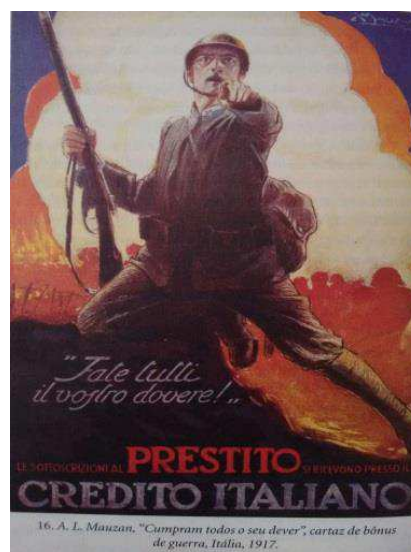


F-57- Londres/1910

As próximas quatro imagens, também com os mesmos gestos, foram utilizadas como propaganda política. Ginzburg destaca como um cartaz produzido no Reino Unido, em 1914, com a imagem de um militar de nome Lord Kitchener, gerou uma série de versões reelaboradas em outros países, mas principalmente pelo teor e eficácia propagandista. As três últimas imagens são versões, sendo que a última de 1971, o mesmo gesto se inverte e desconstrói, sessenta anos depois, a importância de participação em guerras.



F-58- Reino Unido/1914



F-59- Itália/1917



F- 60- Estados Unidos/1917



F- 61- Estados Unidos/1971

Nessa perspectiva é importante perceber que embora determinadas imagens estejam em períodos distantes vale considerar a eficácia de alguns desses elementos, sua influência, sua ideologia e a função que irá exercer quando aplicados em determinados tempos históricos.

O sentido e a reprodução desses gestos é que torna relevante sua produção, principalmente quando são utilizadas no mesmo período. Sua importância está diretamente relacionada ao alcance e sucesso transmitidos através do gesto da imagem e ao fato dela ser geradora de diferentes ideologias.

No entanto, ressalto que tão importante como localizar suas similaridades e os circuitos frequentados é não descartar suas recorrências em outras temporalidades.

A metodologia comparativa desenvolvida por Warburg e aplicada por Ginzburg permite compreender as migrações das fórmulas implícitas em imagens, por possuírem a capacidade de emergir em períodos distantes com características e sentidos invertidos.

Ao buscar manter um diálogo aproximado com a teoria e metodologia desses dois teóricos, aplicando-os na análise da iconografia política nas xilogravuras de Abraão Batista, considere relevante destacar algumas características e aproximações.

A primeira delas se deve ao fato de que provavelmente o xilógrafo não teve acesso a algumas dessas imagens utilizados por Ginzburg em sua pesquisa. Não pelo fato dessa produção remeter à primeira década do século XX, mas porque parte do material catalogado permaneceu em diferentes bibliotecas da Europa e EUA, abertas a pesquisadores. Recentemente, aqui no Brasil, algumas são encontradas em livros

didáticos do Ensino Médio. Embora não fosse a intencionalidade da pesquisa, este é um dado importante, pois algum leitor atento poderia destacar a influência desses cartazes na produção de Abraão.

Ao observar gestos similares em algumas dessas imagens, deixei de avaliar sua possível realidade, e fiquei atenta à xilogravura como objeto capaz de conectar processos com significados distintos.

As xilogravuras abaixo foram largamente utilizadas nas capas de cordéis na década de 1970 e algumas reeditadas em 1982. Nessas imagens aparecem “dedos apontados”, não se tratando apenas de uma questão estética, mas de sentido. Na capa do cordel *A Corrupção no Ceará* (1975), os representantes políticos empunham com gravidade os mesmos gestos de autoridade para o alto, sendo que “a representação da autoridade atuava como a própria autoridade” (GINZBURG, 2014, p. 69), embora não fosse o real, atuava como se o fora. Simbolicamente um traz consigo a balança, representando a justiça, e o outro uma espada, representação de poder.

Na *Discussão de um eleitor com um xeleléu* (1976), o “eleitor” observa atentamente seu interlocutor; um indivíduo de baixa estatura, mas que parece exercer expressivo assédio e convencimento sobre o eleitor.



F-62- Ano – 1975
Acervo: CNFCP/RJ
Autor: Abraão Batista
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-63- Ano – 1976/1982
Acervo: CNFCP/RJ
Autor: Abraão Batista
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-64- Ano – 1977
 Acervo: CNFCP/RJ
 Autor: Abraão Batista
 Tamanho: 0,047 x 0,065m

Na xilogravura *Glosas sobre o comunismo*, um indivíduo vestido de militar tem em mãos a foice e o martelo, símbolo do comunismo, e uma serpente que envolve seu corpo, caracterizando a presença do mal. Esses elementos foram representações do comunismo que, na década de 1970, foi sinônimo de ameaça à paz e precisava ser combatido. A sua frente aparece um indivíduo em posição de enfrentamento, cujas armas são uma enxada e um gesto de autoridade, simbolizando uma forma de combate exercido por um sujeito que aparentemente trabalha no campo, mas possuía a coragem do enfrentamento.

As três xilogravuras, embora utilizem o mesmo “gesto emocional”, possuem diferentes sentidos, como autoridade, justiça, assédio e enfrentamento.

Nessa perspectiva, ao utilizar a ideia de Aby Warburg, sobre o *Pathosformeln*, “fórmulas das emoções”, Ginzburg explica que “Warburg percebeu que a fórmula – o gesto emocional – era uma força neutra, aberta a interpretações diferentes e mesmo oposta” (GINZBURG, 2014, p.74). Desta forma, é lícito afirmar que as imagens são catalizadoras de processos históricos, constitutivas de memórias sociais, podendo, portanto, serem comunicadas, modificadas e transformadas.

Vida e Morte do Messias do Horto: a xilogravura a serviço da fé

É vasta a produção iconográfica de xilogravuras sobre o Padre Cícero em Juazeiro do Norte. A recorrência da imagem é característica no ofício de todos os xilógrafos da Região, em parte pela cultura religiosa no qual estão inseridos. Não seria diferente com a produção de Abraão Batista.

Justamente pela quantidade de imagens do Padre Cícero, foi necessário selecionar e priorizar algumas xilogravuras no intuito de localizar na produção suas representações e o entrelaçamento entre arte e religião. Espero poder mostrar que há algo a dizer sobre algumas dessas imagens.

Duas xilogravuras representam simbolicamente o percurso do Padre Cícero em Juazeiro do Norte: *O nascimento do Padre Cícero* (1978) e *No dia em que Padre Cícero morreu* (1998). Ambas trazem indícios de elementos culturais do cristianismo, bem como do judaísmo.

A primeira xilogravura retrata a imagem de um anjo e duas crianças. Enquanto segura pela mão esquerda uma criança, a mão direita parece abençoar a criança iluminada por um feixe de luz que rescinde sobre a mesma na rede. Sem nenhuma ostentação na imagem, a cena poderia se confundir com o rito de nascimento de Jesus, caso a gravura não trouxesse no lugar da manjedoura uma rede e o título do cordel fosse outro.



F-65- Ano – 1978/1981
 Acervo: CNFCP/RJ
 Autor: Abraão Batista
 Tamanho: 0,047 x 0,065m

Enquanto a escrita busca legitimar a gravura, a rede, objeto comum nas casas do Nordeste, pode ser uma representação daquela que no lugar da manjedoura acolheu o Padre Cícero. A imagem comunica o nascimento e santificação de uma criança, cuja missão carrega o mandato de cuidar e sofrer por um povo. Assim como no Oriente Médio, Juazeiro tem um messias, principalmente para o romeiro e devoto que acredita em sua mediação.

Na figura nº65, dois anjos em posição frontal e sinal de reverência tocam a ponta de suas asas. Por baixo pairam centenas de chapéus, símbolo da indumentária e presença do romeiro que chega todo ano a Juazeiro do Norte. Um caixão é levado pela multidão que o conduz ao lugar considerado sagrado.

A imagem é uma metáfora sobre o povo Hebreu logo após a saída do Egito e sua peregrinação no deserto do Sinai. A abordagem trata sobre a escolha de uma das doze tribos conhecido como Levi, encarregada de celebrar ritos durante o percurso da viagem. Nessa trajetória, alguns objetos deveriam ser fabricados e utilizados durante as celebrações. A narrativa faz uma descrição minuciosa sobre o *propiciatório*, tampa feita de ouro maciço (1,15m por 70 cm) que era colocada em cima da *Arca da Aliança* no Tabernáculo, descrita no livro de Êxodo 37.6-9.

Fez também o propiciatório de ouro puro; de dois côvados e meio era o seu comprimento, e a largura, de um côvado e meio. Fez também dois querubins de ouro; de ouro batido os fez, nas duas extremidades do propiciatório. Um querubim, na extremidade de uma parte, e o ouro, na extremidade da outra parte; de uma só peça com o propiciatório fez os querubins nas duas extremidades dele. Os querubins estendiam as asas por cima, cobrindo com elas o propiciatório; estavam eles de faces voltadas uma para a outra, olhando para o propiciatório (SHEDD, 1997, p.130).

A história diz que o povo deveria conduzir o propiciatório até o *Santos dos Santos*. Somente um sacerdote escolhido da tribo de Levi poderia adentrar o lugar considerado sagrado, pois lá habitava a própria presença de Deus. Um detalhe chama atenção nas duas imagens, ambas as figuras dos anjos tocam suas asas. O ato de tocar as asas entre os anjos aproxima uma imagem a outra formando uma espécie de portal.



F-66- Ano – 1992
Acervo: Cordelteca SESC J.Norte
Autor: Abraão Batista
Tamanho: 0,047 x 0,065m



F-67- Arca da Aliança
<http://www.jesusnet.org.br/>

No tópico anterior, explicamos como algumas imagens são recorrentes e como seus gestos e expressões são múltiplos de interpretações. Nessas duas imagens permanece a recorrência dos gestos.

No entanto, ao analisar as imagens religiosas, no caso as figuras nº66 e nº67, percebi que além das recorrências existe uma continuidade atemporal que busca na antiguidade de outras tradições características do ambiente da época. Nesse sentido, ao refletir sobre o acontecimento, o artista procura representar de maneira particular as tensões e os conflitos do período.

Assim, no processo de sua produção, as tensões estão imbuídas não somente desse passado distante, mas são atualizadas por outros processos históricos que se misturaram e são representadas nos objetos.

Na análise da xilogravura, fez-se necessário compreender a história do Padre Cícero e o contexto da sua morte. Além do *milagre da hóstia*, um dos episódios marcantes na vida do Padre foi o fato de ter sido afastado pela Igreja Católica das ordens eclesiásticas e ter morrido sem a reabilitação como sacerdote.

Esse evento é relevante porque após a sua morte, há uma discussão em torno da sua reabilitação, o que se constituiu para o devoto do padre uma dívida a ser sanada.

No entanto, esse fato, não o torna menor em santidade, porque para o romeiro o padre é santo, independente do reconhecimento da Igreja Católica.

A representação da morte do Padre Cícero na xilogravura trouxe implícitas, além de elementos da religião judaica, formas de resistência religiosa, principalmente quando transparece a caminhada de um caixão em direção ao lugar sagrado, pois no *Santo dos Santos* nenhum ser humano poderia adentrar a não ser o escolhido.

Ao ser carregado sobre os chapéus, a imagem traz duas características: a primeira delas é que os chapéus estão sobre a cabeça dos romeiros, ou seja, em suas memórias.

E segundo que o percurso para o espaço sagrado é realizado pelo povo que o elegeu como santo.

Ao se apropriar de elementos do judaísmo, como no caso o *Propiciatório*, a *Arca da aliança* e o *Santo dos Santos*, e ressignificá-los, o artista recria um ambiente igualmente sagrado, abrindo nos céus das artes de Juazeiro, um portal para recolocar aquilo que considera igualmente santo.

CONCLUSÃO

Considerando a narrativa mencionada, pude avaliar os percalços e desafios exigidos ao historiador das imagens como pré-requisito de uma pesquisa histórica com qualidade. Essa exigência se deve à dinâmica no processo de análise iconográfica, onde as representações são plurais assim como a sociedade que a produz. Nesse sentido, entre o ato de ver e enxergar foi necessário educar o olhar e dialogar com as sensibilidades desses artefatos para buscar nas imagens representações do mundo da vida.

Ao mesmo tempo em que encanta, as imagens enganam, e nessa relação dúbia entre o lúdico das figuras e os fragmentos da realidade, elas vão compondo um espetáculo de memórias, histórias de um povo cuja arte possui formas peculiares de erudição.

Nesse sentido, a iconografia da xilogravura em Juazeiro do Norte não surgiu como “ilusão”, mas como resultado de outras artes do mundo dos sujeitos, cuja materialidade possui uma “Bibliografia” própria, rejeitando, portanto, a ideia de que seja “inerte e dócil”. Desta forma, não existe ingenuidade na xilogravura produzida, nem no artista que a fabrica.

Dentro desse emaranhado de imagens a xilogravura “popular” sobre Juazeiro do Norte não pode ser caracterizada apenas pela produção de imagens religiosas, cuja imagem do Padre Cícero se sobressai. A Imagem do “Messias do Horto”⁵⁸ está presente no trabalho de todos os artistas que produzem xilogravuras, mas insisto na existência de uma pluralidade de imagens que transcendem o espaço geográfico constitutivo do sagrado em Juazeiro. Suas formas são heterogêneas em essência, e das suas vielas artísticas emanam criatividade.

As representações que surgiram no decorrer da pesquisa dialogam com o mundo do cotidiano, que embora tenha um forte apelo religioso possui versatilidade. Dessas imagens emergem concepções políticas, econômicas, alegóricas, religiosas e realismo fantástico.

Nesta dissertação, direcionei minha atenção a uma geração composta por dois importantes artistas de Juazeiro do Norte, são eles Stênio Diniz e Abraão Batista, considerando a relevância deles enquanto expoentes de uma arte diferenciada e autêntica.

⁵⁸ Termo de minha responsabilidade. Uma alusão feita à possibilidade de uma crença alimentada pelo romeiro, sobre a possível volta de Pe Cícero com Jesus Cristo no Horto.

Desta forma, três elementos se destacaram no processo de produção em suas xilogravuras.

A primeira delas está associada às formas de apropriações culturais e das técnicas em relação às experiências de gerações de artistas que os precederam. Essa afirmativa diz respeito à utilização de objetos de corte para o talho da madeira que ao serem ressignificados deram lugar a artefatos mais refinados. A primeira geração de xilógrafos, a exemplo do Mestre Noza, exerceu um papel importante na formação inicial dos trabalhadores na arte da xilogravura. É fato também que Noza foi o primeiro a criar o Álbum Via Sacra e a expor fora do Brasil, no entanto, foi com Stênio e Abraão que as xilogravuras alcançaram o status de objeto artístico, saindo dos suportes de capas de cordéis para outros espaços como galerias, exposições e museus.

As evidências produzidas durante esta pesquisa apontaram que foi a segunda geração que evidenciou a presença de distintas formas de erudição, diversidade de figuras, ressignificações, hibridismo e circularidade cultural, abrindo espaço para novas manifestações desse fazer artístico.

As batidas dos tacos revitalizaram não somente as vidas esquecidas, mas os materiais de corte delinearão histórias não contadas e essa nova geração reescreve suas representações em figuras que encantam, embelezam, mas também denunciam. Desta forma, é possível perceber, além das transformações estéticas, uma variedade simbólica cuja representação sinaliza tensões sociais, conflitos e contradições.

O segundo elemento diz respeito ao que se convém chamar de arte engajada; nela o artista produz numa lógica voltada para a fabricação de imagens carregadas de sentidos que beneficiam a si, sem esquecer o outro. Tais imagens são, portanto, constitutivas de denúncia, resistência, subversão e transgressão.

Desta maneira, beleza, estética e poesia transpostas em formas de figuras estão associadas ao desabafo e às reivindicações individuais com características particulares, próprias de quem participa dos processos históricos. Outros vivenciaram essas práticas e embora tenham passado, não foram silenciados, ao contrário ressurgem nos traços dos vivos através das experiências e ressignificações.

Assim, frente à hierarquização do campo e à continuação de um processo que etiqueta artefatos “populares”, o mercado cada vez mais globalizado tenta inutilmente engolir aquilo que através de táticas criou mecanismos próprios de (sobre) vivências, e se reproduz nos subterrâneos de uma geografia que resiste e sobrevive a ele.

Nessa direção, o diálogo com autores como Certeau possibilitou compreender como as táticas foram se constituindo e sendo utilizadas nessa geração.

Tão importante quanto as outras duas, a geração composta por Stênio Diniz e Abraão Batista continua a produzir num mundo onde a tecnologia disputa de forma desleal espaços. Contudo, esses artistas vão se moldando às épocas, se adaptando às mudanças e recriando novas táticas; são andarilhos, assim como as imagens que produzem.

O contato dessas xilogravuras com o Museu MAUC foi uma relação dúbia, talvez um “mal necessário”. Ao mesmo tempo em que cerceou a liberdade de criação através da imposição de algumas temáticas, promoveu mecanismos de divulgação da arte e serviu de suporte econômico para muitos xilógrafos que viviam na marginalidade artística. A xilogravura “popular” de Juazeiro do Norte favoreceu-se dessas instituições como possibilidade e abertura para novos horizontes.

O diálogo sobre o “popular” em Chartier adveio como suporte que visou desconstruir a ideia simplista e retrógrada em relação às reproduções e outros saberes considerados populares. Na realidade, tais saberes são manifestações que trazem consigo conhecimentos enriquecidos por experiências e aparições de elementos culturais que se alternam, sobrevivem e como tal possuem valor cultural. Nesse sentido, o “popular” está nos objetos da técnica e não na imagem em si.

Por sua vez, o conceito de hibridização em Canclini endossa o pensamento do francês, porque direcionou meu olhar sobre as formas híbridas e os transplantes culturais que compõe as imagens dessa geração de xilogravuras.

Respectivamente a *circularidade* em Ginzburg e o *Pathosformen* em Aby Warburg permitiram perceber que nos entrecruzamentos entre culturas, sejam eruditas ou populares, há subtrações, mas também acréscimos culturais que resultaram no enriquecimento dos gestos manifestos nas imagens. Os acréscimos de técnicas, as apropriações e as *fórmulas das emoções* deram significados às migrações nas formas tornando possível compreender como as xilogravuras em Juazeiro são representadas e se representam.

Outro elemento importante na dissertação não poderia ficar despercebido: o lugar do tempo nas imagens. Nessa perspectiva, observando características, temas, similaridades, séries e cronologia das xilogravuras, pude perceber que o tempo nas imagens é andarilho. Nessa perspectiva, o tempo aparece nos objetos e nas temáticas buscando sentido e significação em seu aparecimento.

Mas uma inquietação surgiu: como concluir uma história sobre algo que se faz sobreviver pela arte do experimento? A vida vai sendo desenhada pelos motes possíveis dos espetáculos; no caso da arte da xilogravura, ela é um exercício contínuo que resiste e se faz presente através do teatro das imagens. Nesse aspecto, é provável que continue nas minhas andanças encantada pela beleza das xilogravuras, mas também refletindo os possíveis significados, os desafios e as inquietações que se impuserem.

Quanto aos artistas, continuam a labuta reescrevendo na madeira o fluxo contínuo das memórias do passado e do presente. O zumbido do canivete arranhando a madeira faz justiça aos fantasmas do passado, e as batidas dos tacos continuam a incomodar ou, pelo menos, a embelezar o presente dos vivos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: **Dossiê Warburg**. Tradução Cesar Bartholomeu. França: Ed. Descleé de Brouwer, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O morto vestido para um ato inaugural**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 19-102.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011, p-137-354.

ALBUQUERQUE, Cláudia. Sérvulo Esmeraldo de janelas abertas. In: **Revista Cariri**, Juazeiro do Norte, nº 20, 2015.

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

BARBOSA, Francisco Salatiel de Alencar. **O joaseiro celeste**: tempo e paisagem na devoção ao Padre Cícero. São Paulo: Attar, 2007, p. 111-122.

BARROS, Luitigarde Oliveira Cavalcante. **Juazeiro do Padre Cícero: A TERRA DA MÃE DE DEUS**. 3ed. Fortaleza: Editora IMEPH, 2014.

_____. O Movimento Religioso de Juazeiro do Norte: Padre Cícero e o Fenômeno do Caldeirão. In: **História do Ceará**. SOUZA, S. de (org.). Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 1994, p.249-296.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e historia da cultura. Obras Escolhidas Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Sandra Nancy Ramos Freire. 2011. 177p. **Oralidade, Memória e Tradição nas Narrativas de Assombrações na região do Cariri**. (Dissertação) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Testemunha Ocular**: história e imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. **Hibridismo Cultural**. 4ed. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

_____. Gravura popular brasileira. In: **Revista do IEB**. São Paulo, n.44, 2007.

CABRAL, Geovanni Gomes. **Arte, História e Narrativa**: a trajetória do poeta José da Costa Leite. 2016. 266p. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultriz LTDA, 1970. p. 7-48.

CARVALHO, Gilmar. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 2014.

CARVALHO, Gilmar de. (Org.). Padre Cícero, Cordel e Xilogravura. In: **Onze vezes Joazeiro**: Tributo a Ralph Della Cava. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.

_____. **Memórias da Xilogravura**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

_____. **Artes da tradição**. Mestres do povo. Fortaleza: Expressão Gráfica. UECE, 2005.

_____. **Desenho gráfico popular: catálogo de matrizes xilográficas de Juazeiro do Norte – Ceará**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2000. <http://www.ieb.usp.br/publicacao/desenho-grafico-popular>.

_____. **Xilogravura**: doze escritos na madeira. Museu do Ceará. Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.

_____. **Madeira Matriz**: cultura e memória. 1 ed. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. Xilogravura: os percursos da criação popular. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, nº 39, 1995.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – as artes de fazer**. 5.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

_____. **A escrita da história**. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p.65-106.

_____. **Cultura no plural**. São Paulo: USP, 1994.

CHARTIER, Roger. **História Cultural**. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

_____. **A mão do autor e a mente do editor**. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. O Mundo como Representação. In: **Revista Annales** (NOV-DEZ.1989, nº 6, p. 1505-1520).

_____. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.8, nº 16, 1995.

CHARTIER, Roger. Imagens. In: BURGUIÈRE, André. (Org.) **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, p.405-408.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15 ed. São Paulo, 1995.

_____. **Vincent van Gogh**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORDEIRO, Domingos Sávio. **Um Beato Líder**: Narrativas memoráveis do Caldeirão. 2.ed. Rio de Janeiro: Mundo das Ideias, 2013.

DEBS, Sylvie. **Cinema e cordel**: jogos de espelhos. Fortaleza: Interarte Editora, 2014, p.7-70.

DELA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DINIZ, Tereza Cândida Alves. **O “segredo da multiplicação dos pães e dos peixes”**: imagem de resistência numa perspectiva histórica. XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB - I Encontro Estadual do PIBID em História. Guarabira, jul.2016.

_____. **A xilogravura pede passagem**: por uma historiografia da imagem que fala. II Seminário Nacional de História e Contemporaneidades: Pensar o passado em tempos de Extremismos e Exclusões, ISBN: 978-85-67915-07-4, Crato, p. 691-699, out.2015.

_____. **Via sacra nordestina**: representações do sagrado na xilogravura de Stênio Diniz. Colloque International – “Viva Cantel !”- Raymon Cantel, Poitiers/França, out.2014.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

FERRO, Marc. O filme: Uma contra-análise da sociedade? In: NORÁ, Pierre & LE GOFF, Jacques. (Orgs.). **História Novos Objetos**. 4.ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1995, p.199-215.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**. Introdução à Bibliologia Brasileira: a imagem gravada. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidades de São Paulo, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 34. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 117-154.

_____. **O que é um autor?** São Paulo: Passagens, 1992, p.1-44.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

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

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

_____. **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Além do exotismo: Picasso e Warburg: In: **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.118-136.

_____. Verdadeiro, falso, fictício. In: **O fio e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Medo, reverência e terror: Quatro ensaios de iconografia política**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GRANGEIRO, Cláudia Rejanne Pinheiro. **O Discurso Religioso na Literatura de Cordel de Juazeiro do Norte**. Crato: A Província Edições, 2002.

HATA, Luli. **O cordel das feiras as galeria**. 1999. 215p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

HOUTART, François. **Mercado e Religião**. São Paulo: Cia dos Livros, 2002.

IGLESIAS, Maria Lúcia Diaz. **Xilogravura Popular Brasileira: Iconografia e Edição**. 1992. 223p. Dissertação (Mestrado em Comunicações, Jornalismo e Editoração). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 305-328.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LE GOFF, Jacques, 1924. Documento/Monumento. In: **História e memória**. 3. ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994. p. 423-549.

LE GOFF, Jacques & NORÁ, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1995.

LIMA, Marinalva Vilar de. **Narradores do Padre Cícero: do auditório à bancada**. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 2000.

LISSOVSKY, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense**

Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v.9, n.2, p.305-322, maio-ago. 2014. www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a04v9n2.pdf.

LOUREIRO, Clarisse. A importância das capas na simbolização da literatura de cordel ao longo da história. **Revista de Letras, Artes e Comunicação.** ISSN 1981-9943, Blumenau, v 4, n.3, p, 206-271, set/dez.2010.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens:** arte e cultura visual. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n. 12, p. 97-115, jan/jun. 2006.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Carlo Ginzburg e a História da Arte: o objeto artístico tomado como ponto de partida para a interpretação historiográfica. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006, São Paulo. **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p. 28-34.

MAUAD, Ana Maria. **Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas.** *Revista Maracanan.* Rio de Janeiro, v.12, nº 14, p. 33-48. 2016.

MAUAD, Ana Maria. (Org.). **História oral e mídia:** Memórias em movimento. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

_____. **Como nascem as imagens?** Um estudo de história visual. *História: Questões & Debates.* n.61, p. 105-132, jul./dez. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. Imagem, História e Ciência. **Boletim do Museu Paranaense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, Belém, v.9, n.2, p.283-286, maio-ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200002>.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do Verso:** trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MELO, Rosilene Alves de. **Imagens condensadas:** arte, memória e imaginação em Juazeiro do Norte. 2013. 213f. il. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MELO, Rosilene Alves de. **Remangicizando o Cariri:** as imagens e o mundo de Stênio Diniz. I Seminário Nacional de História e Contemporaneidades: Pensar o passado em tempos de Extremismos e Exclusões, ISBN: 978-85-67915-07-4, Crato, out.2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v.23, nº 45, p. 11-36. 2003.

_____. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In CARDOSO, Ciro F.S & VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). **Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.243-262.

_____. O fogão da société anonyme du gaz: sugestões para uma leitura histórica de imagem publicitária. **Revista PUC.** São Paulo, v.21. 2000. p.105-119.

_____. Rumo a uma “História Visual”. In MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAIS, Sylvia Caiuby (Org.). In: **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. São Paulo: Edusc, 2005, p. 33-56.

MARANHÃO, Liêdo de Souza. **O folheto popular**: sua capa e seus ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

MAXADO, Franklin. **Cordel**: xilogravura e ilustrações. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

MORAIS, Raquel. Cinemas de centro de Juazeiro do Norte. **SÉTIMA**: Revista de Cinema Juazeiro do Norte, edição 11 de 20/11/2013. <http://oberronet.blogspot.com.br/2014/05/cinemas-de-centro-de-juazeiro-do-norte.html>

MINISTÉRIO DA CULTURA. **7 brasileiros e seu universo**: artes, ofícios, origens e permanências. Brasília, DF, 1974. p.45-50.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. **Noção de “arte popular”** – uma crítica antropológica. In: Brasil. www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/9783.

NOBRE, Edianne dos Santos. **Incêndios da alma**: A beata Maria de Araújo e a experiência mística no Brasil do Oitocentos. 2014. 292f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PARADA, Maurício. (Org.). **Os historiadores: clássicos da história, vol. 3**: de Ricouer a Chartier. Rio de Janeiro: Vozes: PUC-Rio, 2014.

PAZ, Renata Marinho. **Para onde sopra o vento**: a Igreja Católica e as romarias de Juazeiro do Norte. 1.ed. Fortaleza: Editora IMEPH, 2011.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

PORTELLI, Alessandro. **A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios**: Ética, memória e acontecimentos na História Oral. São Paulo: Edições Unipop, 2013.

_____. ‘O momento da minha vida’: funções do tempo na história oral. In: FENELON, Déa Ribeiro et. al. (Org.). **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho d’Água, 2004, p. 296-313.

_____. O que faz a história oral diferente. **Revista PUC**. São Paulo, fev.1997. p. 25-39.

RAMOS, Everardo. **Do mercado ao museu**: a legitimação artística da gravura popular. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, p. 39-57, 2010. ISSN: 2317-6784. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18209/10865>. Acesso em: 07 Julh. 2016

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

_____. Juazeiro e Caldeirão: espaços de sagrado e profano. In: **Uma nova história do Ceará**. SOUZA, S. de (org.). Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007, p.345-380.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Polésis**, v. nº 30, n17, p. 29-51, jul. de 2011.

_____. Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Didi-Huberman. **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol.3, nº 2/2014, p. 47-55.

SANTAELLA, Lúcia; WINFRIED, Nöth. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 1 ed., 6. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SCOTT, James C. Formas Cotidianas da Resistência Camponesa. **Revista Raízes**, Campina Grande, vol.21, nº 01/2002, p. 10-31.

SHEDD, Russell P. **Bíblia Shedd**: Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2ed. Ver. E atual. No Brasil. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

SILVA. Marcos Antônio da. **Câmara Cascudo e a Erudição Popular**. Projeto História, São Paulo, v.17, p.317-334, 1998.

_____. **A construção do saber histórico: Historiadores e Imagens**. Revista história, n.125-126, p.117-134, agos-dez/91 a jan-jul/92.

SILVA. Maria do Rosário da. **Histórias Escritas na Madeira: J.Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970**. 2015. 254f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

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

TEMÓTEO, Jurandir Gonçalves. **A xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Cariri**. João Pessoa: A Província Edições, 2002.

SORLIN, Pierre. Enganosas e indispensáveis, as imagens, testemunhas da História. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, n. 13, 1994, p. 81-95.

TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de luta: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)**. São Paulo: Global, 1983.

TIRAPELI, Percival. Arte popular e erudita. In: **Arte popular Séculos 20 e 21**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

THOMPSON, E.P. Folclore, antropologia e história social. In: **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 227-267.

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

VOUVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na História**. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século 20. São Paulo; Ática, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: De Coleridge a Orwell**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2008.

Entrevistas:

Abraão Bezerra Batista, Juazeiro do Norte/CE, 28 de junho de 2016.

Entrevista realizada por Tereza Cândida Alves Diniz.

Local: Residência do entrevistado.

Francisco Gilmar de Carvalho. Crato/CE, 04 de dezembro de 2015.

Entrevista realizada por Tereza Cândida Alves Diniz.

Evento: 25 anos da Academia dos Cordelistas do Crato/ Encontro do IPHAN para discussão do Registro do Cordel e do Repente no Brasil.

Francisco Correia Lima. (Véio ou Francorli). Juazeiro do Norte/CE, 02 de Setembro de 2015. Entrevista realizada por Tereza Cândida Alves Diniz.

Local: CEART-Juazeiro do Norte/CE.

José Lourenço Gonzaga. Juazeiro do Norte/CE, 01 de agosto de 2015.

Entrevista realizada por Tereza Cândida Alves Diniz.

Local: Lira Nordestina, Juazeiro do Norte/CE.

José Stênio da Silva Diniz. Juazeiro do Norte/CE, 12 de dezembro de 1988. Depoimento concedido a Gilmar de Carvalho.

José Stênio da Silva Diniz. Juazeiro do Norte/CE, 23 de janeiro de 2009. Depoimento concedido a Rosilene Alves de Melo.

José Stênio da Silva Diniz. Juazeiro do Norte/CE, 24 de maio de 2014.

Entrevista realizada por Tereza Cândida Alves Diniz.

Local: Residência do entrevistado.

Jurandy Gonçalves Temoteo. Crato/CE, 25 de agosto de 2015.

Professor aposentado do curso de Letras da URCA e Editor da Revista A Província.

Entrevista realizada por Tereza Cândida Alves Diniz.

Local: residência do entrevistado.

Catálogos:

DINIZ, José Stênio Diniz. Retrospectiva Gravada. Fortaleza: Espaço Cultural Correios, 2009/2010. Catálogo de exposição, dezembro 2009 – jan. 2010.

_____ Holzschnitte aus Brasilien. Alemanha: Arte Verde-Grüne Kunst, 1990/1992. Catálogo de exposição, setembro/outubro 1990.